



Universidad
del Valle

Universidad del Valle
Facultad de Humanidades
Departamento de Historia
Programa de Licenciatura en Historia

“Las portadas ilustradas en el Libro Antiguo: Historia a modo de galería de arte”

Jill Margarita Silva Marmolejo

Trabajo de grado

Dirigido por:

Alfonso Rubio Hernández

Santiago de Cali, 26 Octubre del 2020

Omnis mundi creatura, quasi liber et pictura, nobis est, in speculum

Toda creación del mundo, como un libro o una pintura, es un espejo para nosotros

Extracto del Poema Medieval de Alanus ab Insulis. Alain de Lille 1115-1128

Agradezco eternamente a aquellas personas que durante la historia no cesaron en su empeño, para crear y renovar algo tanpreciado como es el libro, ya que en sí mismo es un arte, una de las maravillas que la humanidad ha podido hacer, y que hasta el día de hoy, sigue siendo un instrumento fascinante.

Tabla de contenido

Resumen	1
Introducción.....	2
Planteamiento del problema	2
Justificación.....	5
Hipótesis.....	9
Objetivos	10
Marco conceptual.....	11
Estado del arte.....	19
Metodología.....	22
Capítulo 1: El Libro Antiguo su estructura: la portada como expresión artística y cultural..	26
1.1 Cambios Políticos y estéticos.....	33
1.2 Frontispicio	41
Capítulo 2: La representación del arte cristiano a través del estudio de la portada en el Libro Antiguo	53
2.1 Primer modelo: Philosophus Chrisitianus.....	54
2.2 Segundo modelo:Prueba de la purissima concepciõ de la Virgẽ Maria S ^A N ^A	70
2.3 Tercer modelo: Priora Praecepta Decálogi tomus primus	84
2.4 Cuarto modelo:Vida, virtudes y milagros del Apostol del Peru el Venerable P ^e Fray Francisco Solano de la Serafica Orden de los Menores de la Regular Observancia.....	98
2.5 Quinto modelo: Historia de la Santa Provincia de los Ángeles de la Regular Observancia y orden nuestro seráfico padre San Francisco	111
Consideraciones finales del segundo capítulo	123
Conclusión general.....	125

Ilustraciones

Figuras

1. Estructura del Libro Antiguo	31
2. Frontispicio libro: “Sermones” (1539) Signatura en el catálogo: 77 Ferrer, Vicente.....	42
3. Portada grabada en el libro: “De Panegirici sacri del P. Giacomo Lumbrani della Compania di Giesu”, (1691) signatura en el catálogo: 120 Lumbrani, Giacomo.	42
4. Portada tipográfica del libro: “Rusticatio Mexicana” (1782) signatura en el catálogo: 114 por Landívar, Rafael.....	42
5. Frontispicio libro: “La Biblia Regia o Poliglota de Amberes”, (1568-1572) Editado por Benito Arias Montano e impresa por el maestro Cristóbal Plantino.	44
6. Columnas, capitales (1777)	46
7. Tipos de Frontón (1929) Larousse	46
8. Frontispicio libro: “Philosophus Chrisitianus” 1612, signatura en el catálogo: 191 Scribani, Caroli.....	54
9. Juicio final (1493) Michael Wolgemuth.....	61
10. Laatste Oordeel (1510) Albrecht Durer	61
11. Adam en Evain de Hof van Edengeplaast (1565-1630) Antonio Tempesta	63
12. God de Vader zegent Adam, Eva en de dieren (1588) Johann Saedeler	63
13. Passiewerktuigen (1560) Anónimo	65
14. Passiewerktuigen (1590) Johan saedeler	65
15. Afscheid van Tobit en Anna, (1556) Anónimo.....	67
16. Aartsengel Rafael (1574) Crispijn van de Passe I.....	67

17. Frontispicio del libro: “Prueba de la purissima concepciõ de la Virgē Maria S ^A N ^A ” (1616) signatura en el catálogo: 172 Reynoso, Manuel de	70
18. Maagd Maria geflankeerd door symbolen uit de Lauretanse Litanie (1563-1612) Hieronymus Wierix	79
19. Verheerlijking van de Maagd Maria met het Christuskind, (1613) Raphael Sadeler	79
20. De heilige drie-eenheid, (1520) Jacob Cornelisz van Oostanen	81
21. Miniatura de la Bible historique de Guiard des Moulins Siglo (XV) BNF París	81
22. Portada libro: “ Priora Præcepta Decalogi tomus primus” (1640) signatura en el catalogo: Fagundez Esteban	84
23. Moises, (1602) Jacob Matham	91
24. Moises sentado (1601-1605) Jacob Matham después de Miguel Ángel.....	91
25. Mozes en de brandende braamstruik, (1538) Hans Holbein	94
26. God verschijnt aan Mozes in het brandende braambos, (1585) Johann Sdeler	94
27. Mozes en brandende brammstruik, (1538) Hans Holbein	95
28. God verschint aan Mozes in het brandende braambos (1585) Johann Sadeler	95
29. Frontispicio libro: “Vida, virtudes y milagros del Apostol del Peru el VenerablesP ^e Fray Francisco Solano” (1643) Signatura en el catálogo: 56 Córdoba, Diego de.....	98
30. Segmento superior del frontispicio libro “Vida, virtudes y milagros del Apostol del Peru el Venerable P ^e Fray Francisco Solano de la Serafica Orden de los Menores de la Regular Observancia, Patron de la Ciudad de Lima, Cabeça, y Metropoli de los estendidos Reynos y Provincias del Peru.” (1643) Córdoba, Diego de.....	102
31. Europa, Iconología (1603) Cesare Ripa.....	106
32. Portada de libro “Svcesos principales de la monarquía de España” (1640) Virgilio Malvezzi	106
33. America, Iconología siglo (XVII) Cesare Ripa.....	107
34. Amerika, (1585-1590) Philips Galle	107

35. Portada grabada libro: “Historia de la Santa Provincia de los Ángeles de la Regular Observancia y orden de nuestro seráfico padre San Francisco” (1662) Signatura en el catalogo:	
96 Guadalupe, Andres de	111
36. Escudos de Zúñiga y Sotomayor	119
37. Retablo de la Virgen de los ángeles (1385) Perra Serra	120
38. Nuestra Señora de los Ángeles (1570) Baltasar Águila	120

.....

Tablas

1. Los cinco modelos de las portadas de Libros Antiguos	53
---	----

Resumen:

El tema de trabajo de grado trata sobre el arte cristiano en las portadas de Libros Antiguos, en Europa del siglo XVII; sobre estas se realizó un análisis iconográfico e iconológico, para saber sus significados simbólicos. Por tanto, se estudió la temática religiosa desde una perspectiva del arte y su importancia para la identidad cultural y religiosa, no solo de Europa, sino también para los virreinos.

Estas portadas inspiraron a artistas convirtiéndose en un medio para el desarrollo cultural, como también sirvieron para la formación de curas, órdenes religiosas y a su vez, la imagen fue utilizada como herramienta para la enseñanza religiosa de iletrados y esclavos.

Palabras claves:

Historia del libro; Libros impresos antiguos; Libros; Libros ilustrados; Diseño de libros; Grabados; Frontispicios; Frontis; Iconografía cristiana; Iconología; Portada; Siglo XVII.

Title:

The covers illustrated in the Old Book: History as an art gallery.

Abstract:

The subject of degree work deals with Christian art on the covers of Old Books, in Europe of the seventeenth century; an iconographic and iconological analysis was carried out on these, to find out their symbolic meanings. Therefore, religious themes were studied from an art perspective and its importance for cultural and religious identity, not only in Europe, but also for the vicerealties. These covers inspired artists, becoming a means for cultural development, as well as for the formation of priests, religious orders, and in turn, the image was used as a tool for the religious teaching of illiterates and slaves.

Keywords:

History of the book; Old printed books; Books; Illustrated books; Book design; Engravings; Frontispieces; Frontis; Christian iconography; Iconology; Cover page; XVII century.

0. Introducción

Esta investigación muestra y estudia una selección de algunas portadas de Libros Antiguos, que representan las múltiples formas, condiciones e historias de estos ilustres impresos, enmarcados por su época. Con el título: “Las portadas ilustradas: Historia a manera de galería de arte”, el cual no pretende ser una historia absoluta y sucinta de la portada sino, apenas, demostrativa y visible de su riqueza y variada significación.

A partir de un esbozo habitual se inicia con una introducción, formada por el tema, justificaciones y objetivos perseguidos, para continuar con la estructura del trabajo y un fundamento teórico y metodológico. Esta tesis está conformada por dos capítulos, el primer apartado trata sobre la evolución y el inicio de la portada, que a su vez se divide en dos segmentos. El primero, los contextos políticos y estéticos que repercutieron en diversos cambios dentro de la estructura del libro. Mientras que el segundo, aborda la estructura de la portada y su tipología, pero sobre todo el frontispicio. El segundo capítulo contiene el análisis iconográfico e iconológico de las portadas. Por último, lo conforman las conclusiones de este estudio. Seguido por la bibliografía consultada.

0.1 Planteamiento del problema

El tema que se propone investigar es el estudio de la portada en el Libro Antiguo, por medio de la presente Colección de Libros Antiguos de la Biblioteca Central de la Universidad del Valle, mediante el cual se han detallado individualmente un total de 231 títulos de libros en 261 volúmenes, que comprenden una cronología que va del año de 1497 a 1800. La colección cuenta con una información estadística sobre lo que contienen y conforman los libros, en ella se demuestra que el 40% son editados del siglo XVI equiparando a un 30% en los siglos XVII y XVIII.¹

Como un agente frecuente que se dio en la Nueva Granada y en todos los territorios americanos de dominio español, sobre todo durante los siglos XVI y XVII, un porcentaje

¹Alfonso Rubio y Viviana Olave, *Catálogo: Colección de Libros Antiguos Biblioteca Mario Carvajal Universidad del Valle* (Cali: Programa Editorial Universidad del Valle, 2015), 57.

(75%), comprende la temática religiosa y a ella le sigue las humanidades, contando con una muy baja estadística de los títulos de temática científica y política. En cuanto a la lengua, el mayor número de títulos está escrito en latín, le sigue el español y ocasionalmente aparece el italiano, francés, hebreo, griego y alemán. La mayoría de las ediciones se han impreso en España y eventualmente aparecen países como Francia, Italia, Bélgica y Alemania.²

Ahora, ¿Qué es el Libro Antiguo? Desde una perspectiva material, intelectual, historicista y normativa, se estableció una fecha que delimitó al Libro Antiguo del que no es. Las fechas giran alrededor del tránsito de los siglos XVIII al XIX, momento en el que, desde una perspectiva material, se emprende a innovar en la producción como en lo intelectual, se produce el paso del antiguo al nuevo régimen. Con respecto a los criterios mencionados se consideró que los impresos anteriores de 1801 son Libros Antiguos y los posteriores a 1800 no.³

Por sus respectivas características materiales e intelectuales de un determinado pasado, el Libro Antiguo recibe un significado cultural de complejas características; para aprehender este significado el autor José Luis Herrera lo ha sustentado en tres de sus principales valores, el valor histórico: el Libro Antiguo como principal testigo y agentes en construcción de la historia; el valor estético: da cuenta a creaciones estéticas del mismo a través de su materialidad :ilustraciones, encuadernación, distribución interna del texto y el valor de conocimiento: por su capacidad de dar ideas de un determinado contexto.⁴

Por lo anterior, el Libro Antiguo se convirtió en el medio más adecuado para la enseñanza laica y religiosa, porque permitió ilustrar dentro de la portada una imagen bien detallada de distintas escenas, con el fin de que fuesen mucho más atractivas y didácticas. Es entonces que, el interés por el Libro Antiguo no se centra solamente en su contenido, sino también,

²Rubio y Olave, “Catálogo: Colección de Libros Antiguos Biblioteca Mario Carvajal Universidad del Valle”, 57.

³Rubio y Olave, “Catálogo: Colección de Libros Antiguos Biblioteca Mario Carvajal Universidad del Valle”, 25.

⁴José Luis Herrera Morillas, *Tratamiento y difusión digital del libro antiguo: Directrices, metodologías y guía de recursos*. (Gijón: Edición Trea, 2004), 37-38.

en sus propias características físicas y su propia historia. En esta investigación son ambas ideas, tanto el detalle en elaborar la portada como el contenido propio en relación al libro.

Con respecto al siguiente estudio, se abordó a partir de una selección representativa de cinco libros antiguos, que tuviesen ilustrada la portada, así como también, fuesen de temática religiosa. En esta muestra se retratan paisajes bíblicos, santos, referencias de orden simbólico, en cuanto que vinculan a sucesos de las órdenes religiosas. Los libros son: “Philosophus Chrisitianus” (1612) por Caroli Scribani. “Prueba de la purissima concepciõ de la Virgē Maria S^A N^A” (1616) por Manuel de Reynoso. Priora Praecepta Decálogoi tomus primus (1640) por Esteban Fagundez. “Vida, virtudes y milagros del Apostol del Peru el Venerable P^e Fray Francisco Solano de la Serafica Orden de los Menores de la Regular Observancia, Patron de la Ciudad de Lima, Cabeça, y Metropoli de los estendidos Reynos y Provincias del Peru” (1644) por Diego de Córdoba. Por último, “Historia de la Santa Provincia de los Ángeles de la Regular Observancia y orden de nuestro seráfico padre San Francisco” (1662) por Andrés de Guadalupe.

Para esta investigación, se acudió a un breve recorrido histórico sobre el desarrollo de la estructura general del Libro Antiguo, centrándose en la portada, ya que es el principal objetivo del presente estudio, debido a que tuvo un mayor desarrollo con el paso del tiempo. Este segmento estuvo influenciado por estándares artísticos y culturales del momento, convirtiendo a la portada en un medio para la expresión del imaginario simbólico, a la vez que exaltó la información del libro como fueron los criterios relacionados con el autor y, el valor económico, esto, debido a la realización de grabados ilustrativos y decorativos, que se concentraron más en esa parte que en otro lugar del libro.⁵

Dentro de lo que constituye la portada, existen diferentes tipos: En particular las arquitectónicas, llamadas frontispicios o frontis.⁶ Su interés gira en torno a su uso y técnica del grabado, que no solo influyó en la calidad sino que potenció un mayor consumo de

⁵Milagros García Olmedo, “La ilustración en la estructura interna del libro. Libros ilustrados del siglo XVII en la Biblioteca Menéndez Pelayo”, *Signo: revista de Historia de la cultura escrita* 4 (1997): 81-82, acceso el 31 de agosto del 2020, <https://bit.ly/32NCIcK>.

⁶Mónica Morato, “La portada en el libro impreso español: tipología y evolución 1472-158”. (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2014), acceso el 31 de agosto del 2020, <https://bit.ly/3gNWzYy>.

imágenes y una mayor difusión.⁷ Logrando percibir en ellas un aspecto semejante a las fachadas de las edificaciones eclesiásticas, como el arte del retablo, y movimientos artísticos como en principio fue el renacimiento y posteriormente el barroco.

De tal modo que, la producción de portadas se hizo mayor, demostrando su importancia como un medio ilustrativo, no sólo de carácter decorativo, sino también pedagógico, necesario para reavivar el mensaje religioso de la época, lo cual permitió al Libro Antiguo ser más que un objeto físico, se convirtió en un medio para la enseñanza, así como un mecanismo de exposición de un tema artístico que marcó toda una época.

0.2 Justificación

A partir del análisis de la portada, su introducción, evolución y decoración, se puede llegar a la conclusión de que hace falta abarcar localmente investigaciones de esta índole, especialmente se observa una gran distancia respecto a México y otros países europeos como España, Francia donde se han llevado a cabo un número importante de estudios en torno al tema. Puesto que tras analizar los estudios que hasta ahora se han realizado sobre el Libro Antiguo en Colombia con el fin de establecer el estado de la cuestión, se puede observar que existen mínimas investigaciones sobre la aparición de la portada así como su evolución, tipología o ilustración.

Dicha falta de estudios con respecto a la importancia de la portada en el libro hacen necesario realizar un primer acercamiento a la materia. Dado que, al investigar las imágenes grabadas en las portadas del Libro Antiguo es frecuente darse cuenta del manejo inexperto que se realiza al trabajar con esta clase de fuente. El proceso seguido para su elaboración, los materiales utilizados, los conocimientos técnicos que con lleva realizarlas, su dimensión artística y la época en que está inmersa las ilustraciones, sean algunos de los factores que no suelen aparecer en nuestros procedimientos de estudio a la hora de tratar

⁷María del Carmen Agustín Lacruz, “El análisis documental de contenido de las ilustraciones del libro antiguo”, en *Comercio y tasación del libro antiguo: análisis, identificación y descripción:(textos y materiales)*, ed. por Manuel José Pedraza Gracia, (España: Universidad de Zaragoza 2003), 82.

con ellas, y que, sin embargo, es importante conocer para situar, entender, contextualizar y evaluar de una manera más analítica las imágenes del estudio seleccionado.

Con esto no se pretende expresar que anteriormente no se hayan realizado investigaciones en relación a la imagen, sino que, en varios estudios las imágenes son vistas únicamente como un complemento más del texto, un elemento decorativo. Lo que en este trabajo se plantea ir más allá de esa idea, implementando el uso de la imagen como una fuente primaria, vistas como documentos históricos y así mismo someterlas a los procesos de selección, crítica y análisis que se defienden en el método histórico para obtener mayores resultados a lo que normalmente se acostumbra.

En relación a los propósitos de este trabajo de grado, el objeto de estudio se limitó a cinco portadas, aunque en un principio se dispuso de diez obras, de las cuales se seleccionó las que cumpliera con tener ilustrada la portada, porque no son muchos los libros que poseen esta característica. Sin embargo, debido al alcance de la tesis se llegó a la conclusión de que es suficiente el estudio de estas cinco, de las cuales hemos intentado que sea una muestra representativa del total de elementos que se encuentran en la colección para abordar un estudio completo de la imagen en el Libro Antiguo; como también permitir mostrar un trabajo práctico modélico que proporcione una guía para futuras investigaciones.

Con respecto al predominio del carácter religioso en la muestra seleccionada para realizar el presente estudio, la razón se debe al objetivo principal de este trabajo, la portada. Porque son los libros religiosos, los que presentan portadas ilustradas o frontispicios en la mayoría de los impresos de la colección a través del siglo XVI al XVIII. En cambio, los impresos de temática científica, astronomía y geografía, contendrán ilustraciones, más no portadas ilustradas y menos frontispicios, estos últimos datan de finales del siglo XVII y principios siglo XVIII. De igual manera, los libros sobre filosofía y política son pertenecientes al siglo XVI, y sí contienen portadas ilustradas y frontis, pero son realmente escasos, siendo una característica poco común de estas dos temáticas.

A partir de lo anterior, se puede inferir esta pregunta ¿porque esa diferenciación del uso de la portada en impresos religiosos y no en otras temáticas? En efecto, eso corresponde a dos razones, la primera, el furor del consumo de imágenes y frontispicios fue mayor durante el siglo XVII, por el contexto social y religioso que se suscito durante esa época, las corrientes artísticas que predominaron durante este siglo, como también el avance de la técnica del grabado, que permitió un mayor desarrollo sobre la portada en el Libro Antiguo. Por lo tanto, se escogió este periodo en específico para trabajar en la investigación y se estudiará en detalle en el primer capítulo.

La segunda razón, es el implemento del arte para lograr de forma didáctica la educación religiosa de aquellos que no sabían leer y podían aprender a partir de la lectura en voz alta⁸, junto a la apreciación de las imágenes contenida en estos libros; además, que este tema no es tan selectivo como si lo son otras temáticas mencionadas anteriormente, por ejemplo, la temática científica requería cierto nivel de estudio. En otras palabras, el analfabetismo⁹ predominaba durante esos siglos en Europa, y en los virreinos era aun más evidente, por tanto, se recurrió a esta opción como medida de difusión y enseñanza de la fé.

Con respecto al tema que gira en torno sobre las condiciones de circulación, apropiación y uso de específicos objetos impresos, fueron cambiando a medida que avanzaba el tiempo, por varias razones, entre las cuales está el contexto, como factor que va establecer una razón de ser a estos impresos. Por lo que, no es lo mismo hablar de Europa siglo XVII a los virreinos, en este mismo periodo. Como se menciona en el párrafo anterior, en el caso de Nueva Granada el analfabetismo¹⁰ era mucho mayor que en Europa, se deduce que la lectura fue una práctica escasa. La llegada de la imprenta es tardía a diferencia de México y

⁸ Elizabeth Eisenstein, *La revolución de la imprenta en la Edad Moderna europea* (Madrid: Akal Ediciones 1994)19.

⁹ Elizabeth Eisenstein, *La revolución de la imprenta en la Edad Moderna europea*, 41.

¹⁰ Alfonso Rubio. *Libros Antiguos en la universidad del valle*. (Cali: Programa Editorial Universidad de la Valle), 2014), 28.

Lima¹¹ que fue más temprana, y después su adquisición fue restringida, entonces, este hecho repercutió en una poca producción y circulación con respecto otros virreinos.

Su uso en Nueva Granada, estuvo enfocado mayoritariamente al estudio religioso, mientras que, otras temáticas como romance y caballería¹², en un principio estuvieron prohibidas debido a que se considero como inapropiado moralmente, pero con el tiempo habría una mayor circulación y variedad de temáticas. Aún así, la temática que predominó fue religiosa, y le siguió la filosofía, la política, puesto que es el contexto de este territorio lo que más demandaba para ser la base del pensamiento cultural¹³.

En relación con la anterior, su apropiación y uso estaba en manos de libreros, bibliotecas y por lo general estos libros también eran adquiridos por órdenes religiosas.¹⁴ Entonces, posterior al siglo XVII no se sabe con exactitud que fue de los impresos, pero estos fueron marcados con el sello azul de la Biblioteca Franciscana de Bogotá, lo que no se conoce con claridad es cuánto tiempo hizo parte de esta, si después llegó a otra entidad, para que luego fuese parte de la biblioteca Mario Carvajal de la Universidad del Valle.

No obstante, a la circulación y apropiación de los libros antiguos no se entrará en detalle, solo se va abordar el contexto europeo, por ser un factor que influyó en la construcción del impreso, y su uso estrictamente en el campo religioso. En relación a su presencia en el territorio neogranadino, no se va a trabajar debido a que este estudio histórico-cultura, se centra específicamente en las particularidades estéticas, materiales, ideológicas de temática religiosa de los impresos. Se hará mención de los virreinos durante el análisis de las portadas, en el segundo capítulo, pero no en profundidad, por la naturaleza del tema que es muy extensa para emprenderlo en esta monografía.

¹¹ Alfonso Rubio. *Libros Antiguos en la Universidad del Valle*, 27.

¹² Alfonso Rubio. *Libros Antiguos en la Universidad del Valle*, 35.

¹³ Alfonso Rubio. *Libros Antiguos en la Universidad del Valle*, 50.

¹⁴ Alfonso Rubio. *Libros Antiguos en la Universidad del Valle*, 29.

0.3 Hipótesis:

Los historiadores intentan recrear las experiencias pasadas procurando no tergiversar los acontecimientos de la época; reúnen, examinan, seleccionan, verifican y clasifican los hechos de acuerdo a las bases de la Historia y se esfuerzan por interpretarlos de manera adecuada. La investigación histórica moderna representa una búsqueda crítica de la verdad, sin embargo, al tratar con imágenes debido a su carácter subjetivo representa ser un objeto de múltiples interpretaciones. Esta primera concepción ha llegado a afectar a los historiadores de una época en que predomina el uso de imágenes en la cultura, pero, cuando de investigación histórica se trata, la imagen es considerada como poco fiable.

La civilización y la cultura de la imagen crecen con desconfianza en su valor para promover el conocimiento científico, porque la imagen no se puede reducir a una “verdad” formal lo que conlleva a ser devaluada como una herramienta para promover la comprensión.¹⁵ Por consiguiente, se abordarán las teorías sobre lo que debemos incluir bajo el término de “imagen” y de las formas de observar una foto, un cuadro o un grabado. También las teorías acerca de su lectura y su interpretación teniendo presente las formas en que fueron producidas, debido a los criterios estéticos que influyen sobre cómo se constituye la imagen en sí misma, razón por la cual cada imagen hay que situarla en su contexto espacial y temporal.

Todo ello, además, está en función de las distintas concepciones de lo que es la Historia y el papel del historiador, de la semiótica, del papel de la memoria y de sus relaciones con la historia, así como de las diversas relaciones entre todos estos elementos. Por ende, el uso de la imagen como documento histórico, es un medio que da testimonio de las formas en que un individuo o un grupo ven el mundo social y a su imaginario¹⁶.

¹⁵Antonio Novoa, “Textos, imágenes y recuerdos. Escritura de nuevas historias de la educación”. En *Historia cultural y educación*, ed. por Thomas S. Popkewitz, Barry M. Franklin, Miguel Ángel Pereyra-García Castro, (Barcelona: Pomares, 2003), 71.

¹⁶Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico* (Barcelona: Crítica, 2002), 234.

Es importante traer a colación, lo que sucede con las fuentes orales, puesto que al igual que la imagen, es una herramienta para promover la comprensión de un aspecto histórico, teniendo en cuenta las precauciones de cada caso. Para ambas se hace necesario complementarlas y relacionarlas con otras fuentes y dentro de un diseño riguroso de la investigación en general, pues nos muestran las cosas como eran posiblemente y que su visión, su interpretación, su uso como fuente histórica, exige un proceso de verificación detallado por parte de los historiadores. En el caso del Libro Antiguo, este posee un valor especial por su impacto en la imaginación histórica, en donde la portada puede ser vista como un valioso testimonio de la praxis social, por su desarrollo cultural, social, político y económico en que estuvo inmersa.

Dado que, las portadas se encuentran intrínsecamente ligadas a una serie de contextos que están relacionados con la persona que encarga y solicita la portada, el grabador que produjo, dónde, cuándo y para qué, con el fin de estudiarlas para no perder de vista sus diferentes significados según el momento histórico y geográfico para así analizar siempre con sumo cuidado los detalles, los cuales nos revelan los usos sociales que se le daban a la portada más allá de la norma de una época.

0.4. Objetivos

Objetivo general:

Realizar un análisis iconográfico e iconológico a cinco portadas ilustradas bajo la temática religiosa, limitadas cronológicamente al siglo XVII de proveniencia Europea, de la colección de Libros Antiguos de la Biblioteca Central de la Universidad del Valle.

Objetivo específicos:

- Describir los atributos y símbolos presentes en las ilustraciones de las portadas para hacer posible su identificación y significación; este primer paso se le denomina análisis iconográfico.

- Interpretar los significados de los atributos y simbolismos para lograr construir un significado global que se ha de representar en las imágenes grabadas en la portada del libro; este segundo análisis es llamado iconológico.
- Indagar la función de la imagen en base a los resultados obtenidos del análisis, la imagen como elemento decorativo y pedagógico, pero sobre todo como un apartado propio sujeto a ser un resumen o un mensaje distintivo del contenido del Libro Antiguo durante el siglo XVII.

0.5 Marco conceptual

La Historia cultural se centra en estudiar las relaciones humanas a través de los elementos culturales, como lo son: las ideologías, el arte, el teatro, la pintura y la humanística en general. Así mismo, vincula las representaciones, los factores simbólicos, la vida cotidiana, entre otras, otorgando la posibilidad a los historiadores de estudiar algo que hace poco solamente se estudiaba a partir de textos y documentos oficiales.¹⁷ Esta corriente historiográfica comenzó a finales del siglo XVIII con Jacob Burckhardt, quien es considerado no sólo como el pionero del concepto del Renacimiento, sino también, por ser quien emprendió una manera de enfocar la Historia del arte como Historia de la cultura, al trabajar todos los fenómenos del Renacimiento que se entrelazan entre sí en su estudio más conocido sobre historia cultural titulado “La cultura del Renacimiento en Italia” en 1816¹⁸.

Por lo tanto, Burckhardt entendía por Cultura la suma de todos los desarrollos espontáneos del espíritu, una suma de elementos por los que, gracias a su interconexión, se crea una realidad histórica. “la esencia de todo lo que ha surgido espontáneamente para contribuir al progreso de la vida material y como expresión de la vida intelectual y emotivo-moral: la

¹⁷Rafael García Mahiques, *Iconografía e iconología: Cuestiones de método volumen I* (Ediciones Encuentro, S. A., Madrid. 2008), 277.

¹⁸Peter Burke, “La historia cultural y sus vecinos”, *Alteridades* 33 (2007): 111-117, acceso el 31 de agosto del 2020, <http://www.scielo.org.mx/pdf/alte/v17n33/v17n33a11.pdf>.

existencia social, las tecnologías, las artes, las literaturas, las ciencias y especialmente la filosofía”¹⁹

En ese sentido, el arte constituía un documento o testimonio de la realidad histórica, al tiempo que era también un agente cultural de primer orden. El protagonismo del arte, en la Historia de la cultura, es lo que le va a permitir a Burckhardt plantear una Historia cultural desde el campo artístico. “La imagen y palabra son los dos medios más importantes de la cultura, y ambos deben ser estudiados en una relación interdisciplinar. Del mismo modo, la Historia del arte, disciplina que se ocupa del estudio de las imágenes, debe ir dirigida hacia la Historia cultural, lugar en donde coincide con otras disciplinas humanísticas”²⁰

Hay que destacar que, la finalidad de la Historia cultural es, desligar la tradicional tarea del historiador que se basaba solo en documentos oficiales, para empaparse de los patrones culturales de una época, es una disciplina que está en una continua transformación y puede adaptarse prácticamente a las nuevas circunstancias.

Igualmente, hay que resaltar que los temas culturales continuaron desde el siglo XVIII, hasta los años ochenta del siglo XX, y Peter Burke es uno de los representantes de la Nueva Historia Cultural (NHC), cuyo fin es “la preocupación por lo simbólico y su interpretación”²¹. Dicho de otra manera, es el esfuerzo por conectar las diferentes corrientes intelectuales y artísticas de una época al estudio de los procesos históricos utilizando nociones de hermenéutica.²²

Sin embargo, Burke nos advierte de tres aspectos de la NHC²³ para evitar su desgaste: la definición de cultura, los métodos que han de seguirse y el peligro de la fragmentación que conlleva la historia cultural. Reiterándonos que el papel de la “historia de la cultura es hacer la traducción cultural”,²⁴ debido a que es una corriente que ha experimentado a lo largo de

¹⁹García Mahiques, “Iconografía e iconología: Cuestiones de método volumen I”, 57.

²⁰García Mahiques, “Iconografía e iconología: Cuestiones de método volumen I”, 118.

²¹Anel Hernández Sotelo, “Reseña ¿Qué es historia cultural? de Peter Burke”, *Fronteras de la Historia* 2(2010): 417, acceso el 21 de septiembre del 2020, <https://www.redalyc.org/pdf/833/83317305008.pdf>

²² Hernández Sotelo, “Reseña ¿Qué es historia cultural? de Peter Burke”, 418.

²³ Hernández Sotelo, “Reseña ¿Qué es historia cultural? de Peter Burke”, 421.

²⁴Peter Burke, *Formas de hacer historia cultural*, (Madrid: Alianza editorial S.A., 2000), 243.

las últimas décadas del siglo XX, un avance con relación a lo que se conocía anteriormente como cultural.

La iconografía constituyó una fuente para los historiadores culturales, entre quienes se destaca Serge Gruzinski, tras los campos abiertos por Aby Warburg y Erwin Panofsky. En el desarrollo de investigaciones de Warburg nos revela, una audaz alternativa frente al impacto sufrido por la historiografía en su encuentro con los estudios culturales puesto que, en primer instancia, inició en el campo del arte, y para su metodología se inspiró en la tradición de Éranos basada en la Mitología comparada, Antropología cultural y Hermenéutica simbólica.²⁵

Creando así el diálogo entre la iconología y las teorías sobre el arquetipo y, en general, del símbolo²⁶, trascendiendo el proceder en los abordajes investigativos tanto culturales como para la historia del arte; lo cual trajo como consecuencia, la creciente complejidad y efectividad en la interdisciplinariedad histórica, expandiéndose hacia lo que podríamos definir como una sociología visual de los imaginarios comunicativos, por un lado, y hacia la historia cultural de las imágenes y la traducción cultural, por el otro.²⁷

Ahora bien, por lo que se ha mencionado anteriormente, el arte desempeña un papel muy importante, pero sobre todo por su relación con el lenguaje y la escritura, porque constituyen un medio usual para la comunicación, por ende, una de las funciones del arte ha sido la producción de imágenes. A través de ellas se produce el intercambio de ideas, como se ha visto claramente en el desarrollo de las prácticas religiosas, y como también, el despliegue del ocio, entre otras prácticas socioculturales.

El enfoque de esta monografía es el análisis representativo de la imagen religiosa en el Libro Antiguo, por lo que se abordará desde un aspecto simbólico. Por esta razón es necesario reflexionar sobre las nociones de imagen, semiótica, representación. De manera que sirvan de ejes conceptuales sobre los cuales apoyar el trabajo interpretativo.

²⁵Mahiques, “Iconografía e iconología: Cuestiones de método volumen I”, 228.

²⁶Mahiques, “Iconografía e iconología: Cuestiones de método volumen I”, 228.

²⁷Joaquín Barriendos Rodríguez, “La nueva historia cultural”, *Alteridades* 33 (2007): 101, acceso el 31 de agosto del 2020, <http://www.scielo.org.mx/pdf/alte/v17n33/v17n33a9.pdf>.

Para empezar, entendemos que el término “imagen” ha tenido múltiples definiciones por distintos autores y desde diversos ángulos a través del tiempo; en primera instancia, el Diccionario de la RAE nos plantea un significado general sobre la imagen: “Figura, representación, semejanza y apariencia de algo”²⁸. Por lo que refiere a que una imagen es una representación de algo que tiene la apariencia de lo representado, pero que no son lo iguales.

Denominamos entonces a las imágenes como, una forma de representación perceptible de unos objetos capaces de ser reconocidos por los seres humanos, a las formas más o menos reconocibles de una representación figurada, simbólica, con variables en sus grados de fidelidad, identidad y semejanza; dado que “la imagen se caracteriza por su grado figurativo, tanto de objetos o seres del mundo exterior conocidos intuitivamente a través de nuestros ojos, y por el de su iconicidad, es decir, el de realismo de una imagen en comparación con el objeto que ella representa”.²⁹

Así mismo, la imagen ha sido vista como un gran reto por el hecho de abordar los silencios o ausencias, por aquello de lo que no se ve sino que está representado, en palabras de Boehm Gottfried, la imagen es “un lenguaje mudo o silencioso”³⁰. Es un malentendido considerar ese silencio de la imagen, como una carencia o una falta de claridad lingüística. Por lo que Fernando Zamora agrega diciendo “la tarea que se plantea a toda posible hermenéutica de la imagen es: entender el lenguaje de la imagen como un lenguaje específico, aunque no lo sea en absoluto según los principios del logos, pues no habla, sino que calla. Este callar es la forma de articulación del modo de ser específico de la imagen, de su potencialidad”³¹.

Para distinguir que el uso de la imagen, ha sido en parte como símbolo religioso, ya que son un acceso a la esfera de lo sagrado mediante a la manifestación vinculada directa o

²⁸Real Academia Española: *Diccionario de la lengua española*, 23a ed., “imagen”, (Versión digital 23.2 en línea) 2019, acceso el 1 de septiembre del 2020, <https://dle.rae.es/imagen?m=form>.

²⁹Manuel Salvat, *Teoría de la imagen* (España: Salvat, Editores, S. A., 1973), 32.

³⁰Gottfried Boehm, “Hacia una hermenéutica de la imagen,” citado por Fernando Zamora en *Filosofía de la imagen: lenguaje, imagen y representación* (México: UNAM, Escuela nacional de artes plásticas, 2007), 97.

³¹Fernando Zamora, *Filosofía de la imagen: lenguaje, imagen y representación* (México: UNAM, Escuela nacional de artes plásticas, 2007), 97.

indirectamente a una presencia divina, función que sigue prestando la imagen al cristianismo y otras creencias religiosas actualmente, la simbolización también ha servido a lo civil al crear imágenes de la democracia, la justicia, el progreso, la libertad, la nación entre otras.³² No obstante, a la hora de comprender el significado de una imagen hay que analizarla a partir de significantes y no de signos simplemente, porque la imagen suele transmitirse en forma de códigos.

El siguiente punto a tratar, examinaremos brevemente la ciencia que estudia acerca de los signos, denominada “semiología o semiótica”. Este concepto no es nuevo puesto que, desde la antigüedad se ha implementado en la medicina, el cual consistía en interpretar los signos que posiblemente pueden ser síntomas de distintas enfermedades.

No obstante, en las humanidades surgió a comienzos del siglo XX, como la disciplina que estudia el lenguaje a partir de signos o de símbolos, que sirven a los seres humanos para comunicarse. En otras palabras, “la Semiología es la ciencia de los signos que funcionan en la realidad social. Se trata de una ciencia que abarca, entre otras materias, la lingüística y la teoría de la comunicación a través de la imagen”³³.

Conforme a esta ciencia, nos muestra una perspectiva acerca de la condición en que las cosas se convierten en signos, siendo así portadoras de significados, pero ésta no se limita simplemente a entender y explicar los significados de los signos, y el proceso de cómo llegan a significar, sino también el funcionamiento de los signos en un contexto social y cultural dado.

En lingüística, los sistemas de signos crean una relación de representante y representado, por el que se une un significante y un significado, considerando que, la lengua y la escritura son dos sistemas diferentes de signos, y estas a su vez son una extensión de las ideas, la única razón de ser del segundo, es representar al primero. De manera que, existe un primer proceso de representación en el que la escritura plasma lo oral, y la imagen sería entonces otro tipo de mediación por el que trasciende un significado, tanto de lo escrito como del

³²Abril Gonzalo, *Análisis crítico de textos visuales: mirar lo que nos mira* (España: Síntesis, 2007.), 35.

³³Salvat, “Teoría de la imagen”, 143.

habla, duplicando el significado. “No importa que se trate del signo lingüístico (la palabra) o de la cosa-signo, (pintura, el teatro); en ambos, el signo es una representación desdoblada y duplicada de sí misma.”³⁴

Con respecto a la imagen, la semiología la comprende como un mensaje visual compuesto por distintos tipos de signos, siendo así una herramienta de expresión y comunicación. “Lo que lleva a Eco a proponer que las imágenes deben ser consideradas como textos visuales, no analizables, ni en signos, ni en figuras. La imagen se presenta como un bloque microscópico cuyos elementos articulatorios son indiscernibles”.³⁵

Dicho esto, el proceso de incorporación de la imagen al fenómeno de la comunicación resulta de la combinación de las unidades seleccionadas para formar el mensaje, constituyendo de esta manera, las operaciones básicas de la semantización de la imagen.³⁶ En cuanto a los signos que contiene la imagen, y que ya no son en su caso, idénticos a los signos de la escritura, estos se convierten:

“En matices del negro y blanco, colores, líneas, manchas, superficies, mímicas y gestos, y las diversas conexiones que se establecen entre ellos. Son además accidentes de fabricación, lo pulido o la rugosidad, lo brillante o lo mate, la transparencia o la opacidad. A veces son también dimensiones. Convengamos en darle a esos elementos de las imágenes el nombre de signos icónicos.”³⁷

Por lo tanto, en parte, la diferencia entre la imagen y un texto se debe a su flexibilidad en su morfología, que al mezclarse con palabras u otras imágenes permiten desarrollar significados tal y como sucede en un texto, lo que nos lleva también a tener claro las diferencias, es que, “ningún sistema de signos es prioritario o anterior con respecto a los

³⁴Marta Cecilia Lora Garcés, “Los sistemas de representación en la modernidad”, en *Conflictos, identidades y reconocimiento: Trabajos críticos del Doctorado en Humanidades* (Cali, Universidad del Valle, 2011), 17.

³⁵Santos Zunzunegui, *Pensar la imagen* (España: Ediciones, Cátedra Universidad del País vasco 2007), 77.

³⁶Salvat, “Teoría de la imagen”, 45.

³⁷Pomian Krzyztof, “Historia cultura: historia de los semióforos: Para una historia cultural” en *Para una historia cultural*, por Jean Pierre Rioux y Jean François Sirenelli, (México: Editorial Taurus, al fin liebre ediciones digitales, 1999) 19, acceso el 31 de agosto del 2020, <https://en.calameo.com/read/004581533251c3bb85800>

demás. Palabras, imágenes gestos, etc., son por igual herramientas del pensamiento, de la representación y de la comunicación”.³⁸

Para comprender el significado de la imagen debemos acercarnos al estudio de los signos para conocer su composición y formas, las cuales se han implementado como herramientas, donde se desencadena todo un trabajo de comunicación sociocultural. Por otro lado, parte de su funcionalidad se encuentra intrínsecamente conectada con la noción de “representación”. Kant, definió la representación partiendo del sujeto que construye el fenómeno, mas no lo copia, porque la representación es en sí misma es un conocimiento.

Sin embargo, para Leibniz, el conocimiento requiere de la simbolización, debido a que es la función de la representación³⁹. Opuesto a lo que determinó el historiador del arte, Ernst Gombrich, quien plantea que la representación no es una réplica, no es que el objeto A por sí mismo nos recuerde al objeto B, como sucede en el caso de la simbolización, sino que es el contexto el que carga al objeto A de ese “recuerdo” del objeto B, así logramos asociarlo o identificarlo.⁴⁰

Por otra parte, el historiador Roger Chartier, en su obra “El mundo como representación”, propone una nueva definición de historia cultural, pues también estudia acerca del concepto de representación, definiéndolo como “el instrumento de un conocimiento mediato que hace ver un objeto ausente al sustituirlo por una “imagen” capaz de devolverlo a la memoria y de “pintarlo” tal cual es”⁴¹.

Esta llamada sustitución se debe en parte, a que la “imagen” que se representa en un momento en que en realidad no está, se encuentra en otra forma, tomado como una “presencia”, de una cosa o persona. También en las definiciones se ha visto la llamada “ausencia”, que de igual manera “significa”, logrando diferenciarse con respecto a lo que se representa y lo que es representado.

³⁸Zamora, “Filosofía de la imagen: lenguaje, imagen y representación”, 306.

³⁹Maritza Ceballos y Gabriel Alba, “Viaje por el concepto de representación”, *Signo y pensamiento* 43 (2003),12, acceso el 1 de septiembre del 2020, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2845759>

⁴⁰Ernst Hans Gombrich, *Arte e ilusión: Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, (Madrid: Editorial Debate S.A., 1997).

⁴¹Roger Chartier, *El mundo como representación* (Barcelona: Gedisa, 1992), 57.

Porque esta "ausencia", con su carga de connotación negativa, parece no contar como un elemento de significación, pero continuamente podemos constatar que "lo ausente", "lo que no es o no está" es sensiblemente expresivo en cualquier situación"⁴² Resulta interesante cómo en un mismo concepto "no es ni la verdad, ni el error, ni la presencia, ni la ausencia, ni la observación, ni la producción, sino algo intermedio"⁴³

Entonces, ¿cómo aproximarse a un concepto que se resiste a la definición, que se encuentra en los límites de toda una significación; un concepto que une y separa al mismo tiempo dos extremos necesarios para la comprensión de nuestro saber?

Desde su origen la representación sirve para designar dos procesos: el primero "suele aludir de forma canónica a la representación como la presencia de una ausencia. Algo que no está ahí, en la forma mediada de una re-presentación (vuelve, por tanto, a hacerse presente: acude y acontece, pero en diferido) mediante un sustituto que ocupa su lugar".⁴⁴

En otras palabras, "uno que va del interior del organismo de un individuo hacia el mundo exterior, y otro que viene del mundo exterior hacia el interior del sujeto. Uno designa un proceso de construcción de la realidad que se 'presenta' como mimesis (imitación-creación), que tiene como fin la puesta en escena de una realidad conocida, y el otro hace referencia a la percepción y a la cognición"⁴⁵.

El segundo proceso de la representación, funciona a partir de dos condiciones, primero, que la forma autorice el significado con el que se le concede y segundo, el contexto fije el significado. De esta manera, es posible que las representaciones colectivas y sociales en la medida que conforman sistemas o lenguajes, funcione gracias a la existencia de una

⁴²Consuelo Hernández Carrasco, "El significado de la ausencia", *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación de Lingüística y Filología de la América Latina*, (del 22 al 27 de julio 1996), 110, acceso el 1 de septiembre del

2020, https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/congreso_32/congreso_32_13.pdf

⁴³ Henry Febvre, *La presencia y la ausencia: contribución a la teoría de las representaciones*, (México: Fondo de Cultura Económica, 1983), 15.

⁴⁴ Javier Ruiz Moscardò, "Ni la presencia ni la ausencia. El concepto de representación y sus implicaciones", *Ágora: papeles de filosofía*, 1 (2016), 204, acceso el 20 septiembre del 2020, <https://revistas.usc.gal/index.php/agora/article/view/2260>

⁴⁵Ceballos y Alba, "Viaje por el concepto de representación", 11.

relación convencional que es regida por “las formas institucionalizadas por las cuales representantes presentaron la coherencia de una comunidad, son la fuerza de una identidad o la permanencia de un poder”.⁴⁶

Cabe señalar, que sin importar que una obra artística sea o no una representación, que sea una referencia a otra cosa; un signo, en todo caso dependerá del contexto. No se puede obviar que la cultura o civilización se basa en la capacidad del ser humano para hacer, para inventar sistemas de usos inesperados y así, crear sustitutos artificiales, debido a que es intrínseca al ser humano la necesidad de manipular la materia y crear formas para configurar algo que simbolice, que represente a otra cosa.

Este tipo de representaciones construyen activamente una realidad histórica que quizá no veamos de ningún otro modo, elaborando una buena parte de la misma a partir de fragmentos de la realidad, un tejido de ideologías en ocasiones contradictorias que ya están en circulación dentro de la cultura. Las representaciones plasmadas en imágenes no brindan acceso directo al mundo social del pasado, sino a visiones contemporáneas de ese mundo⁴⁷.

0.6 Estado del arte:

El estudio sobre el Libro Antiguo no ha sido tan abordado como objeto de carácter historiográfico, no obstante, se han logrado avances que demuestran su evolución en varios aspectos, ya sea en su estructura interna, en el objeto de producción, en el objetivo principal y sobre todo en la portada dentro del ámbito académico y estético. En el caso de Colombia, los estudios de este género son realmente escasos.

Dado que, la mayoría de trabajos sobre el Libro Antiguo se encuentran a nivel internacional, inclusive, los estudios centrados en la portada, como es el caso de la doctora

⁴⁶Roger Chartier, “poderes y límites de la representación: Marín el discurso de la imagen”, en *Escribir las prácticas: Foucault, de Ceretau, Marín* (Buenos Aires: Ediciones Manantial, 1996), 84.

⁴⁷Iván Gaskell, “Historia de las Imágenes”, en *Formas de Hacer Historia*, ed. por Peter Burke (Barcelona: Alianza Universidad. 1993), 227.

española Mónica Morato Jiménez, con su tesis doctoral titulada “La portada en el libro impreso español: tipología y evolución, (1472-1558)”, del año 2013.

Dicha tesis es uno de los trabajos más recientes, cuyo análisis se enfoca en un grupo de impresores, con la finalidad de ver el uso de portadas en sus obras, cuando las utilizan, cómo las realizaron, qué tipos de grabados se usaron en las portadas, y si tenían algún tipo de relación con el contenido o materia de la obra. La autora realizó unos esquemas y exposiciones sobre la evolución de la portada como elemento que estuvo en los manuscritos hasta la fecha marcada del estudio (1558), donde no solo se percibirá qué sucede cuando las obras contienen portadas, sino también, cuando ésta no aparece y por qué no lo hacen.

Por la misma línea investigativa, se encuentra el artículo de Fermín de los Reyes Gómez, “La estructura formal del Libro Antiguo español”, del año 2010. Su trabajo se dirigió sobre los distintos intereses que intervinieron en la estructura de los libros, como productos de una época, testigos de la estética, de las necesidades comerciales, y las exigencias legales.

Fermín de los Reyes hace una investigación en conjunto con Manuel J. Pedraza, y Yolanda Clemente, cuyo resultado es la obra llamada “El Libro Antiguo”, donde se expone todo el minucioso trabajo realizado sobre las características formales y materiales, como también sus formas de localización, tratamiento y restauración que requieren para su preservación, en este caso, no solo se estudia la portada, sino, toda la conformación del libro.

En indagaciones más recientes se encuentra el trabajo de grado de la Licenciada en Historia Nathali Salcedo Aguirre, titulado. “La imagen en el Libro Antiguo: una mirada a partir de la colección de libros antiguos de la Biblioteca Mario Carvajal Universidad del Valle.”(2013), en este, se evidencia la importancia del libro y su papel estratégico en la investigación académica y específicamente en la profesión del historiador al servir como material histórico y patrimonial, también podrá ser abordado como una fuente primaria para estudiar temas documentales y cuestiones estéticas en el campo del arte, por el rol de las imágenes como recurso destacado dentro del proceso ilustrativo del libro y su papel como herramienta estratégica en el proceso pedagógico y de reflexión histórica.

Ahora bien, dentro de la línea investigativa del uso metodológico de la portada, se encuentra en España, en el año 2018 la obra “Iconografía Mariana en las portadas del siglo XVII del fondo antiguo digital de la Universidad de Sevilla”. En el que, se trabajó las portadas ilustradas con motivos marianos, del fondo antiguo digital del siglo XVII, de la Universidad de Sevilla, con un total de portadas descritas de 135, que ofrecen un contexto religioso que influenció en la estética de la época, dando paso al proceso de la selección y sistematización de la información obtenida de los libros antiguos.

Otra investigación, que se realizó en España en 2003, sobre la importancia de la ilustración en las portadas del Libro Antiguo, es de la autora María del Carmen Agustín Lacruz, quien escribió el artículo llamado “El análisis documental de contenido de las ilustraciones del Libro Antiguo”, con el propósito de estudiar las ilustraciones como indicadores que permiten apreciar y evaluar su valor histórico. Para ello, estableció someramente la historia de las principales técnicas que han producido, como las ilustraciones impresas y, así mismo, desarrolló un método para analizar y representar el discurso de las ilustraciones de los libros antiguos por medio del análisis iconográfico sobre el grabado.

Otro artículo que estudia la metodología iconográfica se titula “El frontispicio o portada, antecedente en imágenes del contenido del libro Barroco “El teatro de las religiones de Fray Pedro de Valderrama, 1612”, realizado en el año 2009 por Antonio Moreno Garrido y Ana María Pérez Galdeano. Su estudio se basa en el análisis del Frontispicio del libro editado en 1612, “El Teatro de las Religiones” de Fray Pedro de Valderrama. En él se reflexiona sobre algunos de los aspectos más particulares del Barroco: la vida como representación y la imagen vista como la entrada, que toma por adelantado la exaltación del contenido del libro.

En cuanto al carácter ilustrativo se destaca el artículo de Milagros García Olmedo, titulado “La ilustración en la estructura interna del libro. Libros ilustrados del siglo XVII en la biblioteca Menéndez Pelayo”, en él se estudia la conformación que distingue estos impresos por una serie de características especiales que son fáciles de reconocer: la portada, las páginas preliminares y el texto impreso.

También explica las ilustraciones más representativas de las diferentes partes del libro, las cuales se convirtieron en un instrumento privilegiado, por ser utilizadas por el cuerpo real y monástico, para la transmisión de diferentes temas teóricos y propagandísticos para sus propósitos, como a su vez las imágenes correspondían a estándares iconográficos definidos por las demandas de la época, además de otros factores que la autora considera en su artículo.

Hasta el momento se han señalado trabajos que se caracterizan tanto por la presentación de datos biográficos sobre la portada, como por su metodología en la selección de ilustraciones relacionadas con la identificación de temas, fechas, impresores y lugares. Sin embargo, también se pueden destacar otro tipo de investigaciones en los que prima la portada como fuente para el estudio de las ciencias sociales.

La doctora Carmen Sanchidrián Blanco del Departamento de Teoría e Historia de la Educación de la Universidad de Málaga, escribió un artículo sobre “El uso de imágenes en la investigación histórico-educativa”, en el año 2011. La autora tras abordar la complejidad teórica detrás de la imagen, trabaja la incorporación de estas como fuentes visuales, pero que van más allá del campo investigativo hacia el escenario educativo.

Al mismo tiempo, en cuanto contexto, Pérez Blázquez con el artículo “El cambio de mentalidad colectiva: Renacimiento, Humanismo, Reforma y Contrarreforma”, publicado en el año 2010, brinda un recorrido histórico desde el siglo XV y XVI, momento de cambio en el ámbito político, económico, social y cultural, en Europa. En él da cuenta sobre el contexto religioso que es el que nos interesa, y a las reformas que se sucintaron a entorno al Libro Antiguo, y de esta manera, poder comprender mejor el imaginario, las ideologías sobre el libro y su arte, entre otras manifestaciones.

0.7 Metodología:

Respecto a la metodología utilizada en el proceso de elaboración de este trabajo de grado, se ha desarrollado en varias fases: En primer lugar, este trabajo, de carácter cualitativo, se

basa en el análisis documental, empezando con el planteamiento del tema a estudiar que es, la portada en los libros Antiguos, por lo que se recurrió a la fuente primaria que es el Libro Antiguo de la Colección de la Biblioteca Mario Carvajal de la Universidad del Valle. En estos impresos se han catalogado 231 títulos que hacen un total de 261 volúmenes.⁴⁸

Seguidamente, se realizó una aplicación de la ficha sobre detalles completos sobre el libro, a este fin se empleó un filtro, teniendo como punto de partida el hecho de que las portadas grabadas corresponden solo a treinta impresos entre el siglo XVI hasta el Siglo XVIII. Dada la amplitud del tema planteado se procede a acotarlo con el objetivo de poder abarcar mejor el trabajo. A través de una selección representativa de cinco impresos pertenecientes al siglo XVII, los cuales contienen temas religiosos de esa época, entre 1612 y 1662 en Europa.

A dichas portadas se les aplicó una ficha de registro que permitió posteriormente el uso más puntual de la información; tales como datos de caracterización de los libros, como fecha y lugar de impresión, título y autor, como también el nombre del grabador, temas y comentarios. Sin embargo, por lo que respecta a la portada, particularmente la de carácter artístico, la situación es más compleja, pues ha sido necesario adaptar metodologías procedentes de otros ámbitos disciplinares a los paradigmas propios dentro de la historia del arte, como es modelo de análisis implementado por Erwin Panofsky, para abordar la lectura significativa e interpretativa de la imagen artística.

La estructura en tres niveles de complejidad, profundidad y abstracción diferentes a los que denomina primario, secundario e interpretación iconológica. Los tres niveles están íntimamente entrelazados. No obstante, separar los mecanismos de análisis característicos de cada uno, resulta metodológicamente muy útil de cara a la posterior representación del contenido. En primera instancia, se inicia con una ficha técnica donde estará ubicado el título y el texto o pie, que acompañan a la imagen, que son los que sitúan en un contexto determinado y le dan una significación que puede coincidir o no con lo que se desprende de su contenido literal o analógico.

⁴⁸Rubio y Olave, “Catálogo colección de Libros Antiguos. Biblioteca Mario Carvajal”, 51.

Posteriormente se continúa con el nivel más básico del análisis, la descripción preiconográfica, el cual su objetivo es recoger diferentes datos como formas, línea, número de figuras, género, posición, gestos, indumentaria, objetos, decoración, entre otras. Debe caracterizar de forma objetiva todas las formas y elementos destacados para asegurar su identificación al nivel más simple posible.

En segunda instancia, está es el análisis iconográfico que consiste en que a partir de la identificación realizada anteriormente de los temas y motivos iconográficos representados a través de los personajes, figuras, objetos lugares y escenas conocidas de paisajes bíblicos como órdenes religiosas, buscar en ellas su significado convencional, como también, el testimonio que proporcionan las imágenes en cada contexto, para que de esta manera sea posible interpretar los simbolismos y detalles, en las debidas formas de representación.

Una vez terminado todo este primer análisis, nos permite tener una visión más amplia de lo que estaba sucediendo en Europa en torno a la portada, llegar a algunas conclusiones generales, establecer una clasificación según la tipología de las portadas, su evolución, y conocer la decoración utilizada o las influencias europeas detectadas.

En tercera instancia, está lo iconológico. Es la interpretación que ocupa el estudio del significado de la imagen, considerando la identidad del grabador, el ambiente histórico-cultural, la función que presta al impreso, el alcance y la intencionalidad de la obra. Este nivel supone una abstracción profunda, un cambio a la lectura iconográfica, donde hay que tener en cuenta que los significados de los mismos temas iconográficos varían según las culturas y las épocas históricas.

Por consiguiente, esta metodología facilita la interpretación del pasado por medio de la identificación, descripción y análisis de imágenes, sobre los personajes, temas y contenidos en las portadas, así como de su simbología y atributos. Con el fin de estudiar y entender las diferentes maneras en que se representa el imaginario cultural religioso de esa época, partiendo también de la idea de que hablar de cultura del arte, involucra no sólo la obra y la técnica, sino también la gestión para su formación y creación, es decir, su contexto.

Dicho de otro modo, la imagen no se significa a ella misma como objeto del mundo, sino que se apoya en un primer nivel de significación descriptiva en busca de desentrañar los contenidos temáticos a partir de las figuras u objetos que contengan la imagen. En este aspecto, hay que acudir a la tradición cultural como antecedentes artísticos y fuentes literarias, motivos artísticos, conceptos o temas, con el fin de identificar el asunto representado y conectarlo con las fuentes escritas.

Capítulo 1

El Libro Antiguo y su estructura: la portada como expresión artística y cultural

En este capítulo llevaremos a cabo un breve recorrido histórico sobre el desarrollo de la portada en el Libro Antiguo, en particular el llamado frontispicio. También abordaremos el uso del grabado como técnica que permitió el perfeccionamiento en las portadas. Al finalizar el capítulo, trataremos el contexto sociocultural que influyó en la funcionalidad que prestaría el Libro Antiguo, sobre todo para la enseñanza religiosa, debido a las dinámicas de la contrarreforma y su repercusión, no solo en el contenido del libro, sino también en las ilustraciones situadas en la portada, a modo de una expresión de poder religioso que marcó un hito cultural, por ser un producto de mayor acceso y de alcance en la sociedad europea entre los siglos XVI al XVIII.

El origen del libro se remonta a unos 2400 a.c, cuando se implementó el papiro, que era manejado en forma de rollo bajo el ideal de almacenar y transportar los conocimientos de manera fácil y práctica. Su próximo cambio se dio durante la etapa medieval, con el *códice* que creó una notable distinción en el aspecto físico del libro, dejando la forma de rollo para adoptar la forma de cuaderno rectangular conformado por varias páginas, como lo conocemos actualmente.⁴⁹

Con respecto a esta nueva forma, los libros eran productos lujosos que escaseaban en la cotidianidad medieval, debido a su alto precio en el proceso de elaboración. Su producción se realizaba de manera artesanal por parte de los copistas, quienes se encargaban de transcribir manualmente cada ejemplar que fuese solicitado, lo que conllevó a que el conocimiento se mantuviera en los estamentos más ricos y poderosos, universidades y monasterios durante esta etapa⁵⁰.

⁴⁹ Roberto García Jurado, “La historia del libro”, *Revista de la Universidad de México* 600-601 (2001): 68-69, acceso el 06 de septiembre del 2020. <https://www.revistadelauniversidad.mx/download/44692d50-cb5c-4825-80e8-0ea537e39dec?filename=la-historia-del-libro>

⁵⁰ Elizabeth Eisenstein, *La revolución de la imprenta en la Edad Moderna europea*, 132.

Posteriormente, con la intervención y desarrollo de la imprenta, la producción cambió y, por ende, su formato, tanto externo como interno. Por eso, se les denominan Libros Antiguos a aquellos editados entre los años 1500 y 1800.

La primera imprenta fue inventada a partir del siglo VI en China, sus piezas móviles fueron hechas a base de porcelana, convirtiéndose en la primera respuesta a las limitaciones de la comunicación oral y la permanencia del mensaje en el tiempo.⁵¹ Sin embargo, no sería hasta el siglo XII que la imprenta llegó a implementarse en Europa, a diferencia de su antecesora, esta se compone inicialmente por láminas o caracteres grabados sobre madera. No obstante, fue durante el año 1453, que surgió la imprenta moderna por el orfebre alemán Johannes Gutenberg.

El cual innovó el proceso de impresión al realizar la composición de una página usando los caracteres móviles independientes, dividiendo el proceso en segmentos, hasta lograr combinarse a la voluntad del impresor, en vez de placas enteras de la composición textual.⁵² De esta manera, facilitó que el proceso fuese más rápido y económico, lo que cambió radicalmente la forma de difundir las ideas, siendo el inicio de un proceso gradual que llevaría a una mayor expansión del conocimiento en su época.

Así mismo, la imprenta representó la evolución de la idea de concebir el libro, repercutiendo en nuevas formas de lectura, porque la escritura manual de puño y letra simbolizó intimidad como deferencia a la hora de producir y leer, mientras que, con la imprenta fue una nueva forma escrita y por ende de producción, lo que significó también el rompimiento con esa intimidad, haciendo que la lectura lograrse ser más impersonal⁵³.

Ahora bien, la disposición del libro inició a partir de sus antecesores los manuscritos, iniciaba en orden con el *incipit opus* que es el inicio de la obra; el *corpus*, el contenido de la misma; y el *explicit opus*, que es el párrafo o línea final donde termina el texto. Por

⁵¹María José Ruiz Acosta, "De la mecanización del arte de los escribas", *Revista Latina de Comunicación Social* 11 (1998), acceso el 07 de octubre del 2020, <http://www.revistalatinacs.org/a/12mjrsevilla.htm>

⁵²Lucien Febvre y Henri-Jean Martin, *La aparición del libro* (México: Uteha, 1962), 30-31.

⁵³Fernando Bouza, *Del escribano a la biblioteca: la civilización escrita europea en la Alta Edad Moderna (siglos XV-XVI)* (Madrid: Síntesis, 1992), 37.

último, el *colofón*, fuente vital de información para conocer quiénes participaron en la producción del ejemplar. De igual modo, este orden y composición lo heredó el libro *incunable*, que en un comienzo tenía un aspecto físico igual al de los manuscritos, por tanto, el principal propósito era imitar, más que innovar, y eso se debió a dos razones que Lucien Febvre expone: La primera, es la intención de engañar al comprador que no se fiaba mucho del nuevo procedimiento. La segunda, evitar quejas de los gremios celosos y conservadores del monopolio.⁵⁴

Posteriormente, el impreso adquiere paulatinamente características propias a medida que adaptó otros factores tales como, el tipo de material, la tinta, más los avances técnicos de impresión, el tipo de grabado, entre otros. De la misma manera, su organización se fue distinguiendo de sus antecesores, debido a las exigencias legales y sociales sobre los impresos. Logrando así, distanciarse del modelo inicial desde finales del siglo XVI hasta su consolidación a mediados del siglo XVIII. Por consiguiente, el Libro Antiguo efectuó nuevas formas de concebir el texto en relación al aspecto físico sin modificar básicamente la función que ha venido cumpliendo a través de la historia.

Como se menciona anteriormente un factor clave de todos estos cambios corresponden al contexto social y cultural que exigía reformas debido a la expansión y divulgación del conocimiento, lo cual buscaba proteger la producción de los impresos, y su contenido. A partir del año 1515, los datos de mayor relevancia se les exigió colocar el nombre del autor, la censura previa de libros, y se ubicaron junto a los datos de impresión para ubicarlos en la portada o siguientes a esta⁵⁵.

Otras reformas relacionadas con la anterior, es la Pragmática de 1558, que trató sobre la importancia que el estado le da al control de la Imprenta. Así mismo, la intervención del Concilio de Trento, en la que se suscitaron diversos cambios estimulando la solidez de la organización en la estructura de los impresos, y que hizo más compleja debido a su relación

⁵⁴Febvre y Martin, “La aparición del libro”, 71.

⁵⁵Fermín De los Reyes Gómez, “La estructura formal en el libro antiguo español”, *Paratesto* 7 (2010): 12, acceso el 05 de septiembre del 2020, <https://www.yumpu.com/es/document/read/16394078/la-estructura-formal-del-libro-antiguo-espanol-fermin->

con las prácticas legales. Esta acción polarizó la producción de libros, sobre todo en los de temática religiosa, tales como la Biblia, evitando fraudes en estas reproducciones, con aquellas legislaturas.⁵⁶

En este orden de ideas, podemos señalar los principales elementos que pueden llegar a contener regularmente la estructura interna del Libro Antiguo, teniendo presente que no todos aparecerán simultáneamente, sino que, dependerá del contexto socio económico, político y religioso para su desarrollo. Principalmente, Manuel José Pedraza en su obra “El Libro Antiguo”, detalla toda la estructura y orden en que se constituyó el impreso en el transcurso del tiempo.⁵⁷

En el principio del Libro Antiguo, aparece una anteportada o falsa portada, que puede tener el título abreviado en el centro o estar en blanco, seguida por la portada o frontis, que contiene la información sobre la identificación de la obra, ya sea el título, la autoría, que anteriormente aparecía en el colofón, y que posteriormente tomó protagonismo junto al grabado en la mitad superior de la portada, reproduciéndose en un principio en grandes caracteres xilográficos y, luego de forma tipográfica.

Seguido también, por el pie de imprenta que abarca el lugar de impresión y editor, se situó en la parte inferior de la portada junto a la fecha, probablemente por su relación con las concesiones de privilegios de impresión, por un determinado tiempo, de ahí la necesidad de hacer constar la fecha en un lugar visible al lector para alcanzar una mayor publicidad.

Después de la portada, se encuentran los paratextos preliminares, que son textos que facilitaron la presentación de la obra, los que se encuentran ubicados antes del texto, por ende, son llamados preliminares, y los después de él, continua el contenido de la obra, y por último, los denominados paratextos finales. Entre todos ellos, son los preliminares los que cuentan con una serie de elementos legales y literarios. Algunos ya existían desde los incunables y otros fueron apareciendo a medida que fuesen necesarios por la iglesia o la monarquía.

⁵⁶De los Reyes Gómez “La estructura formal en el libro antiguo español”,12.

⁵⁷ Manuel Pedraza, *Estructura material del libro antiguo* (España: Síntesis. 2003), 136-202.

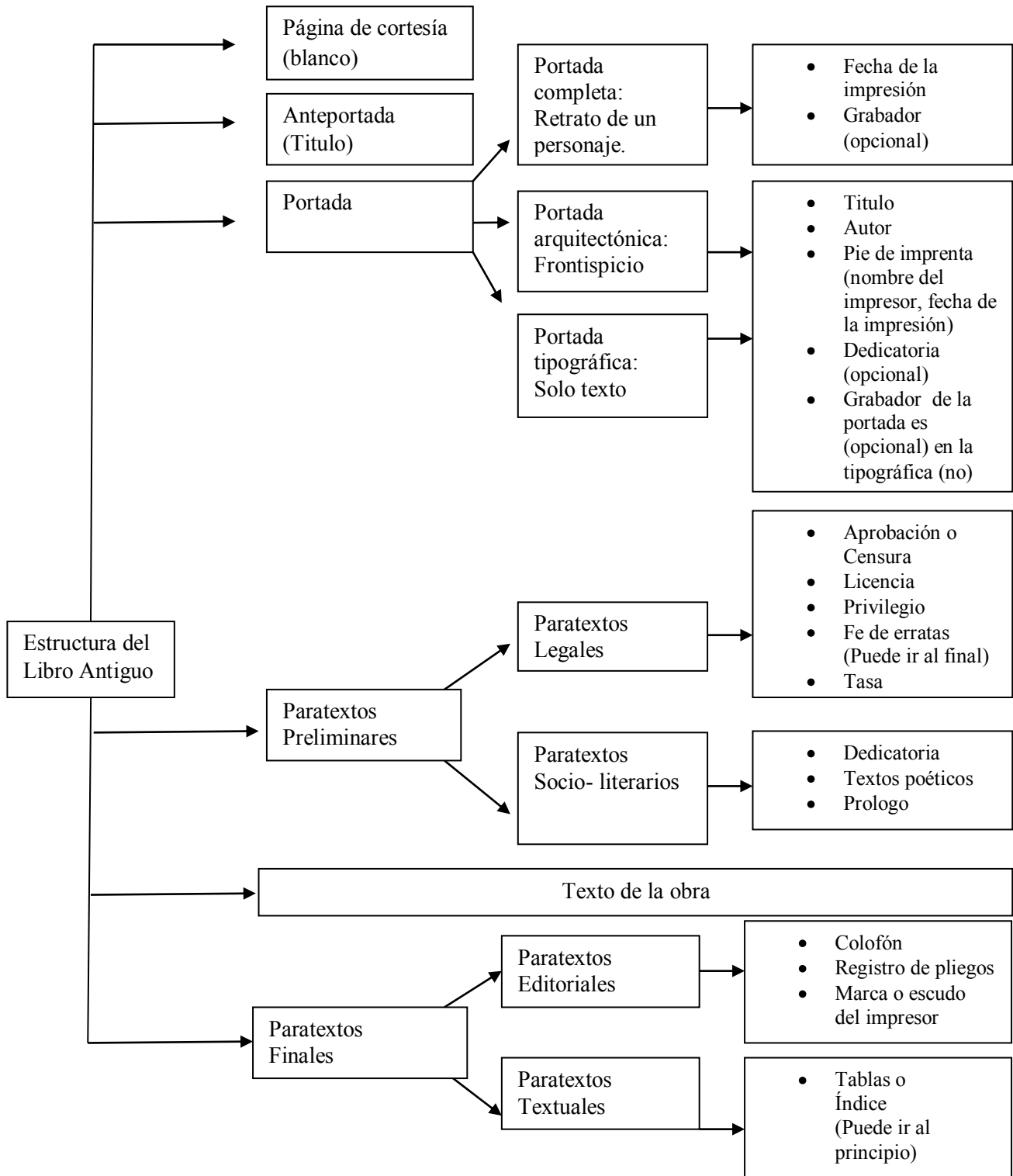
Así pues, los siguientes paratextos, fueron los más habituales: la dedicatoria, el registro de la propiedad, que reconoce el autor, las aprobaciones religiosas (*nihil obstat, imprimatur*) como títulos obligatorios para adquirir una licencia de impresión, las censuras fueron un tipo de revisión previa que permitió la autorización de la publicación. Otro tipo, son las licencias, que se convirtieron en requerimientos de suma importancia para permitir la impresión de una obra. En él se incluían también los privilegios de venta, en una época en que aún el derecho de propiedad no estaba del todo constatado, fueron exigidos con la necesidad de que una obra no fuese editada y publicada por otro editor.

La tasa o fijación del precio, fue otro requerimiento que se creó con el fin de poner un costo máximo al que se podía vender el libro. Después de los preliminares se encuentra el cuerpo del libro, el contenido textual que está ordenado comúnmente en tomos, secciones o capítulos, y puede contener ilustraciones. A continuación, el colofón que es un paratexto final, este se encuentra al finalizar el libro, se constituye en forma de triángulos y trapecios invertidos, incluyendo adornos xilográficos ubicados en el centro. En él se ubican los datos como el pie de imprenta, la fecha de impresión y otros relacionados con su publicación, acompañados por una protesta de fe.

El colofón puede considerarse como el equivalente al *explicit* en los *incunables*, su fin es corroborar, rectificar o desarrollar la información que no había en la portada o ya fuese que no la tuviera. Esta estructura pervivió de forma simultánea con los cambios surgidos en la portada hasta que se consolidó y fue cesando su importancia. Al final de la estructura del libro, está el Índice, tabla o sumario, que son listas que figuran los títulos de los capítulos. El índice puede ser onomástico, geográfico o de ilustraciones.

A continuación, se muestra un cuadro sinóptico según la estructura que el autor Fermín De los Reyes estableció en sus estudios. Este orden no es fijo, porque muchos de los elementos estuvieron en constantes cambios, pueden que un paratexto apareciera como un preliminar o final, pero de alguna manera es una guía que comúnmente se constituyó en orden de los libros antiguos, sobre todo a mediados del siglo XVI y siglo XVII.

Figura 1
Título: “Estructura del Libro Antiguo”
Fuente: Autoría propia



Es entonces cuando el libro, resultado de un conjunto de premisas y el apoderamiento por un objeto, para vaciar en él, significados e ideas, por lo que se buscó la forma para su desarrollo y mayor facilidad de producción y expansión, siendo un proceso diverso en cada país. En relación a este proceso, el libro se mantuvo en constante evolución conforme a las necesidades de cada época. Adoptando así, nuevas características que lo hicieran de fácil identificación y atractivo al consumidor.

Como representante de una visión material en las investigaciones del libro, encontramos a Elizabeth Eisenstein, la cual plantea que el invento de Gutenberg influyó en gran medida al desarrollo de la imprenta y a su vez, a la producción del libro como “una extraordinaria difusión y duplicación de la escritura impresa”.⁵⁸ Sin embargo, tampoco implicó que fuese una revolución acelerada, sino más bien un proceso paulatino.

“La imprenta no solo hizo circular nuevas obras, sino que también multiplicó el acceso a las ya existentes, hecho que transformó los modos de acercarse y apropiarse de los textos. A su vez, la lectura se diversificó, lo cual dio lugar a un tipo de lectura más escéptica y a un tipo de conocimiento más acumulativo e interactivo; no tan repetitivo y aislado”⁵⁹

El libro como lo conocemos hoy en día es muy distinto al Libro Antiguo que hemos venido tratando, podemos apreciar que el desarrollo de su estructura no fue un proceso uniforme y mucho menos abrupto. Por ende, las relaciones que ha estado ligado el Libro Antiguo en un proceso que ha devenido dentro de una época cuyo espíritu incesante, estuvo inscripto no solo a las leyes, sino también, a la religión y posteriormente a diversos movimientos artísticos.

En relación con lo visto anteriormente, a continuación, se tratará el contexto socio político, que pone en relieve el discurso entorno a un estado de circunstancias y de hechos pictóricos e históricos, en los que se refleja el espíritu pedagógico-artístico que quería plasmar los

⁵⁸Eisenstein, “La revolución de la imprenta en la Edad Moderna europea”, 280.

⁵⁹Gómez Murcia Javier, “Las transformaciones materiales del libro. Mediación sociotécnica y comunicación” (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2018), 50. Acceso el 15 de mayo del 2020. <https://eprints.ucm.es/49896/1/T40530.pdf>

imaginarios religiosos de la época en el Libro Antiguo, sobre todo la portada y especialmente el frontispicio.

1.1 Cambios políticos y estéticos.

El Libro Antiguo no solo era una obra representada que respondía para sus propios fines, sino que mediante a ella, también se aspiraba mostrar la forma que incidió la relación del contexto con su propia formación, junto a las diversas argumentaciones de impresión documental, conceptual y estética de la época.

De modo que, tanto los avances en técnicas y producción enriquecieron toda una actividad detrás de la producción del Libro Antiguo, lo que ocasionó una mayor adquisición y a su vez, a varias confrontaciones entre los clásicos y la iglesia, ocasionando una lucha por la libertad del conocimiento, llevando a una desacralización del saber, a una expansión del saber más allá del clero, por ende, la supervivencia por parte del credo católico entre el criticismo humanista y el protestantismo.⁶⁰

Este hecho dividió el siglo XVI en dos con el llamado Concilio de Trento, en tanto se buscaba con urgencia un renacimiento en la religión católica, por una exploración del sostenimiento por el equilibrio y autosuficiencia que estaba en caída. El concilio puso en marcha distintas formas para suplir esas necesidades, disponiendo del uso de los libros, que antes era un lujo para el cuerpo monástico, después fueron concedidos para conectar sus mentes de nuevo hacia el catolicismo.

Por ello, se buscó reproducir las obras que se vendieron con menos dificultad y para ellos recurrieron a las más leídas: las obras religiosas, por su amplia producción como respuesta a los problemas suscitados a los ideales protestantes, de Martín Lutero y Juan Calvino, dos fuerzas que se resistieron a los dogmas religiosos impartidos en ese momento.

⁶⁰Aitor Blaquez Pérez, “El cambio de mentalidad colectiva: Renacimiento, Humanismo, Reforma y Contrarreforma”, *Sección temario de oposiciones de geografía e historia: Proyecto Clío* 36, (2010),8. Acceso el 05 de septiembre del 2020. <http://clio.rediris.es/n36/oposicones/tema42.pdf>

A esta situación se le suman las problemáticas internas de la iglesia como la crisis de conciencia del Cisma en Occidente, que causó un desprestigio en la figura del papa, por la corrupción en la iglesia católica entre el bajo y el alto clero en el que se produjeron dos falencias; la Simonía o compra venta de indulgencias, y la acumulación en una misma persona de múltiples dignidades y prebendas.

Todo esto implicaba que la ostentación y la riqueza fuesen vistas como una crisis de valores y corrupción por el espíritu crítico del humanismo. Con respecto a lo dicho, la Iglesia impuso, La Contrarreforma o Reforma Católica (1545-1563), aunque en un momento tardío, porque a los protestantes no les interesaba la reconciliación, pero sirvió para fortalecer y consolidar la autoridad eclesiástica en sus territorios católicos.⁶¹

A causa de lo anterior, se inició un rearme espiritual a través de la creación de seminarios para la formación del clero secular, en los cuales se incluían nuevas órdenes que destacaban a los jesuitas, por su gran trabajo en la misiones desde Asia hasta América. Así mismo, se pensó en la revalorización de los sacramentos, en el bautismo obligatorio a los pocos días de nacer, en las eucaristías con procesiones en fechas señaladas como el Corpus Christi.

Por estas razones, el Libro Antiguo fue el mejor medio de expansión ideológico religioso convirtiéndose en la herramienta ideal para que las obras devocionales desempeñarán un rol de transmisión de ideas, actitudes y patrones de conducta, el clero moldeaba la fe católica y a los laicos a quienes eran guiados. Sirviéndose de libros tales como manuales para la instrucción religiosa, oraciones, sermones, hagiografías, catecismos, libros de horas, volúmenes teológicos y, en última instancia, la propia Biblia.

Ahora bien, eso no implica que la producción de obras sea un resurgimiento del catolicismo, sino que, por el contrario, puede ser interpretado como una señal de la existencia de tensiones, por los fenómenos sociales ocurridos en el siglo XVI, aunque en otro sentido, este hecho promovió la lectura al permitir que la opinión de la población, se pudiera formar soberanamente a través de la lectura inmediata de la Biblia.

⁶¹Blanco Pérez, “El cambio de mentalidad colectiva: Renacimiento, Humanismo, Reforma y Contrarreforma”, 14.

En cuanto al imaginario del siglo XVII y su estrecha relación con la reforma católica, fue un factor que distinguió este siglo por el implemento masivo de ilustraciones para la enseñanza pública, sirviéndose de la didáctica, reconocida como una de las estrategias más eficaces para la dispersión del saber religioso. Puesto que, al plantearse mediante una visión sobre el arte en esta época, hay que partir de dos tipos de asociaciones, el arte en sus varios registros como documento artístico-estético y como vehículo de memoria y recuerdo. Este último por ejemplo tenemos el caso de los franciscanos que temían a la deriva idolátrica:

Es preciso evitar que los "naturales" crean en imágenes de piedra y de madera. Éstas sólo deben servir para suscitar la devoción hacia lo que representan y que se encuentra en el cielo. Y tienen que aprender de memoria: "se pinta la imagen de santa María para que solamente se traiga a la memoria que es Ella la que mereció ser madre de Nuestro Señor y que ella es la gran intercesora del cielo", o bien: "el crucifijo se figura o pinta solamente para remembranza".⁶²

La memoria, entonces, permite configurar los aspectos relativos a la condición histórica, determinando en el ámbito del pasado, narraciones que constituyen una posibilidad referencial frente al medio artístico, que sitúa el papel de la portada mediante una función que está inscrita particularmente en el ámbito de la representación en el arte.

Sin embargo, en cada época el arte cambia según las exigencias, y en el siglo XVII no es la excepción, con la llegada de la ilustración se crea una nueva iconografía que cambiaba a partir de los requerimientos de la Iglesia del momento. Las imágenes que más se reprodujeron fueron la Pasión y devoción en los santos, la virgen, la imitación de Cristo con el propósito de impartir miedo e impotencia ante el dolor, la enfermedad, entre otros.

Todas estas imágenes son características del arte Barroco, por su estilo exuberante, exagerado y dramático, ideal para elevar el intenso fervor de la Contrarreforma, y qué mejor manera, que por medio del arte. Acorde al Barroco, el grabado se desenvuelve con mayor extensión, permitiendo libertad en la expresión sobre la ilustración, en el que se

⁶² Sergei Gruzinski, *Las guerra de las imágenes: De Cristóbal Colón "a Blade Runner" (1492-2019)* (México D.F: fondo de cultura económica, 1994),75.

establecieron leyes estéticas propias que estaban abocadas a la invención de nuevos procedimientos, es así como, a la perfección del oficio y a la libertad de ejecución se suma un auténtico estilo creador por parte de algunos artistas grabadores.

Dentro del mundo del arte, el grabado se basa en parte en la pintura, porque fue la primera técnica que retomó con fuerza el espíritu del Humanismo, en Roma a comienzos del siglo XVI; en ese entonces, todo giraba en torno a la mimesis en la imagen, a causa de los artistas que se esforzaban porque el arte fuese lo más figurativo al nivel de provocar una sensación de realismo.⁶³

A diferencia del arte en la Edad Media, la mimesis pierde importancia y es por ello que las figuras son esquematizadas, sin realismo. El arte europeo sufrió un profundo cambio cuando pasó de ser un icono medieval, a informar sobre el mundo físico a través de la representación visual renacentista, que se convirtió en un reflejo especular objetivo de las cosas sensibles.⁶⁴

Posterior al siglo XVI, el enfoque ya no estaría sobre el mundo exterior, sino en la representación de la religión. A su vez, el Concilio de Trento, relegó el arte al control eclesiástico, llegando a ser una decisiva herramienta para la divulgación de la fe entre las muchedumbres, dejando de ser un objeto de usanza y goce de unos cuantos grupos privilegiados. De igual modo, la Iglesia en el siglo XVII no entabló ninguna lucha contra el arte, simplemente lo mejoró y le infundió otra fuerza, luchar contra la herejía, expresar el impulso de todo ser hacia Dios; si, antes el arte huía de la expresión del dolor, lo que ahora representa, es el martirio con todo su horror.

No obstante, los artistas laicos como clérigos, se habían formado bajo la enseñanza de la Iglesia, convirtiéndose en fieles intérpretes de sus exigencias, incluso cuando tenían cierta libertad, su temática fue la misma, este hecho terminó por constatar que el espíritu religioso fue la razón de ser del artista, y por ende del arte.

⁶³Zamora Águila, “Filosofía de la imagen. Lenguaje. Imagen y representación”, 18.

⁶⁴Zamora Águila, “Filosofía de la imagen. Lenguaje. Imagen y representación”, 307.

Nos referimos a las aportaciones de Rubens, Caravaggio, Anibal, Carraci o Maderno quienes, entre otros, han de verse como los formuladores iniciales de la poética barroca en lo que esta tiene de polémica anti manierista. Pues en ellos aparecen ya de manera clara las distintas tendencias y alternativas que van a configurar plásticamente el siglo XVII y parte del siglo XVIII.⁶⁵

Durante esta época de transición e innovación espiritual, el arte Barroco es la corriente de mayor visión y alcance de la iconografía religiosa; debido a su exageración realista, que permitió la representación posible y directa a través de distintas técnicas artísticas.

El conjunto de las formas textuales alegóricas del Barroco favorecieron la contaminación entre los elementos icónicos y los de discurso escrito. Las imágenes visuales funcionaban como “ideogramas” o como elementos de una escritura jeroglífica, en tanto que los textos escritos podían servir una función icónica, como las frases que aparecen en la imagen de la figura.⁶⁶

Una vez consolidada la alegoría visual durante el siglo XVII, esta será la corriente que sirvió para la reproducción de aquellos imaginarios en construcción, como sistemas de organización del saber, conforme a una economía simbólica del poder de la imagen barroca. De tal manera que, las imágenes resultaban ser muy asertivas y efectivas, siendo útiles para la retórica, ya sea ésta la discursiva a través del texto o de la palabra, o por medio de lo visual, y además, conjuntamente como solía ser lo acostumbrado.

Nuestra cultura clásica, en especial durante la etapa Barroca, fue especialmente sensible a todo esto, de modo que la imagen visual de un instrumento de cuerda, dispuesta en determinado contexto, en virtud de su código, nos ofrece una clave de lectura para aproximarnos a su comprensión.⁶⁷

⁶⁵María del Rosario Farga, *Entre el cuerpo y el alma: imagería de los siglos XVII y XVIII.*, (México: Universidad Iberoamericana Puebla, 2002), 25.

⁶⁶Abril Gonzalo, *Análisis crítico de textos visuales: mirar lo que nos mira* (España: Editorial síntesis. S.A.), 73-74.

⁶⁷Rafael G. Mahiques. *Iconografía e iconología. Cuestiones de método. Volumen II* (Madrid: Ediciones Encuentro, S. A., 2009), 20.

En cuanto al arte, se transmitió también en los libros por medio de aquellas imágenes veneradas por la cristiandad, como imágenes de la Virgen, esta sostuvo una lucha constante concerniente a su veracidad y credibilidad por parte de los protestantes, como también el culto a los santos, se lleva a cabo de acuerdo a los principios dogmáticos del catolicismo, siendo un eje central e inmutable en la representación hasta nuestros días, entendida por los protestantes como una especie de superstición pagana, refiriéndose a los santos como forma de menospreciar a Jesucristo, el único mediador.

Por consiguiente, todo lo que el protestantismo negó y atacó: el culto a la Virgen, la primacía de San Pedro, la fe en los sacramentos, la virtud de las oraciones por los muertos, la eficacia de las obras, la intervención de los santos, la veneración de las imágenes y de las reliquias, todos estos dogmas o antiguas tradiciones, llevó a la iglesia católica a exaltar y defenderlo a través del arte.⁶⁸

De tal forma, la ilustración expone la grandeza y la majestuosidad del catolicismo en una epopeya clásica, como respuesta defensiva a los protestantes que se opusieron a esta forma de proceder, restando toda importancia al arte, inclusive llegando a la destrucción de imágenes, presentándose de un modo vacío, desnudo y pobre, su religiosidad.

Esto explica en cierta medida, el arte fastuoso del siglo XVII con respecto al credo católico, por tanto, el arte religioso emprende una ardiente defensa, sobre la importancia que tiene el papel de los sentidos en la devoción de las imágenes, en busca de una renovación iconográfica que apoye sus posiciones en vencer tanto a la nueva herejía como a la antigua.

El arte de la contrarreforma para Wittkower, consta de la coexistencia de la reticencia clásica y del Fausto vulgar. Parece posible asociar al espíritu de los reformadores en un estilo diferente: un estilo que revela algo de sus insistencias y sus entusiasmos, de su llamada directa y de la profundidad mística de sus convicciones⁶⁹

⁶⁸Emile Male, *El arte religioso de la Contrarreforma: estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*, (España: Ediciones Encuentro, 2001), 487.

⁶⁹Rudolf Wittkower, en *Entre el cuerpo y el alma: imaginería de los siglos XVII y XVIII*, citado por María del Rosario Farga, (Puebla: Universidad Iberoamericana, 2002), 43.

En esta nueva iconografía, Farga señala que los verdaderos propósitos de “la imagen sagrada son: exaltar la devoción, despertar nuestra atención o enternecer nuestra sensibilidad, ante la representación corporal de los santos o de las imágenes evangélicas.”⁷⁰ En contraste al arte, este lleva escondido dentro de sí, mensajes plasmados en un nivel gráfico, que no fuese posible ver la diferencia entre un óleo y un grabado o en la portada de un Libro Antiguo. Puesto que, el lector se lleva no solo un contenido especial, sino también una pequeña obra de arte, traída de las iglesias, museos o recintos a su intimidad con Dios.

En aquel entonces, el arte, se convirtió en el fenómeno más relevante debido a que, su propósito, la conquista del mundo como imagen, con el fin de ampliar la visión de lo que se tenía sobre el mundo, y por ello, su representación.⁷¹ En consonancia con lo dicho, la Reforma en lugar de borrar las imágenes, las multiplicó, les dio nuevos significados y los dotó de una espléndida belleza, durante finales del siglo XVI, todo el siglo XVII y parte del XVIII.⁷²

No obstante, a través de los años se ha cuestionado la importancia de la representación del arte como un medio hacia la semejanza de la realidad, relacionándolo más a la imaginación, porque en primer lugar, es el resultado de un proceso de percepción de una imagen mental que se presenta en un objeto, acción o paisaje en la conciencia de los artistas.⁷³

En vista de que, la representación está detrás de aquellos que eligen qué aspectos mostrar y cuáles ocultar, de intereses subjetivos o de aquellos que quieren prevalecer unos ideales sobre otros. A la par, las obras de arte en las que se representan ciertas cuestiones no son del todo copias fieles de la realidad ¿Pero cómo obviar el papel indispensable de la

⁷⁰María del Rosario Farga, *Entre el cuerpo y el alma: imagería de los siglos XVII y XVIII* (Puebla: Universidad Iberoamericana, 2002), 30.

⁷¹ Rodolfo García Aguilar, “El concepto de la imagen del mundo en Holzwege de Martín Heidegger” *Revista de las Sedes Regionales* 12 (2006): 209, acceso el 2 de septiembre del 2020, <https://www.redalyc.org/pdf/666/66612867014.pdf>

⁷²Male, “El arte religioso de la Contrarreforma: estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII”.

⁷³Marta Cecilia Lora Garcés, *Los sistemas de representación en la modernidad: Conflictos, identidades y reconocimiento, trabajos críticos del doctorado en humanidades*. (Santiago de Cali: Diagramación, Universidad del Valle, 2011), 23-24.

representación artística en relación a la realidad? Por lo que el historiador Roger Chartier propone lo siguiente:

Las representaciones no son simples imágenes, verídicas o engañosas, de una realidad que les sería externa. Poseen una energía propia que persuade de que el mundo o el pasado, es, en efecto, lo que dicen que es. En ese sentido, producen las brechas que fracturan a las sociedades y las incorporan en los individuos.⁷⁴

Es entonces, que la representación de la imagen ofrece datos sobre los hechos históricos, pero también sobre aquellas ideas que hacen parte del colectivo social e individual. Según el historiador Peter Burke, considera que las imágenes son un recurso para el estudio de las costumbres, hábitos sociales, entre otros. “Como forma artística de representación, no constituye una promesa de sustituir la realidad. Pues, el arte es en este caso la ilusión que re-presenta con el fin de que aquello que no está presente lo esté”.⁷⁵ Convirtiéndose en un documento valioso para el análisis de la historia.

Por lo visto anteriormente, el Libro Antiguo asumió emplear portadas que corroboraron al uso de ilustraciones, a la incorporación de algunos preliminares, como respuesta a los cambios de la mentalidad moderna, hasta llegar a distanciarse de los incunables, lo que repercutió en una manifestación a la imaginación histórica. Por tanto, la portada puede ser vista como un valioso testimonio de la praxis social, debido a que constituye un testimonio que aportó al desarrollo cultural, sociopolítico y económico, pero sobre todo, en los procesos estéticos en que estuvo inmersa, y que nos enseñaron a que distinciones de orden intelectual y cultural, respondían.

⁷⁴ Roger Chartier, *La historia o la lectura del tiempo* (Barcelona: Gedisa editorial, 2007), 244.

⁷⁵ Mónica Uribe Flores, “El arte como ausencia”, *Alpha: revista de artes, letras y filosofía* 21 (2005): 219-224, acceso el 3 de septiembre del 2020, <https://www.revistaalpha.com/index.php/alpha/article/view/563/562>

1.2 Frontispicio.

Dentro de la estructura general del Libro Antiguo, el apartado que tuvo mayor desarrollo a como la conocemos hoy, es la portada, cuyo espacio se prestó para el desarrollo artístico y cultural, que utilizó el imaginario religioso para su mayor relevancia, permitiendo la exaltación de información del libro con criterios relacionados con el autor, como también su relación con la elevación del costo, por la realización de grabados ilustrativos y decorativos, que se concentraron en esa parte, más que en cualquier otro lugar en el libro. Dado que es la carta de presentación al lector, el arte será una característica clara a la hora de establecer la portada y su lugar en el Libro Antiguo, porque una imagen atractiva impacta y es precisamente para promover el interés de los lectores potenciales. Además su función original es condensar el libro reflejando la promesa del contenido.

Dentro de lo que constituye a la portada, hay distintas tipologías, la primera es el frontispicio o frontis, que se caracterizó por su estructura arquitectónica, combinando texto e ilustraciones. La segunda, es una ilustración de página completa, estas poseen nada más que la fecha y en algunas veces, en la parte inferior de la portada, en letra muy pequeña y en cursiva aparece el nombre del grabador seguido también de un verbo en latín que distingue la actividad: “(*invenit* para el esbozo del dibujo, *delineavit* para la realización completa del dibujo, *sculpsit* lo ha pasado a la plancha, o bien *fecit* para todo el proceso)”.⁷⁶

Por último, la portada tipográfica, que apareció a finales del siglo XVII y predominó toda la mitad del siglo siguiente, constan de grandes caracteres de índole textual con los datos bibliográficos fundamentales.⁷⁷ Entre las temáticas que conforman las dos primeras tipologías, predominan la representación de la persona a quien es dedicado el libro; algún guerrero o santo, también se presentan episodios bíblicos o alegorías, que son imágenes utilizadas para simbolizar una idea abstracta a partir de atributos que permitan representar con personajes, animales u objetos.

⁷⁶De los Reyes Gómez, “La estructura formal del libro antiguo español”, 21.

⁷⁷Morato Jiménez, “La portada en el libro impreso español: tipología y evolución, (1472-1558)”, 43.

La portada se puede seguir a lo largo de tres siglos, del XVI al XVIII.

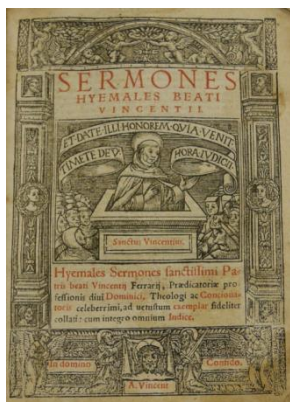


Figura 2
Frontispicio del libro:
“Sermones” (1539)
Signatura en el catálogo: 77
Ferrer, Vicente.
Fuente: Colección de la
Biblioteca Mario Carvajal



Figura 3
Portada grabada del libro:
“De Panegirici sacri del P. Giacomo
Lumbrani della Compania di
Giesu”, (1691)
Signatura en el catálogo: 120
Lumbrani, Giacomo
Fuente: Colección de la Biblioteca
Mario Carvajal

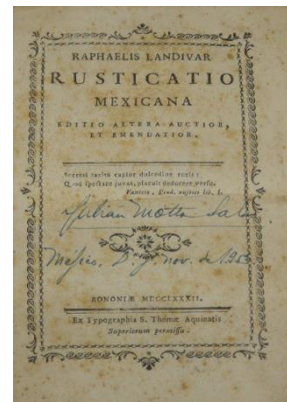


Figura 4
Portada tipográfica del libro:
“Rusticatio Mexicana”
(1782)
Signatura en el catálogo: 114
Landívar, Rafael.
Fuente: Colección de la
Biblioteca Mario Carvajal

La portada muestra cambios graduales de complejidad a través del tiempo, esta afirmación se puede ver con claridad en la tesis doctoral de la autora Mónica Jiménez, *La portada en el libro impreso español: tipología y evolución, (1472-1558)*, en ella realiza un seguimiento histórico en la realización y desarrollo de la portada por periodos.⁷⁸

El primer periodo, es la imitación o copia del manuscrito, es un periodo sin portadas, que comprende desde el uso de la imprenta manual, hasta finales del siglo XV, cuando los incunables imitaron a los códices. En ocasiones, llevaron alguna portada, pero no era lo acostumbrado, sólo se colocaron hojas en blanco antes del contenido, para protección de este.

El inicio del libro era un *incipit* que tenía más un fin decorativo que identificativo, heredado de los manuscritos, por eso se caracterizaban por ser obras lujosas, por sus detalles y ornamentos enriquecidos. Sin embargo, esta modalidad le costó tiempo a los incunables llegar a distanciarse y distinguirse estéticamente en la forma de empezar el libro, es decir al

⁷⁸Morato Jiménez, “La portada en el libro impreso español: tipología y evolución, (1472-1558)”, 22.

implementar una portada, en la que se hallen los datos previos, en vez del contenido de la obra; que se verá ya a partir del siguiente periodo.

A partir de 1490, con la inclusión de una portada primitiva, su evolución se hizo más visible en cuanto a la decoración que a la información contenida en ella. Ya en 1540, comienza el periodo inicial, cuando se aprecia las diferencias sobre la colocación y orden de los datos, trasladando del colofón, la información como el título, el autor y el pie de imprenta.

Posterior a este momento, le sigue el periodo de consolidación, que fue dado durante el siglo XVII, cuando se nota un cambio sustancial en la portada, información del pie de imprenta de forma regular, junto a los demás datos más recalcados como fueron la mención de privilegio, y el año de impresión, ambos distinguidos económicamente para los impresores⁷⁹. Así mismo, esta información se convirtió en una conducta para certificar algún tipo de privilegio y publicidad sobre la producción del impreso, sumando otro cambio como la implementación de elementos decorativos, como ilustraciones, orlas, escudos, con el propósito de hacerlo más interesante y llamativo al lector.

Finalmente, se encuentran las portadas arquitectónicas, esta temática podría haberse incluido en algunos de los periodos anteriores, pero dado al valor que tuvo a finales del siglo XVI y en mayor medida en el siglo XVII, se estudiará en mayor detalle sus particularidades con respecto a las anteriores.

Las portadas arquitectónicas son llamadas también frontispicios o frontis. Su etimología procede del latín: *frons* + *specio* = frente/fachada + mirar, la que mira a la fachada⁸⁰. En este sentido, Antoine Furetière (1619-1688, París),⁸¹ novelista, satírico y lexicógrafo francés, nos define la palabra Frontispicio como "La entrada principal de un gran edificio

⁷⁹Morato Jiménez, "La portada en el libro impreso español: tipología y evolución, (1472-1558)", 490-491.

⁸⁰Santiago Manguía, *Nuevo diccionario etimológico latín-español y de las voces derivadas* (Bilbao: Universidad de Deusto, 2001), 307.

⁸¹Encyclopædia Britannica, s. v. "Antoine Furetière", acceso: 19 de octubre de 2019, <https://www.britannica.com/biography/Antoine-Furetiere>

que se encuentra ante los ojos de los espectadores".⁸² Estas definiciones nos dan a entender el significado como una fachada monumental representada y asimilada como una portada de un libro. Del mismo modo, se refiere únicamente a las portadas arquitectónicas, no cualquier portada ilustrada, sino un tipo determinado de ilustración.

La portada que se muestra a continuación en la (figura 5) es realizada a finales del siglo XVI, tiene un alto nivel de grabado, dado que es el frontispicio de la Biblia. En esta época se inicia a utilizar el grabado en metal más que en madera, pero en general en este siglo, la técnica xilográfica dejaba un acabado rudimentario en el sentido de la dimensión, las sombras, a causa de no permitir una mayor flexibilidad para dar una sensación de profundidad. En lo demás, esta ilustración cumple con los factores claves que debe poseer un frontis a nivel arquitectónico.

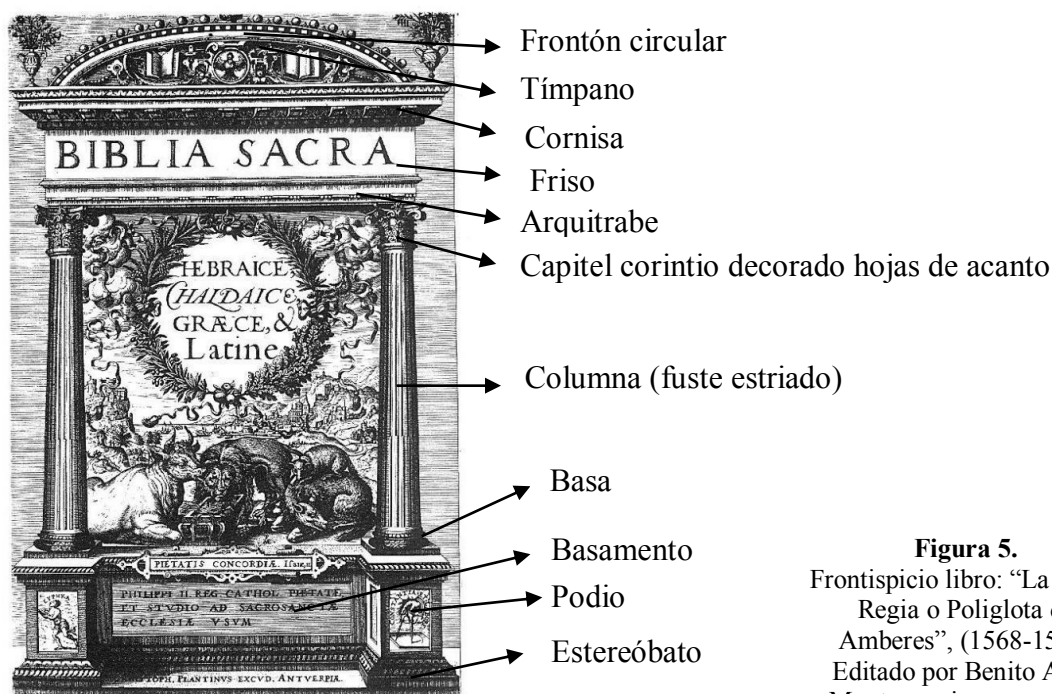


Figura 5.
Frontispicio libro: “La Biblia Regia o Poliglota de Amberes”, (1568-1572)
Editado por Benito Arias Montano e impresa por el maestro Cristóbal Plantino
Fuente: Biblioteca Nacional, Madrid.

⁸²Louis Marín, “Les enjeux d’un frontispice”, *L’Esprit créateur* 3 (1987): 49, acceso el 20 de agosto del 2020, https://www.jstor.org/stable/26284729?seq=1#metadata_info_tab_contents

En este frontis, se representó muy bien el molde ideal para el trabajo de los grabadores y artistas del siglo XVII, y fue durante su uso, que la calidad aumento a medida que la técnica se desarrolló, lo que permitió plasmar en los frontispicios los movimientos artísticos como el arte Barroco, que se reflejó en un aspecto semejante a las fachadas de las edificaciones eclesiásticas, como el arte del retablo.

Un ejemplo es el arte del *Baldaqino* de la Basílica de San Pedro en Roma, realizado por Bernini, se convirtió es una inspiración para la realización de frontis, además que la función principal de estos monumentos majestuosos, es de realzar la veneración del credo católico e imágenes en moldeadas en los retablos o altares, sentimiento que se quería lograr transmitir en las portadas de los impresos.

Los frontispicios presentan unos rasgos que la caracterizan, por lo general se conforman a partir de dos columnas o pilastras laterales, representado tal como en el arte romano, este se identifica por la utilización de órdenes arquitectónicas clásicas (*toscano, dórico, jónico, corintio y compuesto*). Durante el Barroco, se implementó considerablemente la columna salomónica, ilustrada de forma helicoidal, en la que aparece revestida con denso ornamental de volutas, hojas de laurel o racimos.⁸³ Frecuentemente, pueden tener aspecto antropomorfo o figuras alegóricas, estas pueden representar virtudes (caridad, fortaleza, templanza, fe) sacramentos (eucaristía, bautismo, comunión,) como otros conceptos teóricos abstractos (la unidad de los creyentes, la misericordia divina la iglesia en el mundo, el buen gobierno)".⁸⁴

En la parte superior de la columna, se encuentra el capitel, este elemento fue un instrumento didáctico de primer orden, debido a que transmitía las enseñanzas evangélicas del antiguo testamento, y mientras que el capitel llegó a ser sustituido por simples molduras durante el periodo gótico, porque fue perdiendo categoría hasta desaparecer a principios del siglo XV. Ahora bien, este elemento se volvió a utilizar en el neoclasicismo y en el

⁸³Martha Fernández, "Los tratados del orden salomónico: Juan Ricci, Juan Caramuel y Guarino Guarini en la arquitectura novohispana Quintana. *Revista de estudios do departamento de historia da arte* 7 (2008):13-43. Acceso el 04 de septiembre del 2020. <https://www.redalyc.org/pdf/653/65323975003.pdf>

⁸⁴Milagros Olmedo, "La ilustración en la estructura interna del libro. Libros ilustrados del siglo XVII en la Biblioteca Menéndes Pelayo", 81-82.

renacimiento.⁸⁵ Otro elemento que más se destaca es el Frontón, un remate en forma triangular de tono bajo cuyo espacio interior es a veces llamado como tímpano. Encontrado originalmente en templos de la antigua Grecia y Roma, los frontones fueron reinventados en el Renacimiento,⁸⁶ y posteriormente se hicieron en distintas formas a la triangular, de maneras circulares y entrecortadas, quebradas y discontinuas, con grandes siluetas que simulan movimiento en la fachada.⁸⁷

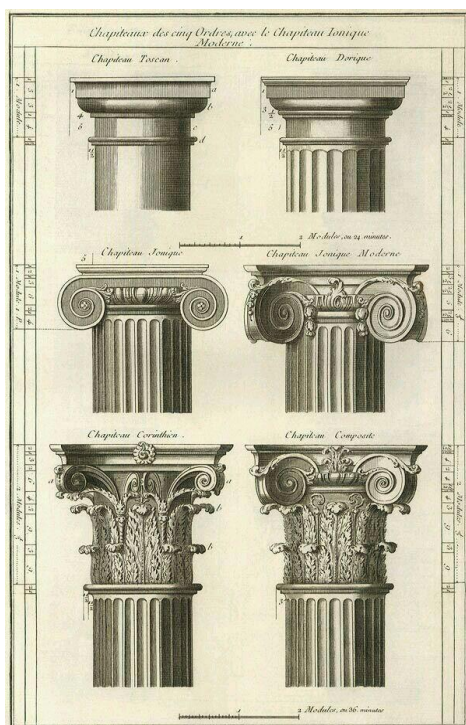


Figura 6

Título: Columnas, capitales 1777.

Fuente: Art.com

<https://www.art.com/products/p602416527-sa-i4021189/column-capitals-1777.htm?RFID=990319>

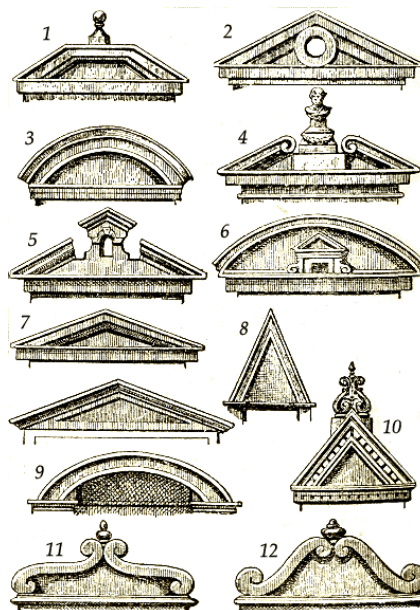


Figura 7

Texto: Tipos de Frontón: 1. à pans [cortado]; 2 à jour [calado]; 3.circular; 4.partido; 5.entrecortado; 6.duplicado; 7.sobrebajado; 8.sobrealzado; 9.sin vuelta; 10. triangular; 11.sin base; 12 por enrollamiento

Fuente: Larousse,

1922.<https://houseappeal.wordpress.com/2013/09/10/pediments-classical-elements-of-ancient-architecture/>

⁸⁵“Capitel”, *ARQHYS: Arquitectura, decoración & hogar*, acceso el 04 de septiembre del 2020. <https://www.arqhys.com/construccion/capitel.html>.

⁸⁶“El uso del frontón”, *www.Greelane.com*, acceso el 04 de septiembre del 2020.

<https://www.greelane.com/es/humanidades/artes-visuales/what-is-a-pediment-177520/>

⁸⁷Heribert Báez “El Barroco. Fundamentos estéticos. Su manifestación en el arte europeo. El Barroco en España. Estudio de una obra representativa” *Temario de oposiciones de Geografía e Historia Clío* 37 (2011): 3, acceso el 04 de septiembre del 2020. <http://clio.rediris.es/n37/oposiciones2/tema43.pdf>

Todos estos elementos son eslabones de un repertorio arquitectónico, que tienden a dar cuerpo a lo que se desea representar. Por ejemplo, las repisas sirven para instalar figuras en un ámbito físico sobre el que suelen descansar libros, cojines, frutas, flores, atributos que caracterizan a los personajes, siendo también aprovechados para insertar inscripciones alusivas al episodio o firmas y fechas de la obra.

El interés del artista por ubicar el episodio en un locus concreto, en una realidad física; además de emplazar la historia, este puede demostrar sus conocimientos estructurales y de ornamento, así como su capacidad por regular los espacios basándose del método de la perspectiva geométrica⁸⁸

Al mismo tiempo, la presencia de la arquitectura se convirtió a fines de los siglos XV, todo el siglo XVI y finalmente durante el siglo XVII, en una ciencia que ubica la historia a representar, por su capacidad de contener información, de los principios morales e ideas teológicas destinadas a partir de la estructura decorativa. Por estas razones, surgieron nuevas preocupaciones por el espacio y entorno natural, al hilo de la cultura humanística que favoreció el desarrollo artístico de la época.⁸⁹

La función de la arquitectura no solo se limitó en definir espacios, sino que también, en crear ambientes que reforzaron el mensaje de la imagen principal, inclusive se comportó como un elemento de fondo para destacar con mayor realce las figuras. Estos fondos normalmente se usó como pantallas que obligan al espectador a detener su mirada en la escena sacra y reflexionar sobre su mensaje.

Ahora bien, la portada es el elemento que primero se ve, debido a que es el frente del libro, conforme a esto, el frontispicio se puede interpretar como una entrada al itinerario sacro, que el lector deberá pasar si quiere ingresar al contenido; en un sentido metafórico toma forma de un arco del triunfo que atraviesa y llama a la puerta, estos son gestos apropiados para marcar un acto misterioso, cuasi religioso, que luego se estará leyendo. “Pórticos, columnas torcidas, motivos grotescos y vegetales forman el umbral de lo que podría

⁸⁸Ana Ávila, *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española (1470-1560)* (España: Anthropos Editorial del Hombre, 1993), 27.

⁸⁹ Ávila, “Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española”, 14.

llamarse el fomento de libro, lugar de la expresión privilegiada de la imaginación arquitectónica que el siglo XVII que llevó a su apogeo”.⁹⁰

Dicho lo anterior, el Libro Antiguo se concibe como un monumento literario en que la obra se presenta solemne porque ha adquirido fama y poder; su frontispicio juega un papel importante en percepción de la obra, porque posee un significado importante emblemático y didáctico, que constituye un prelude en la imagen. Así que, poseen una relación explícita con el tema de la obra, haciendo de este elemento, algo insustituible.

Su excesiva ornamentación, su plasticidad figurativa, como propósito del grabador en sobrecargar la composición y el espacio, intentando en ocasiones, resumir el pensamiento del autor del libro, en la portada, lo que conlleva a convertirse en un medio para determinar los ejes estéticos e ideológicos de la lectura que respaldan el pensamiento del autor.

El frontispicio debe ser elocuente: pretender seducir al lector, atraer su atención para convencerlo de que cruce el principio del libro. Debido a su modo didáctico de operación, el frontispicio mantiene relaciones múltiples con los diversos elementos textuales en el texto mismo y los que siguen.⁹¹

En esta medida, la introducción de estos elementos decorativos viene dada por tres motivaciones, por un lado la puramente decorativa, por otro la identificativa e informativa, y por último, la explicativa o de complemento del texto. Ciertamente, el uso de la ilustración tiene como propósito identificar y aclarar, pero no implica que no pueda tener como fin, decorar la portada, o incluso las tres funciones.

Por otro lado, como se ha venido mencionando anteriormente, la producción gráfica de las portadas fue cambiando por varios factores, su contexto socio económico, las exigencias religiosas, como la evolución de las técnicas de grabado, xilográficos (madera) o

⁹⁰Alain Milon, Marc Perelman y TrangTrung, *L'imaginedansl'espacevisuel et textuel des narrationsillustrées de la Renaissance: morphologie du livre, topographie du texte et parcours de lectura* (Nanterre: Presses universitaires de Paris Nanterre, 2007), 85-107, acceso el 19 de octubre de 2019. <https://books.openedition.org/pupo/453>.

⁹¹Alain Milon, Marc Perelman y Catherine Guillot, *Espace liminaire du livre de théâtreau xviii e siècle et espace du frontispiece* (Nanterre: pressesuniversitaires de Paris Nanterre, 2007), 109-128, acceso el 19 de octubre de 2020. <https://books.openedition.org/pupo/482>

calcográficos (planchas de cobre). Estos procedimientos fueron lo más implementados entre los siglos XVI y XVII.

¿Pero exactamente qué se entiende por grabar?, etimológicamente proviene del griego *grapho*, que significa escribir o dibujar, formas vistas o sentidas en un sistema de líneas, de puntos o de superficies, por medio de una fisura profunda de un estilete o un buril, en que el pensamiento es cavado en la madera, la piedra o el metal, con el propósito de obtener una impresión y producir un cierto número de copias iguales a partir de un molde llamado matriz. “Grabar es herir y segregar, hender, profundizar restando materia de los cuerpos duros: piedras, huesos, marfiles, maderas y metales. Para dejar señalados los trazos con que el dibujo perpetúa su universal lenguaje”.⁹²

Dentro de este arte, según sea el material que compone la matriz, el grabado va a tener los siguientes nombres: si la matriz es de piedra, se llama litografía; si es metal, calcografía. Pero el grabado usado para las estampas y posteriormente la ilustración de los primeros libros, fue con la técnica de la entalladura en madera, y esta se conoce como xilografía.

La xilografía es un procedimiento en relieve, es decir, se imprime primero las porciones dejadas en realce, al tallar en madera, mientras que, el papel queda en blanco en las partes de incisión de la plancha. Esta técnica apareció como método de reproducción en china en el siglo VI y, empezó a usarse en Europa durante la edad media en el siglo XII, para la elaboración de naipes y estampas religiosas.

Cabe señalar, que el grabado, era considerado más como un método de reproducción usado para confeccionar, tanto libros de lujos, como de tipo mercantil, corriente, económico para el pueblo, y no como una disciplina artística. Su aplicación más amplia fue durante el siglo XVI, como método de impresión que facilitó el proceso y por ende, logró una extensa divulgación del saber.

La xilografía era aprovechada en los talleres de los artesanos, donde se vivía del arte más que para el arte, para satisfacer un consumo en masa de tipo sencillo y barato. En un

⁹²Gabriel Giraldo Jaramillo, *El grabado en Colombia*, (Editorial A.B.C., 1959), 5.

principio no fue, ni quiso ser más que un procedimiento destinado a sustituir el trabajo de calígrafos y dibujantes.⁹³

En el siglo XVII, el grabado alcanzará categoría en el mundo del arte. Inclusive, la participación por parte de los artistas empieza a darle mayor importancia a la representación de los gestos. Así mismo, la técnica fue cambiando en busca de realismo en las representaciones gráficas, exigidas por los movimientos artísticos que promovieron a situar al artesano en un plano más cercano al de un artista. De este modo, la imagen se terminó convirtiendo en el plan por el que se pretendía llegar a impactar emocionalmente, para ir más allá de la simple imitación de la realidad.

Es entonces, cuando el grabador empezó a preocuparse en articular las superficies y a establecer eslabones intermedios al insertar símbolos ornamentales, prestando atención a las formas arquitectónicas para tomar copia de estas, y ofrecer la ilusión de dimensión, profundidad, y así, el dibujo cobró libertad y movilidad, es decir, vida y fluidez. A medida que se buscaba que el material fuese más resistente para lograr un mayor número de estampas, porque la madera era frágil y rápidamente se desgastaba en la tallada.

Es cuando se implementa el grabado calcográfico, o conocido también como grabado en metal, aunque este apareció por primera vez a mediados del siglo XV, no fue hasta el siglo XVII que fue su apogeo. Dentro de las técnicas calcográficas, está el grabado en buril llamado también como talla dulce, se considera dentro de las llamadas técnicas directas o secas, debido a que, se graba directamente sobre una plancha de metal utilizando el buril.⁹⁴

La capacidad descriptiva del grabado se encuentra en la variedad de trazos que permiten grabar con gran delicadeza y detalles por su alta definición. Posibilitando representar todo tipos de formas, texturas, de manera nítida y clara. Conforme se buscaba especializar el dibujo, mayor era la demanda de técnicas que pudieran cumplir con las expectativas, por lo

⁹³Paul Westheim, *El grabado en madera* (México: Fondo de Cultura Económica, 1954) ,21.

⁹⁴María del Carmen Garrido Sánchez, *Grabado: procesos y técnicas* (España: Akal Ediciones, 2014).

que se llevaron a cabos varios complementos del buril, como es el grabado en hueco, y el grabado al aguafuerte.⁹⁵

Estas son las cualidades que hicieron de esta técnica útil en la reproducción de pinturas, mapas, ilustraciones de botánica, entre otros. Esta técnica también tuvo un gran auge para la creación de estampas religiosas; artistas como Alberto Durero, se destacaron con imágenes alegóricas y pasajes devotos, con el tiempo esta técnica se convirtió en la preferida para la reproducción de obras de arte, como las de Pedro Pablo Rubens.⁹⁶

Aparentemente, las técnicas calcográficas amplían las posibilidades expresivas que la xilografía no podía, pero aun así, el grabado calcográfico tenía sus puntos débiles, porque en los ángulos de las tallas de metal, quedaban con frecuencia restos de tinta, que durante la impresión manchan las hojas. Los grabadores de esta época tardía de finales del siglo XVI e inicios del XVII, tenían que conformarse a menudo con las pruebas menos sucias, resultado de las exigencias a estas directrices gráficas.⁹⁷

Por el contrario a lo que sucedía con la madera, que es un material basto, no se consideraba en aquella época como errores, eran vistos como parte de los “procesos de la evolución”, y como resultado, la xilografía por sus inmensas posibilidades de difusión, imprimió en los artistas un gusto por la misma a pesar de los límites de la técnica.⁹⁸ Aun así, en el siglo XVII el grabado en madera cayó en desuso por su rusticidad y dificultosa técnica, pero en contraste se utilizó en gran medida el grabado en cobre, sobre todo el aguafuerte por ser un método más dúctil y rico en matices.

En este panorama, el grabado calcográfico influyó al encarecimiento de los libros antiguos, porque aumento un mayor consumo de imágenes, como consecuencia, la producción se hizo mayor demostrando su importancia como un medio ilustrativo, no sólo de carácter decorativo, sino también pedagógico, necesario para el reavivar el mensaje religioso de la

⁹⁵ Marta Lage de la Rosa, Grabado calcográfico: conservación y restauración de matrices, (España: Editorial Síntesis, 2007), 33-44.

⁹⁶Westheim, “El grabado en madera”, 111.

⁹⁷Westheim, “El grabado en madera”, 143.

⁹⁸Westheim, “El grabado en madera”,143.

época, permitiendo su uso para la destinación al culto religioso, que fue predominante en los grabados producidos durante los siglos XVI al XVII.⁹⁹ Puesto que, el grabado de las estampas cumplía con exaltar los sentimientos, a incitar a la oración, a servir de vehículo a las relaciones entre el hombre y la divinidad, a recordar las vidas de los santos. Fue esta la razón que hizo distintivo a los ejemplares religiosos, el uso de ilustraciones que se manifestaron con mayor ímpetu en el Libro Antiguo, plasmando en ellas el arte como la fe, implicando un renacer tanto para el libro, como para el arte.

En esa medida, será esta la manera de atestiguar, que por medio de la portada y la correlación con el grabado, y otros tantos registros plásticos pueden establecer infinitas asociaciones que en ellos han sido ocasionados, constituyendo plenamente la capacidad de revelar aspectos equivalentes que, de alguna manera, han mutado al mismo tiempo la frontera entre lo gráfico y lo figurativo, entre lo conceptual y lo técnico, entre lo manual, y lo pedagógico y de todo aquello que consecuentemente aparece visibilizado a través del arte en forma de representación.

Por todo esto, las imágenes son fundamentales para acceder a otras perspectivas que se tenían del mundo en un tiempo, lugar y espacio. Es prioritario ubicarlas en una serie de contextos que están relacionados con el que la encarga la portada, el grabador que las produjo, dónde, cuándo y para qué. Por ende, estudiarlas como parte de series y no perder de vista sus diferentes significados según el momento, analizar siempre con sumo cuidado los detalles, debido que son estos elementos, los que nos revelan cuáles eran los usos sociales que se le daban, más allá de la norma de una época.

Por consiguiente, es conveniente mencionar que en el próximo capítulo se trabajará la serie de portadas durante el siglo XVII, en Europa, de la colección de la biblioteca Mario Carvajal de la Universidad del Valle. Con miras de estudiar con detalle los simbolismos que construyen las representaciones religiosas en las portadas de los libros antiguos.

⁹⁹Luis Seibert, “La xilografía, siglos XV y XVI” Ponencia, acceso el 20 de octubre del 2019, <https://www.bn.gov.ar/resources/conferences/pdfs/seibert-ponencia.pdf>

Capítulo 2

La representación del arte cristiano a través del estudio de la portada en el Libro Antiguo.

Comenzaremos el análisis de cinco portadas de Libros Antiguos, provenientes de distintos lugares de Europa entre los años 1614 y 1662, que sería siendo la primera mitad del siglo XVII; de las cuales cabe destacar específicamente que hay dos frontispicios, y el contenido se centra en temas cristianos, marianos y santos. En el siguiente cuadro se puede ver los datos más destacables de los libros en general de los cinco modelos seleccionados.

Tabla 1. Los cinco modelos de las portadas de Libros Antiguos.

Número	1	2	3	4	5
Autor	Carolus Scribani	Reynoso Manuel	Esteban Fagundez	Diego de Córdoba	Andrés de Guadalupe
Fecha	1614	1616	1640	1655	1662
Lugar	Amberes Bélgica	Toledo. España	Lyon. Francia	Madrid. España	Madrid. España
Impresor	Martini Nutji	Bernandino de Guzmán	Lauretii Anison y Gabrieli Boissat	Imprenta Real	Mateo Fernández
Lengua	Latín	Español	Latín	Español	Español
Tipo de portada	Portada completa	Frontispicio	Portada completa	Frontispicio	Portada completa
Grabador	No	No	Karl Audran	Juan de Noort	Pedro de Villafranca

Fuente: Autoría propia.

Se realizará un análisis iconográfico e iconológico de los cinco modelos mencionados anteriormente, con el fin de determinar una interpretación de los contenidos, o una aproximación al significado. El análisis está conformado por siete elementos ordenados de manera alfabética: A. información sobre la portada (autor y grabador), ficha técnica de la ilustración. B. la descripción pre-iconográfica. C. La descripción Iconográfica. D. Antecedentes iconográficos. E. Análisis iconológico. A través de este análisis se podrá conocer el desarrollo del arte, que posee como objetivo comprender el mundo religioso de la época, por medio de la representación y multiplicidad de componentes y relaciones existentes en la ilustración, a instancias que puedan ser aprendidas y transmitidas de manera didáctica, además de permutar en el tiempo y espacio.

2.1 Primer Modelo

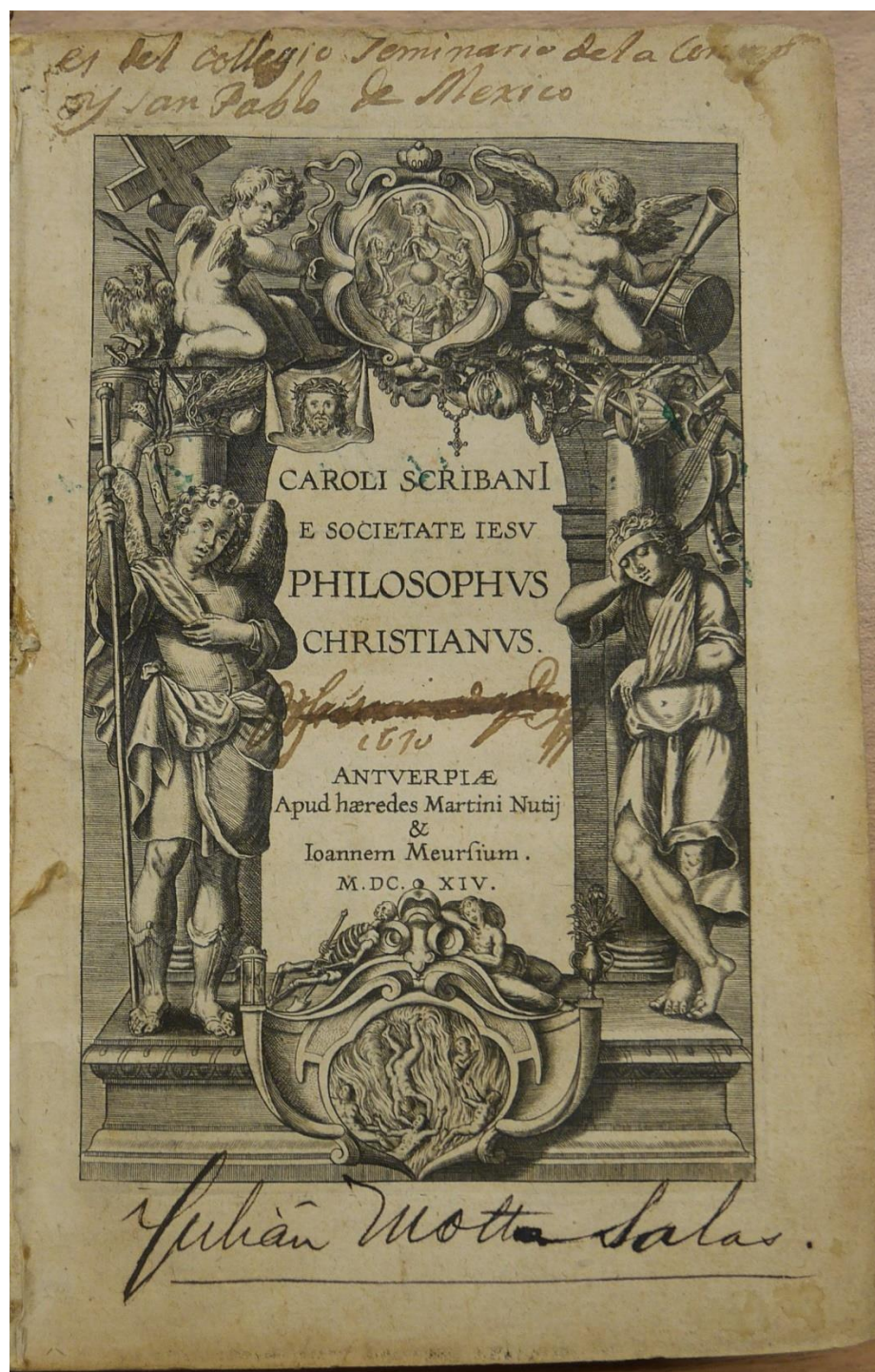


Figura 8

Frontispicio del libro:

“Philosophus Chrisitianus”1612.

Signatura en el catálogo: 191

Autor Scribani, Caroli.

Fuente: Colección de la Biblioteca Mario Carvajal.

A. Datos básicos

Título: Philosophus Christianus

Autor: Carolus Scribani (1561 - 1629) fue un sacerdote jesuita belga, teólogo, profesor y rector en Bruselas y Amberes.¹⁰⁰

Ficha técnica de la ilustración:

Impresor: Martini Nutij.

Lugar de impresión: Antuerpiæ (Amberes, Bélgica).

Lengua: Latín.

Fecha: 1612.

Técnica: Grabado en buril.

Grabador: Desconocido.

Soporte: Papel.

Formato: Vertical.

Materia: Iconografía cristiana.

Lugar: Biblioteca Mario Carvajal, Universidad del Valle.

Observaciones: Letra manuscrita, es del Colegio Seminario de la Concepción y San Pablo de México (portada y v. portada) /Letra manuscrita: Julián Motta Salas (portada en tinta negra).

¹⁰⁰Alfonso Rubio Hernández. *Libros antiguos en la Universidad del Valle*, 451.

B. Descripción pre-iconográfica:

El siguiente frontispicio está ilustrado en la parte superior con dos querubines que sostienen respectivamente una cruz y una trompeta con una mano y con la otra, un medallón con la imagen de Jesús en los cielos acompañados de otros elementos. En los laterales, hay un decorado con varios objetos, hasta llegar a un hombre que aparece vendado en una extremidad y un ángel que sostiene un báculo. En la parte inferior central, sobre el basamento, un medallón en el cual se representa la vida y la muerte y debajo la imagen del purgatorio.

C. Descripción iconográfica:

El estudio se divide en cuatro partes:

Primera parte:



En la parte central superior, hay un medallón que ilustra dos representaciones. La primera muestra a Cristo con el pecho descubierto y con las manos levantadas, mostrando las heridas de la Pasión, sentado sobre un arcoíris y sus pies sobre un globo, a su lado derecho la Virgen María y a su izquierda San Juan el Bautista, ambos arrodillados en posición de súplica. Esta imagen representa la segunda venida de Cristo a la tierra.

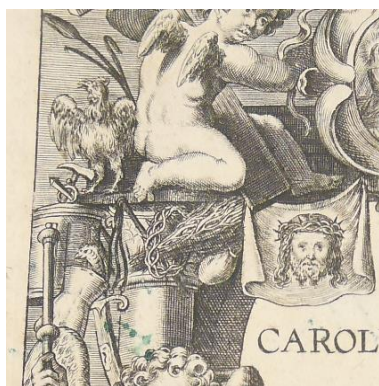
Asimismo, debajo se ilustran dos figuras desnudas de un hombre y una mujer en posición de pie observando hacia arriba con las manos en forma de súplica, los cuales se interpretan como Adán y Eva. Simboliza el Edén, que alude al lugar de las delicias (Gen 2. 8 y 4. 14),

en donde Dios colocó al hombre al crearlo “para que lo cultivase” (Gen 2. 15).¹⁰¹ Este lugar se le asocia con el nombre que se da en el Génesis al Paraíso, lugar donde viven los justos después de la muerte terrenal.¹⁰²

Este medallón está siendo sostenido por dos querubines. En el lado izquierdo, el querubín está sujetando una cruz latina, este se caracteriza porque el madero transversal es más corto que el vertical; y en el lado derecho, el querubín porta una trompeta, en forma de cuerno de metal, que consiste en un tubo largo que se va ensanchando desde la boquilla al pabellón.

En la Sagrada Biblia, se hace en varias oportunidades alusión a la trompeta como símbolo de poder, de igual manera como medio de comunicación y objeto de adoración.¹⁰³ Sin embargo, su mayor simbología es el llamado al juicio final¹⁰⁴: "Porque el Señor mismo con voz de mando, con voz de arcángel, y con trompeta de Dios, descenderá del cielo; y los muertos en Cristo resucitarán primero" (Tsalonicenses 4.16, 17).

Segunda parte:



Al alrededor del capitel corintio, se encuentran diversos objetos que son los atributos de la Pasión de Cristo, conocidos como *Arma Christi* o improperios¹⁰⁵. Así, del costado izquierdo del querubín sobresale un junco como símbolo de la fidelidad y humildad en la obediencia a Cristo¹⁰⁶.

¹⁰¹*Diccionario bíblico, ilustrado Holman, actualizado y aumentado* (Nashville: B & H Español, 2014),484, acceso el 21 de septiembre del 2020.
https://books.google.com.co/books?id=_PPUBQAAQBAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

¹⁰²Luis Monreal y Tejada, *Iconografía del cristianismo*. (Barcelona: El acantilado 37, 2000) ,530.

¹⁰³Jean Chevalier, *Diccionario de los símbolos* (Barcelona: Editorial Herder, 1986), 1027.

¹⁰⁴Monreal y Tejada, “Iconografía del cristianismo”,553.

¹⁰⁵Monreal y Tejada, “Iconografía del cristianismo”,505.

¹⁰⁶Saul Guevara ,“Simbolismos Cristianos: Flores, Plantas Y Árboles (Parte 1)”, *Reflexiones con El Pastor Saúl Guevara (blog)*, Agosto del 2013, <http://elrenuevopentecostal.blogspot.com/2013/08/simbolismos-cristianos-flores-plantas-y.html>

A espaldas del querubín, se encuentra el gallo que canta las negaciones de Pedro, el apóstol seguido por un martillo y un clavo, del cual está enganchada la lámpara del prendimiento, esta que fue utilizada por los soldados que arrestaron a Jesús. Al lado derecho de la lámpara está un azote de tres cuerdas, la corona de espinas, y las ramas de abedul las que le azotaron; abajo una bolsa, con las monedas de la traición de Judas; y a la derecha la Santa Faz, llamada también el lienzo de Verónica.

Debajo de la lámpara, está un objeto de alfarería que podría ser la jarra del lavatorio de las manos de Pilatos. Le sigue la espada de San Pedro, con la empuñadura en forma de gladio o serpiente, y sobre la funda de éste, una oreja, que hace la referencia al momento que Pedro le cortó la oreja a Malco, el criado de un sumo sacerdote.

Ahora bien, del lado derecho de la portada también se encuentran distintos objetos que vienen desde el medallón en dirección hacia el capitel, entre los cuales se distinguen joyas, copas, coronas y un cetro. Le siguen diversos instrumentos musicales que cubren el capitel y yacen al costado derecho de la columna: un tambor, debajo una trompeta, un laúd, un violín, y detrás de estos, una gaita.



Tradicionalmente, las joyas significan verdades espirituales¹⁰⁷; también son símbolo de la vanidad de las cosas humanas y deseos.¹⁰⁸ Mientras que, la corona que se halla en lo más alto del cuerpo simboliza la propia idea de la superación,¹⁰⁹ la misma también simboliza una dignidad, un poder, una realeza, el acceso a un rango y la manifestación de un éxito¹¹⁰. El simbolismo del cetro hace alusión a la prolongación del brazo, es decir, es signo de

¹⁰⁷Juan Cirlot, *Diccionario de símbolos* (Barcelona: Editorial Labor, S.A. 1992), 260.

¹⁰⁸Chevalier, "Diccionario de los símbolos", 608.

¹⁰⁹Cirlot, "Diccionario de símbolos", 146.

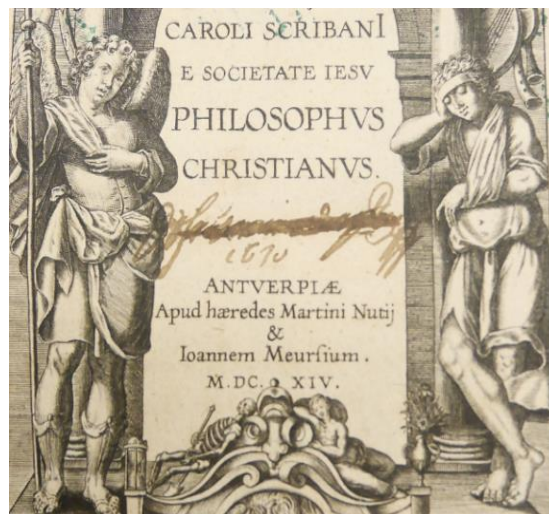
¹¹⁰Chevalier, "Diccionario de los símbolos", 350.

poder y de autoridad¹¹¹. En conjunto estos objetos están relacionados con la felicidad efímera, la vida mundana y los deseos terrenales.

Tercera parte

En esta parte se puede observar mejor la arquitectura del frontis, la cual se compone por dos columnas de orden toscano liso, mientras que su capitel es de orden corintio, en el trasfondo está un arco de medio punto. En el centro de este entablado arquitectónico, se presenta la información del libro. *Caroli scribani, E societate iesu*, nombre del autor junto a compañía de Jesús; abajo prosigue, *Philosophus Christianus*, el título del libro, “filosofía cristiana”. Abajo del título *Antuerpiæ*, Amberes, Bélgica lugar de la publicación; y a continuación los nombres de los impresores, *Martini Nutij & Ioannem Meurfium*. Por último, la fecha de la publicación del libro en número romanos, M. DC. XIV, 1614.

Al lado derecho del frontis, se muestra un hombre mal herido, con una banda que sujeta su frente y un cabestrillo que sostiene su brazo. A la izquierda de ilustración, se observa a San Rafael Arcángel, cuya figura es la de un varón imberbe con grandes alas, su indumentaria es una túnica, una estola cruzada sobre el pecho, sujeta con su mano izquierda, con la diestra sostiene un báculo, que representa la voluntad y el apoyo espiritual necesarios para recorrer el camino de la vida.¹¹²



San Rafael simboliza la medicina de Dios, reconocido también como el Arcángel sanador.¹¹³ Debido a que, en la Biblia, acompaña al joven Tobías en su viaje y le dice al

¹¹¹Chevalier, “Diccionario de los símbolos”, 278.

¹¹²Monreal y Tejada, “Iconografía del cristianismo”, 386-387.

¹¹³Teodoro Úzquiza Ruiz, “Simbología iconográfica de los santos” *Revista Sembrar* 7 (2012): 47-48, https://books.google.es/books?id=ReKfAwAAQBAJ&printsec=copyright&hl=es&source=gbps_pub_info_r#v=onepage&q&f=false, acceso el 21 de octubre del 2020.

joven que con la hiel de un pez curara la ceguera de Tobías padre (Tb 5, 4). Por tanto, el detalle de estar ubicado frente al enfermo, nos indica que su presencia está para la sanación y purificación del alma y el cuerpo.

Cuarta parte



Por último, en el centro del basamento se ilustra un medallón, cuya forma alude a un rostro; sobre este, al lado superior izquierdo, se representa un esqueleto acostado, sosteniendo con su mano derecha una guadaña,

simbolizando la personificación de la muerte y a veces del demonio.¹¹⁴

A los pies de la muerte, un reloj de arena, del cual nos indica que no representa una muerte estática, sino más bien una dinámica,¹¹⁵ como también debido a la forma del reloj con su doble compartimento, simboliza la caída perpetua del tiempo, su flujo inexorable, y por tanto, su consumación del ciclo humano con la muerte. Representa la analogía entre lo alto y lo bajo, lo vacío y lo lleno, lo celestial y lo terrenal¹¹⁶.

Con respecto al lado derecho del rostro, aparece un hombre apoyado sobre el ojo, el cual representa la síntesis del mundo, un microcosmos.¹¹⁷ Sin embargo, a los pies del hombre hay un jarrón con flores, como símbolo de la fugacidad de la vida.¹¹⁸ En la parte central del medallón, se ilustra el infierno, lugar donde sufren las almas, se representa con figuras humanas desnudas, situadas entre llamas y dirigiendo la mirada a lo alto¹¹⁹, estas sufren la desgracia absoluta, el tormento misterioso e insondable. El infierno ha sido representado

¹¹⁴Cirlot, “Diccionario de símbolos”, 194.

¹¹⁵Chevalier, “Diccionario de los símbolos”, 481-482.

¹¹⁶Chevalier, “Diccionario de los símbolos”, 877.

¹¹⁷Chevalier, “Diccionario de los símbolos”, 573.

¹¹⁸Cirlot, “Diccionario de símbolos”, 205.

¹¹⁹Monreal y Tejada “Iconografía del cristianismo”, 465.

por la Iglesia como el principal castigo, sobre todo, porque significa la separación eterna de Dios¹²⁰.

D. Antecedentes iconográficos

Juicio Final



Figura 9
Título: Juicio final (1493)
Michael Wolgemuth.
Fuente: Gelonch Viladegut.
<https://n9.cl/pgk6s>



Figura 10
Título: Laatste Oordeel (1510)
Albrecht Dürer.
Fuente: Rijksmuseum.
<https://n9.cl/7kht8>

El juicio final ha sido una temática muy recurrente dentro de la iconografía religiosa. Motivo por el cual analizaremos dos grabados de distinta época para conocer los elementos que se han mantenido y/o cambiaron con el tiempo. En la primera imagen (Figura 9), Cristo es representado con un lirio y espada que sobresale de sus orejas, sentado sobre un arcoíris, sus pies sobre un globo, el cual ilustra un paisaje. A sus lados se encuentra María y Juan el Bautista arrodillados, con las manos juntas en forma de súplica.

En la parte inferior, se incorpora la escena de la resurrección de los muertos, convocada por los ángeles trompeteros. La separación entre salvados y condenados. A la derecha los

¹²⁰Chevalier “Diccionario de los símbolos”, 593.

pecadores son introducidos en la boca del infierno por los demonios, y a la izquierda hacia al paraíso como “la representación de la puerta por la que deberán cruzar los salvados para acceder al Reino del Cielo”. Esta puerta es mencionada ya en Salmos 118, 20, alude a “la puerta de Yahvé “por la que “los triunfadores entrarán””.¹²¹

En el siguiente grabado, (Figura 10), Cristo se visualiza sentado sobre un arco iris, junto a su cabeza un lirio y una espada. La Virgen María y Juan Bautista arrodillados junto a él. Debajo de Cristo, los resucitados son despertados por ángeles que hacen sonar sus trompetas, representados emergiendo de sus tumbas. A la izquierda, los bienaventurados son llevados al cielo. A la derecha, los pecadores son introducidos por los demonios a la boca de un Leviatán: unas grandes fauces abiertas plagadas de colmillos, hacia el infierno.

A partir de los elementos descritos en los grabados anteriores, los que más se caracterizan son la representación del Cristo Apocalíptico, con una rama de lirio en el lado de los elegidos y una espada de doble filo desenvainada en el lado de los condenados, lo que hace alusión al doble juicio¹²². Sin embargo, el Cristo que aparece ilustrado en el frontis no tiene esos elementos, este es llamado el Cristo Evangélico, el cual sustituyó al apocalíptico a partir de finales del siglo XII.

Se le representa evocando el gesto del orante, para mostrar las llagas de la crucifixión, con las manos levantadas y el pecho descubierto para exponer la herida hecha por la lanza de Longino, el soldado romano.¹²³ En relación con lo anterior, la Virgen y San Juan Evangelista aparecen arrodillados a los pies de Cristo, con las manos juntas en actitud de súplica, para interceder en favor de los pecadores.

El espectador que observa la imagen del Juicio Final aún está a tiempo de corregir sus errores, de luchar contra el pecado. Ése es el mensaje que se intenta transmitir mediante la aparición de la Virgen y de san Juan Evangelista, ellos abogan por misericordia para los

¹²¹Irene Pascual Álvarez, “Iconografía del juicio final en las portadas góticas hispánicas”, *Revista Digital de Iconografía Medieval* 21(2019): 173, https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2020-01-07-Juicio_final.pdf

¹²²Sira Gadea, “El juicio final en el Medievo”, *Viajar con el arte (blog)*, 30 de octubre del 2017, <https://viajarconelarte.blogspot.com/2017/10/el-juicio-final-en-el-medievo.html>

¹²³Pascual Álvarez, “Iconografía del juicio final en las portadas góticas hispánicas”, 160.

que se han arrepentido y han tomado el buen camino.¹²⁴El infierno suele representarse mediante una gran boca monstruosa, las fauces del Leviatán, como también se representa un paisaje de fuego o rocas donde encontramos calderas de fuego con pecadores en su interior, demonios torturando a los condenados.

Igualmente, en la Biblia hacen referencia al Leviatán, como aquella serpiente marina que de "Su estornudo proyecta destellos, sus ojos parpadean como el alba, antorchas brotan de sus fauces, se escapan chispas de fuego; de sus narices sale una humareda, como caldero que hierve atizado" (Biblia, Job 41, 10-13).

Por último, el paraíso puede ser representado de diferentes maneras. Una de ellas es la imagen de un jardín, que está en relación con el Jardín del Edén, ya que en el arte no se diferencia el paraíso terrenal del celestial, y eso nos lleva al siguiente análisis de dos grabados que nos sirven de referente iconográfico.

Edén



Figura 11

Título: Adam en Eva in de Hof van
Edengeplaatst, (1565 – 1630)
Antonio Tempesta
Fuente: Collectie Nederland
<https://n9.cl/u8vbw>



Figura 12

Título: God de Vaderzegt Adam, Eva
en de dieren (1588)
Johann Sadeler
Fuente: Rijksmuseum.
<https://n9.cl/jhuk>

¹²⁴Pascual Álvarez, "Iconografía del juicio final en las portadas góticas hispánicas", 163.

En la primera, (Figura 11), Dios padre está sobre las nubes. Es representado como un hombre mayor con larga barba, en su cabeza tiene una aureola con rayos, viste con túnica y una estola cruzada por su brazo derecho, este señala con su mano derecha la bendición en dirección a Adán y Eva. En el lado izquierdo, en frente de Dios, Adán y Eva son ilustrados desnudos.

Eva está de pie con la mano derecha sobre el pecho, observando hacia a Dios mientras que, Adán está arrodillado con las manos juntas levantadas en forma de súplica, con la cabeza levantada de igual manera como Eva, ambos están inmersos en un paisaje natural entre distintos animales.

En el siguiente grabado (Figura 12), tiene una composición similar a la anterior, el cual representa a Dios Padre dentro de nubes, con las mismas características físicas, bendiciendo con su mano derecha a Adán y Eva. Estos se encuentran arrodillados. Eva tiene las manos juntas cubriendo su sexo, mientras que, Adam tiene las manos en posición de súplica, ambos están observando desde abajo a Dios, están en un paisaje natural, rodeados de varios animales de todo tipo desde un león hasta un conejo. Ahora bien, ambas imágenes son similares.

Esto puede explicarse si se considera el poco tiempo que hay entre ellas. Los elementos que varían, en primer instancia, son la calidad del grabado y la posición de Dios, ya que, en el primer grabado, Dios está en un plano a la misma altura de ellos, como si descendiera de una nube, mientras que, en la segunda imagen, la distancia es mucho mayor, desde una plano superior Dios se abre entre las nubes, y ellos son observados sobre la tierra.

Otra cuestión es la posición de Eva, en la primera obra está de pie al lado derecho de Adán y en el segundo, ella está arrodillada justo al lado izquierdo del mismo y en una forma “sumisa” a la del primer grabado. En general las representaciones de Adán y Eva se caracterizan por estar desnudos y en una posición de súplica hacia Dios, que es la que vemos en el medallón.

Arma Christi



Figura 13
Título: Passiewerktuigen,
(1560) Anónimo.
Fuente: Rijksmuseum.
<https://n9.cl/mlrmk>



Figura 14
Título: Passiewerktuigen
(1590) Johann Sadeler.
Fuente: Rijksmuseum.
<https://n9.cl/lvdbe>

El grabado (Figura 13) ilustra en el centro una túnica inconsútil, de la cual sobresale en el cuello, dos mazos entrecruzados sujetos en su base por la corona de espinas. Arriba de estos, la Santa Faz. En la parte superior del lado izquierdo, está el gallo que representa las tres negaciones de Pedro. Y en el lado derecho figura la bolsa cuyo interior guarda las treinta monedas de la traición de Judas.

De la manga derecha sobresale la lanza de Longino, el soldado romano que hirió a Jesús en el pecho, de esta lanza le cuelgan un par de manos que representan la mano que abofeteó a Cristo. Atrás de la túnica, se encuentra una escalera y en la parte superior de esta, cuelgan tres clavos, y arriba de estos, un martillo junto a una tenaza. Aparece atrás, la cruz, la vara de abedul, una vara de flagelo, la columna y le sigue otra lanza, de la cual están dos cabezas en ambos lados, que simbolizan el momento en que le escupen a Cristo.

En la parte inferior hacia el centro cuelga la lámpara de prendimiento, junto a la espada de Pedro y la oreja de Malco soldado romano, al cual Pedro el apóstol le cortó la oreja, esta

que aparece en su filo, cosas romanas y el aguamanil, la jofaina y el paño del lavatorio de las manos de Pilatos, un par de antorchas cruzadas encendidas. Al lado derecho, un escudo romano; por último, en margen inferior, aparece escrito Pasión de Nuestro Señor Jesucristo en latín.

En el segundo grabado (Figura 14) está ilustrado en el centro un medallón ovalado con el Monograma de Cristo IHS bajo el título impreso: Pasión y Resurrección de Nuestro Señor Jesucristo. Bajo el título, los tres clavos abajo las cinco llagas organizadas en forma circular. A los laterales en la parte inferior del medallón, hay varias monedas en fila, que representan los 30 denarios de Judas. En un plano más abajo de las monedas, se encuentra la rama de abedul con el que le azotaron y una columna, le siguen tres cuerdas de azote, mientras que, al lado derecho, el martillo y la tenaza.

Justo detrás del medallón, una cruz latina en la que está la Santa Faz o el lienzo de la Verónica, arriba el *Crucis Titulus INRI*. En el lado izquierdo, se ilustra la columna donde Jesús fue azotado, sobre esta, el gallo de la negación de Pedro, amarradas a la columna dos antorchas encendidas, y a la derecha de esta, un martillo.

En el lado derecho, una escalera en sentido vertical, la cual fue utilizada para bajar de la cruz el cuerpo de Cristo para el entierro, junto a la lanza de Longino y la caña con la esponja, acompañados por dos elementos: la oreja de Malco y la espada de Pedro.

En la parte inferior, en primer plano, aparece la tumba abierta; en la esquina izquierda está la jarra y un plato del Lavatorio de las manos de Pilatos; le siguen los dados con los que se echaron a la suerte los vestidos de Cristo. En la esquina derecha, se representa la mano que abofeteó a Cristo, y justo a su lado la lámpara de la noche del Prendimiento.

Podemos ver que en los dos grabados realizados durante el siglo XVI, todos estos motivos, frecuentes en la iconografía cristiana y sus manifestaciones plásticas fueron ampliamente difundidas a través de estampas, inspirando creaciones de innumerables artífices, dando como resultado piezas como la portada a estudiar.

Así mismo, el *Arma Christi* se convirtió a finales de la Edad Media en reliquias de culto y meditación, usadas tanto en heráldica como en gran parte de los estudios escatológicos, como símbolo de la victoria terrenal y espiritual de Cristo, recibiendo el nombre de “Escudo de Salvación”¹²⁵, por ser las armas con las que Cristo logró vencer a la Muerte y al Demonio, y así, con el paso del tiempo, se les atribuyó un poder igual que al de la señal de la Cruz.

San Rafael arcángel



Figura 15

Título: Afscheid van Tobit en Anna
(1556)
Anónimo
Fuente: Rijksmuseum.
<https://n9.cl/v1egf>



Figura 16

Título: Aartsengel Rafaël
(1574)
Crispijn van de Passe I
Fuente: Rijksmuseum.
<https://n9.cl/lv0bo>

En la imagen de la izquierda (Figura 15) un primer plano muestra, al Arcángel Rafael cuando le da la mano a Tobías padre, el cual está ciego, acompañado por su esposa Ana que está de pie junto a él, y al frente del padre. Tobías hijo, observando también acompañado por su perro, a sus pies. En un segundo plano, posterior a la derecha, Tobías hijo está entregando un documento a un hombre mayor, mientras que su perro está sentado justo al

¹²⁵Diana Lucía Gómez Chacón, “Arma Christi” *Base de datos digital de iconografía medieval*, Universidad Complutense de Madrid, acceso el 17 de agosto del 2020, <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/arma-christi>

frente de ambos. En el tercer plano al fondo, se muestra a través de la ventana al Arcángel y a Tobías hijo, juntos en marcha.

San Rafael Arcángel está representado como un joven con grandes alas, vistiendo un traje corto arriba de las rodillas, con una pañoleta alrededor de su cuello, y un bolso, con la mano izquierda sostiene un báculo de altura similar a la suya, con una clase banderín, calza un par de sandalias de cintas atadas y entrecruzadas hasta la mitad de la pantorrilla.

En el grabado derecho (Figura 16) se ilustra la figura alada de San Rafael Arcángel, que se muestra en un espacio atemporal rodeado de nubes. En el fondo a la izquierda, Rafael asciende al cielo (Tobías 12:20). Al fondo a la derecha, la Anunciación a los Pastores. Es representado de perfil, su mirada se dirige hacia los cielos. Su mano derecha está sobre el pecho ubicada a la altura del corazón sujetando su estola que le atraviesa por la espalda, mientras que su mano izquierda lleva un bastón o báculo de peregrino, la posición de sus piernas da la idea de estar en movimiento.

Las dos composiciones repiten la acentuada postura con algunas variantes en su vestimenta y en los atributos que identifican al santo. Ahora bien, podemos decir que, con respecto a la importancia iconográfica de San Rafael que está basada en fuentes de lo más diversas, tanto en lo textual como lo artístico, la utilización de los mismos textos bíblicos, destacando el Nuevo Testamento, que da unas directrices muy concretas, en cuanto que queda plasmado en muchas de las portadas de libros, como de acceso a los templos.

E. Análisis iconológico

Dentro del universo del cristianismo, el tema del fin de los tiempos, el Juicio Final, la Parusía, el premio del Paraíso para los justos o la condena al Infierno para los impíos, la Resurrección de los muertos, todos sucesos de gran importancia, pero el más determinante de ellos es la Parusía, porque es la manifestación Divina de Cristo y la revelación completa de su misterio, que cobra sentido para el lector que está observando la portada, siendo aquella la más emblemática en la parte central superior.

Sin embargo, hay un detalle curioso en la representación junto a la Parusía: el Edén. Este lugar donde Dios creó al hombre, el comienzo de todo, lugar que se inspiró para concebir el paraíso, el Más Allá. En vista de que es un tema importante, porque el ser humano vive de la esperanza de que después de la muerte, hay una vida próspera en Dios. Es necesario recalcar que, estas dos representaciones simbolizan el inicio y el fin de la cosmovisión cristiana.

Consecutivamente, otro elemento importante es el Arma Christi, que se convirtió a finales de la Edad Media en reliquias de culto y meditación, usadas tanto en heráldica como en los estudios escatológicos, siendo símbolo de la victoria terrenal y espiritual de Cristo, conocido como “Escudo de Salvación”¹²⁶, por ser las armas con las que Cristo logró vencer a la Muerte y al Demonio, y así, con el tiempo se les atribuyó un poder, al igual que a la señal de la Cruz. Por medio de estos instrumentos se crea una conexión entre el sacrificio de la muerte de Cristo, necesario para redimir a la humanidad, y el Juicio Final; una unión entre la Primera Venida de Cristo y la Segunda, los instrumentos de la Pasión y las heridas ponen de manifiesto el regreso glorioso Jesucristo.

Estos elementos son un signo de salvación para los justos y de condenación para los pecadores, establecen una relación entre la muerte de Cristo y la salvación personal de cada individuo. Por lo tanto, el significado detrás del frontis es condensar uno de los principales propósitos del cristianismo: la idea de una vida terrenal, pasajera y efímera, que lucha constantemente entre los vicios y las virtudes, entre el bien y el mal, en busca del perdón y salvación para una vida trascendental y celestial, en vez de pasar una eternidad en el infierno, dicho propósito se ha simbolizando contrastando la majestuosidad, el misterio, la supremacía y ruptura con las realidades de este mundo a través de los siglos, presentándose como una filosofía, un *modus vivendi*, porque es sabiduría sobre la manera humana de vivir.

¹²⁶Diana Lucía Gómez Chacón, “Arma Christi”.

2.2 Segundo Modelo

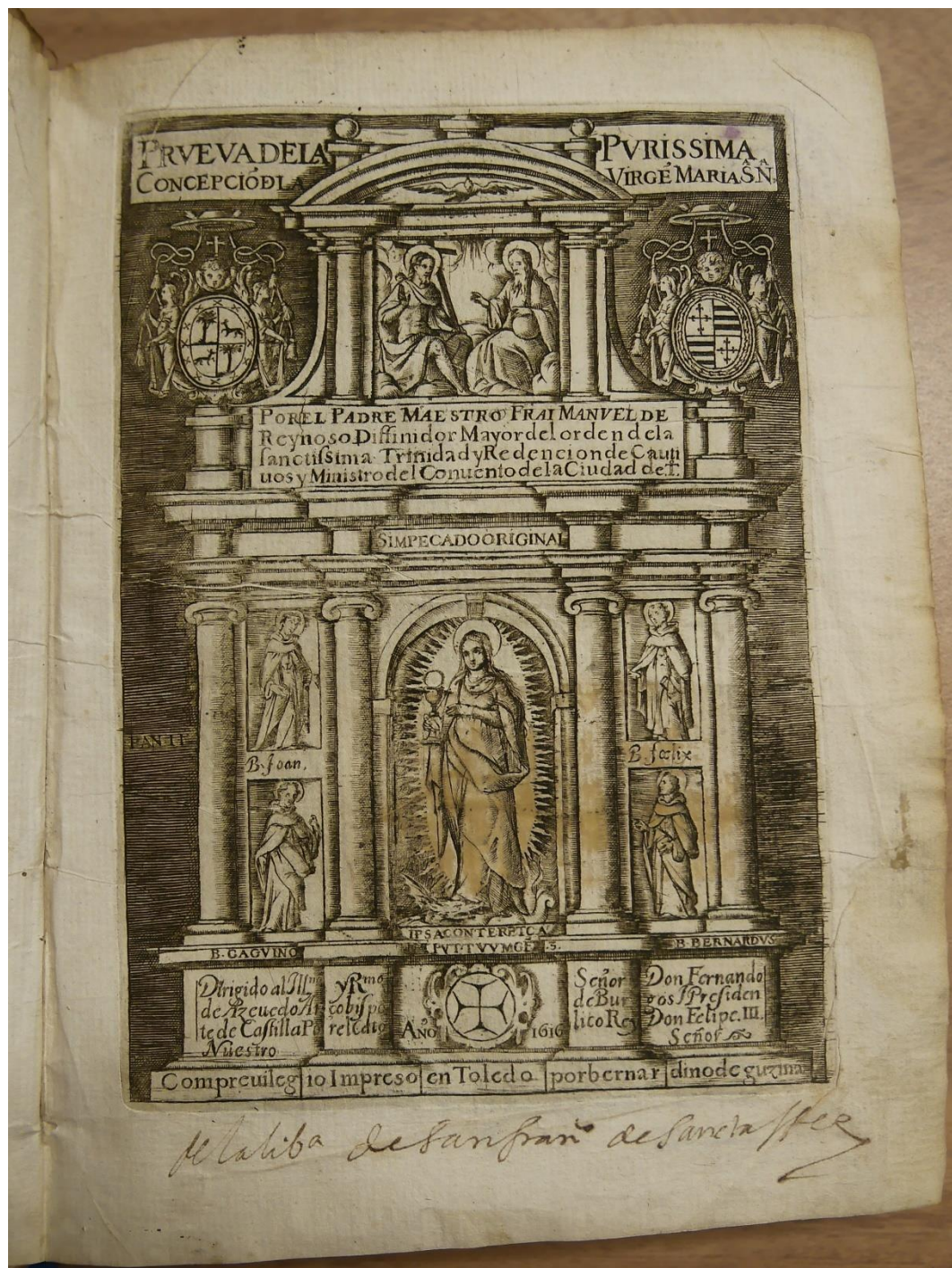


Figura 17

Frontispicio del libro:

“Prueba de la purissima concepciõ de la Virgē Maria S^A N^A”
(1616)

Signatura en el catalogo: 172

Autor Reynoso, Manuel de.

Fuente: Colección de la Biblioteca Mario Carvajal

A. Datos básicos

Título: Prueba de la purissima concepciõ de la Virgē Maria S^A N^A. Por el padre maestro Frai Manuel de Reynoso Diffinidor Mayor del orden de la sanctissima Trinidad y Redencion de Cautivos y Ministro del Convento de la Ciudad de Toledo.

Autor: Manuel de Reynoso (1560 –1632). Trinitario calzado (OSST), consultor, obispo preconizado, teólogo, escritor, predicador. Se destacó por sus estudios de artes y teología; se le concedió el grado de maestro en teología. Tuvo fama de gran orador. Sus sermones dejaban ver su sólida formación escolástica y un conocimiento prodigioso de la patrística.¹²⁷

Ficha técnica de la ilustración:

Impresor: Bernardino de Guzman.

Lugar de impresión: Toledo (España).

Lengua: Español.

Fecha: 1616.

Técnica: Grabado en metal.

Grabador: Desconocido.

Soporte: Papel.

Formato: Vertical.

Materia: Mariología.

Lugar: Biblioteca Mario Carvajal, Universidad del Valle.

Observaciones: Letra manuscrita “de la librería de San Francisco de Santa Fee”.

¹²⁷Pedro Aliaga Asensio, OSST, “Manuel de Reynoso”, *Real academia de Historia: Diccionario biográfico español*, acceso el 17 de agosto del 2020, <http://dbe.rah.es/biografias/25320/manuel-de-reynoso>

B. Descripción pre-iconográfica

Frontispicio ilustrado. En la parte superior, hay una paloma sobre Jesucristo y Dios Padre, frente a frente, a sus lados hay dos escudos episcopales. En el centro, la Virgen María sosteniendo un copón, rodeada por cuatro santos y en la parte superior, el texto: “Simpecado original”. En la parte de abajo hay un texto y en el centro una cruz. A fuera del frontis una inscripción manuscrita.

C. Descripción iconográfica

El estudio se divide en tres partes:

Primera parte



En la parte superior del frontispicio, el frontón es un tipo superpuesto o doble curvo, del cual sobresalen tres acroteras de tipo bola, el frontón es sostenido por dos columnas, de orden toscano liso, cuyos capiteles son del mismo estilo. Detrás del frontón hay

una divisa con el siguiente texto: “Prueva de la purissima concepciõ dla Virgẽ Maria S^A N^A”. Dentro del frontón, en el tímpano, se ilustra una paloma blanca que abre sus alas cerniéndose en el aire, es el Espíritu Santo que toma la forma de paloma. El origen de esta fisonomía se halla en el evangelio de San Marcos, I, 10, que al narrar el bautismo de Cristo dice “Y al punto que salió del agua vio los cielos abiertos y al Espíritu que, como una paloma descendía hacia él.”¹²⁸

En el lado izquierdo, entre las columnas, está sentado Jesucristo, sosteniendo con su mano izquierda una cruz latina y con su mano derecha levantada cerca al pecho, la seña de su bendición. En el centro hay un rayo de luz, y en el lado derecho, está sentado Dios Padre haciendo una seña con la mano, denominada “mano de Dios”, la cual suele tener extendidos

¹²⁸ Monreal y Tejada, “Iconografía del cristianismo”, 53.

los dedos índice y los otros tres recogidos sobre la palma en sentido vertical, como presidiendo o en actitud de bendecir.¹²⁹ Mientras que, su mano izquierda se apoya en una esfera, como atributo iconográfico de la eternidad, representando a todo el universo sobre el que la Trinidad impone su poder divino.¹³⁰ La razón por la que Dios Padre está sentado a la derecha de Jesucristo, se debe a la interpretación del Salmo 110: “Siéntate a mi derecha, y haré de tus enemigos estrado de tus pies”.



Se interpreta que estas palabras las dirige el Padre a Jesús, como queda explícito en Mt 22, 43 y Heb 1, 13. También Marcos señala que Cristo, tras su Ascensión, “se sentó a la derecha de Dios” que está en el Credo. En efecto, esta ilustración sitúa la figura de Padre, Hijo y Espíritu Santo, simbolizando la santísima trinidad rodeados de nubes celestiales.¹³¹

En la parte inferior de la ilustración descrita anteriormente, en el friso tiene la siguiente inscripción: “Por el Padre Maestro Prueba de la purissima concepciõ de la Virgē Maria SA NA. Por el padre maestro Frai Manuel de Reynoso Diffinidor Mayor del orden de la sanctissima Trinidad y Redencion de Cautivos y Ministro del Convento de la Ciudad de Toledo”.



En los laterales de la ilustración de la Santísima Trinidad, hay dos escudos episcopales. Esto consta que cada obispo es ordenado, la Iglesia le pide que escoja un lema y diseñe su propio escudo, a esto se le denomina heráldica eclesiástica. El lema busca reflejar las creencias y convicciones del obispo, mientras que el escudo episcopal es un símbolo especial que identifica al obispo. Es una larga tradición dentro de la Iglesia. En el lado izquierdo de la imagen, el escudo que es ovalado, está acuartelado en cruz, rodeado por una bordura en su interior, en forma de X,

¹²⁹Monreal y Tejada, “Iconografía del cristianismo”,43.

¹³⁰Monreal y Tejada, “Iconografía del cristianismo”,489.

¹³¹Monreal y Tejada, “Iconografía del cristianismo”,40.

que es una cadena que simboliza el honor y el compromiso que tiene el lebel al resguardar el entorno en donde se encuentra encadenado. La 1º y 4º partición se encuentra un bosque de acebo, debido a que la palabra Acevedo hace referencia a ese bosque.

En el Cristianismo dicho bosque simboliza el árbol de la Cruz, porque sus hojas aluden a las espinas de la corona y a la Pasión de Cristo. Desde otras ideologías paganas y antiguas, representa prosperidad y continuidad de la vida. La 2º y 3º partición, se ilustra el lebel, que es un perro de caza de contextura delgada, sin embargo, tiene una fuerte musculatura. Posee largas patas y un hocico muy pronunciado, sus orejas son alargadas y su pelaje es muy corto. El lebel se encuentra como símbolo del escudo del apellido Acevedo debido al símbolo de coraje, lealtad, y fidelidad.¹³²

El escudo es sostenido por dos tenantes en forma de ángeles. En el timbre está un querubín, y sobre su cabeza una cruz de un travesaño. En la parte superior del escudo, como es tradicional en la heráldica episcopal, se coloca un capelo; así mismo se desprenden, cubriendo ambos lados del escudo, izquierdo y derecho, seis borlas, respectivamente, suma doce en su totalidad, y que se ordenan en tres órdenes descendentes.

Estas borlas indican el rango del Obispo electo dentro de la Iglesia como sucesor de los 12 apóstoles.¹³³ El blasón es el símbolo del apellido Acevedo, porque en el libro hay una dedicatoria a Fernando de Azebedo. En el lado derecho, el escudo también es ovalado, rodeado por una bordura en su interior, en forma de soga y la disposición interna es en acuartelado en cruz. El 1º y 4 parte tiene una cruz, con remates de tres círculos interseccionados, representando la Trinidad¹³⁴.



¹³²John Dela, “Apellido Acevedo” *Elsignificantyede.net*, acceso el 26 del 2020, <https://elsignificadode.net/apellido-acevedo-origen-escudo/>

¹³³Manuel Monreal Casamayor, “De sermone heráldico V: árboles y arbustos”, *Emblemata* 15 (2009): 325, acceso el 20 de septiembre del 2020, <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/29/55/10monreal.pdf>

¹³⁴“Cruz de Trinidad”, *Enciclográfica*, acceso el 26 de junio del 2020, <https://www.sitographics.com/enciclog/Heraldic/cruces/source/17.html>

En la 2º y 3º parte se ilustra un sembrado fajado. Exactamente como el escudo anterior es sostenido por dos tenantes en forma de ángeles y en la parte de arriba del escudo, se encuentra un querubín, el cual tiene una cruz de un travesaño, sobre su cabeza. El Capelo, cordón y borlas, de sinople, cobijan al escudo; el número es de seis a cada lado, dispuestas en tres órdenes, 1-2-3. Este símbolo posiblemente sea el de Manuel de Reynoso.

Segunda parte

En la parte superior central del frontis, entre una estructura arquitectónica hay una inscripción en el friso: “Simpecado original”. Debajo del texto, está la Virgen de la Inmaculada Concepción,¹³⁵ la cual, está representada con una aureola de tipo mandorla fulgurante, donde su mano izquierda está sobre el vientre como seña de que está encinta, mientras que, con su mano derecha está sujetando un copón. Aparece vestida de túnica cruzada, y a sus pies se encuentra lo que podría ser una serpiente o dragón infernal. Bajo la ilustración, se encuentra en latín, *Ipsa conteret caput tuum* Gen: 3,15, que traduce, “Ella te pisará la cabeza”.



Entre las columnas se encuentran cuatro santos, todos ellos inician con la inicial “B” de *Beato* que significa del latín “Santo”. El primero, en el lado izquierdo superior, es el Santo Juan de Mata¹³⁶. Fue un sacerdote, fundador de la orden trinitaria para la redención de cautivos. Se ilustra con aureola, con el corte tonsura, que es una clase de corte circular, en la parte superior o coronilla. También, lleva puesto el hábito, una túnica con escapulario, dicho hábito dispone de una abertura para introducir la cabeza y dejarla caer hacia la espalda y hacia el pecho sus extremos; en la parte delantera figura la cruz paté, cuyos extremos presentan unos ensanches que semejan “patas”, con la misma disposición



¹³⁵Monreal y Tejada, “Iconografía del cristianismo”, 157.

¹³⁶Monreal y Tejada, “Iconografía del cristianismo”, 315.

vertical solapada a la horizontal¹³⁷. Lleva en ambas manos algún atributo, que debido a la calidad del grabado no ha sido posible identificar.

En la parte superior de la imagen de Juan de Mata, se encuentra ilustrado Roberto Gaguin, (1433-1501), representado con la tonsura y el mismo vestuario descrito anteriormente, excepto que tiene una clase de estola que se cruza con su hábito. Además, porta en ambas manos algún objeto, pero no ha sido posible identificarlo. Este Santo fue un religioso trinitario francés, Redentor de Cautivos y Ministro General de la Orden de la Santísima Trinidad. Destacó como humanista, y como orador de facundia y persuasión, excelente poeta y jurista experto. En 1473 fue elegido General de la Orden Trinitaria, cargo que ejerció hasta su muerte.¹³⁸



En el lado izquierdo del observador, lado derecho de la portada (imagen), se encuentra Felix de Valois, (1127-1212), miembro de una de las familias reales de Francia, ordenado sacerdote, fundó con San Juan de Mata, la orden trinitaria dedicada a la redención de cautivos.¹³⁹ Viste su hábito con túnica y usa un escapulario con una cruz paté; en la mano izquierda lleva un libro.¹⁴⁰



Debajo de la imagen del Santo Felix, se ilustra Bernardo de Monroy, con las mismas características que los anteriores santos, el corte de tonsura, el mismo hábito, chaleco con escapulario, su cruz paté en el pecho, y porta en su mano izquierda un libro, igual a la del Santo Felix. Fue un Redentor y mártir, hizo su profesión religiosa en Toledo, donde

¹³⁷“Cruz Paté”, *Enciclográfica*, acceso el 26 de junio del 2020, <https://www.sitographics.com/enciclog/Heraldic/cruces/source/67.html>

¹³⁸Primitivo Zabaleta, OSST, *San Juan de Mata: fundador de la Orden de la Santa Trinidad y de los cautivos*, (Salamanca: ediciones Secretariado Trinitario, 1978), 82, acceso el 20 de julio del 2020, https://books.google.com.co/books/about/San_Juan_de_Mata.html?id=LGppOJJhqbIC&printsec=frontcover&source=kp_read_button&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false

¹³⁹Juan Diego Ortega, *Vida de S. Felix de Valois, Patriarca y Fundador del orden de la SS. Trinidad redención de cautivos*, (Madrid: Joachin Ibarra, impresor de cámara S.M, 1776), 30, acceso el 20 de julio del 2020, <https://n9.cl/ku8xi>

¹⁴⁰Monreal y Tejada “Iconografía del cristianismo”, 268.

también estudió Filosofía. Partió para Argel con sus compañeros Juan del Águila y Juan de Palacios en 1609. Los tres redentores lograron liberar a ciento treinta cautivos cristianos.

Sin embargo, cuando se disponía a volver con todos ellos a España, tanto los redentores como los redimidos fueron retenidos en Argel por orden del Rey. Este último, sostenía erróneamente que su hija Fátima había recibido el bautismo, en contra su voluntad. Los tres religiosos atendían espiritualmente en prisión a sus cautivos. Muertos sus dos compañeros, Monroy fue encerrado, en una húmeda mazmorra del castillo del Emperador, hasta su muerte¹⁴¹



Tercera parte



Por último, el basamento tiene el siguiente texto: “Dirigido al ilustrísimo señor Don Fernando de Azevedo arzobispo de Burgos presidente de castilla por el real católico Rey don Felipe. III. Nuestro señor, filigrana. El centro el símbolo de la orden, la cruz paté, y año 1616, abajo con privilegio impreso en Toledo por Bernardino de Guzman”.

¹⁴¹Bonifacio Porres Alonso, OSTD, “Bernardo de Monroy”, *Real academia de Historia: Diccionario biográfico español*, acceso el 17 de agosto del 2020, <http://dbe.rah.es/biografias/24501/bernardo-de-monroy>

D. Antecedentes Iconográficos

Con respecto a la concepción de la Virgen María, esta fue de gran importancia durante la cristiandad medieval, en la que se debatió la creencia de que María había sido concebida sin mancha de pecado original. A finales de la Edad Media, surgió la necesidad de dar una forma dentro de la iconografía, que era cada vez más difundida, por lo que se tomó el modelo de la mujer apocalíptica, y sus rasgos esenciales como también modificando otros¹⁴².

Este modelo procede conceptualmente de la descripción que hace San Juan, acerca de la mujer celestial en el Apocalipsis del Nuevo Testamento "una mujer, vestida de sol, con la luna bajo sus pies y una corona de doce estrellas sobre su cabeza" (Apocalipsis 12,1). La mujer celestial se identificó con la Virgen María, dado el papel protagónico que ella desempeñó en la lucha cósmica entre el bien y el mal, como también por el hecho de que dio a luz a "un hijo varón, el que ha de regir a todas las naciones con el cetro de hierro" (Apocalipsis 12,5).

Esta ilustración de la Virgen María sobre un dragón o una serpiente está basado en el primer pasaje sobre la promesa de la redención (Génesis 3:15), en la que se menciona a la Madre del Redentor. Así mismo, la teología lo ha denominado como el Proto-evangelium que significa el primer evangelio, donde Dios declara la enemistad entre la serpiente y la Mujer, Jesús, la semilla de la mujer (María) aplastará la cabeza de la serpiente.¹⁴³

Ella será exaltada por la gracia santificante que el hombre había perdido por el pecado. Solo el hecho de que María se mantuvo en estado de gracia puede explicar que continúe la enemistad entre ella y la serpiente. A la hora de ver si las afirmaciones teológicas sobre la inmaculada concepción expuesta, inspiran o influyen en alguna medida la iconografía correspondiente, nos circunscribimos a examinar aquí dos grabados de mediados del siglo

¹⁴²Monreal y Tejada, "Iconografía del cristianismo", 157.

¹⁴³Javier Domínguez, "El Protoevangelio: ¿qué es y por qué es importante?" *Coalición por el evangelio*, 31 de julio del 2015, acceso el 14 de septiembre, <https://www.coalicionporelevangelio.org/articulo/que-es-y-por-que-es-importante-el-protoevangelio/>

XV y principios del siglo XVI. Esta muestra no es muy amplia, pero nos permitirá detectar esa posible influencia directa de las fuentes teológicas en el específico tema iconográfico.

Virgen María



Figura 18

Título: Maagd Maria geflankeerd door
symbolen uit de Lauretanse Litanie
(1563-1612)

Hieronymus Wierix
Fuente: Rijksmuseum.
<https://n9.cl/t4an>



Figura 19

Título: Verheerlijking van de
Maagd Maria met het
Christuskind, (1613)

Raphaël Sadeler
Fuente: Rijksmuseum.
<https://n9.cl/4pq3>

En la imagen izquierda (figura 18) María está de pie sobre la luna creciente, es rodeada por una mandorla, en su cabeza tiene una aureola y sobre esta, una corona con 12 estrellas. Su mirada está inclinada hacia abajo y sus manos están sobrepuestas en su corazón. Arriba en los laterales está el sol, la luna y en el centro la Trinidad. Debajo de ella, un dragón. A sus lados están representados los símbolos de las letanías lauretanas, las cuales, son un conjunto de imágenes que aludían al carácter virtuoso de la Virgen María como Madre de Dios.

El propósito era resaltar la pureza de la Virgen María, por medio de los símbolos que remiten las alegorías de las Letanías Lauretanas, entre estas: la fuente, como principio vivificador y purificador; la palmera por la rectitud de la justicia y la fecundidad de los frutos; la torre como imagen de firmeza en la fe; el huerto cerrado alude a su carácter fecundo pero virginal; el espejo que de modo similar a la Luna, refleja la divina santidad; la puerta, ya que María es la puerta de acceso al Cielo y el pozo como símbolo de la abundancia y de la fuente de la vida¹⁴⁴.

Con respecto a la imagen derecha (figura 19), la Virgen María se encuentra de pie sobre varios querubines los cuales están sobre la luna creciente, debajo se encuentra un dragón, y a su alrededor tiene una mandorla; con su brazo izquierdo está cargando al niño Jesús, mientras que con la mano derecha sujeta un cetro. Ambos inclinan la mirada hacia abajo.

En su cabeza cubre su cabello con un manto y sobre esta, lleva puesto una corona imperial con 12 estrellas. Encima de ella, está representado el Espíritu Santo como una paloma, y a sus laterales, el sol a la izquierda y en la derecha la luna. En el centro superior está Dios el padre con el Cristo crucificado. A los laterales de la imagen de la virgen María, está rodeada por ángeles, apóstoles, mártires y santos.

Por último, en la parte inferior de la imagen, a la derecha se representa el poder espiritual con el papa, los cardenales y los obispos. Por el lado izquierdo, el poder mundano ilustrando a emperadores, de reyes y soberanos. En el centro, al fondo se ilustra el fuego del infierno, con almas en ella. Los elementos característicos de estas representaciones, son la mandorla que alternan un rayo ondulante y uno recto, como se advierte también en la postura de la Virgen erguida sobre una luna creciente, la cual, coincide con la mayoría de obras.

En todos los casos la Virgen viste túnica y capa, la túnica es tan abundante que se desborda sobre la luna creciente y cubren parcialmente sus pies. Sin embargo, la corona es el

¹⁴⁴José A. Peinado Guzmán, “Simbología inmaculista, letanías lauretanas e iconografía”. *Archivo Teológico Granadino* 75 (2012): 170-180, acceso el 22 de agosto del 2020, <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4119914.pdf>

elemento más variable en la iconografía, debido, a las innumerables formas de representarla con estrellas incorporadas. En otros casos la Virgen únicamente porta una corona imperial sin estrellas y existen otras imágenes en las que incluso se representa sin corona, sin estrellas o sin ambas.

La Santísima Trinidad

El misterio trinitario codifica una serie de tipos iconográficos extraídos de las Sagradas Escrituras y de la literatura patristica, el cual, irá sufriendo una serie de modificaciones asociándose a determinadas escenas en relación con la mentalidad de cada época artística o apareciendo como también desapareciendo según el momento. Debido a que se representaban tres hombres de la misma manera, o trifásico, es decir, una cara con tres miradas. A partir del siglo XV se divulgó la imagen de la Trinidad inspirada en la Biblia “Veréis al Hijo del hombre sentado a la diestra del Todopoderoso venir sobre las nubes” (Mc. 14. 62 y Mt. 26. 64). A continuación, se analizarán dos obras, las cuales, anteceden a la imagen representada en la portada y posiblemente sirvieron de base para ilustrar.



Figura 20

Título: De heilighedrie-eenheid, (1520)
Jacob Cornelisz van Oostanen
Fuente: rijksmuseum.
<https://n9.cl/4pq3>



Figura 21

Título: Miniatura de la Bible
historiale de Guiard des Moulins
Siglo (XV) BNF París
Fuente: Wikipedia
<https://n9.cl/g5ee>

La Santísima Trinidad en el cielo (figura 20) representa a Dios Padre como un hombre mayor con barba, porta en su cabeza una corona, y con la mano izquierda sostiene una esfera de la que sobresale una cruz más allá de sus hombros, tiene la mano derecha en posición de bendecir: “la mano de Dios”. A su derecha, el Hijo, Jesús, con una túnica que le cubre los hombros y piernas dejando su pecho descubierto, ambas manos están abiertas mostrando la cicatriz de los clavos; en medio de ambos, una cruz latina y arriba de esta la paloma que representa al Espíritu Santo, a su alrededor giran querubines. A sus laterales se encuentran otros santos arrodillados y con la posición de las manos en forma de súplica.

En el grabado a color (figura 21), Dios Padre es representado como un anciano de cabellos blancos y una larga barba, su cabeza es rodeada por un nimbo crucífero, viste un manto rojo y una túnica azul que le cubre los hombros y las piernas. Con la mano izquierda sostiene un orbe con cruz o *globus cruciger* sobre su regazo.

A la izquierda, Cristo, de cabello largo y barba corta rubia, también tiene un nimbo crucífero alrededor de su cabeza, viste con los mismos elementos de Dios Padre, está cruzado de manos sobre su pecho mostrando las llagas, el cual, sostiene una cruz latina que le atraviesa diagonalmente, ambos personajes están sentados sobre un pedestal, en medio de ambos el Espíritu Santo como paloma con aureola.

En las obras vistas anteriormente de la representación de la santísima trinidad, todas cumplen con la misma composición, se muestra a Dios Padre, Cristo Hijo (Cristo de la Pasión) y Espíritu Santo en forma de paloma. Es a partir del siglo XV donde las tres personas son diferentes y el Espíritu Santo no tiene forma humana, que poco a poco se fueron diferenciando las tres Personas por su edad y también por sus atributos.¹⁴⁵

Al concluir el breve análisis emprendido parece razonable sostener que las fuentes patrísticas y teológicas constituyen un modelo conceptual, simbólico y doctrinal, con suficiente poder de convicción retórica como para inspirar de manera a las representaciones

¹⁴⁵Montaña Galán Caballero, *Selección de diapositivas del tema 8: Los símbolos cristianos*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. 2018-2019, 50 diapositivas.
<https://eprints.ucm.es/51161/1/Tema%208%20Simbolos%20Cristianos%202018-19.pdf>

de la Virgen, como de la Santísima Trinidad, así mismo, los artistas de sus respectivos ilustraciones se ajustan a estos comentarios y argumentos de los diferentes Padres de la Iglesia y los teólogos.

E. Análisis iconológico.

El tema principal del libro, es la defensa de la concepción de la Virgen María, siendo representada en el centro del frontispicio. Alrededor de ella, se hace referencia a los principales fundadores y precursores que consolidaron la orden de la Santísima Trinidad, que es la orden a la que pertenece el autor del libro. Esta orden se caracteriza por ser la primera institución en la Iglesia dedicada al servicio de la redención de aquellos que sufrían bajo el yugo de la cautividad.

Con referencia al tema del libro, cuando hablamos de la Inmaculada Concepción no se trata de la concepción de Jesús quién, claro está, también fue concebido sin pecado, sino la de María, siendo este uno de los principales dogmas de la fe cristiana. En las sagradas escrituras, el Ángel Gabriel enviado por Dios, le dice a la Santísima Virgen María "Alégrate, llena de gracia, el Señor está contigo." Las palabras en español "Llena de gracia" significan una singular abundancia de gracia, un estado sobrenatural del alma en unión con Dios. (Lucas 1:28). Por tanto, María fue preservada de todo pecado desde su concepción, permitiendo la intercesión "para obtener del Espíritu la capacidad de engendrar a Cristo en su propia alma" (MC 26).

Es entonces, que la presencia trinitaria en relación a la Virgen es muy especial, es el inicio de su historia y a partir de ahí, se han basado para manifestar su defensa. La importancia acerca de la concepción sin pecado original simboliza un modelo a seguir, no solo una figura materna para los creyentes, sino una guía hacia el camino de la fe y la santidad para la renovación y misión de la Iglesia. Finalmente, son dos elementos que se han centrado en representarlos gráficamente en el frontispicio, dando una buena guía al lector que se adentrará en el libro.

2.3 Tercer modelo

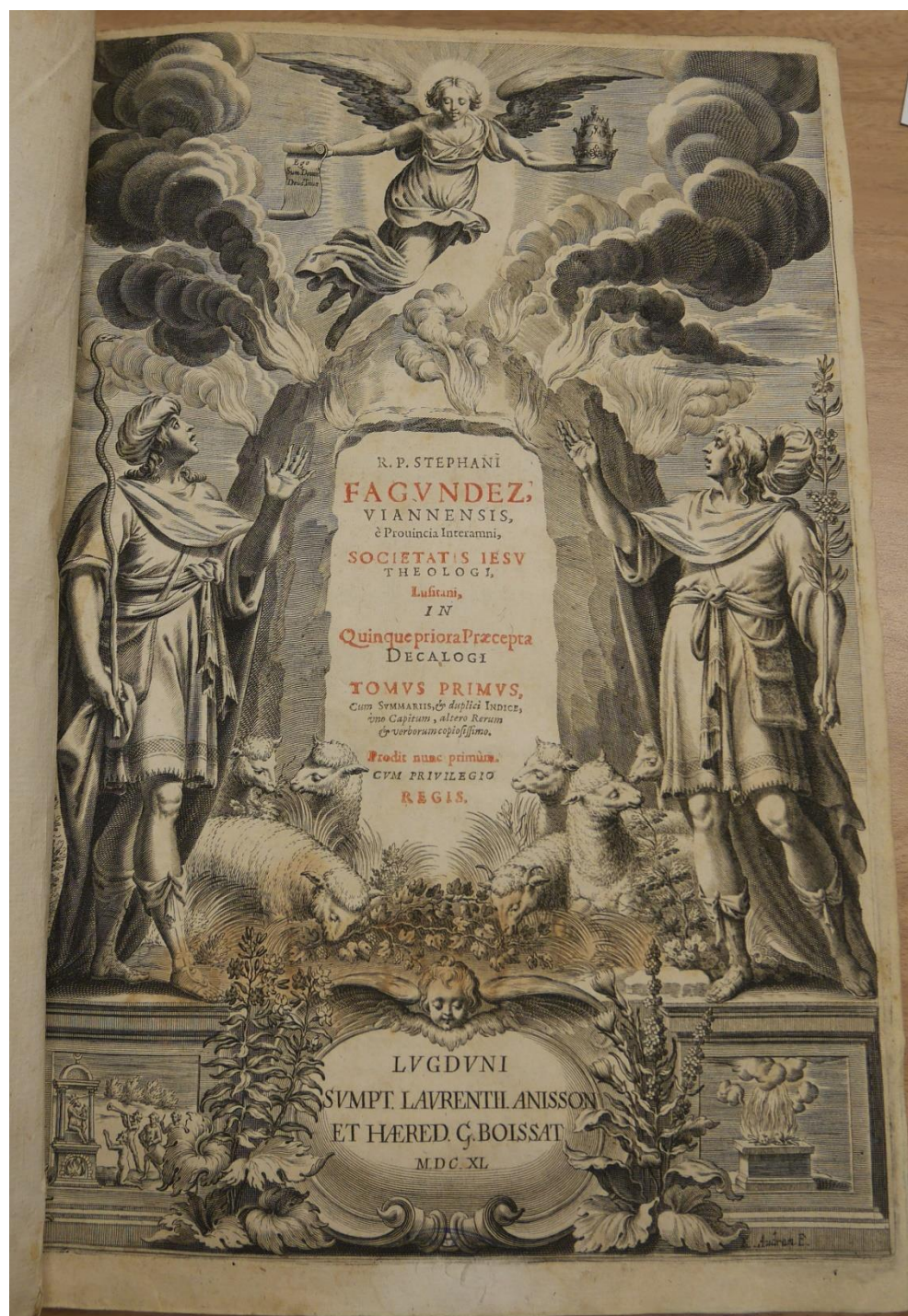


Figura 22

Portada del libro:

“Piora Præcepta Decalogi tomus primus” (1640)

Signatura en el catalogo: 74

Autor Fagundez, Esteban.

Fuente: Colección de la Biblioteca Mario Carvajal

A. Datos básicos

Título: Priora Præcepta Decalogi, tomus primus.

Autor: Esteban Fagundez (1577-1645), miembro de la compañía de Jesús. Debido a la escasez de documentos disponibles hay poca información sobre su vida.¹⁴⁶

Grabador: Charles o Karl Audran nació en París en el año 1594, donde a una edad muy temprana se aplicó al trabajo del grabado. Después viajó a Roma para completar sus estudios, y durante su estadía allí produjo varios grabados muy acreditados. Marcó sus trabajos con K. Audran, en lugar de C. Audran, para distinguirlos de los de su hermano, o su primo, Clande. En aquella época, era común por parte de los grabadores colocar después de su firma *sculpsit*, *sculp* y *fecit*, como constancia de que fueron ellos que realizaron el grabado. Se desconoce la duración del viaje en Italia, pero, a su regreso, se estableció en París, donde murió en 1674¹⁴⁷.

Ficha técnica de la ilustración:

Impresor: Lauretii Anison & Gabrieli Boissat.

Lugar de impresión: Lugduni (Lyon, Francia).

Lengua: Latín.

Fecha: 1643.

Técnica: Grabado en metal.

Grabador: Karl Audran.

SopORTE: Papel.

Formato: Vertical.

Materia: Iconografía cristiana, Antiguo Testamento.

¹⁴⁶Rubio Hernández, *Libros antiguos en la Universidad del Valle*, 206.

¹⁴⁷William Young Ottley, *Notices of engravers and their Works*, (Londres: 1831) , acceso el 07 de septiembre, https://books.google.com.co/books?id=VKzjQ3NLkLMC&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Lugar: Biblioteca Mario Carvajal, Universidad del Valle.

B. Descripción pre-iconográfica:

En la parte superior de la portada se representa un Ángel sosteniendo en su mano derecha un pergamino y, en su mano izquierda una corona (mitra). En el centro, hay una montaña en llamas, en ella está escrita en latín los datos del libro. A los laterales se ilustran dos pastores con su rebaño observando al Ángel. En la parte inferior, a la izquierda de la imagen, aparece un dios pagano siendo adorado, seguido por el rostro de un querubín, con el nombre del impresor y fecha. Rodeados por flores, y en el lado derecho un cordero en llamas.

C. Descripción iconográfica:

El estudio se divide en cuatro partes:

Primera parte



En la parte superior de la portada, se ilustra en medio de un escenario celeste, un ángel con aureola circular desprendiendo rayos flameantes, como también de todo su cuerpo. Su mirada está dirigida hacia abajo y sus brazos están desplegados, de igual manera que sus alas. Lleva puesto una túnica sujeta por un cíngulo.

Para la iconografía cristiana, los ángeles representan las distintas funciones que Dios les pide, tales como mensajeros, guardianes, conductores de los astros, ejecutores de las leyes, protectores de los elegidos, etc., y están organizados en jerarquías de siete órdenes, de nueve coros, o de tres triadas.¹⁴⁸ Este ángel además, sujeta con la mano derecha un pergamino con la siguiente inscripción, *Ego sum dominus deus tuus*, que traduce, “yo soy El Señor, tu Dios”, con la mano izquierda porta una tiara papal, que es un alto tocado que termina en forma de ojiva, de tres coronas, que tiene en la cima hay un pequeño globo con

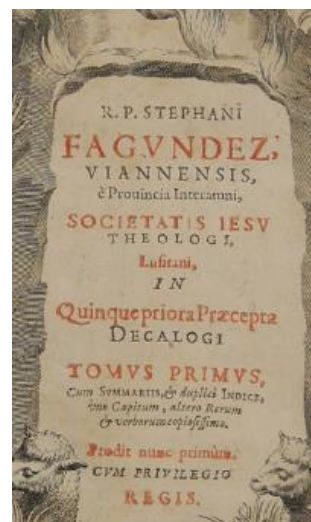
¹⁴⁸Chevalier, “Diccionario de los símbolos”, 98.

una cruz. La tiara del papa, ha sido objeto de numerosas interpretaciones, hacia el final de la edad media, simbolizó la triple realeza del jefe de la Iglesia: realeza espiritual sobre las almas, realeza temporal sobre los Estados romanos, y realeza eminente sobre todos los soberanos de la tierra.¹⁴⁹ Como también simboliza la entronización del sumo pontífice, donde el cardenal impone a éste la tiara sobre la cabeza diciéndole al papa que la recibe: la triple corona. Porque por una parte es padre, por otra príncipe, rey y rector de la tierra. Y finalmente vicario de Jesucristo: los tres títulos que la tiara simboliza.¹⁵⁰

Segunda parte

En la parte central de la portada, se encuentra representada una zarza en llamas, donde el humo se ha extendido cubriendo parte del cielo. El humo, simboliza la unión entre la tierra y el cielo, la comunicación de lo terrenal con la divinidad.¹⁵¹

En el centro, se encuentra la tabla en piedra, el cual tiene inscrito un texto en latín, en tinta negra y roja: *R.P. Estephani Fagundez*, autor del libro, *viannensis é provincia interamni*, lugares de Italia. Compañía de Jesús, teología. Los cinco primeros preceptos, decálogo. Tomo primero. Con lista de sumarios, con un índice doble, individuales de muchos otros casos. Se produce ahora es el primero, con el privilegio del Rey.



Con respecto a la titulación, “Decálogo” y la descripción gráfica de la tabla en piedra, podemos deducir que es el monte Horeb llamado también el monte Sinaí, donde Dios se manifestó, en este caso, por medio de un Ángel del señor, que se le apareció a Moisés en una zarza en llamas que no se consume (Éxodo 3:1-15.) dándole la orden de presentarse ante el Faraón, rey de Egipto, para que el monarca dejara libre al pueblo de Israel de la

¹⁴⁹Chevalier, “Diccionario de los símbolos”, 990 y 991.

¹⁵⁰Chevalier, “Diccionario de los símbolos”, 990 y 991.

¹⁵¹Federico Revilla, *Diccionario de iconografía y simbología* (Madrid: Cátedra S.A. 1999), 50.

esclavitud que estaban viviendo. Moisés, fue la persona elegida por Dios para salvar a su pueblo de la opresión de sus enemigos.

El monte Horeb, por su parte, era el lugar dispuesto por Dios, para entregar los Diez Mandamientos a Moisés. Con el paso de los años, ese lugar tuvo el título de “Horeb, el monte de Dios” (1 de Reyes 19:8). Dios le entregó a Moisés el Decálogo escrito en dos tablas de piedra (Las Tablas de la Ley), y también, hablaba con él cara a cara “Dios hablaba con Moisés cara a cara, como quien habla con un amigo...” (Éxodo 33:11), siendo así, el episodio más destacado de la vida de Moisés.

Tercera parte



En el lado izquierdo de la imagen, se ilustra un hombre joven cuyo rostro se muestra sorprendido al observar al Ángel. Este hombre viste con traje corto hasta las rodillas, cinta anudada arriba de la cintura, llevando una escarcela o bolsa. La túnica le cubre el hombro derecho y llega hasta sus pies. En la cabeza, trae un turbante y a sus pies, está calzado con sandalias.

Sujeta con la mano diestra una vara en forma de serpiente, su brazo izquierdo, por su parte, está extendido con la palma de la mano abierta en dirección del Ángel símbolo de reverencia y adoración.

Este joven, representa a Moisés; porque era el “instrumento” humano designado por Dios para comunicar a su pueblo: ordenanzas, leyes, advertencias, etc., en beneficio de ellos.

Al lado derecho de la imagen, se representa otro hombre, cuyo turbante se ha caído de su cabeza, esto se debe a que Aarón fue elegido como sumo sacerdote, por consiguiente, Dios cambió el turbante que tenía puesto en su cabeza por una mitra (corona), símbolo de su nueva función (28:1-2; 29:4-5). Al igual que Moisés, lleva la misma vestimenta, a



diferencia que en su mano izquierda porta una vara de flores, y su brazo derecho está extendido en trayectoria hacia al ángel con la palma de la mano abierta símbolo de reverencia y adoración. Alrededor de los pies de Moisés y Aarón, se encuentra un rebaño de ovejas y cabras pastando.

En esta tercera parte, el atributo de la vara en forma de serpiente, se trata de Moisés debido que es un atributo propio de él, ya que como dice en el antiguo testamento, fue pastor cuando cuidaba de ovejas en el desierto (Éxodo 4:2); así, la vara es símbolo de la autoridad que Dios le otorgó a Moisés (Éxodo 4:20), y al tener la capacidad milagrosa de transformarse en serpiente a su voluntad de su portador (Éxodo 7:9-10), 2. (Números 17:4-5).

Segundo, el atributo de la vara de flores es atribuido a Aarón, hermano de Moisés, debido a la historia de los israelitas que vagaron por el desierto y las personas que viajan junto a Moisés y Aarón no creen que Moisés deba ser el líder, ni que Aarón deba ser el sumo sacerdote. Por lo tanto, ellos tomaron una vara por cada casa de los padres para colocarlas dentro de un tabernáculo, y así, la vara que floreciera sería la elegida por Dios para guiar a los otros. Cuando abrieron, encontraron que la vara de Aarón había cambiado “No sólo había arrojado renuevos, había producido almendras. No sólo había producido almendras, ¡produjo almendras maduras! Significaba que Aarón era el sacerdote escogido por Dios, y la nación requería reconocerlo.” Números (16:1-49; 17:1-11; 26:10).

Por lo anterior, se hace evidente que la vara simboliza la autoridad, a partir de esta historia se relacionara a los pastores que usaban varas para guiar y corregir a las ovejas como metáfora (Salmos 23:4). Las ovejas son símbolo de la mansedumbre, agrupada en rebaño, adquiere el significado del grupo, obediente y dócil, que se somete a la autoridad de un guía.¹⁵² Sí una oveja del rebaño se queda enredada en una cerca o en una zarza, no puede zafarse por sí sola: necesita del pastor para que éste la rescate.

¹⁵²Revilla, “Diccionario de iconografía y simbología”, 70.

Cuarta parte

En la parte inferior central, hay un medallón rodeado por un follaje floral, el timbre es un querubín, con rostro de niño y alas extendidas, observando hacia abajo. En el centro del medallón se encuentra en latín, Lyon, lugar de la impresión y los impresores *Laurentii Anison, y Gabrieli Boissat*. Por último, la fecha M.D.C XL, 1640.



Los querubines se caracterizan, en su conformidad con Dios, por la cantidad de conocimiento, es decir, por su efusión de sabiduría: la denominación de querubín enseña. Por otra parte, la aptitud en conocer y contemplar a Dios, recibir los más altos dones de su luz, contemplar en su potencia primordial el esplendor autárquico, acoger en sí la plenitud de los dones que lo vuelven sabio y transmitirlos a las esencias inferiores gracias a la efusión de esta sabiduría que lo ha colmado con sus beneficios¹⁵³

Al lado izquierdo del medallón, se representa un ídolo coronado sosteniendo en sus brazos un niño dentro de un Tabernáculo, en cuya base hay llamas. Al frente hay cuatro hombres con instrumentos tales como tambores y trompetas, excepto uno, que está arrodillado con las manos en forma de súplica. Esta escena hace referencia al becerro de oro, simboliza la tentación que surge una y otra vez al divinizar los deseos materiales¹⁵⁴.



Este ídolo representa al dios *Baal*, contra los cuales los profetas habrán de rebelarse a lo largo de toda la historia de Israel (I Re 12,28). En la Biblia, Según el Éxodo, el becerro de oro fue una escultura venerada por los israelitas que habían huido de Egipto, al pie del monte Sinaí durante la ausencia de Moisés, más tarde la estatua fue fundida. (Éxodo 32).

A la derecha del medallón, se encuentra representado un cordero sobre un altar de sacrificios, u holocausto en llamas, justo debajo de la escena está escrito el grabador, K.

¹⁵³Chevalier, "Diccionario de los símbolos", 865.

¹⁵⁴Chevalier, "Diccionario de los símbolos", 185.

Audran F. (fecit), es decir “Hecho por Karl Audran”. En el ámbito religioso, el sacrificio de animales, cuyo cuerpo es completamente consumido por el fuego representa una ofrenda hacia a Dios, "Y Moisés respondió: Tú también nos darás sacrificios y holocaustos que sacrifiquemos para Jehová nuestro Dios." (Éxodo 10).



El significado bíblico de Holocausto se refiere a quemar una ofrenda delante del Señor, ya que la sangre del animal sacrificado representaba la vida (Levíticos 17:11). Era un acto en donde se tenían que seguir una serie de instrucciones ya previstas, debido a que en sí era visto como una ceremonia.¹⁵⁵

Por ejemplo, el animal debía ser limpiado de excremento e impurezas porque toda ofrenda debía ser el olor fragante ante el trono de Dios, y la sangre era rociada en el altar del sacrificio, así mismo, el humo que subía al cielo era la parte final de ese holocausto. Por ende, este ritual era necesario ya que simbolizó un cometido o entrega total hacia Dios, como también enseñó la forma para recordar a los israelitas su deber para con Dios.¹⁵⁶

¹⁵⁵“Holocausto”, *Significado bíblico: etimología y origen*, Acceso el 07 de septiembre del 2020, <https://www.significadobiblico.com/holocausto.htm>

¹⁵⁶“Levítico 1: los holocausto” *La iglesia de Jesucristo de los santo de los últimos días*, acceso el 07 de septiembre del 2020, <https://www.churchofjesuschrist.org/manual/old-testament-seminary-student-study-guide/the-book-of-leviticus/leviticus-1-the-burnt-offering?lang=spa>.

D. Antecedentes Iconográficos

La iconografía que examinaremos a continuación sobre seis obras, nos permitirá detectar una posible inspiración o influencia artística como de las fuentes teológicas con respecto al tema de Moisés y Aarón que se ve representada en la portada.

Moisés



Figura 23
Título: Moisés
(1602) Jacob Matham
Fuente: Rijksmuseum.
<https://n9.cl/wz309>

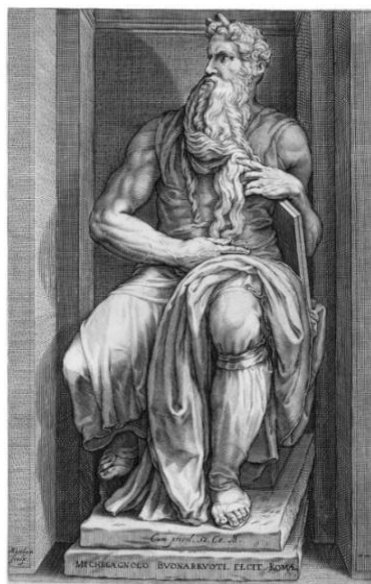


Figura 24
Título: Moisés sentado (1601-1605)
Jacob Matham después de Miguel Ángel
Fuente: Rijksmuseum.
<https://n9.cl/yhil6>

En la representación (figura 23) se observa a Moisés como un hombre mayor, con una larga barba, de su cabeza sobre salen rayos resplandecientes, su mirada está dirigida hacia un lado, viste una manto con una estola de rayas sobre el pecho. Sostiene una vara con la mano izquierda, la cual está apoyada en una tabla de piedra con inscripciones en hebreo que son los diez mandamientos. Se encuentra sentado sobre mesas de oración. Moisés no está en contexto bíblico.

Mientras tanto, en la representación derecha (figura 24) se ilustra un hombre sentado en una especie de bloque o asiento cúbico, el cual bajo su brazo derecho tiene dos placas o

tablas, el hombre no mira al observador, sino que gira su cabeza hacia la derecha. Su rostro, se contrae en un gesto ceñudo, y feroz. Está calzado con sandalias y vestido con una túnica y con un manto que descansa sobre sus rodillas.

Su barba cubre buena parte del pecho, por lo que induce a creer que el personaje es un hombre de edad madura, pero se observa vigor debido a sus brazos y en la tersura de sus facciones. Otro detalle son los dos pequeños cuernos o protuberancias que surgen del revuelto peinado, concretamente sobre las sienes.

Este grabado es una representación exacta de la escultura de Miguel Ángel en la tumba de Julio II en la basílica de San Pietro in Vincoli en Roma en 1515. Se puede decir que el estudio anatómico es muy detallado, sus los brazos del profeta exhiben la fortaleza y tensión de un atleta, a pesar de la edad madura del mismo. Las ropas caen en pliegues de gran naturalismo, donde los contrastes de luces y sombras le otorgan a la figura su rotundo volumen.

Con respecto a lo que podemos entender a partir de haber analizado, los dos grabados de muestra, es que sobre el aspecto de Moisés con el que se muestra en la portada, porque durante el periodo cristiano primitivo, hasta el fin de la época carolingia, el arte ha representado a Moisés con rasgos de un hombre joven e imberbe que tiene en la mano una vara mágica, mientras que, el hombre legislador, barbudo aparece posteriormente.

Desde la Edad Media, su aspecto solía adoptar cuernos, la razón se encuentra en un error de traducción cometido por San Jerónimo en la traducción del texto de la biblia que él hizo. Cuando Moisés baja por segunda vez del Sinaí, en la biblia dice “la piel de su rostro se había vuelto radiante”(Ex 34, 29-30). En el original hebreo, el verbo "irradiar", "emitir rayos", es de la misma raíz que el sustantivo "cuernos", así que san Jerónimo no se lo pensó dos veces y tradujo: "*Cornuta esset facies sua*", o sea, "su rostro era cornudo"¹⁵⁷. Es por eso que su traducción llamada vulgata no quedó bien interpretada.

¹⁵⁷Revilla, “Diccionario de iconografía y simbología”, 82.

Es entonces que desde el siglo XII hasta el XVI, Moisés fue representado de esa manera, ya en el siglo XVII optaron por representar exactamente los rayos luminosos como es el caso del primer grabado (figura 2.13). Ahora bien, las obras que prosiguen son aquellas que representan un episodio en la vida de Moisés, la zarza ardiendo, que como hemos visto en la portada comparte grandes elementos de este episodio, que por tanto lo abordaremos.

La Zarza ardiendo

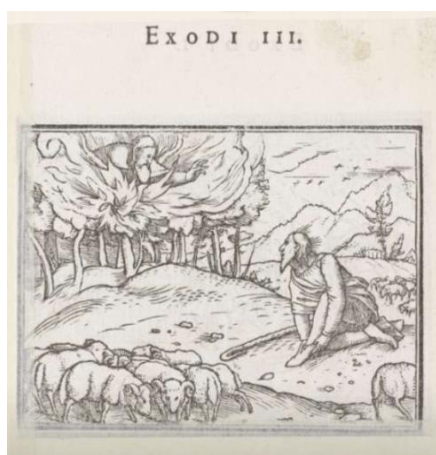


Figura 25

Título: Mozes en de brand en de braamstruik, (1538)
Hans Holbein
Fuente: Rijksmuseum,
<https://n9.cl/v2oi8>



Figura 26

Título: God verschijn taan Mozes in het branden de braambos, (1585)
Johann Sdeler
Fuente: Rijksmuseum,
<https://n9.cl/0eic>

(Figura 25) En la margen superior de la imagen está el texto Éxodo III. El grabado ilustra a Moisés como un hombre con barba, vistiendo una túnica y una estola cruzada, justo a su lado sobre el suelo está una vara. Moisés está sentado en el monte Horeb descalzándose, al frente de él, se encuentra un rebaño de ovejas, cuando observa a Dios señalándole apareciendo en una zarza ardiente. En el fondo a la izquierda (Figura 26), Moisés está cuidando las ovejas. En primer plano, Moisés se quita los zapatos. En el segundo plan a la derecha, Moisés se arrodilla, con las manos en posición de súplica ante la zarza ardiente, en la que aparece Dios.

Moisés es representado con barba y dos cuernos, viste túnica hasta las rodillas y una estola cruzada, porta una vara. Lo que vemos representado en los grabados anteriores, es acerca de una representación gráfica del paisaje del libro éxodo (3: 2-10) llamada la zarza ardiendo. Según le acontece a Moisés cuando está con el rebaño de su suegro, al llegar al monte Horeb y ve una zarza que arde sin consumirse, prosigue al escuchar la voz de Dios que le ordena descalzarse.

Una vez sobre la zarza aparece la mano de Dios, con el fin de que Dios le diga a Moisés que está destinado a liberar a los israelitas de las manos de los egipcios. Hay otras representaciones que en vez de Dios o la mano del mismo es un ángel como enviado divino, en general suceden a finales del siglo XVII puesto que anteriores siempre será Dios o su mano. Fue muy representado en el arte y supone el inicio de la vida pública de Moisés. Por último, Aarón el hermano de Moisés, el cual es otro elemento importante en la portada analizada, por tanto continuamos con el análisis de posibles obras por las cuales ha caracterizado a Moisés artísticamente en el tiempo anteriores a la portada y que dieron pie para su futuro reconocimiento.

Aarón



Figura 27

Título: Mozes en branden de bramms
truik, (1538)
Hans Holbein
Fuente: Rijksmuseum,
<https://n9.cl/12s1>



Figura 28

Título: Godvers chintaan Mozes in
het branden de braambos (1585)
Johann Sadeler
Fuente: Rijksmuseum,
<https://n9.cl/gemrp>

El grabado izquierdo (figura 27) en la parte central se representa a Moisés con sus cuernos tan característicos vestido con una densa túnica el cual está mostrando a otros hombres, la vara florecida con una divisa escrito el nombre de Aarón.

Sin embargo, en el grabado derecho (figura 28) Aarón es ilustrado como un hombre mayor con extensa barba su rostro está guiada hacia la izquierda, pero su mirada hasta hacia el frente. La mirada parece fija, concentrada y a la vez perdida en la lejanía. Viste una túnica sacerdotal judía denominada *Efod* o *Ephod*, con ella una placa en el pecho que constaba de doce piedras preciosas, representando las doce tribus de Israel. (Éxodo 28:15) Aarón sujeta con la mano derecha flexionada un bastón floreciente y con la izquierda un incensario encendido puesto en el suelo. Justo a su lado una mitra. En cuanto al análisis del rostro, encontramos la misma agitación que en el resto de la escultura.

La iconografía de Aarón se caracteriza por tener elementos sacerdotales, tales como túnicas de gran sacerdote, enriquecida con brocado, mitra o turbante y lleva sobre el pecho el racional, en las manos lleva una vara florida que lo designa para el sacerdocio y el incensario que es su emblema.¹⁵⁸

¹⁵⁸Revilla, “Diccionario de iconografía y simbología”, 59-60.

E. Análisis iconológico:

La representación de la portada está basada en la vida de Moisés, que se detalla en el Antiguo Testamento, en la portada se caracteriza la representación de la zarza ardiente porque en ese mismo escenario, Dios se comunica con Moisés. En un primer momento, para liberar a los hebreos del dominio egipcio para guiarles por el desierto hasta Israel, que era la tierra prometida.

En un segundo momento, donde Dios le entregó a Moisés el Decálogo, escrito en dos tablas de piedra, siendo así, el momento más destacado en su vida y para el cristianismo. Porque las Tablas de la Ley son un conjunto de principios éticos que son una alianza de Dios, una iniciativa suya con su pueblo, señalando de una manera cierta y segura de cómo debemos actuar, convirtiéndose el decálogo en una norma jurídica, política y moral, que trascendiera el tiempo y espacio.

Moisés es uno de los principales personajes que eligió Dios para desempeñar roles tales como guía y profeta, hasta realizar varios milagros entre los que se destaca el paso por el Mar Rojo, no se le puede considerar un líder religioso, pues el sumo sacerdocio fue ejercido por su hermano Aarón. Tampoco puede ser visto como un rey, puesto que nunca ostentó ese título, ni como un patriarca, pues sus hijos carecieron de toda importancia en la Biblia.

Sin embargo, Moisés es el hombre más reverenciado por su figura como legislador, por dar a conocer el decálogo, convirtiéndose en un símbolo por el cual se le asocia y que lo representa. Su legado también está relación con el ideal del “Buen Pastor” donde el Señor nos dice que Él es el mejor de los pastores, pues Él da la vida por sus ovejas, Dios se compromete a guiar, a cuidar y proteger. Representado a Moisés y Aarón con sus báculos sus ropajes y rodeado de ovejas, como buenos pastores al servicio de los mandamientos de Dios, del cual serán los pastores que esparcen y guíen ese legado.

2.4 Cuarto modelo

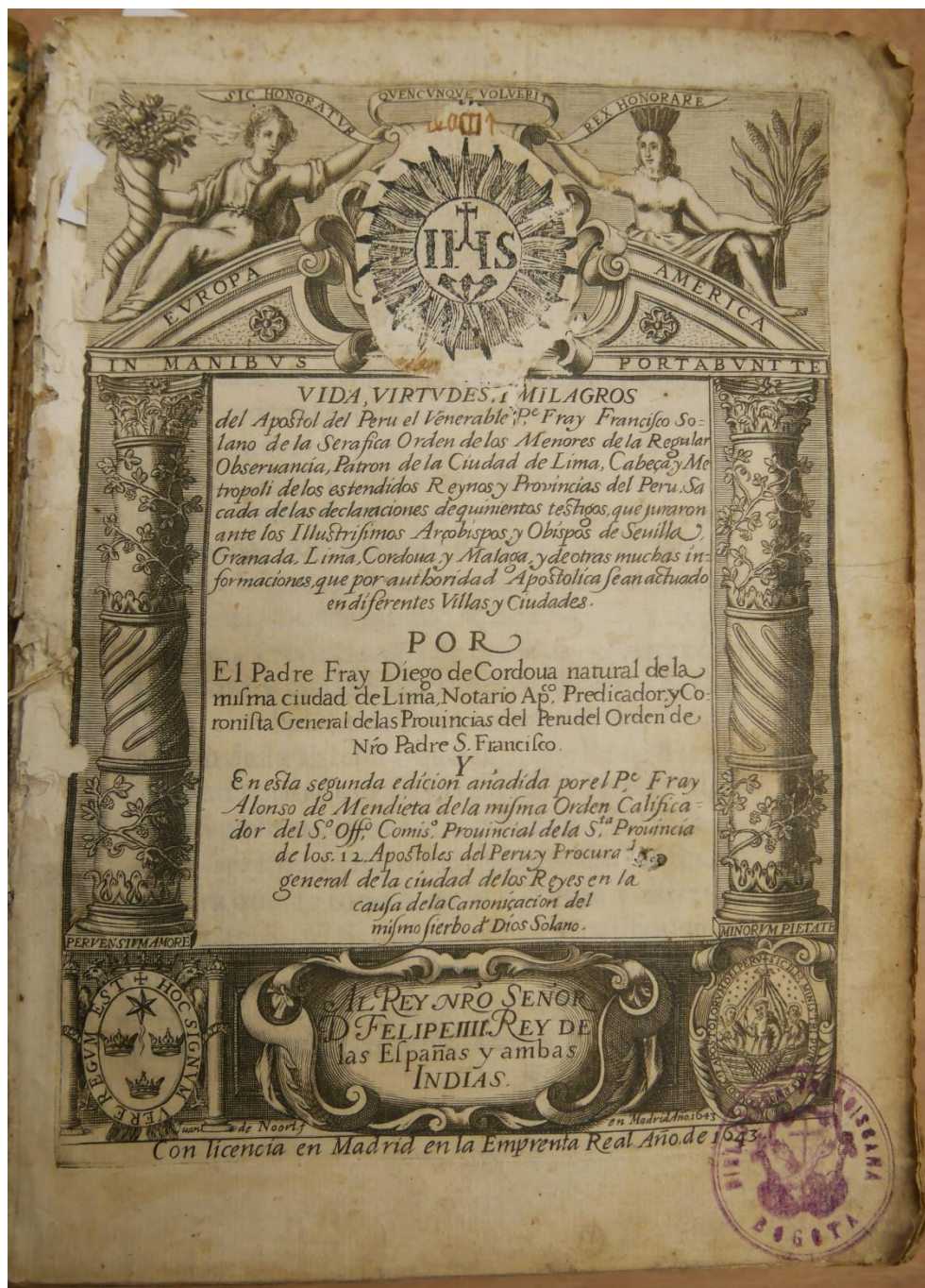


Figura 29

Frontispicio del libro: "Vida, virtudes y milagros del Apostol del Peru el Venerable P. Fray Francisco Solano de la Serafica Orden de los Menores de la Regular Observancia, Patron de la Ciudad de Lima, Cabeça, y Metropoli de los estendidos Reynos y Provincias del Peru." (1643)

Signatura en el catalogo: 56

Autor Córdoba, Diego de.

Fuente: Colección de la Biblioteca Mario Carvajal.

A. Datos básicos

Título: Vida, virtudes y milagros del Apostol del Peru el Venerable P^e Fray Francisco Solano de la Serafica Orden de los Menores de la Regular Observancia, Patron de la Ciudad de Lima, Cabeça, y Metropoli de los estendidos Reynos y Provincias del Peru.

Autor: Diego de Córdoba y Salinas, nacido en el seno de una importante familia limeña, fue designado Fray Diego por el comisario general Francisco de Herrera en el año 1620. Dicho cargo consistía en investigar la vida y virtudes de los religiosos muertos en sospecha de santidad, labor que cumplió a través de la recopilación de información.

En 1648 aceptó el arzobispado de Lima, ahí se encargó de recopilar información para la obra titulada Teatro eclesiástico de la primitiva Iglesia de las Indias Occidentales, vidas de sus arzobispos y obispos, y cosas memorables de sus sedes; en lo que pertenece al Reyno del Perú (Madrid, 1655).

Por último, en 1684 el comisario general de la Orden nombró cronista de la provincia de los Doce Apóstoles del Perú a Fray Francisco Montiel, y por lo tanto es probable que su muerte tuviera lugar antes de dicha fecha.¹⁵⁹

Grabador: Juan de Noort, fue un grabador calcográfico de origen flamenco, natural de Amberes y establecido en Madrid, donde falleció el 13 de junio de 1652.¹⁶⁰ Será el artista que enlace la primera generación de flamencos, en Madrid. Con respecto a su trabajo, se destacó por realizar y grabar diversas portadas como retratos, y escudos.¹⁶¹

¹⁵⁹María Estela Maeso Fernández, “Diego de Córdoba y Salinas”, *Real academia de Historia: Diccionario biográfico español*, acceso el 17 de agosto del 2020 , <http://dbe.rah.es/biografias/51647/diego-de-salinas-y-cordoba>

¹⁶⁰Juan Carrete Parrondo, “Diccionario de grabadores y litógrafos que trabajaron en España Siglos XV al XIX”. *Creative Commons*, (2009), <https://n9.cl/iqmg00>

¹⁶¹Miguel Córdoba Salmerón, “Cinco grabados pertenecientes a la Orden de la Santísima, Trinidad y Redención de Cautivos del siglo XVII”, *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 32 (2001):179, acceso el 08 de septiembre del 2020, <https://revistaseug.ugr.es/index.php/caug/article/download/9024/7573>

Ficha técnica de la ilustración:

Impresor: Imprenta Real

Lugar de impresión: Madrid (España)

Lengua: Español

Fecha: 1643.

Técnica: Grabado en buril.

Grabador: Juan de Noort.

Soporte: Papel.

Formato: Vertical.

Materia: Hagiografía.

Lugar: Biblioteca Mario Carvajal, Universidad del Valle.

Observaciones: Sello en tinta azul: Biblioteca Franciscana de Bogotá.

B. Descripción pre-iconográfica:

En la parte superior del Frontispicio se representan las siglas IHS, a sus lados dos mujeres que representan las alegorías de Europa y América sosteniendo una divisa con la siguiente inscripción: *Sic Honoratur// Quen cun que Volverit //Rex Honorare//* en la bordura del frontis contiene el texto *Europa, America*. Como también en el friso, *In Manibus Portabunt Te*.

En la parte inferior, se aprecian dos óvalos: en el primero a la izquierda, aparecen tres coronas, una estrella y el texto *Hoc Signum Vere Regum Est*; y en el segundo a la derecha, tres apóstoles en una barca y el texto en tinta negra *Sic ill 3 Ministri Puincials Ruincaduo decim Apostoloru*

C. Descripción iconográfica:

El estudio se divide en tres partes:

Primera parte



En la parte superior, en medio de un frontis entrecortado, hay un medallón en forma de sol, con el monograma de Jesús IHS, *Iesus Hominum Salvator* que significa “Jesús salvador de los hombres”, de cuya letra H sobresale una cruz. Debajo del monograma, están ilustrados los tres clavos, que son de forma alargada, uno de sus extremos tiene una punta afilada y en el otro extremo tiene la cabeza plana. El clavo es uno de los símbolos más relacionados con la crucifixión, ya que fijan el cuerpo de Cristo a la propia cruz de madera y forman los llamados "instrumentos de la Pasión", también es atributo de martirio¹⁶². En general, este medallón es el símbolo de la compañía de Jesús¹⁶³.

En el lado izquierdo de la imagen, sobre el frontis se representa una mujer con el cabello recogido, la cual, viste una túnica con una estola que le cubre el brazo derecho, en el que sostiene un cuerno de la abundancia llamado también cornucopia, un gran cuerno del que rebosan frutas, flores. Debajo de donde está sentada la mujer, está la inscripción *Europa*. En primera instancia, el cuerno de la abundancia se ha convertido en atributo, más que en símbolo, de la liberalidad, la felicidad pública, la ocasión afortunada, la diligencia y la prudencia que están en las fuentes de la abundancia, la esperanza y la caridad, la estación

¹⁶² Monreal y Tejada, *Iconografía del cristianismo* (Barcelona: El acantilado 37, 2000), 467-468.

¹⁶³ “Emblema y vocabulario jesuítico”, *Página oficial de la compañía de Jesús Perú*, acceso el 08 septiembre del 2020, <https://web.archive.org/web/20070818035536/http://jesuitasperu.org/pags/index.asp?id=136&doc=779>

otoñal de los frutos, la equidad y la hospitalidad.¹⁶⁴ En segundo lugar, la mujer representa la alegoría de Europa. En el lado derecho de la portada (imagen), se ilustra otra mujer en posición sentada, debajo de ella está escrito *America*.

La mujer porta en su cabeza una corona de plumas con el cabello suelto; tiene un collar, pero no posee prenda alguna más que una falda. Con la mano izquierda sostiene una planta de maíz, símbolo del crecimiento y de la fertilidad, el maíz también indica la llegada a la madurez, tanto en la vida vegetal y animal como en el desarrollo psíquico.¹⁶⁵

Sin embargo, los peruanos visualizan la idea de fertilidad por medio de una figura que ejecutan con tallos de esa planta, en forma de mujer, nombrada como la madre del maíz¹⁶⁶. Esta mujer representa de manera alegórica a América. Ambas mujeres sostienen con una mano, una divisa con la siguiente inscripción en latín: *Sic Honoratur // Quencunque volverit // Rex Honorable*, que traduce “Tan honrado quien quiera que vuelva al Rey honrará”. En la parte del friso contiene un texto extraído del salmo (90, V: 12). *In manibus portabunt te*, que traduce, “te llevará en las palmas de sus manos”.



Figura 30

Título: Segmento superior del frontispicio del libro
“Vida, virtudes y milagros del Apostol del Peru el
Venerables Pº Fray Francisco Solano”
(1643)

Córdoba, Diego de

Fuente: Google Books, <https://n9.cl/pnsja>

¹⁶⁴Chevalier, “Diccionario de los símbolos”, 347.

¹⁶⁵Chevalier, “Diccionario de los símbolos”, 478.

¹⁶⁶Cirlot, “Diccionario de símbolos”, 292.

Hay un detalle con respecto a esta primera parte, ya que tiene una diferencia notable en el medallón, el cual ha sido cortado y reemplazado por el monograma IHS, comparado con otro ejemplar. Se puede notar que fue originalmente representado el rostro del santo, conteniendo en el borde del medallón, la siguiente inscripción en latín *Venerabilis servus del P. Franciscus Solanus peruani imperii apostolus*. Que traduce, “venerado siervo del Piadoso. Francisco Solano, imperio de Perú, apóstol”. Posteriormente, la imagen del salto fue recortada y cambiada por el símbolo de los jesuitas IHS.

Segunda parte

El cuerpo central del frontispicio está formado por columnas pareadas, cuyos capiteles son de orden corintio. El fuste comparte distintos entramados, está decorada con hojas de parra o canto, mientras que, en la mitad del fuste, ha sido detallado de manera estriado. Las columnas tienen cierta sensación curva, no son del todo lineales (rectas).



En esta parte, está la inscripción “Vida, virtudes y milagros del Apóstol del Peru el Venerable P^e (*pietate*: piadoso) Fray Francisco Solano de la Serafica Orden de los Menores de la Regular Observancia, Patron de la Ciudad de Lima, Cabeça, y Metropoli de los estendidos Reynos y Provincias del Peru. Sacada de las declaraciones de quinientos testigos, que juraron ante los Illustrísimos Arçobispos, y Obispos de Sevilla, Granada, Lima, Cordova, y Malaga, y de otras muchas informaciones, que por autoridad Apostólica sean actuado en diferentes Villas y Ciudades.

Por el Padre Fray Diego de Cordova natural de la misma ciudad de Lima, Notario Ap^{co} (apostólico), Predicador, y Cronista General de las Provincias del Peru del Orden de Nro Padre S. Francisco. En esta segunda edicion añadida por el P^e. Fray Alonso de Mendieta de

la misma Orden calificador del S^o (santísimo), Off^o, (oficio) Comis^o, (comisario, provincia de la, S^{ta}, santa provincia de los 12 Apostoles del Peru y procurador general de la ciudad de los Reyes en la causa en la canoniçación del mismo sierbo de Dios Solano”.

En la base de la columna del lado izquierdo, está la inscripción en latín, *peru en siumamore*, la cual no se logró tener una traducción, mientras que, en la base del lado derecho aparece la inscripción en latín, *minorum pietate* que traduce, “menores piadosos”.

Tercera parte

En la parte inferior central, se ilustra un medallón con el siguiente texto, “Al Rey NRO (nuestro) Señor D Felipe III. Rey De las Españas y ambas Indias”. Al lado izquierdo del medallón, está representado el escudo de armas de Lima.



El escudo está compuesto por el timbre de una corona, es acompañado por dos águilas coronadas de cabezas que se miran la una a la otra, símbolo de los reyes católicos, el escudo está entre dos columnas Hércules, que son una referencia a las columnas de Hércules del estrecho de Gibraltar en el mar mediterráneo, cuyo capitel es una corona. En la parte central, hay tres coronas de reyes, puestas en triángulo, y encima de ellas, una estrella superior o también llamada estrella de Belén, que guió a los tres reyes magos.

La bordura del escudo dice *Hoc signum vere regum est*, acompañado por una cruz central, el texto traduce, "Este es el verdadero signo de los reyes". Debido a que el español Francisco Pizarro, fundador de Lima, le asignó el nombre de “Ciudad de los Reyes” a Lima capital de Perú, por la cercanía de la fecha de su fundación el 18 de enero del año 1535, con la festividad navideña del Día de Reyes que se celebra el 6 y 7 de enero.¹⁶⁷En la tradición católica los Reyes Magos se encaminaron hacia Belén y es por esta razón que se representó la estrella de Belén que guía a los tres reyes magos que son las tres coronas.

¹⁶⁷“Aniversario de Lima – Historia” *Wincalendar*, acceso el 15 de agosto del 2020
<https://www.wincalendar.com/es/Aniversario-de-Lima>

En el fuste, detrás del escudo hay una divisa, cuyo texto es plus ultra, traduciendo “Más allá” como referencia al lema se utilizó para animar a los marineros a afrontar y olvidar la antigua advertencia de la mitología griega.¹⁶⁸ Según la cual Hércules había puesto dos pilares en el Estrecho de Gibraltar y grabó en ellos Non plus ultra “no más allá” ya que se creía que eran los límites del Mundo conocido, la última frontera que los marineros del Mediterráneo podían alcanzar.¹⁶⁹

Al lado derecho del escudo, se encuentra el nombre del grabador Juan de Noort. F. de *fecit*, el cual es el pretérito latino del verbo *facere* “hacer” y significa “lo hizo”, “esto es obra de”, y se solía añadir junto a la firma del pintor o grabador de una obra artística.¹⁷⁰ A la derecha del medallón, se ubica otro escudo, el cual se compone por una bordura con texto en latín ilegible.



El escudo pertenece al nombre de la provincia franciscana de Los doce apóstoles del Perú, en él se representan a tres hombres, en el lado izquierdo, un hombre con aureola y barba; que sujeta con la mano derecha una gran llave, viste una túnica con capa. Por el atributo representa a San Pedro. El hombre del centro tiene el corte de tonsura tiene una areola y el hábito franciscano este porta con la diestra una cruz latina, este es Francisco de Asís.

A la diestra del frontis se ilustra a un hombre con una barba larga, con manto y capa, que porta en su mano derecha una espada; este representa a San Pablo. Los tres están ubicados dentro una barca, además, tiene en el centro una red de pesca con una paloma en el mástil. En el fondo están 18 estrellas. Al lado izquierdo del escudo dice, “en Madrid 1643”. Abajo está un texto “con licencia en Madrid en la *Emprenta* Real año de 1643”.

¹⁶⁸César Martínez Ballesteros, “Plus Ultra. Significado del lema de España y su escudo”, *El magacín*, acceso el 18 de octubre del 2020, <https://www.elmagacin.com/el-origen-del-lema-plus-ultra/>

¹⁶⁹*Real Academia Española: Diccionario de la lengua española*. Versión digital 23.2 en línea, 2019. <https://dle.rae.es/imagen?m=form>

¹⁷⁰Justo Fernández López “En el siglo XIX, los pintores usaban locuciones latinas al firmar sus cuadros: ¿Podría decirme qué significan: fecit y faciebat?” *Hispanoteca*, acceso el 08 de septiembre del 2020. <http://www.hispanoteca.eu/Foro/ARCHIVO-Foro/T%C3%A9minos%20latinos%20en%20arte.htm>

D. Antecedentes Iconográficos

En relación a la iconografía, las alegorías, son la antropomorfización de una nación, las cuales, exaltan las características propias con las que se intenta asociar una intensa carga de identidad cultural. Por ende, la iconografía que examinaremos será sobre dos obras que nos permitan detectar una posible influencia directa en relación a lo representado en la portada.



Figura 31

Título: Europa, Iconología (1603)
Cesare Ripa

Fuente: Fundación Biblioteca Virtual
Miguel de Cervantes,
<https://n9.cl/4nakw>



Figura 32

Título: Portada de libro "Svcesos principales de la monarquía de España" (1640)
Virgilio Malvezzi

Fuente: Google Books,
<https://n9.cl/u4wp>

Europa, del libro de Iconografía de Cesare Ripa Italia Siglo XVII (figura 31) es representada con vestiduras reales por la enorme riqueza que contiene al ser tan variada en su composición. A su vez, los dos cuernos de la abundancia, hacen referencia a su poderío económico. La Iglesia que sostiene en una de sus manos hace alusión a la religión católica y su otra mano señala los reinos tan poderosos que tiene. La lechuza, el libro y los instrumentos musicales refieren su rica cultura.

En la parte superior de la portada (figura 32) vemos retratado a Felipe IV identificado como "Rey de España y de las Indias". Su divisa en la parte inferior de la misma, y las cuatro partes del mundo alrededor del marco que encierra el título de la obra. Esta portada fue grabada por Juan de Noort. En la portada, las alegorías corresponden a los cuatro

continentes donde podemos observar la insistencia española en algunos atributos y la ausencia de otros con respecto a las otras representaciones de Europa. La misma figura se dispone de igual manera a la imagen modelo del estudio, mantiene el cuerno con los frutos, sin embargo esta representación porta corona, sujeta un cetro, está rodeada por armas y libros.

Podemos inferir de las representaciones de Europa que por sus atributos la caracterizan como un continente rico en materias primas y en formas de vida (ropaje, corona), de naturaleza fértil (cornucopias con frutos de la tierra) de religión perfecta y verdadera, superior a todas (templo). También se caracteriza como Sede de los príncipes más poderosos del mundo, especialmente Emperador y Papa (corona, mitra, capelo, cetro, tiara y corona imperial) superior a las demás en armas, letras y artes liberales (caballo, armas varias, libros, lechuzas e instrumentos musicales) y abundante en eruditos y artistas (escuadras, pinceles y cinceles).

Ahora bien, proseguiremos analizando las representaciones anteriores de la alegoría del continente de América, la cual se encuentra representada en el frontis analizado.



Figura 33

Título: America, Iconología siglo
(XVII) Cesare Ripa
Fuente: Fundación Biblioteca Virtual
Miguel de Cervantes,
<https://n9.cl/5v62s>



Figura 34

Título: Amerika, (1585-1590)
Philips Galle
Fuente: Google Arts & Culture,
imagen de dominio público.
<https://n9.cl/x0krp>

En la primera ilustración (Figura 33) América es representada como una mujer con el cabello largo y esparcido, lleva puesto un arreglo de plumas en la cabeza. Con la mano izquierda sostiene un arco y en la diestra lleva una flecha. No viste ninguna prenda, solo una clase de estola cruzada en la parte inferior, sus piernas tiene algún tipo de ornamento. Bajo su pie derecho una cabeza humana. En la parte interior de la imagen, se ilustra detrás de la mujer un caimán.

De igual manera, en el siguiente grabado (figura 34) América se muestra como una mujer con cabello largo y abundante, desnuda, de pie, con tocado de plumas. En su mano izquierda sostiene una lanza larga del tamaño de su estatura, aparece un arco con carcaj tirado en el piso, así como un brazo cortado con un hacha en la mano. América lleva una cabeza humana en su mano derecha, y justo detrás del pie izquierdo, un loro.

Es entonces, que a través de estos trabajos, se empieza a consolidar una idea de lo que se percibe de América en Europa. Debido a sus atributos se infiere una relación con respecto a lo bélico, las cabezas humanas a sus pies o en sus manos, alude al canibalismo y la plasmación de diversos elementos asociados con el salvajismo, tales como: lanzas, plumas, cuerpos semidesnudos, cabezas cortadas, etc. Simbolizando el barbarismo que habita el Nuevo Mundo.

A diferencia de lo que se alcanza a percibir de la alegoría de Europa, cuyos atributos fueron la cornucopia y el cetro, la emblemática alusiva a Europa no sólo permitió la creación simbólica de este Nuevo Mundo que empezaba a surgir, sino que también fue la causante de la difusión de algunos estereotipos de que todo los nativos de América eran considerados como bárbaros y salvajes.

E. Análisis iconológico

Dentro de los cuatro modelos estudiados, esta es la única portada que abarca su enfoque hacia el nuevo mundo, el virreinato de Perú como colonia española, donde la corona dominó sobre el imperio Inca *Tahuantinsuyo*. El virreinato constituyó la máxima expresión territorial y administrativa con el fin de garantizar el dominio de la monarquía peninsular sobre estos ricos territorios. Sin embargo, algo que caracteriza el sistema social en el contexto del Antiguo Régimen, es la línea tan delgada entre lo público, lo privado y lo sagrado, lo que explica la ocupación de diversos cargos administrativos relacionados con la esfera religiosa.¹⁷¹ Dentro de este contexto, la religión tuvo un importante papel activo en la sociedad debido a las directrices de la Contrarreforma católica.

Esta Reforma influyó en las maneras de difusión de forma persuasiva por medio de la exuberancia estética barroca cuyo carácter espectáculo dramático, suponía en dicha época barroca, que el arte se transformaba en un vehículo de propaganda en espacios de devoción y del poder monárquico virreinales, así que cambiaron a modeladores de la mentalidad colectiva y de las prácticas políticas de larga duración desde comienzos del siglo XVII en el virreinato del Perú.¹⁷²

A consecuencia, diez años después de la fundación de Lima, en el año 1545 se estableció como la sede de un Obispado con jurisdicción sobre la diócesis de Ecuador, Colombia y Nicaragua “En el siglo XVI, un virrey calculó que existían unos tres mil sacerdotes, frailes y monjas para una población de seis mil habitantes. El catolicismo lo impregnaba todo”¹⁷³

¹⁷¹José de la Puente Brunke, “El virreinato peruano en el primer siglo XVIII americano (1680-1750): Organización territorial y control administrativo” En: *Los virreinos de Nueva España y del Perú (1680-1740): Un balance historiográfico*, ed. por La vallé, Bernard (Madrid: Casa de Velázquez, 2019), 83-97, acceso el 23 octubre 2020, <http://books.openedition.org/cvz/7119>

¹⁷²Béligand Nadine, y Jaime Valenzuela Márquez. “Mentalidades barrocas, religión y poderes en los virreinos: Contextos y ejes de investigación (1680-1740)”. *Los virreinos de Nueva España y del Perú (1680-1740): Un balance historiográfico*, ed. por La vallé, Bernard (Madrid: Casa de Velázquez, 2019), 99-117 acceso el 23 de septiembre del 2020, <http://books.openedition.org/cvz/7125>

¹⁷³¹⁷³ “Lima, la joya del virreinato del Perú” *La vanguardia* 12 de septiembre del 2019, acceso el 20 de julio del 2020, <https://www.lavanguardia.com/historiayvida/historia-contemporanea/20201016/33856/mccarthy-vio-comunista-eisenhower.html>

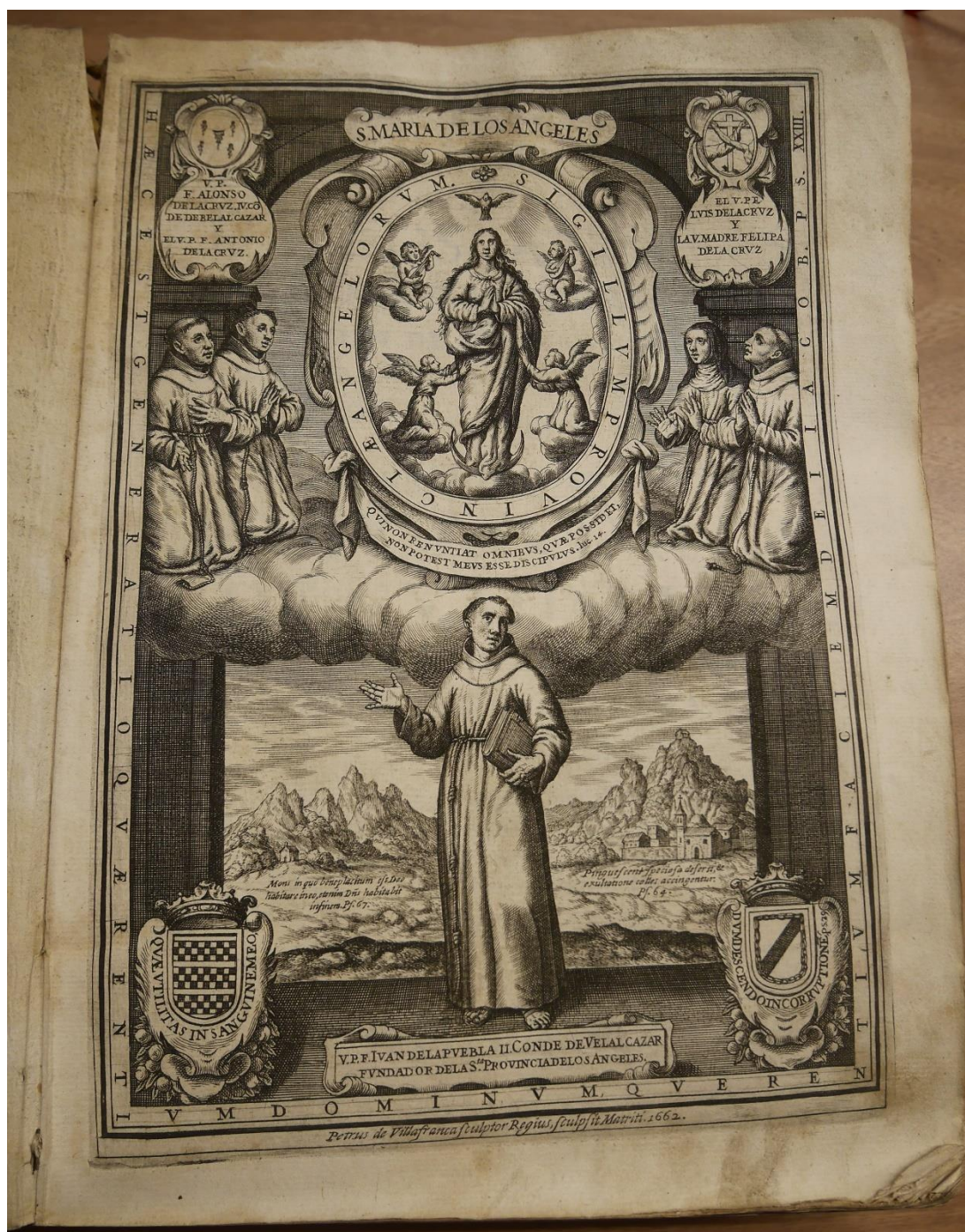
Por tanto, este frontispicio trata, de toda una cosmovisión de valores y de objetivos representados bajo una manipulación plástica rica en alegorías y escudos que representan la unión entre la corona y el virreinato. En ella se expresa la visión que tenía el imaginario europeo de los pueblos americanos como salvajes, caníbales entre una exuberante riqueza natural. Por medio de este discurso estas ilustraciones funcionan como un signo decorativo hermético, debido a que la práctica religiosa se presenta como un medio preferente de la estética dominante y de su proyecto de control social inmerso en un contenido eclesiástico.

Esta práctica se caracteriza por el uso del Barroco tanto en la imagen como en la producción de libros, la primera, fue un elemento que no es considerado un pecado de idolatría, debido a San Pablo, dice que debemos conservar todo lo que es digno de alabanza entre el pueblo cristiano para nuestro crecimiento espiritual y moral (Filip 4:8). Por este motivo será mayor su demanda.

El segundo elemento: La retórica sacra del barroco, consistió en repetir o multiplicar las palabras para apoyar un discurso como también mejorar la función comunicativa de la predicación del orador a diferencia del modelo catequético. Por lo anterior, el Barroco es visto desde la sensibilidad religiosa como la herramienta que permitió manifestar las prácticas devocionales, como los temas más recurrentes: La figura de los milagros, el culto a las reliquias y a los santos. En el caso del cuarto modelo, es dedicado en honor del santo Fray Francisco de Solano cuya imagen es importante ante su comunidad como remembranza de su historia y milagros en el nuevo mundo.

Como resultado de este proceso, se constituyó la creación de la Provincia de los XII apóstoles, como símbolo no solamente de la educación, sino también la permanencia de proyectos de las órdenes religiosas en territorio sudamericano. Por todo esto, la portada del Libro Antiguo, en general establece una fuente para el estudio de la difusión de evangelización y la difusión de la religión católica en el Imperio español.

2.5 Quinto modelo

**Figura 35**

Portada grabada en el libro:

“Historia de la Santa Provincia de los Ángeles de la Regular Observancia y
orden de nuestro seráfico padre San Francisco”
(1662)

Signatura en el catalogo: 96

Autor Guadalupe, Andres de.

Fuente: Colección de la Biblioteca Mario Carvajal.

A. Datos básicos

Título: Historia de la Santa Provincia de los Ángeles de la Regular Observancia y orden de nuestro seráfico padre San Francisco.

Autor: Andrés de Guadalupe. (Guadalupe Cáceres, 25.VII.1602 ant. – Madrid, 5.IX.1668). Fue un fraile franciscano (OFM), escritor místico y cronista. Nació en el seno de una familia acomodada en Puebla de Guadalupe (Cáceres). En 1621 ingresó en la orden franciscana en el convento de Jarandilla provincia franciscana de Los Ángeles, sus grandes dotes intelectuales y su excelente formación cultural, humana y religiosa se pusieron de manifiesto en el ejercicio de la docencia (Artes, Teología, especialmente la Teología Mística).

En 1648 fue designado confesor de las Descalzas Reales de Madrid, por expreso deseo de la propia comunidad de las Descalzas y en 1658 fue designado por el rey Felipe IV como comisario general de Indias en la Corte. El padre Andrés de Guadalupe falleció en su convento de Madrid el 5 de septiembre de 1668.¹⁷⁴

Grabador:. Pedro de Villafranca nació hacia 1615 y según Ceán Bermúdez, se formó en el taller de Vicente Carducho, especializándose en el arte del grabado a buril, siendo uno de los más destacados maestros de su época. Es posible que se formase en el arte del grabado junto al flamenco Pierre Parret.¹⁷⁵ Su estrecho contacto queda demostrado al parecer entre los testamentarios del grabador.¹⁷⁶ Dentro de su larga trayectoria que va desde 1632 hasta 1681, la temática de los grabados donde más se destacó fue en el campo del retrato, representando al rey Felipe IV inspirándose en los modelos de Velázquez.¹⁷⁷

¹⁷⁴Hermenegildo Zamora Jambrina, OFM “Andrés de Guadalupe”, *Real academia de Historia: Diccionario biográfico español*, acceso el 17 de agosto del 2020, <http://dbe.rah.es/biografias/37329/andres-garcia-de-salamanca>

¹⁷⁵María Dolores Martínez Arce, “Pedro de Villafranca”, *Real academia de Historia: Diccionario biográfico español*, acceso el 22 de agosto del 2020, <http://dbe.rah.es/biografias/56760/pedro-de-villafranca>

¹⁷⁶Antonio Gallego Gallego, *Historia del grabado en España* (Madrid: Ediciones Cátedra, 1979), 170.

¹⁷⁷José Luis Barrio Moya, “Pedro de Villafranca y Malagón, pintor y grabador: manchego del siglo XVII”, *Cuadernos de estudios manchegos* 13 (1982): 120 – 121, acceso el 17 de agosto del 2020, <http://biblioteca2.uclm.es/biblioteca/ceclm/ARTREVISTAS/cem/CEM213BarrioMoya.pdf>

Así mismo, fue reconocido por Felipe IV en 1654, en virtud de la cual recibió el nombramiento oficial de grabador de cámara.¹⁷⁸

Ficha técnica de la ilustración:

Impresor: Mateo Fernández

Lugar de impresión: Madrid (España)

Lengua: Español

Fecha: 1662.

Técnica: Grabado en buril.

Grabador: Pedro de Villafranca

Soporte: Papel.

Formato: Vertical

Materia: Iconografía Mariana

Lugar: Biblioteca Mario Carvajal, Universidad del Valle.

B. Descripción pre-iconográfica: En la parte superior de la portada, se representa la Virgen acompañada de Ángeles y Querubines. En los laterales, se ilustran tres hombres y una mujer. En la parte central inferior, un fraile franciscano delante de un paisaje junto a dos escudos.

C. Descripción iconográfica:

El estudio se divide en cuatro partes:

¹⁷⁸Barrio Moya, “Pedro de Villafranca y Malagón, pintor y grabador: manchego del siglo XVII”, 172.

Primera parte

En la parte superior central, se encuentra ubicado el emblema de la representación de Santa María de los Ángeles. En un escenario celeste, la Virgen María en posición pasiva de pie, sobre una media luna, tiene el cabello largo y ondulado y su mirada se encuentra dirigida hacia el cielo. Viste con un manto y una estola enrollada en su brazo derecho que le cubre la cintura, sus manos están en posición de súplica. Arriba de la Virgen una paloma con sus alas extendidas, simboliza el Espíritu Santo.

A sus lados, a la altura de los brazos de la Virgen, se encuentran dos Querubines en forma de niños, desnudos y con pequeñas alas, sentados sobre las nubes tocando un laúd, mientras que su mirada está puesta hacia el cielo.

En la parte inferior, hay un par de Ángeles vestidos con mantos, tienen sus alas desplegadas, están arrodillados sobre nubes, sujetos a las vestiduras de la Virgen y, afianzándose con firmeza sobre las nubes, impulsan con ambos brazos a la Virgen al cielo, a la vez que sus miradas están dirigidas a ella.



El emblema es bordeado por un texto en latín, *Sigillum provinciae angelorum* que traduce literalmente “sello, provincia, ángeles”. Debajo, el escudo está decorado con una divisa que tiene el siguiente texto “*Qui non renuntiat omnibus, quæ possidet, non potest meus esse discipulus*. Luc, 14. Lo que traduce; “quien no renuncia a todo lo que posee no puede ser mi discípulo”. (Luc, 14, V: 33)

La Virgen es una advocación franciscana, se originó cuando San Francisco de Asís en el siglo XIII, comenzó a construir la Porciúncula (Italia), una pequeña Iglesia en honor de la Virgen llamada Nuestra Señora de los Ángeles, será la primera capilla donde se erige la orden menor de franciscanos y de donde nacerá la devoción por parte de estos a la Reina

de los Ángeles.¹⁷⁹ Según cuenta la tradición, en medio de un bosque, era frecuente escuchar los cantos de los ángeles

Posteriormente, Fray Juan de La Puebla fue un devoto franciscano a quien el autor del libro le dará relevancia, no solo en el contenido, sino también en la portada. Esto debido a que fue él quien promovió la fundación de la Custodia de los Ángeles en su tierra (España), a semejanza del monasterio de Santa María de los Ángeles de Porciúncula en Italia donde San Francisco fundó la orden franciscana.¹⁸⁰

Segunda parte



Al lado izquierdo en la parte superior junto a la Virgen, un escudo franciscano, en cuya parte superior, está el símbolo de las cinco llagas del cuerpo de Cristo; solo las llagas reunidas de manos, pies, y costado, dispuestas más bien como figuras heráldicas. Es uno de los emblemas más alegóricos de la Pasión de Cristo y aparece con frecuencia en los escudos e insignias de cofradías religiosas.¹⁸¹ Por tanto, en la imagen de las Llagas, se representan los cinco estigmas sangrantes de Cristo, que también se han representado con cinco racimos de uvas.

Esta idea se remonta a la primera antigüedad cristiana y se popularizó en la Edad Media, momento a partir del cual dichas devociones impregnaron tanto la liturgia oficial de la Iglesia, como las manifestaciones de piedad popular tan gratas a los fieles sencillos, estando tan estrechamente vinculadas a la Pasión del Señor. Quizás podríamos atribuirle esta devoción a san Francisco de Asís, galardonado con la estigmatización de las cinco

¹⁷⁹“La advocación franciscana de nuestra patrona” *Virgen de los ángeles*, acceso 19 de agosto del 2020, <https://www.virgendelosangelesgetafe.org/la-advocacion-franciscana-de-nuestra-patrona/>

¹⁸⁰Alicia Carrillo Calderero, “El legado artístico de la crónica del Padre Guadalupe: Desamortización y olvido de la observancia arquitectónica en tierras cordobesas”, *Revista de estudios de ciencias sociales y humanidades* 35 (2016) :99, acceso el 19 de agosto del 2020, https://helvia.uco.es/xmlui/bitstream/handle/10396/14133/Ambitos_35_9.pdf?sequence=1&isAllowed=y

¹⁸¹Monreal y Tejada, “Iconografía del cristianismo”, 466.

llagas, quien según se narra en sus biografías,¹⁸² experimentó los estigmas si cuando le aparecieron en su cuerpo las mismas llagas que sufrió Cristo.¹⁸³

La parte inferior del escudo franciscano, contiene la inscripción: “Venerable. Padre. Fray. Alonso de la Cruz. IV. Conde De Belalcázar y El Venerable. Padre. Fray. Antonio de la Cruz”. Son los frailes cuya posición es de rodillas, con la mano izquierda sobre el pecho, mientras que, la derecha, aparece abierta un poco extendida. Sin embargo, el hombre junto a este, tiene las manos juntas en posición de rezar. Ambos visten el hábito franciscano, con el cinturón con tres nudos y sus cabezas tienen el corte de la tonsura.

En el lado derecho superior, aparece ilustrado el escudo de la Orden de San Francisco, en el cual muestra dos brazos cruzados sobre la cruz Tau o Tao, que es la última letra del alfabeto hebreo. El primer brazo desnudo representa a Jesucristo y el segundo a San Francisco de Asís¹⁸⁴ fundador de la orden franciscana. Cada mano tiene una marca de una cruz pequeña; estas representan las marcas de los clavos que recibió Jesús en su pasión y muerte.



En la parte inferior del texto: “El Venerable. Padre. Fray Luis de la Cruz y la Venerable. Madre Felipa de la Cruz”. Debajo del escudo hay dos personas: una mujer con hábito de monja y un hombre junto a ella, que viste el hábito franciscano, con su cinturón de tres nudos, con el corte de tonsura en la cabeza.

Fray Juan regresaría de Italia a España para dedicarse a la educación y cuidado de su sobrino Alonso II de Sotomayor, Conde de Belalcázar. Posteriormente, Alonso ingresó como religioso de San Francisco (adoptando el nombre de Fray Alonso de la Cruz) Junto a sus tres hijos; Antonio, Luis y Felipa de la Cruz, todos sobrinos en segundo grado de Fray Juan de Puebla.

¹⁸²Fermin Labarga García, “La devoción a las Cinco Llagas y a la Sangre de Cristo en las cofradías riojanas de la Vera Cruz” *Zainak-Cuadernos de Antropología-Emografía* 18 (1999): 382, acceso el 20 de agosto del 2020, <https://core.ac.uk/reader/11497952>

¹⁸³Monreal y Tejada, “Iconografía del cristianismo”, 275.

¹⁸⁴Monreal y Tejada, “Iconografía del cristianismo”, 495.

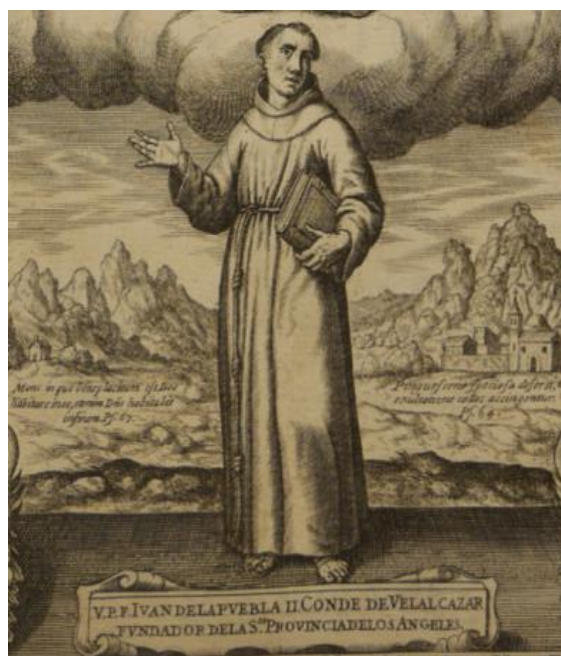
Tercera parte

En la parte central inferior de esta ilustración, se encuentra la imagen de un hombre con cabello en corte tonsura, que trae puestas las vestiduras propias de las órdenes que tienen su origen en San Francisco de Asís, el cual es un hábito de estameña que generalmente es pardo. Dicho hábito lleva una muceta a la que llaman valona con capucha pequeña.¹⁸⁵ Lleva en la cintura un cordón blanco con tres nudos que ciñen el hábito que significa obediencia, pobreza y castidad.¹⁸⁶

En la mano izquierda lleva un libro, y su brazo derecho lo tiene doblado en V, a la altura del pecho y con la mano abierta. Finalmente lleva puesto sandalias y bajo sus pies se ve el siguiente texto: “V.P.F Juan de la Puebla II Conde de Velalcazar fundador de las Santa Provincia de los Ángeles”.

Detrás del santo, aparece retratado un paisaje montañoso, en el lado izquierdo, aparece una inscripción en latín: *Mons in quo beneplacitum est Deo habitare in eo: etenim Dominus habitabit in finem Ps. 67*, que traduce, “Un monte en que Dios se complace en habitar eternamente: si, en él morará el señor hasta el fin de los siglos” (Salmo 67:17).

En el lado derecho se ilustra el convento de San Francisco en Puebla de Alcocer. Justo debajo hay otra inscripción en latín, *Pinguescent peciosa deserti, exultatione colles accigentur. Ps. 64*, “Será pingüe lo hermoso del desierto y se ceñirá de regocijo los collados” (salmo 64:13).



¹⁸⁵ Monreal y Tejada, “Iconografía del cristianismo”, 495.

¹⁸⁶ “Acerca de la Orden” *Ordo Fratrum Minorum: frailes franciscanos*, acceso 19 de agosto del 2020, <https://ofm.org/es/orden/>

Cuarta parte



En la parte inferior de la portada, en los laterales, se representa un par de escudos. El del lado izquierdo se compone por un timbrado de Corona Marques, la forma del escudo es cuadrilonga y redondeada por su base, no terminado en punta. Está compuesto por tres fajas ajedrezadas de tres órdenes y tiene una inscripción en



latín alrededor del escudo *Quæ utilitas in sanguine meo*, que traduce “Qué provecho hay en mi sangre” (salmo 29:10). Hacia la punta del escudo está decorado con frutas. Este escudo simboliza el apellido Sotomayor, en España.

El escudo del lado derecho, al igual que el otro, se compone por un timbrado de Corona Marques, la forma es cuadrilonga y redondeada por su base, no terminado en punta. Sin embargo, a diferencia del escudo del lado izquierdo, este se compone por una banda de sable y brochant sobre todo, puesto en orla, una cadena de veinte y seis eslabones.

Tiene una inscripción en latín alrededor del escudo *Dum descendo in corruptionem. Ps. 29*, que traduce “Mi ilustre linaje si caigo en la corrupción Salmo 29”. Hacia la punta del escudo está decorado con frutas. Este escudo simboliza el apellido Zúñiga, en España. Para saber la importancia de aquellos apellidos y también del paisaje ilustrado, es definitivo saber que la fundación de la provincia tuvo lugar a finales del siglo XV por Fray Juan de la Puebla.

Nació con el nombre de Gutierre el 28 de Mayo de 1453 en Puebla de Alcocer (Badajoz), en el seno de una ilustre familia. Su padre era don Alfonso I de Sotomayor, II Señor de Gahete, Hinojosa y la Puebla y su madre, doña Elvira de Zúñiga o Stúñiga, hija de don Álvaro de Zúñiga, descendiente de los Reyes de Navarra y de Doña Leonor Manrique, nieta del Rey Enrique II de Castilla, Duques de Plasencia, Arévalo y Béjar.¹⁸⁷

¹⁸⁷Carrillo Calderero, “El legado artístico de la crónica del Padre Guadalupe: Desamortización y olvido de la observancia arquitectónica en tierras cordobesas”, 98 - 99.



Figura 36

Título: Escudos de Zúñiga y Sotomayor
Fuente: Recursos patrimoniales de puebla de Alcocer.
https://www.mancomunidadesiberia.com/m/portal_turismo/puebla/patrimonio.htm

Se puede asociar que los apellidos hacen referencia al origen del Fray Juan de la Puebla, su padre Sotomayor que sería el escudo izquierdo y su madre Zúñiga el escudo derecho, condes de Belalcázar, de los territorios que en aquella época del siglo XVI formaba parte de la tierra de Belalcázar, provincia de Córdoba.¹⁸⁸ Fray Juan siempre quiso fundar una Custodia en España, donde se diesen con regular observancia las Reglas de la orden Seráfica, un tanto decaídas en aquella época.

Alrededor de la portada, hay un margen con la siguiente inscripción: “*Hæcest generatio quæ entium faciem dei iacob Ps, 23:6*”. Traduce, “Tal generación de las que buscan la cara de Dios de Jacob”. En la mitad está el nombre del grabador: *Petrus de Villaframca Sculptor Regius, Seul pitmatriti, 1662*, que traduce del latín: “Pedro de Villafranca grabador real, grabado en Madrid 1662”.

¹⁸⁸ Carrillo Calderero, “El legado artístico de la crónica del Padre Guadalupe: Desamortización y olvido de la observancia arquitectónica en tierras cordobesas”, 106.

D. Antecedentes iconográficos

En relación a la iconografía concepcionista de la advocación, esta se basa en la Inmaculada Concepción, debido a que San Francisco de Asís será uno de los primeros en hacer defensa de la Concepción sin mancha del pecado original, puesto que durante años este dogma fue defendido por estas mismas órdenes eclesiásticas.¹⁸⁹ Por ende, la iconografía que se examinará sobre dos obras, permite detectar esta posible inspiración o influencia directa de las fuentes teológicas, en el específico tema iconográfico de Nuestra Señora de los Ángeles. Los dos cuadros seleccionados son:



Figura 37
Título: Retablo de la Virgen de los ángeles (1385)
Perra Serra
Fuente: Adquisición de la colección Plandiura, Barcelona.
<https://n9.cl/ccvjb>



Figura 38
Título: Nuestra Señora de los Ángeles (1570) Baltasar Águila
Fuente: Museo de Bellas Artes de Córdoba.
<https://n9.cl/yijf4>

En la primera imagen (Figura 37), La Virgen está recubierta con un manto de color azul profundo con detalles dorados, de ese mismo color es el vestido y, está sentada sobre un pedestal cargando al niño Jesús, haciendo contacto visual con su Hijo. La imagen

¹⁸⁹“La advocación franciscana de nuestra patrona” *Virgen de los ángeles*.

representa la presencia de seis ángeles músicos, todos ellos tocando instrumentos y entonando melodías celestes.

En la segunda imagen (Figura 38), se ilustra un escenario celestial donde, la Virgen dirige su mirada hacia el cielo, En su cabeza está una corona, viste sencillos ropajes, y está ubicada en una posición de pie sobre una media luna, con un manto azul cuyo vestido es marrón, sus manos se encuentran en posición de súplica. Ella está situada entre nubes y conducida por dinámicos seis ángeles que sujetan a la virgen para ascenderla hacia el mundo celestial, a la vez que dos querubines con trompetas le abren el paso.

Esta imagen presenta la Coronación de la Virgen, que protagonizan aquí seis ángeles, quienes, ciñen la cabeza de la Madre de Dios con la corona que la legitima como Reina de los Cielos en el momento de su entrada triunfal al paraíso celestial. Sobre la base de la virgen hay tres querubines alzándose y a sus laterales dos ángeles que están sujetándola para la misma función.

A partir de estas obras pictóricas se pueden observar unas constantes iconográficas particulares, las cuales son: la elevación de María al cielo (asunción), la representación de la Virgen en actitud pasiva, de pie, ella no asciende a las alturas por su propio poder, sino en virtud y voluntad de Dios a través de los Ángeles. La presencia de Jesucristo por ser el Mesías, en persona quien viene a recibir y trasladar el alma y el cuerpo de su Madre. En todas las obras es significativa la presencia multitudinaria de ángeles.

E. Análisis iconológico

La representación que se presenta en esta portada grabada, a mediados del siglo XVII, pone en manifiesto un intento por salvaguardar y reforzar al mismo tiempo, el origen y la importancia del panorama conventual franciscano, en la provincia de los Ángeles, a través de la advocación de la Virgen, nuestra Señora de los Ángeles. Un representante muy significativo para esta orden, junto a los otros emblemas franciscanos como son las cinco llagas y la cruz de Tau.

Toda la historia aparece claramente detallada en el texto de Fray Andrés de Guadalupe, sucesor de fray Juan de la Puebla. Además, la información contenida en el libro supone una fuente primaria respecto a la historia, sobre la fundación y construcción de los cenobios o lugares donde vivían los monjes.¹⁹⁰ Como también se evidencia la práctica evangelizadora direccionada por poderosos nobles y condes, que son los protagonistas en la fundación de conventos religiosos y su consolidación para la predicación religiosa, siendo así, un instrumento doctrinal efectivo para ofrecer un lugar de sanación, en una región que estaba en manos de musulmanes.

Consecuentemente, se logra relacionar la heráldica como medio que representa el origen de las familias fundadoras, Sotomayor y Belalcázar. Dado el ejemplo de fray Juan de la Puebla, su propia familia entera terminará por seguir sus pasos cambiando hasta su apellido por el “de la Cruz”. Un acto muy simbólico porque significó desprenderse de aquel suntuoso legado histórico familiar, para empezar una vida de castidad y humildad, convirtiéndose en un ejemplo hasta para la misma provincia.

¹⁹⁰Carrillo Calderero, “El legado artístico de la crónica del Padre Guadalupe: Desamortización y olvido de la observancia arquitectónica en tierras cordobesas”, 98.

Consideraciones finales del capítulo

Según el análisis realizado anteriormente de las cinco imágenes referidas, que aparecen en los dichos libros; en primera instancia, podemos ver la relación del arte que aún mantiene características del estilo renacentista, es decir los personajes cumplen con esa búsqueda de la belleza ideal, acentuado naturalismo, el interés por la figura humana y su anatomía. Acorde a esto, el cuerpo humano significó la expresión del ideal humanista de virtud, y fortaleza y no como depósito del pecado, como era percibido en la Edad Media.

Así mismo, corresponde a la cultura antropocéntrica del periodo humanista tomado de la Antigüedad clásica. Pese a esto, el barroco cuyo estilo predominó durante el siglo XVII, fue notable su participación en la conformación de las ilustraciones, debido a la saturación de elementos decorativos, el uso claroscuro en la imagen, que permitió la calcografía del momento, para inducir a ver una mayor dimensión de profundidad y realismo.

Con respecto a la arquitectura, en los frontispicios encontramos formas curvas que se despegan de las líneas rectas típicas del período renacentista, la utilización de las columnas salomónicas (fuste retorcido). Los planos se curvan al igual que los paramentos (cara de una pared o muro). Las bóvedas se cubren de personajes, para conseguir la ilusión de espacio, y también la profusión de adornos, frutas y vegetales.

Por otro lado, el gran valor para la investigación cultural e ideológica que en ellos se ilustran se explica a partir de tres agentes:

a) La participación de distintas Órdenes religiosas como son: la Santísima Trinidad y la Redención de Cautivos, la provincia de los Doce Apóstoles del Perú, y la Provincia de los Ángeles. En las portadas no solo son vistas como un método de remembranza sobre los fundadores, sino que también, es una repercusión directa hacia la evangelización y sostenimiento de sus creencias en territorios que no estaban ligados a la religión.

En el primer caso, la conversión de los cautivos, segundo en Perú, un nuevo mundo y tercero en España, en un territorio que fue habitado por musulmanes durante mucho tiempo.

b) La defensa del dogma de la Inmaculada Concepción y su repetitiva representación en las distintas portadas. La explicación es que fue un tema muy debatible durante el siglo XVI y en adelante, pero tanto como el Concilio de Trento, la Contrarreforma, los trabajos por parte de doctores de la Iglesia, y las órdenes religiosas, tomaron medidas para contrarrestar la incredulidad por parte de los protestantes, por lo que repercutió en una mayor producción de obras de arte y textuales, para darle la importancia en el imaginario cultural y religioso de las comunidades de la época.

c) El comportamiento espiritual y moral de un fiel, eso se ve reflejado en primer instancia en el tema del juicio final, por ser un tema que influyó en tener presente las buenas acciones para el día del juicio final ser juzgado junto a los que resuciten e ir al cielo. Segundo la representación de Moisés al tener de horizonte el Decálogo como una guía que Dios dio a su rebaño para un mejor modo de vida en la tierra.

Teniendo en cuenta estas tres agentes principales extraídas del análisis de las imágenes podemos concluir que el contenido de los libros se ve reflejado simbólicamente por medio de los personajes, las alegorías, incluso los escudos que a manera de emblemas constituyeron códigos de expresión social, porque develan la identidad y origen de las personas, es decir, quién es el individuo o la familia que se presenta. Otro factor que distingue en las portadas, es la arquitectura, por todo este conjunto de elementos fue tejiendo una red hasta conformar una composición que demuestra que las representaciones artísticas son un medio que se puede leer e interpretar sin haber leído el libro.

Por consiguiente, estas portadas cumplen con ser la entrada principal, pero no un edificio, sino de un argumento, que está vinculado al discurso religioso y a su relación con la Corona, con Condes, inclusive con la presencia del discurso en el nuevo mundo, reflejando toda una cuestión social que acompaña a la producción de libros antiguos y a su respectiva e icónica portada.

Conclusión general

Por lo que se ha contemplado en este estudio podemos deducir que el Libro Antiguo se convirtió en un bien cultural para la memoria colectiva, bajo un intercambio que corresponde a un corpus establecido, dentro de una larga temporalidad y significativa tradición, que permite bajo sus propios designios académicos dar cuenta del despliegue de su formación como su repercusión en la sociedad.

Dentro de lo que constituye el libro, el apartado que más sobresale es la portada ilustrada, en ella se adapta simbólicamente en la memoria, como el espacio en común en la que se inscriben los imaginarios, en este caso, el cristianismo, que se plasmó materialmente en el libro. Es entonces, que al introducirnos por su gran entrada podemos entender el papel que cumple la portada, al estudiar cómo se representan los mensajes con el objetivo de presentar el tema del libro, inclusive de aportar nuevos mensajes, como si de algún tipo de prólogo se tratase, porque en algunas obras la portada no se comporta solo un resumen, más bien, es un comentario con respecto al contenido del libro.

En algunas portadas, se retrata el frontis de un edificio, para asociar la idea de una majestuosa entrada de los edificios renacentistas, acompañada por simbolismos cristianos y de elementos heredados de la antigüedad griega, que debido al renacimiento despertó el interés por implementarlos en el arte de nuevo. Asimismo, la portada se convirtió en un espacio donde se expusieron ilustraciones en base a los movimientos que marcaron la época por parte de reconocidos artistas, de modo que influenciaron a todos los aspectos técnicos, por no ser solamente el lienzo y el pincel, sino también el grabado, como la técnica que permitió al lector, tener una experiencia sensorial del libro.

Es entonces, la portada una obra de arte que contiene un mensaje didáctico que expresa la cultura, los imaginarios y la vida social, entre otros aspectos, por ende, estos se convierten en espejos de las sociedades a través de la historia. Al estudiar la imagen es necesario reflexionar cómo se construye socialmente el sentido en ciertos procesos de comunicación visual. “Aunque los textos también nos ofrecen importantes pistas, las imágenes son la

mejor guía para entender el poder que tenían las representaciones visuales en la vida política y religiosa de las culturas pretéritas”¹⁹¹.

En consecuencia, en la vida religiosa, la actividad libresca fue una herramienta que ayudó a los Jesuita, Franciscanos, y otras órdenes religiosas, para el desarrollo de un discurso ético, moral para educar al profano, sobre las buenas conductas religiosas y sociales, este contexto repercutió en el aumento del uso de imágenes que se encuentran en los libros, siendo un factor que propició mejor la enseñanza dentro y fuera del territorio europeo, como es el caso de los virreinos españoles.

Dado que, la presencia de estos impresos en el Nuevo Mundo sirvió como propósito de lo que se pretendió al uniformar a la población sobre ciertos conocimientos, valores, conductas sociales, y consecutivamente, este hecho sentó las bases de una trayectoria del grabado dentro del arte colonial, porque se convirtió en el medio a través del cual, la cultura europea se expandió gracias a la circulación de los libros y estampas, constituyendo la base para copiar las figuras, retratos y personajes grabados y otras elaboraciones artísticas como la pintura en los distintos virreinos.

Subsiguientemente, estas portadas se realizaron en base de una escritura en imágenes, lo que se convirtió en el modo de pensar y crear para servir, como recursos mnemotécnicos en el estudio de los evangelios, la filosofía cristiana, la vida de los santos, entre otros. Esta condición, hizo que las cinco portadas se enfocaron en ser una reproducción óptica, que eventualmente asumieron un papel activo al dirigirse a todo ser humano, a su voluntad, y a su conciencia ética.

Por otra parte, con respecto al proceso de interpretación de imágenes, el método se basó en analizarlas en conjunto, junto a la iconografía y la iconología, que hacen parte de dos ramas de la historia del arte. Este procedimiento que sin duda sigue siendo una guía, enriqueció todo un saber interpretativo histórico, porque en el plano que se representa una historia, involucra algo más que la escenificación de un episodio, “Ser juzgado aisladamente del

¹⁹¹Peter Burke, “El uso de la imagen como documento histórico”, 17.

ámbito arquitectónico y/o paisajístico en el que se sustenta. Por ello, la obra de arte ha de ser entendida como un todo, como un mosaico compuesto por partes inseparables que en un todo ofrecen carta de identidad a la obra, pero que pueden ser analizadas independientes”¹⁹²

En cuanto al historiador, su trabajo en la investigación debe analizar las relaciones existentes entre la imagen y su significación, y para conseguirlo es importante adentrarse en el contexto histórico, social y cultural en que fueron producidas, como también proceder con cautela; porque al llevarse por premisas inexactas, puede que de ello resulten interpretaciones arbitrarias que, en la mayoría de los casos puedan aparecer a priori, como resultados coherentes.

En suma, el siglo XVII fue la época donde la estructura del libro, las técnicas para su realización, el lugar y las maneras de las imágenes, nos indica su importancia dentro del libro, la carga representativa iconográfica, portadoras de narraciones propias que exigen miradas con un sentido referencial y heurístico, para indagar y leer tanto el carácter gramatical, como el visual, en un mismo momento, lo que hace una persona bilingüe o políglota al tratar con distintos idiomas al mismo tiempo.

Para concluir, en cada portada la palabra e imagen que componen este maravilloso apartado, evidencia el trazo de ideas, conocimientos, técnicas, materiales y arte, que son el resultado de un conjunto de características que son alcanzados, acogidos e interiorizados por su lector, para ocupar en su mente y espíritu un saber por el cual se mantuvo y trascendió en el tiempo hasta el día de hoy.

Estas portadas dan cuenta de un pasado que vislumbró el valor del verbo que se hizo imagen, es por esto que marcó una época en la historia del libro, de la cultura y del arte, por todo esto, es necesario continuar los estudios de la portada y otros apartados, porque este es solo el comienzo de un vasto y sin fin de saberes que guarda este espléndido objeto como es el Libro Antiguo.

¹⁹²Ávila, “Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española”, 13.

Bibliografía

Aliaga Asensio, Pedro, OSST. “Manuel de Reynoso”, *Real academia de Historia: Diccionario biográfico español*, <http://dbe.rah.es/biografias/25320/manuel-de-reynoso>

Agustín Lacruz, María del Carmen. “El análisis documental de contenido de las ilustraciones del libro antiguo”, en *Comercio y tasación del libro antiguo: análisis, identificación y descripción: (textos y materiales)*, ed. por Manuel José Pedraza Gracia. España: Universidad de Zaragoza 2003.

ARQHYS: Arquitectura, decoración & hogar.

<https://www.arqhys.com/construccion/capitel.html>.

Ávila, Ana. *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española (1470-1560)*. España: Anthropos Editorial del Hombre, 1993.

Baez, Heribert. “El Barroco. Fundamentos estéticos. Su manifestación en el arte europeo. El Barroco en España. Estudio de una obra representativa” *Temario de oposiciones de Geografía e Historia Clío* 37(2011): 1-16.

<http://clio.rediris.es/n37/oposiciones2/tema43.pdf>

Blázquez Pérez, Aitor “El cambio de mentalidad colectiva: Renacimiento, Humanismo, Reforma y Contrarreforma”, *Sección temario de oposiciones de geografía e historia: Proyecto Clío* 36 (2010): 1-15. <http://clio.rediris.es/n36/oposicones/tema42.pdf>

Barrió Moya, José Luis. “Pedro de Villafranca y Malagón, pintor y grabador: manchego del siglo XVII”, *Cuadernos de estudios manchegos* 13 (1982):107-122. <http://biblioteca2.uclm.es/biblioteca/ceclm/ARTREVISTAS/cem/CEM213BarrioMoya.pdf>

Barriandos Rodríguez, Joaquín. “La nueva historia cultural”. *Alteridades* 33 (2007): 101. <http://www.scielo.org.mx/pdf/alte/v17n33/v17n33a9.pdf>

Bouza, Fernando. *Del escribano a la biblioteca: la civilización escrita europea en la Alta Edad Moderna (siglos XV-XVI)*. Madrid: Síntesis, 1992.

Burke, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2002.

Burke, Peter. *Formas de hacer historia cultural*. Madrid: Alianza editorial S.A., 2000.

Burke, Peter. “La historia cultural y sus vecinos”. *Alteridades* 33 (2007): 111-117.
<http://www.scielo.org.mx/pdf/alte/v17n33/v17n33a11.pdf>

Carrillo Calderero, Alicia. “El legado artístico de la crónica del Padre Guadalupe: Desamortización y olvido de la observancia arquitectónica en tierras cordobesas”, *Revista de estudios de ciencias sociales y humanidades* 35 (2016): 97-110.
https://helvia.uco.es/xmlui/bitstream/handle/10396/14133/Ambitos_35_9.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Ceballos y Gabriel Alba, Maritza. “Viaje por el concepto de representación”, *Signo y pensamiento* 43 (2003): 1-12.

<https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/signoypensamiento/article/view/3651/2931>

Carrete Parrondo, Juan. “Diccionario de grabadores y litógrafos que trabajaron en España Siglos XV al XIX”. *Creative Commons*, (2009), <https://n9.cl/iqmg00>

Cirlot, Juan. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor, S.A. 1992.

Coalición por el evangelio, <https://www.coalicionporelevangelio.org/articulo/que-es-y-por-que-es-importante-el-protoevangelio/>

Córdoba Salmerón, Miguel. “Cinco grabados pertenecientes a la Orden de la Santísima, Trinidad y Redención de Cautivos del siglo XVII”, *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 32 (2001):177-190.

<https://revistaseug.ugr.es/index.php/caug/article/download/9024/7573>

Chartier, Roger. *El mundo como representación*. Barcelona: Gedisa, 1992.

Chartier, Roger. “poderes y límites de la representación: Marín el discurso de la imagen”, en *Escribir las practicas: Foucault, de Ceretau, Marín*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 1996.

Chartier, Roger. *La historia o la lectura del tiempo*. Barcelona: Gedisa editorial, 2007.

Chevalier, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

Del Rosario Farga, María. *Entre el cuerpo y el alma: imaginaria de los siglos XVII y XVIII*. México: Universidad Iberoamericana Puebla, 2002.

De la Puente Brunke, José. “El virreinato peruano en el primer siglo xviii americano (1680-1750): Organización territorial y control administrativo” En: *Los virreinos de Nueva España y del Perú (1680-1740): Un balance historiográfico*, ed. por Lavallé, Bernard, 83-97, Madrid: Casa de Velázquez, 2019. <http://books.openedition.org/cvz/7119>

De los Reyes Gómez, Fermín. “La estructura formal en el libro antiguo español”. *Paratesto* 7 (2010): 9-59. <https://www.yumpu.com/es/document/read/16394078/la-estructura-formal-del-libro-antiguo-espanol-fermin->

Diccionario bíblico, ilustrado Holman, actualizado y aumentado. B & H Español, 2014.

https://books.google.com.co/books?id=_PPUBQAAQBAJ&printsec=frontcover&source=gs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Eisenstein, Elizabeth. *La revolución de la imprenta en la Edad Moderna europea*. Madrid: Akal Ediciones 1994.

El magacín. <https://www.elmagacin.com/el-origen-del-lema-plus-ultra/>

El significante de .net. <https://elsignificadode.net/apellido-acevedo-origen-escudo/>

Enciclográfica. <https://www.sitographics.com/enciclog/Heraldic/cruces/source/17.html>

Enciclográfica. <https://www.sitographics.com/enciclog/Heraldic/cruces/source/67.html>

Encyclopædia Britannica. <https://www.britannica.com/biography/Antoine-Furetiere>

Lefebvre, Henri. *La presencia y la ausencia: Contribución a la teoría de las representaciones*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.

Febvre, Lucien, y Martin Henri-Jean. *La aparición del libro*. México: Uteha, 1962.

Fernández, Martha. “Los tratados del orden salomónico: Juan Ricci, Juan Caramuel y Guarino Guarini en la arquitectura novohispana Quintana”. *Revista de Estudios do departamento de Historia da Arte* 7 (2008): 13-43.

<https://www.redalyc.org/pdf/653/65323975003.pdf>

Hispanoteca.<http://www.hispanoteca.eu/Foro/ARCHIVO-Foro/T%C3%A9rminos%20latinos%20en%20arte.htm>

Galán Caballero, Montaña. Selección de diapositivas del tema 8: Los símbolos cristianos. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. 2018-2019, 50 diapositivas. <https://eprints.ucm.es/51161/1/Tema%208%20Simbolos%20Cristianos%2018-19.pdf>

García Aguilar, Rodolfo. “El concepto de la imagen del mundo en Holzwege de Martín Heidegger”. *Revista de las Sedes Regionales* 12 (2006): 203-211, <https://www.redalyc.org/pdf/666/66612867014.pdf>

García Mahiques, Rafael. Iconografía e iconología: Cuestiones de método volumen I. Madrid: Ediciones Encuentro, S. A., 2008.

García Mahiques, Rafael. *Iconografía e iconología. Cuestiones de método. Volumen II*. Madrid: Ediciones Encuentro, S. A., 2009.

García Jurado, Roberto. “La historia del libro”. *Revista de la Universidad de México* 600-601 (2001): 68-70. <https://www.revistadelauniversidad.mx/download/44692d50-cb5c-4825-80e8-0ea537e39dec?filename=la-historia-del-libro>

García Olmedo, Milagros. “La ilustración en la estructura interna del libro. Libros ilustrados del siglo XVII en la Biblioteca Menéndez Pelayo”. *Signo: revista de Historia de la cultura escrita* 4(1997): 79-95, <https://bit.ly/32NCIcK>.

Gadea, Sira. “El juicio final en el Medievo”, *Viajar con el arte (blog)*, 30 de octubre del 2017, <https://viajarconelarte.blogspot.com/2017/10/el-juicio-final-en-el-medievo.html>

Gallego Gallego, Antonio. *Historia del grabado en España*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1979.

Garrido Sánchez, María del Carmen. *Grabado: procesos y técnicas*. España: Akal Ediciones, 2014.

Gaskell, Iván. “Historia de las Imágenes”, en *Formas de Hacer Historia*, ed. por Peter Burke. Barcelona: Alianza Universidad. 1993.

Guevara Saul. “Simbolismos Cristianos: Flores, Plantas Y Árboles (Parte 1)” *Reflexiones con El Pastor Saúl Guevara (blog)*, Agosto del 2013.

<http://elrenuevopentecostal.blogspot.com/2013/08/simbolismos-cristianos-flores-plantas-y.html>

Giraldo Jaramillo, Gabriel. *El grabado en Colombia*. Editorial A.B.C., 1959.

Gombrich, Ernst. *Arte e ilusión: Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Editorial Debate S.A., 1997.

Gómez-Chacón, Diana Lucía. “Arma Christi” *Base de datos digital de iconografía medieval*, Universidad Complutense de Madrid.

<https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/arma-christi>

Gonzalo, Abril. *Análisis crítico de textos visuales: mirar lo que nos mira*. España: Síntesis, 2007.

Gottfried Boehm, “Hacia una hermenéutica de la imagen,” citado por Fernando Zamora en *Filosofía de la imagen: lenguaje, imagen y representación* (México: UNAM, Escuela nacional de artes plásticas, 2007), 97.

Gruzinski, Sergei. *Las guerra de las imágenes: De Cristóbal Colon “a BladeRunner” (1492-2019)*. México D.F: fondo de cultura económica, 1994.

Hernández Sotelo, Anel. “Reseña ¿Qué es historia cultural? de Peter Burke”, *Fronteras de la Historia* 2 (2010): 417-421. <https://www.redalyc.org/pdf/833/83317305008.pdf>

Hernández Carrasco, Consuelo. “El significado de la ausencia”, *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación de Lingüística y Filología de la América Latina*, (del 22 al 27 de julio 1996): 109-111.

https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/congreso_32/congreso_32_13.pdf

Herrera Morillas, José Luis. *Tratamiento y difusión digital del libro antiguo: Directrices, metodologías y guía de recursos*. Gijón: Edición Trea, 2004.

Krzyztof, Pomian “Historia cultura: historia de los semióforos: Para una historia cultural” en *Para una historia cultural*, por Jean Pierre Rioux y Jean François Sirenelli. México: Editorial Taurus, al fin liebre ediciones digitales, 1999.

<https://en.calameo.com/read/004581533251c3bb85800>

Labarga García, Fermín. “La devoción a las Cinco Llagas y a la Sangre de Cristo en las cofradías riojanas de la Vera Cruz” *Zainak-Cuadernos de Antropología-Etnografía* 18 (1999): 381-392. <https://core.ac.uk/reader/11497952>

La iglesia de Jesucristo de los santos de los últimos días. <https://www.churchofjesuschrist.org/manual/old-testament-seminary-student-study-guide/the-book-of-leviticus/leviticus-1-the-burnt-offering?lang=spa>.

Lage de la Rosa, Marta. *Grabado calcográfico: conservación y restauración de matrices*. España: Editorial Síntesis, 2007.

Lora Garcés, Marta Cecilia. “Los sistemas de representación en la modernidad”, en *Conflictos, identidades y reconocimiento: Trabajos críticos del Doctorado en Humanidades*. Cali, Universidad del Valle, 2011.

Male, Emile. *El arte religioso de la Contrarreforma: estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*. España: Ediciones Encuentro, 2001.

Marin Louis. “Les enjeux d’un frontispice”, *L’Esprit créateur* 3 (1987): 49-57, https://www.jstor.org/stable/26284729?seq=1#metadata_info_tab_contents

Maeso Fernández, María Estela. “Diego de Córdoba y Salinas”, *Real academia de Historia: Diccionario biográfico español*. <http://dbe.rah.es/biografias/51647/diego-de-salinas-y-cordoba>

Martínez Arce, María Dolores. “Pedro de Villafranca”, *Real academia de Historia: Diccionario biográfico español*. <http://dbe.rah.es/biografias/56760/pedro-de-villafranca>

Milon, Alain, Perelman, Marc y TrungTrang. *L’imagedansl’espacevisuel et textuel des narrationsillustrées de la Renaissance: morphologie du livre, topographie du texte et parcours de lectura*. Nanterre: Pressesuniversitaires de Paris Nanterre, 2007. 85-107. <https://books.openedition.org/pupo/453>.

Milon Alain, Perelman Marc, yGuillot Catherine. *Espaceliminaire du livre de théâtreau xviii e siècle et espace du frontispiece*.Nanterre: pressesuniversitaires de Paris Nanterre, 2007.109-128. <https://books.openedition.org/pupo/482>.

Morato Jiménez, Mónica. “La portada en el libro impreso español: tipología y evolución 1472-158”. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2014. <https://bit.ly/3gNWzYy>.

Monreal y Tejada, Luis. Iconografía del cristianismo. Barcelona: *El acantilado* 37, 2000.

Monreal Casamayor, Manuel. “De sermone heráldico V: árboles y arbustos” *Emblemata*15 (2009): 227-291. <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/29/55/10monreal.pdf>

Moscardò, Javier Ruiz. “Ni la presencia ni la ausencia. El concepto de representación y sus implicaciones”. *Ágora: papeles de filosofía* 1 (2016): 203-215, <https://revistas.usc.gal/index.php/agora/article/view/2260>

Munguia, Santiago. *Nuevo diccionario etimológico latín-español y de las voces derivadas*. Bilbao: Universidad de Deusto, 2001.

Murcia Javier, Gómez. “Las transformaciones materiales del libro. Mediación sociotécnica y comunicación”. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2018.<https://eprints.ucm.es/49896/1/T40530.pdf>

Nadine, Béligand, y Valenzuela Márquez, Jaime. “Mentalidades barrocas, religión y poderes en los virreinos: Contextos y ejes de investigación (1680-1740)”. *Los virreinos de Nueva España y del Perú (1680-1740): Un balance historiográfico*, ed. por Lavallé Bernard, 99-117, Madrid: Casa de Velázquez, 2019. <http://books.openedition.org/cvz/7125>

Novoa, Antonio, “Textos, imágenes y recuerdos. Escritura de nuevas historias de la educación”. En *Historia cultural y educación*, ed. por Thomas S. Popkewitz, Barry M Franklin, Miguel Angel Pereyra-García Castro. Barcelona: Pomares, 2003.

Ordo Fratrum Minorum: frailes franciscanos. <https://ofm.org/es/orden/>

Olmedo, Milagros. “La ilustración en la estructura interna del libro. Libros ilustrados del siglo XVII en la Biblioteca Menéndez Pelayo”, *Signo: Revista de Historia de la cultura escrita* 4 (1997): 79-95.

https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/7516/ilustracion_garcia_SIGNO_1997.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Ortega, Juan Diego. Vida de S. Felix de Valois, *Patriarca y Fundador del orden de la SS. Trinidad redención de cautivos*. Madrid: Joachin Ibarra, impresor de cámara S.M, 1776. <https://n9.cl/ku8xi>

Página oficial de la compañía de Jesús Perú.<https://web.archive.org/web/20070818035536/http://jesuitasperu.org/pags/index.asp?id=136&doc=779>

Pascual Álvarez, Irene. “Iconografía del juicio final en las portadas góticas hispánicas”, *Revista Digital de Iconografía Medieval* 21(2019): 157-187.

https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2020-01-07-Juicio_final.pdf

Pedraza, Manuel. *Estructura material del libro antiguo*. España: Síntesis. 2003.

Peinado Guzmán, José A. “Simbología inmaculista, letanías lauretanas e iconografía”. *Archivo Teológico Granadino* 75 (2012): 167-190.

<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4119914.pdf>

Real Academia Española: Diccionario de la lengua española. Versión digital 23.2 en línea, 2019. <https://dle.rae.es/imagen?m=form>.

Real Academia Española: Diccionario de la lengua española. Versión digital 23.2 en línea, 2019. <https://www.rae.es/dpd/non%20plus%20ultra>

Revilla, Federico. *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid: Cátedra S.A. 1999.

Rubio, Alfonso, y Olave, Viviana. *Catálogo: Colección de Libros Antiguos Biblioteca Mario Carvajal Universidad del Valle*. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle, 2015.

Rubio Hernández, Alfonso Libros antiguos en la Universidad del Valle. Colombia: Programa Editorial Universidad del Valle, 2014.

Ruiz Acosta, María José. “De la mecanización del arte de los escribas”, *Revista Latina de Comunicación Social* 11 (1998).1-18. <http://www.revistalatinacs.org/a/12mjrsevilla.htm>

Salvat, Manuel. *Teoría de la imagen*. España: Salvat, Editores, S. A., 1973.

Seibert, Luis. “La xilografía, siglos XV y XVI” Ponencia.

<https://www.bn.gov.ar/resources/conferences/pdfs/seibert-ponencia.pdf>

Significado bíblico: etimología y origen.

<https://www.significadobiblico.com/holocausto.htm>

Uribe Flores, Mónica. “El arte como ausencia”, *Alpha: revista de artes, letras y filosofía* 21 (2005): 219-224. <https://www.revistaalpha.com/index.php/alpha/article/view/563/562>

Úzquiza Ruiz, Teodoro. “Simbología iconográfica de los santos” *Revista Sembrar* 7 (2012): 47-48.

https://books.google.es/books?id=ReKfAwAAQBAJ&printsec=copyright&hl=es&source=gbs_pub_info_r#v=onepage&q&f=false, acceso el 21 de octubre del 2020.

Virgen de los ángeles. <https://www.virgendelosangelesgetafe.org/la-advocacion-franciscana-de-nuestra-patrona/>

Westheim, Paul. *El grabado en madera*. México: Fondo de Cultura Económica, 1954.

Wincalendar. <https://www.wincalendar.com/es/Aniversario-de-Lima>

Wittkower, Rudolf. *Entre el cuerpo y el alma: imaginería de los siglos XVII y XVIII*, citado por María del Rosario Farga .Puebla: Universidad Iberoamericana, 2002.

www.Greelane.com. <https://www.greelane.com/es/humanidades/artes-visuales/what-is-a-pediment-177520/>

Young Ottley, William. *Notices of engravers and their Works*, (Londres: 1831).https://books.google.com.co/books?id=VKzjQ3NLkLMC&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Zabaleta, Primitivo, OSST. *San Juan de Mata: fundador de la Orden de la Santa Trinidad y de los cautivos*. Salamanca: ediciones Secretariado Trinitario, 1978.

Zamora, Fernando. *Filosofía de la imagen: lenguaje, imagen y representación*. México: UNAM, Escuela nacional de artes plásticas, 2007.

Zamora Jambrina, Hermenegildo, OFM. “Andres de Guadalupe”, *Real academia de Historia: Diccionario biográfico español*,<http://dbe.rah.es/biografias/37329/andres-garcia-de-salamanca>

Zunzunegui, Santos. *Pensar la imagen*. España: Ediciones, Cátedra Universidad del país vasco 2007.