

---

# La transferencia de los grabados novohispanos del siglo XVI

María Isabel Grañén

*A Clive Griffin*

**L**a historia del grabado en la Nueva España no puede estudiarse al margen de la historia de la imprenta. Las imágenes que ilustraron los libros producidos en México durante el siglo XVI fueron los grabados xilográficos. Estos se realizaban en una placa de madera sobre la cual se delineaba un dibujo, que era a continuación labrado en espesor y que, al entintarse, permitía el prensado en un soporte sobre el cual dejaba la imagen deseada. Las ilustraciones grabadas en madera se incorporaron a los libros impresos con tipos sueltos, de forma que las planchas en las que se habían grabado las imágenes se incorporaban a la columna y se imprimían a la vez que la composición.

La carencia de imágenes hizo que los impresores novohispanos reutilizaran las planchas para hacer grabados, algunos de los cuales habían circulado desde los orígenes editoriales en ciertos libros europeos, sevillanos en su mayor parte.

Juan Cromberger, impresor alemán radicado en Sevilla, firmó un contrato con Juan Pablos, natural de Brescia, en 1539 para que estableciera la sucursal de su editorial sevillana en México. Juan Cromberger otorgó el material necesario para la imprenta: prensa, papel, tinta, letras "y todos los otros aparejos que [...] fueren menester", entre los cuales estaban las planchas de madera para hacer grabados, a los que el contrato se refiere como: "las figuras".<sup>1</sup>

La mayoría de los grabados que utilizó Juan Pablos en Nueva España formaban parte del material antiguo de su patrón, que a su vez había heredado planchas de su padre, Jacobo Cromberger, quien tenía algunos de los utensilios tipográficos de los primeros talleres editoriales establecidos en Sevilla. Un ejemplo representativo, de los muchos que existen, es el caso del material ornamental empleado para las orlas decorativas de las portadas.

## Una antigua tradición en los frontispicios: las orlas

Los incunables europeos tenían por costumbre enmarcar sus frontispicios con orlas o tiras de grabados llenas de fantasía, cuyos motivos variaban: hojarasca, floreros, columnas, jarrones, roleos, animales fantásticos, cabezas de personajes, máscaras, entre otros. Las orlas españolas solían estar compuestas por piezas heterogéneas, que se colocaban de manera indistinta y desigual. Clive Griffin asegura que estas piezas originalmente formaban parte de marcos cuadrangulares que los impresores decidieron cortar.<sup>2</sup>

Las portadas de las primeras publicaciones novohispanas muestran la tradición del enmarque de orlas decorativas. Juan Pablos llegó a alternar hasta ocho planchas diferentes



Figura 1. Orla decorativa usada en los incunables sevillanos en impresiones de principios del siglo XVI y, más tarde, en México

en un solo frontispicio;<sup>3</sup> la mayoría de ellas procedían del impresor Jacobo Cromberger, el padre de la dinastía sevillana. Muchas de las orlas que utilizó Jacobo pertenecían al antiguo taller de Meinardo Ungut y Estanislao Polono, y seguramente las había obtenido de la herencia de Ungut a su viuda Comincia de Blanquis, la cual, al poco tiempo de la muerte de su marido, contrajo matrimonio con Jacobo. Este último también utilizó planchas procedentes de otros importantes impresores de incunables sevillanos, los "Compañeros Alemanes". Es posible, argumenta Griffin, que hubieran sido adquiridas desde antes por Ungut.<sup>4</sup>

Una de las orlas más antiguas usadas por Juan Pablos en Nueva España se remonta a la era de los incunables españoles (figura 1). El *Vocabularium ecclesiasticum* de Rodrigo de Santa Ella, impreso en Sevilla por los Compañeros Alemanes en 1499, presenta en el registro medio e inferior una plancha con hojas de acanto cuya disposición ondulante otorga dinamismo a la composición. Cabe mencionar que los extremos de la orla no están cerrados, lo cual indica que la placa debía formar un cuadrángulo completo. Jacobo Cromberger utilizó esta plancha ornamental en varias impresiones: la edición de 1515 del mismo libro; la *Suma de geografía* de Martín Fernández de Enciso, en 1519; *La historia de la linda Melosina* de Jean de Arras, en 1526 y el *Tratado de la esfera y arte de marear* de Francisco Falero, en 1535. Juan Pablos, una vez establecido en México, reutilizó la plancha en diversas ocasiones: en la *Doctrina breve muy provechosa*, de 1543; en el *Tripartito* de Juan Gerson, en 1544; el mismo año, Pablos editó una *Doctrina cristiana* con la misma orla; en 1545, 1546 y en 1550 dos ediciones de otras *Doctrinas cristianas* ostentan la misma orla en sus portadas.

### Una larga travesía: un grabado inglés en México

El ejemplo más sorprendente de la transferencia de un diseño tipográfico es el grabado que decoró las portadas de la *Dialectica resolutio* de fray Alonso de la Vera Cruz (1554) (figura 2) y el *Diálogo de doctrina cristiana*



Figura 2. Alonso de la Vera Cruz (O.S.A.), *Dialectica resolutio*, México, Juan Pablos, 1554. Portada.

en lengua de Michoacán de fray Maturino Gilberti (1559) (figura 3), ambas impresas por Juan Pablos. El registro superior muestra en el lado izquierdo a un león y en el derecho a un grifo, es decir, un animal fantástico de cuerpo de león y alas de dragón. Ambos animales representan las cualidades del "buen guardián", pues custodian el escudo real de España.<sup>5</sup>

Los laterales del grabado representan a dos atlantes de cuyos tocados con penachos emergen hermosos arreglos de follaje y frutas; sus piernas se han convertido en una sección de la parte interna de un alargado cono trun-



Figura 3. Maturino Gilberti (O.F.M.), *Diálogo de doctrina cristiana, en lengua de Michoacán*, México, Juan Pablos, 1559. Portada.

cado e invertido, adornado en la porción superior con roleos renacentistas y dos pequeñas máscaras; los pies de los atlantes asoman por la parte trunca del cono. Estos atlantes representan al dios Hermes, montado en un pilar. En la Antigüedad clásica esta deidad estaba colocada en las puertas, jardines o caminos, como señal de protección.<sup>6</sup> Aliciatio nos informa que Hermes es "el término, que representa un obstáculo para los hombres".<sup>7</sup> Todo lo anterior nos indica que estos atlantes simbolizan la protección y la custodia del libro.

El registro inferior muestra a dos canéforos o angelitos con fruteros que dirigen su mirada a unos faunos alados con piernas peludas, pezuñas y cuernos en la cara; conocidos como sátiros, según la mitología griega eran compañeros de los dioses Pan y Dionisos. En la alegoría medieval y renacentista personifican el mal y la lujuria, pero al asociarse con un cesto de fruta, como en este caso, simbolizan el espíritu de la fertilidad.<sup>8</sup>

Este grabado es de origen inglés. Se usó en el *Prayer Book* (Libro de oración) de Eduardo VI, impreso en 1549. El grabador fue Edward Witchurch, pues todavía quedan muestras de sus iniciales en el grabado de Juan Pablos.<sup>9</sup> Emilio Valtón, por su parte, asegura que el grabado había sido utilizado anteriormente en el libro titulado *Paraphrase of Erasmus upon the New Testament*, editado en Londres entre 1538-1539.<sup>10</sup> Sin embargo, Henry R. Wagner niega que el grabado utilizado en la Nueva España fuera el mismo que el de Witchurch, pues encontró diferencias en el tamaño del corte.<sup>11</sup>

Independientemente de esas opiniones, Juan Pablos modificó el diseño de la plancha original. En la parte superior cambió el escudo de la Casa Real de Inglaterra por el de España. Y, en el registro inferior, sustituyó las armas de Catalina Parr por el corazón flechado que flota sobre las aguas para una edición de fray Alonso de la Vera Cruz, titulada *Dialectica resolutio* en el año de 1554, y por un escudo franciscano con las cinco llagas para la edición de 1559 del *Diálogo de doctrina cristiana* de fray Maturino Gilberti. García Icazbalceta sugiere que la placa de madera original tenía

unos huecos para colocarles “otra pieza análoga al asunto u objeto del libro”.<sup>12</sup> Antonio Rodríguez Buckingham corrobora esta hipótesis y propone que la plancha fue adquirida en Europa para enviarla a Juan Pablos.<sup>13</sup>

No sabemos exactamente cómo Juan Pablos adquirió la placa inglesa. Posiblemente era propiedad del material de la familia Cromberger y formaba parte de los instrumentos tipográficos que Pablos llevaba consigo para establecer la imprenta en el Nuevo Mundo. Sin embargo, no tenemos noticia de que la familia alemana hubiera usado esa plancha con anterioridad. Otra de las hipótesis sobre la procedencia del grabado inglés en el primer taller tipográfico en América es que en 1550 Juan Pablos comenzó a agrandar su negocio y pidió permiso para contratar “hasta tres personas ofiziales maestros de la emplantada, componedor e un fundidor”.<sup>14</sup> Así, en septiembre del dicho año contrató a Antonio de Espinosa, “fundidor de letras”, quien llegó a trabajar a la imprenta de Pablos y que posiblemente traía consigo materiales novedosos para el taller, entre los cuales vendría el grabado de Edward Witchurch. Para 1554, año de la publicación de la *Dialectica resolutio* —es decir la primera vez que tenemos noticias del uso del grabado inglés en México— Espinosa ya trabajaba para Pablos, y su presencia fue realmente notoria en la mejora del trabajo tipográfico novohispano.

Cabe destacar que esta portada fue reutilizada en 1634 por el impresor mexicano Juan Ruiz, en un opúsculo de un pleito sobre algunos intereses de hacienda y minas entre don Pedro Baeza y los herederos de Fernando de la Marcha.<sup>15</sup>

### Un grabado de origen alemán en Sevilla y en Nueva España

La crucifixión fue el tema más representado en los impresos novohispanos del siglo XVI. La mayoría presentan a Jesucristo crucificado con la Virgen María y san Juan. El tema procede de los cuatro evangelistas: Mateo 27: 33-56; Mar-

cos 12: 22-41; Lucas 22: 33-49; Juan 19: 17-37.

La imagen de la cruz, tal como la conocemos hoy día, apareció por primera vez en el siglo VI y se popularizó a partir de la época carolingia. Durante muchos siglos el occidente representó al crucificado vivo y con los ojos abiertos, como salvador triunfante. A partir del siglo XI los artistas lo figuraron con la cabeza baja y la corona de espinas.<sup>16</sup> Esta versión predominó en los grabados novohispanos del XVI.

El hermoso grabado que ilustra la página 134v del *Missale romanum ordinarium*, impreso por Antonio de Espinosa en 1561, fue reutilizado por el mismo impresor en 1565 para la portada del *Confesionario mayor* de fray Alonso de Molina (figura 4). Juan Crom-

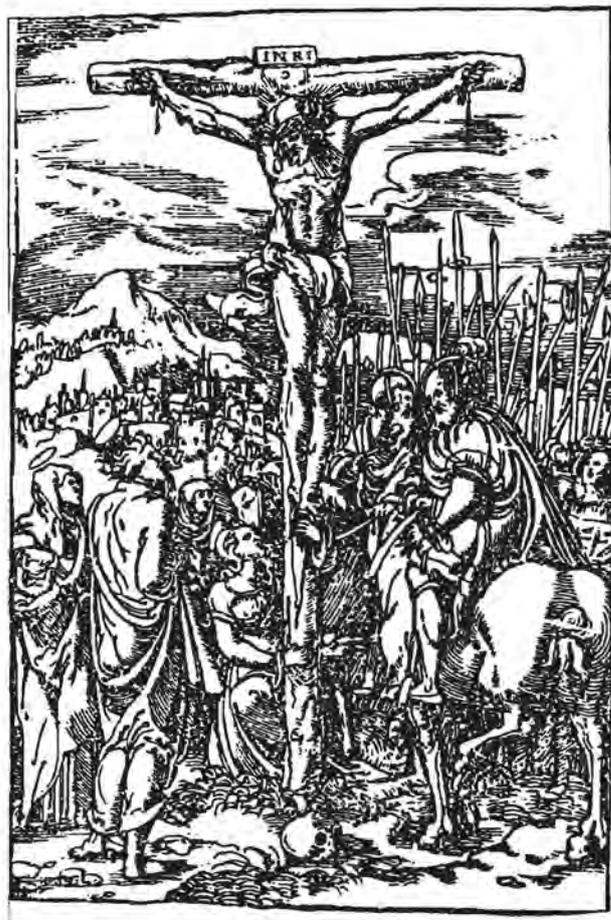


Figura 4. La crucifixión, plancha de origen alemán usada en Sevilla y en México.

berger, el impresor alemán radicado en Sevilla, lo había utilizado en el *Vita Christi Cartuxano* de 1530-1531. Esta composición muestra a Jesucristo crucificado como figura central. La cruz tiene forma de "T" o tau, lleva una cartela con las siglas "INRI", que remiten al pasaje del evangelio de San Juan en el que Pilatos mandó escribir ese letrero para colocarlo en la cruz y que decía: "Jesús Nazareno, el Rey de los Judíos" en hebreo, latín y griego (Juan 19:19-20). En el caso del grabado sólo están las iniciales latinas de: *Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum*, igual a la mayoría de las representaciones, renacentistas.

Cristo inclina la cabeza sobre su pecho, tal como lo indican las palabras de San Juan: "e inclinando la cabeza entregó su espíritu" (Juan, 19, 30). Sus manos derraman gotas de sangre, símbolo de la fuerza redentora que se encarna en el sacramento de la Eucaristía.<sup>17</sup> De acuerdo con el *Rationale divinatorum officiorum* de Guilielmus Durandus, obra considerada como la más completa de la liturgia medieval, los rayos que emanan de la cabeza de Jesucristo indican la distinción entre la figura del crucificado y los demás santos, ya que mediante la cruz Cristo "mereció su glorificación" y los hombres recibieron "la libertad de nuestro cautiverio y el goce de la vida".<sup>18</sup> El *perizonium* o paño de pureza de Cristo fue inventado al comienzo de la Edad Media como resultado de la polémica sobre si Jesús estuvo o no desnudo en la cruz. En el caso del grabado novohispano, aparece anudado a la altura de las caderas de Jesús, con el paño suelto en el extremo derecho.

María Magdalena, arrodillada al pie de la cruz, lleva aureola y eleva sus ojos al crucificado, muestra de su dolor apasionado. Del lado izquierdo, María, la madre de Jesús, Juan, el discípulo amado y otra mujer dirigen su mirada al crucificado. La presencia de estos personajes procede del pasaje de san Juan en el que Cristo, antes de expirar, encargó a Juan que cuidara de la Virgen: "Mujer, éste es tu hijo". Y luego al discípulo: "Esa es tu madre" (Juan, 19: 23-24).

Del lado izquierdo están los soldados que

intervinieron en la crucifixión. Entre ellos destaca el personaje montado a caballo, vestido a la romana, del siglo XV o XVI, y que nos recuerda los grabados alemanes del Renacimiento, así como las lanzas del segundo plano. La calavera situada al pie de la cruz corresponde al propio Adán, como símbolo del hombre redimido del pecado en la resurrección de Cristo, o también es posible que remita al Monte Calvario, o que se trate de la Colina de las Calaveras en la que Jesús fue crucificado.

Es curioso que este hermoso grabado, propiedad de los Cromberger, haya sido utilizado según nuestras fuentes por Antonio de Espinosa y no por Juan Pablos. La calidad técnica del grabado nos habla de un autor germano de la escuela de Alberto Durero, famoso grabador alemán del siglo XV. El mismo Juan Cromberger apreciaba estos trabajos, pues consta que al morir dejó en su biblioteca un libro de "Alberto Dure".<sup>19</sup>

Clive Griffin hace hincapié en tres hermosos grabados que contrastan con los tallados en Sevilla y que llevan la fecha de 1530, año en el que Juan Cromberger los utilizó por primera vez en el *Vita Christi Cartuxano* de Ludolfo de Sajonia.<sup>20</sup> Los grabados que refiere Griffin fueron encargados especialmente para la nueva impresión de la obra que, aunque varias veces reeditada, había otorgado prestigio a los impresores. Juan Cromberger utilizó el grabado de la crucifixión para la portada. Es posible que estas cuatro viñetas fueran ejecutadas por el mismo grabador, ya que el estilo, la soltura de las líneas y los personajes son similares. Las fechas tan cercanas entre la utilización de estos grabados corrobora esta hipótesis.

La adquisición de estas planchas demuestra que Juan Cromberger estaba interesado en comprar planchas novedosas para sus impresiones, que más tarde serían heredadas por Jácome, su hijo. No tenemos noticias de la relación entre Jácome y Antonio de Espinosa, ni de cómo este último utilizó grabados de gran calidad técnica que habían sido propiedad de los Cromberger y que Juan Pablos, quien estableció la sucursal de la imprenta sevillana en México, nunca usó.

### De mano en mano, un grabado usado por cinco impresores novohispanos

La imagen xilográfica que tuvo mayor éxito en las publicaciones novohispanas del XVI fue un grabado de san Agustín (figura 5). Este santo aparece en la portada del *Recognitio summularum*, impreso por Juan Pablos en 1554; el mismo editor reutiliza, en 1556, la plancha para decorar la hoja 31v. de las *Constitutiones fratrum haeremitarum sancti patris nostri Augustini Hiponensis Episcopi Ecclesiae*. En 1571 Pedro Ocharte decora el frontispicio de la *Doctrina christiana en lengua guasteca con la lengua castellana* con la misma imagen; Antonio de Espinosa, en 1575, retoma la viñeta para la portada de los *Sermones para publicar y despedir la Bulla de la Sancta Cruzada...* y en el mismo año Pedro Balli la utiliza para la



Figura 5. "San Agustín", el grabado de mayor difusión en las publicaciones novohispanas.

portada de una *Doctrina christiana en lengua mexicana y castellana*; un año más tarde, en 1576, Balli la vuelve a usar en el frontispicio de la *Doctrina christiana, muy útil, y necesaria en castellano, mexicano y otomí*. Todas estas obras fueron realizadas por frailes agustinos.

La trayectoria del grabado nos indica la difusión de una plancha entre diversos talleres tipográficos de la Nueva España. El grabado perteneció originalmente a Juan Pablos, quien lo utilizó, según los datos recopilados, dos veces consecutivas. Pedro Ocharte, el yerno de Pablos, heredó la placa de madera seguramente con el resto del material de imprenta de Pablos. La última vez que utiliza la plancha es en 1571, año en que es procesado por la Inquisición. Ocharte, al quedar libre, trabaja como coeditor con Antonio de Espinosa, a quien presta, renta o regala la plancha, pues Espinosa la utiliza en 1575. La última noticia que tenemos sobre la vida de Espinosa, en 1576, es precisamente cuando Pedro Balli toma la nueva posesión de la placa con la imagen de san Agustín. No sabemos si Antonio la regaló o si Balli se la compró, lo cierto es que el gusto de Pedro Balli por su adquisición lo lleva a decorar varios carteles para los actos literarios de la Universidad de México. Pero el itinerario de la imagen no terminó aquí; la plancha se deterioró y Balli mandó realizar una nueva copia inspirada en la original de Pablos, la cual utilizó en varios carteles de actos literarios impresos (figura 6). Finalmente, en 1577 Antonio Ricardo decidió utilizar la imagen en la portada de la tercera parte del *Sermonario en lengua mexicana donde se contiene (por orden del nuevo missal romano) dos sermones en todas las dominicas y festividades principales de todo el año: y otro en las fiestas de los santos, con sus vidas y comunes*.

La placa original (figura 5) muestra a san Agustín como comúnmente se representa: de mediana estatura, barbado, vestido con la indumentaria episcopal; lleva la mitra, el báculo y la capa pluvial, debajo de la cual viste el hábito de monje, atributos alusivos a su calidad de obispo. El santo se encuentra de pie sobre un piso de mosaico delineado en perspectiva, con

la mirada al frente. Con la mano derecha sostiene un báculo hermosamente tallado, el cual alude a su alto rango eclesiástico; con la mano izquierda sostiene la maqueta de una iglesia sobre un libro, elementos que nos hablan de san Agustín como escritor de textos eclesiásticos. En el ángulo superior derecho, Dios Padre, de proporción pequeña, sale de las nubes portando la esfera que desde la antigüedad clásica simboliza el mundo, con una flecha en la mano derecha que apunta al corazón de san Agustín, quien ha sido traspasado por una lanza, seguida de otra a punto de clavarse. Este hecho alude al arrepentimiento del santo por su juventud errante y pecadora, en señal del dolor de su corazón. Del lado opuesto figura un pilar, atributo que nos recuerda a san Agustín como Doctor de la Iglesia, y por tanto, como pilar y sostén de la misma.

La copia que deriva de esta plancha (figura



Figura 6. "San Agustín", grabado inspirado en la figura 5.

6), es de menor proporción, aunque sólo por unos cuantos milímetros. Los trazos son menos firmes y más toscos que el diseño original, por lo que deliberadamente muestra ser una reproducción de la imagen descrita con anterioridad. La posición del personaje, de pie, con la mirada al frente, el suelo, el atavío del santo y el pilar del plano secundario del lado izquierdo son elementos que patentizan la copia.

Este segundo grabado omite la figura de Dios Padre al salir de las nubes. Sin embargo, conserva las flechas enviadas por la Divinidad al corazón de Agustín. La iglesia sobre el libro de ambas imágenes mantiene la misma posición, conservando un estilo similar: una sola nave, con un enorme arco de medio punto que sirve como puerta de acceso, techo de dos aguas y campanario; el templo de la figura original no presenta el frontón de la imagen copiada, simplemente ostenta una crestería. El báculo hermosamente labrado de la viñeta primera se presenta en la copia liso, sin estrías y sin cuidado del detalle.

#### Una larga difusión: de México al Perú

Hablemos de un grabado interesante: Jesucristo visto de perfil, barbado, de pelo largo y con aureola, dentro de una cartela circular sostenida por cuatro querubines localizados en cada uno de los ángulos del cuadrado que los encierra (figura 7). El nombre del personaje, *Jesu Cristo Nazareno*, rodea el perfil de la figura principal. El letrero que enmarca a la figura central dice: *Ego sun [sic] veritas* ("yo soy la verdad"), cita tomada del Evangelio de san Juan 14-6. Este grabado de reminiscencias renacentistas se localiza en la página 17v del *Confesionario mayor* de fray Alonso de Molina, editado por Antonio de Espinosa en 1565. Posteriormente, la plancha volvió a utilizarse por el mismo editor para la reimpresión de dicha obra en el año de 1569.

Una copia más burda del grabado anterior se encuentra en la última hoja de una obra de fray Juan de Córdoba titulada *Vocabulario en lengua zapoteca*, impreso en México por Pedro



Figura 7. "El rostro de Cristo", viñeta utilizada en México por Antonio de Espinosa en 1565 y 1567.

Ocharte y por Antonio Ricardo en 1573 (figura 8). El diseño es exactamente el mismo: Jesucristo, de perfil, aureolado, encerrado por una cartela circular con la misma inscripción y cuatro querubines localizados en el espacio resultante entre el enmarque cuadrangular y el círculo. El tamaño de las dos imágenes varía; la utilizada por Antonio de Espinosa mide 7.6 centímetros de ancho por 7.3 centímetros de largo, mientras que la usada por Ocharte y Ricardo mide 7.0 centímetros de ancho por 6.7 centímetros de largo.

El grabador de la imagen de 1578 se limitó a copiar el diseño original, pues le era más fácil que inventar algún diseño. El autor de esta plancha no era un conocedor del arte del grabado y posiblemente ni siquiera sabía latín, ya que repite el error de la palabra *sum*, al poner *sun*, como en el caso de la plancha de Espinosa. Obsérvese que la letra "S" del *sun* y la de *veritas* están al revés. Lo mismo sucede con la letra "N" de *Nazareno* y del *sun*. Esto es señal de que el entallador copiaba el grabado impreso y no la plancha original, aunque cabe destacar que escribe las mismas letras

(la "N" y la "S") en otras palabras de forma correcta.

Hemos localizado otro grabado con el mismo tema, cuyas líneas de sombreado muestran la destreza del grabador. Se localiza en la portada de la *Doctrina christiana en lengua mexicana* impresa en 1578 por Pedro Ocharte (figura 9). Ese mismo año el editor utilizó la plancha en el *Arte de la lengua zapoteca* de fray Juan de Córdoba. La imagen utilizada por Antonio de Espinosa, descrita anteriormente, y esta última usada por Ocharte son bastante parecidas. En este caso la inscripción de la cartelera que rodea al busto de Cristo dice: "*Speciosus forma pae [por prae] filiis hominum*", que significa "El más hermoso, por su figura, entre los hijos de los hombres" y que corresponde al versículo 3 del Salmo 44.

El rostro de Cristo tiene influencia de la escuela xilográfica alemana del Renacimiento. Pero no bastó con el predominio germánico en el grabado; esta plancha tuvo además una travesía más larga: Antonio Ricardo se embarcó con ella al Perú, donde decoró la última parte de una *Doctrina christiana*, en 1584. Al parecer, Ricardo prefirió llevarse a Sudamé-



Figura 8. "El rostro de Cristo", grabado usado conjuntamente por Pedro Ocharte y Antonio Ricardo en 1578.



Figura 9. "El rostro de Cristo", imagen usada en dos publicaciones de Pedro Ocharte en 1578.

rica la imagen más hermosa del busto de Cristo, a pesar de haber utilizado conjuntamente con Ocharte la copia más burda.

El grabado de la *Doctrina christiana* de 1578 es el que presenta la mejor calidad estilística de los tres. Posiblemente el diseño de Espinosa es copia del fino grabado de Ocharte, pues muestra una factura de menor calidad técnica y los rasgos de Jesucristo mantienen una fisonomía muy parecida. Sin embargo, hemos visto que las ediciones de Ocharte en las que aparece la imagen anteriormente descrita son posteriores a las publicaciones de Espinosa. Probablemente la plancha perteneciera a Juan Pablos y Espinosa tuviera la oportunidad de conocer el diseño del grabado mientras trabajó en el taller de Pablos. O bien, podemos sugerir la posibilidad de que la imagen de Ocharte de 1578 ilustrara alguna impresión no conocida antes de 1569, por la que Espinosa hubiera podido inspirarse para hacer la viñeta del *Confesionario mayor*.

### Conexiones impresoras

Los ejemplos anteriores nos ayudan a comprender la transferencia de algunos grabados

novohispanos del siglo XVI que, si bien no son los únicos, sí son representativos del camino que recorren.

Sevilla fue el punto de partida de la imprenta novohispana; por eso es importante remitirse a sus orígenes editoriales. Esta ciudad produjo más incunables que ninguna otra en España entre 1477 y 1500. En 1490 la reina Isabel de Castilla mandó llamar a dos grupos de impresores. El primero de ellos se estableció bajo la razón social de "Compañeros Alemanes". Estos eran Pablo de Colonia, Johann Pegnitzer, Magnus Herbst y Thomas Glöckner. Imprimieron unos cuarenta incunables y las primeras notas de música en un libro español.<sup>21</sup> Aunque Pablo de Colonia y Thomas Glöckner dejaron la compañía, Herbst y Pegnitzer trabajaron en Sevilla en los primeros años del siglo XVI.<sup>22</sup>

La otra firma de impresores que llegaron a Sevilla fueron Meinardo Ungut y Estanislao Polono, ya mencionados. En los nueve años que trabajaron juntos publicaron más de 70 ediciones conocidas; así, su imprenta se convirtió en la más prolifera de toda España en el siglo XV.<sup>23</sup> En 1496 el arzobispo de Granada, don Fernando de Talavera, pidió la instalación de una imprenta en el último reino moro; fueron Ungut y Pegnitzer, el "Compañero Alemán", quienes se trasladaron a dicha ciudad para editar las primeras ediciones granadinas.

Meinardo Ungut murió en 1499 y Polono continuó trabajando solo en Sevilla hasta 1503, cuando se asoció con Jacobo Cromberger, ya que varios impresos de este año aparecieron con los nombres de ambos. La viuda de Ungut, Comincia Blanquis, contrajo nupcias con Jacobo al poco tiempo de la muerte de su marido. Ella aportó el matrimonio "la herencia nada despreciable de su finado esposo",<sup>24</sup> entre la cual estaba parte del material de imprenta que más tarde se utilizaría en México.

En 1504 Estanislao Polono se marchó para Alcalá y Jacobo Cromberger quedó solo en Sevilla, donde reutilizó material tipográfico de los antiguos incunables y además adquirió nuevos instrumentos para publicar sus bellas

ediciones. La producción de sus prensas fue enorme y la calidad de sus obras excelente. A su muerte, su hijo Juan Cromberger heredó parte de sus bienes y el lugar ponderante en el mundo editorial. El taller continuó con éxito, y aunque nuevos impresores se establecieron en Sevilla, ninguno de ellos soñó en competir con Juan.<sup>25</sup>

El 12 de junio de 1539 Juan Cromberger firmó un contrato con Juan Pablos, natural de Brescia, para establecer una sucursal de la imprenta sevillana en México, tal como mencionamos anteriormente. Al parecer, Juan Cromberger dio a Pablos el material antiguo de su padre, ya que muchos de los grabados, entre ellos las orlas, pertenecían al taller de Jacobo, quien a su vez había adquirido instrumentos tipográficos de Polono y Ungut, así como planchas procedentes de otros impresores importantes de incunables sevillanos, como los "Compañeros Alemanes".

En 1540 murió Juan Cromberger, un año después del establecimiento de la imprenta novohispana. La empresa mexicana continuó como sucursal hasta una fecha desconocida entre 1545 y 1548, año en que apareció el nombre de Pablos en los pies de imprenta de sus publicaciones, mostrando así su independencia total de alguna compañía extranjera.<sup>26</sup>

En 1550 Juan Pablos contrató oficiales experimentados en el arte tipográfico, entre ellos a Antonio de Espinosa, y pidió que le enviaran material desde Europa para su taller. Probablemente con ese envío o con Espinosa, llegó una bellísima plancha inglesa procedente de Edward Witchurch.

La presencia de Espinosa en el taller de Pablos fue realmente notoria; sus impresos muestran una mejora en cuanto a la calidad tipográfica y la presencia de nuevos grabados es patente.<sup>27</sup> Años más tarde, Espinosa consiguió que la corona no prolongara el monopolio editorial novohispano y abrió su propia imprenta en 1558.<sup>28</sup> Sus obras gozaron de la máxima calidad tipográfica en América, y se puede decir que fue el impresor más cuidadoso en la elección de grabados. Algunos fueron ejecutados en la Nueva España y otros importados

de España: entre ellos destaca la imagen de la crucifixión que había pertenecido a Juan Cromberger, y posiblemente encargado especialmente para una singular edición de 1530 y 1531. No sabemos cómo llegaron a manos de Espinosa tan bello grabado y otras planchas de gran calidad estilística, también propiedad de la familia Cromberger. Es posible que tuviera relación con Jácome Cromberger, el hijo de Juan, quien heredó la imprenta de su padre.

La muerte de Juan Pablos en 1560, un año después del establecimiento del taller de Espinosa, no acarrió el fin de su empresa, sino que ésta trabajó bajo el cuidado de su viuda, Jerónima Gutiérrez, la cual cedió las prensas a su yerno Pedro Ocharte, casado con la hija de Pablos, María Figueroa.<sup>29</sup> Ocharte heredó el material de la imprenta de Pablos y con él grabados antiguos usados en los incunables sevillanos. En 1571 fue procesado por el Santo Oficio de la Inquisición por sospechas de luteranismo; por ello se confiscaron todos sus bienes. Al salir, en 1574, trabajó como editor en las prensas de Espinosa y de otro impresor que había llegado a México, llamado Antonio Ricardo. La imprenta de Ocharte no reanudó las labores sino hasta 1580. Se conocen publicaciones de Pedro Ocharte hasta 1592, supuestamente el año de su muerte.

Su segunda esposa, María Sansorio, una vez viuda, continuó el oficio y mudó el taller a Tlatelolco, donde trabajó con Cornelious Adrian Cesar, impresor de origen holandés que había sido condenado por la Inquisición en 1598, acusado de herejía y luteranismo. Después de una absolución, le redujeron a varios años de prisión y devotas penitencias en el convento franciscano de Santiago de Tlatelolco.<sup>30</sup>

Melchor Ocharte, hijo del segundo matrimonio de Pedro, prosiguió con la imprenta de 1597 a 1605. En 1601, salió a la luz una publicación de Luis Ocharte Figueroa, hijo del primer matrimonio de Pedro Ocharte, es decir, el nieto de Juan Pablos.

Antonio Ricardo, el mencionado impresor con quien trabajó Pedro Ocharte, nació en

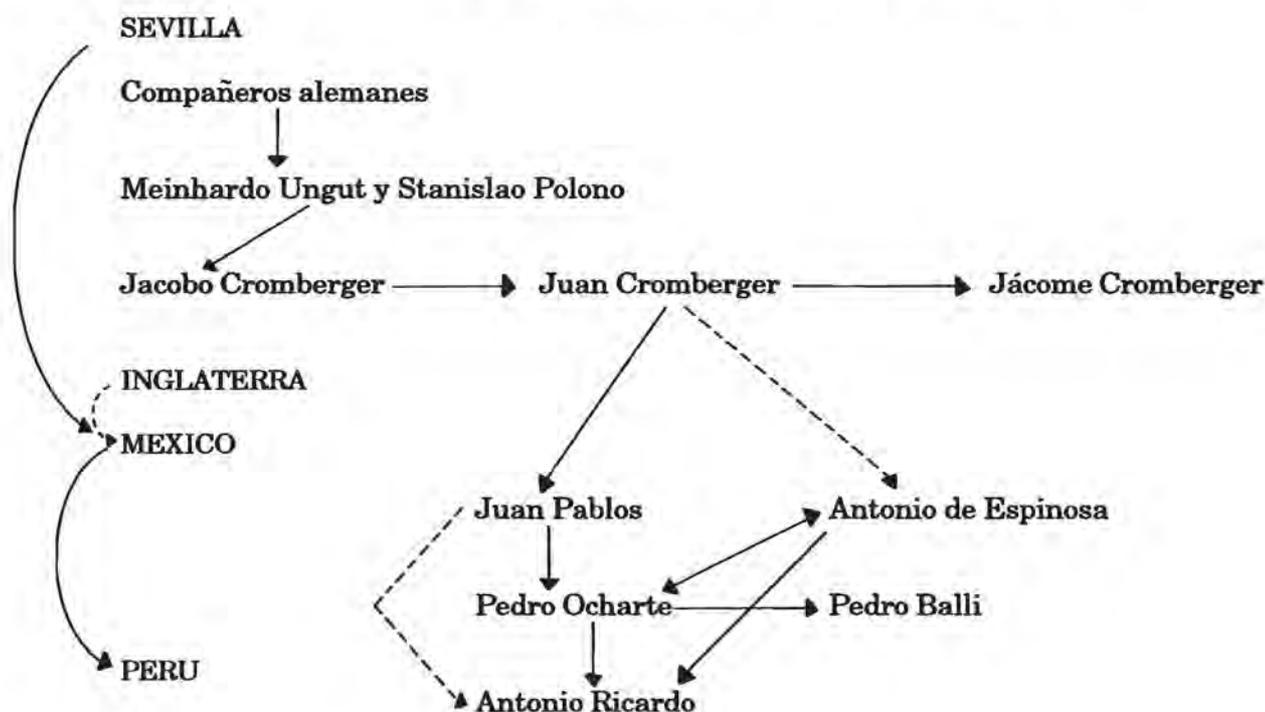
Turín y radicó poco tiempo en la Nueva España; según algunos autores, desde 1577 a 1579 o 1580.<sup>31</sup> La mayoría de sus trabajos fueron encargos de la Compañía de Jesús establecida en México en 1572. En 1580 salió para el Perú donde introdujo el arte tipográfico, llevándose con él algunos grabados utilizados anteriormente en México; la mayoría de ellos pertenecían a Pedro Ocharte, como es el caso del busto de Cristo analizado anteriormente. Murió en Lima el 19 de abril de 1605.

Pedro Balli, natural de Chartres, fue librero y además impresor. Trabajó siempre en oficios relacionados con libros: en León, en casa de "los Juntas"; años después se trasladó a Salamanca al taller de Andrea y Vicente Portinaris y, en Sevilla, laboró con Pedro Portinaris.<sup>32</sup> Según sus propias palabras, tenía librería en México desde 1569. Conocemos sus ediciones desde 1575 hasta fines del siglo XVI.<sup>33</sup> La mayoría de sus producciones las realizó con el

material de Antonio de Espinosa, ya que después de su muerte estuvo al mando de esa imprenta durante veinticinco años. También utilizó planchas y tipos de Pedro Ocharte, pues supervisó algún trabajo de la viuda María Sansorio, además de comprarle o rentarle parte del material de la antigua imprenta.

Por último, la imprenta mexicana se honra con el nombre de Enrico Martínez.<sup>34</sup> El ingeniero constructor del Desagüe del Valle de México fue también dueño de una prensa tipográfica en 1599. La antigua imprenta de Cornelious Adrian Cesar, recogida por la Inquisición, le fue ortorgada a Martínez, pues según el Santo Oficio, éste era una "persona que entiende cómo se an de tratar la dicha emprenta y letras" y así continuó con el trabajo editorial hasta el siglo XVII. El número de obras tipográficas realizadas en los dos últimos años del siglo XVI fue reducido. En 1599 editó un *Compendio de las escelencias de la*

#### Transferencia de grabados novohispanos del siglo XVI



*bullae de la sancta cruzada, en lengua mexicana* que consta de 24 hojas y, en 1600 cuatro carteles para representar los actos literarios para la Universidad de México y un folleto de una *Premática*. Los tipos que usó este impresor, dice Emilio Valtón, "podrían rivalizar en perfección con los mismos Elzevirianos".<sup>35</sup>

El material tipográfico europeo continuó importándose en el XVII. Enrico Martínez, por ejemplo, utilizó una marca tipográfica procedente de las imprentas de Pierres Cosin y Guillermo Droy, que funcionaron en Madrid en el último tercio del siglo XVI.<sup>36</sup> Esta marca era a

su vez una "burda imitación" de la utilizada por el impresor sevillano Martín Montedoca.<sup>37</sup>

Los impresores novohispanos del siglo XVII utilizaron, como ya era costumbre, instrumentos de las viejas prensas. La escasez de imágenes hizo que todos los impresores intercambiaran entre sí sus grabados con el objeto de embellecer las producciones bibliográficas. Así, las viñetas constituyen un pretexto para relacionar un taller con otro y ligar la producción libresco entre diversos países y varias centurias.

## Notas

<sup>1</sup> El contrato lo encontró José Gestoso y Pérez en el Archivo de Protocolos de Sevilla, oficio I, libro 1 de 1539, fol. 1069. Publicado por primera vez en *Documentos para la historia de la primitiva tipografía mexicana. Carta dirigida a don José Toribio Medina*, Sevilla, s/e, 1954. Este documento ha sido el tema de varios trabajos, por lo que ha sido publicado en varias ocasiones.

<sup>2</sup> Clive Griffin, *The Crombergers of Seville. The History of a Printing and Merchant Dynasty*, Oxford, Clarendon Press, 1988, pp. 203-204; *Idem*, *Los Cromberger. La historia de una imprenta del siglo XVI en Sevilla y Méjico*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1991, pp. 258-259.

<sup>3</sup> En la *Doctrina breve muy provechosa de las cosas que pertenecen a la fe catholica y a nuestra cristiandad en estilo llano pára común inteligencia*, compuesta por fray Juan de Torquemada en 1543.

<sup>4</sup> Griffin, *Los Cromberger...*, *op. cit.*, pp. 235-236.

<sup>5</sup> José Luis Morales y Marín, *Diccionario de iconología y simbología*, Madrid, Taurus, 1986, pp. 162-163; *Diccionario del mundo clásico*, México, Editorial Labor, 1975, p. 102; Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, México, Editorial Labor, 1982, p. 228.

<sup>6</sup> James Hall, *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Madrid, Alianza Editorial, 1987, p. 161.

<sup>7</sup> Aliciata, *Emblemas*, Edición y comentarios de Santiago Sebastián, Madrid, AKAL, 1985, Emblema CLVII, pp. 199-200.

<sup>8</sup> Hall, *op. cit.*, p. 281.

<sup>9</sup> Lucy Eugenie Osborne, "The Whitchurch Compartment in London and in Mexico", *The Library*, 4th series, vol. III, núm. 3, december, 1927, pp. 303-311.

<sup>10</sup> Emilio Valtón, *Impresos mexicanos del siglo XVI*, México, Imprenta Universitaria, 1935, p. 57.

<sup>11</sup> Henry R. Wagner, *Mexican Imprints, 1500-1600 in the Huntington Library*, San Marino, s/e, 1936, p. 16.

<sup>12</sup> Joaquín García Icazbalceta, *Bibliografía mexicana*

*del siglo XVI*, México, FCE, 1954. Reimpresa por Agustín Millares Carlo, 1981, p. 107, nota 1.

<sup>13</sup> Antonio Rodríguez Buckingham, "The First Forty Years of the Book Industry in Sixteenth Century Mexico", *Iberian Colonies, New World Societies: Essays in Memory of Charles Gibson*, Pensilvania, 1985. "Monastic Libraries in Early Printing in Sixteenth-Century Spanish America", *Libraries and Culture*, vol. 24, núm. 1, Texas, 1989.

<sup>14</sup> Sevilla, Archivo de Protocolos, oficio XV, libro II de 1550, *Escribanía de Juan Franco*, fol. 240v. José Gestoso y Pérez, *Noticias inéditas de impresores sevillanos*, Sevilla, publicado por doña María Daguirre-Dospital, 1924, pp. 115-117. Extractada en Valtón, *op. cit.*, pp. 63-64 y en García Icazbalceta, p. 48, núm. 22 del apéndice documental.

<sup>15</sup> Valtón, *Impresos mexicanos...*, *op. cit.*, fol. 57, nota 2.

<sup>16</sup> Hall, *op. cit.*, p. 96.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 97.

<sup>18</sup> Guillelmus Durandi, *Rationale divinarum officiorum*, traducción al español del libro primero por Joaquín Mellado Rodríguez, en Santiago Sebastián López, *Mensaje del arte medieval*, Córdoba, Ediciones Escudero, 1978 (Anexo documental).

<sup>19</sup> Gestoso, *Documentos...*, *op. cit.*, p. 98.

<sup>20</sup> Griffin, *Los Cromberger...*, *op. cit.*, pp. 248-249.

<sup>21</sup> Joaquín Hazañas y la Rúa, *La imprenta en Sevilla (1475-1800)*, Sevilla, Imprenta de la Revista Tribunales, 1892, tomo I, p. 70. Sobre la época de incunables en Sevilla, véase: Francisco Vindel, *El arte tipográfico en España durante el siglo XV. Sevilla y Granada*, Sevilla, Consejería de Cultura, Quinto Centenario y Padilla Libros, 1989, reedición de la edición de 1949; Carlos R. Linga, "Los primeros tipógrafos en la Nueva España y sus precursores europeos", *IV Centenario de la Imprenta en México*, México, Asociación de Libreros de México, 1939, cap. IX, pp. 498-513.

<sup>22</sup> José Luis Portillo Muñoz, *La ilustración gráfica de*

*los incunables sevillanos (1470-1500)*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1980, pp. 20-22.

<sup>23</sup> Griffin, *Los Cromberger...*, *op. cit.*, p. 44.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 52.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 108.

<sup>26</sup> Sobre Juan Pablos véase: Agustín Millares Carlo y Julián Calvo, *Juan Pablos, primer impresor que a esta tierra vino*, México, Librería de Manuel Porrúa, 1953.

<sup>27</sup> El estudio más completo sobre Espinosa es Alexandre A.M. Stols, *Antonio de Espinosa, el segundo impresor mexicano*, México, Imprenta Universitaria, 1962.

<sup>28</sup> Archivo General de la Nación, *Cedulario duplicado*, tomo I, fols. 156r y v, expediente 148, publicado por José Toribio Medina; *La imprenta en México desde sus orígenes, 1539-1821*, Santiago de Chile, en casa del autor, 1907-1912, tomo I, pp. LXXVI-LXXXVII; García Icazbalceta, *op. cit.*, pp. 49-50, apéndice documental núm. 33; Román Zulaica y Gárate, *Los franciscanos y la imprenta en México en el siglo XVI*, México, Pedro Robredo, 1939.

<sup>29</sup> Alexandre A.M. Stols, *Pedro Ocharte*, México, UNAM, 1962.

<sup>30</sup> García Icazbalceta, *op. cit.*, p. 37, nota 65.

<sup>31</sup> Medina, *op. cit.*, tomo I, p. XCIII; García Icazbalceta, *op. cit.*, p. 38; *The First Printing in South America*, Providence, Rhode Island, John Carter Brown Library, 1926, edición prologada por Douglas Mc Murtrie; Lawrence Thompson, *Printing in Colonial Spanish America*, London, 1962; Aurelio Miró Quesada S., "Las prensas de Antonio Ricardo", *Revista Histórica*, tomo XXXIV, Lima, 1983-1984, pp. 113-118.

<sup>32</sup> Archivo General de la Nación, *Inquisición*, tomo 90, núm. 46, año 1581.

<sup>33</sup> García Icazbalceta, *op. cit.*, p. 37.

<sup>34</sup> Francisco de la Maza, *Enrico Martínez, cosmógrafo e impresor de Nueva España*, México, Ediciones de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, 1943.

<sup>35</sup> Francisco Fernández del Castillo, *Libros y libreros del siglo XVI*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 522.

<sup>36</sup> Medina, *op. cit.*, tomo I, p. CIX.

<sup>37</sup> Klaus Wagner, *Martín Montesdoca y su prensa*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1982.

