

---

ANTONIO MARTÍNEZ DE SALAMANCA, IMPRESOR,  
Y FRANCISCO DELICADO, CORRECTOR.  
LIBROS ESPAÑOLES EN LA IMPRENTA ITALIANA  
A TRAVÉS DE SUS ILUSTRACIONES

FOLKE GERNERT  
(Kiel)

EN LA portada del *Retrato de la Lozana Andaluza* del clérigo andaluz Francisco Delicado se encuentra un grabado, tallado *ex profeso* para esta edición, de un barco con la inscripción «cavallo venetiano» en el que viajan la protagonista Lozana con su criado y marido Rampín junto con otros personajes de la obra como las cortesanas Celidonia y Divicia (fig. 1). Leemos en la bandera a la derecha que este barco viene de Roma y va rumbo a Venecia, como dice la bandera a la izquierda y como lo sugiere la tercera bandera con un animal y la letra M, que se han interpretado como alusión al león de San Marco, el patrono de la ciudad lagunar<sup>1</sup>. Sin insistir demasiado en detalles prosopográficos, quisiera recordar que Francisco Delicado vivió una larga temporada en Roma, a partir de una fecha que ignoramos –se supone que llegó a Italia entre 1492 y 1513. Sabemos que después del *Sacco di Roma* en 1527 se fue a vivir a Venecia,

1. Pierre Civil, quien muy amablemente me ha facilitado una copia de su trabajo, interpreta este viaje como traslado «vers les Îles Lipari, lieu de la nécessaire rédemption, conformément à la conclusion même des aventures de Lozana»; «Image et événement: de quelques illustrations du sac de Rome de 1527», en *Les discours sur le sac de Rome de 1527*, ed. Agustin Redondo, París: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1999, págs. 167-190, en particular pág. 174.

donde residió por lo menos hasta 1534. A partir de esta fecha no tenemos noticias del clérigo. Nuestro autor cuidó en la *Serenissima* de la edición de algunas obras españolas en versión original, y así editó en 1531, probablemente, la *Cárcel de Amor* y con seguridad la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Tras ese encargo en 1533 se ocupa de la edición del *Amadís de Gaula*, para un año más tarde vigilar la edición del *Primaleón*. Así pues, el grabado podría interpretarse como ilustración de las dos grandes etapas de la vida italiana del clérigo andaluz. Además, ilustra el planteamiento de este artículo. Cabe preguntarse si a bordo del «cavallo venetiano» viajaban tal vez también algunos libros, textos españoles que ya habían sido publicados por el impresor español Antonio Martínez de Salamanca en la Ciudad Eterna, y que ahora van buscando un público más amplio en la ciudad de la imprenta italiana por antonomasia. Estoy convencida, de acuerdo con Lievens, que «un'indagine sulle connessioni fra il Salamanca e gli ambienti veneti possa aggiungere nuovi elementi allo studio della diffusione di opere spagnole a Venezia e più in generale dei rapporti fra le culture italiana e spagnola»<sup>2</sup>. La publicación de libros españoles en Italia y particularmente en Roma y Venecia presupone que los editores y impresores pensaban responder a una demanda entre el público lector, como lo describe Griffin:

Los libros sólo se publican cuando se cree que habrá suficientes lectores para comprarlos y cuando un editor piensa que hay una demanda potencial o real, insatisfecha. La producción de una imprenta importante proporciona, en consecuencia, la información básica para un estudio objetivo de los hábitos de lectura<sup>3</sup>.

## I

Si hojeamos un libro como el clásico *Italian Printers 1501-1520. An annotated list, with an Introduction* de Frederick J. Norton, encontramos un solo impresor español activo en Roma durante las primeras décadas

2. Anne-Marie Lievens, *Il caso Ulloa: uno spagnolo irregolare nella editoria veneziana del Cinquecento*, Presentazione di Antonietta Fucelli, Roma: Antonio Pellicani Editore, 2002, pág. 19.

3. Clive Griffin, *Los Cromberger. La historia de una imprenta del siglo XVI en Sevilla y Méjico*, Madrid: Ed. de Cultura Hispánica, 1991, pág. 185.

del siglo XVI<sup>4</sup>. Me refiero a Antonio Martínez de Salamanca<sup>5</sup>, quien imprimió en sus talleres romanos, situados en Campo dei Fiori, obras españolas como el *Amadís de Gaula*, en 1519, con Antonio Blado<sup>6</sup>, el *Esplandián*, en 1525, en colaboración con Giacomo Giunta, y alrededor de 1520 la *Celestina*<sup>7</sup>. Nicolò Beatricetto o Beautrizet<sup>8</sup> talló un retrato de Antonio de Salamanca, cuyo epígrafe reza «Antonius Salamanca orbis et urbis antiquitatum imitator» (fig. 2)<sup>9</sup>. Sabemos que el salmantino, además de tipógrafo, se ocupaba según Misiti del «commercio dei libri e delle incisioni»<sup>10</sup>. Leandro Ozzola lo describe como segundo calcógrafo en Roma después de Raffaello Sanzio y supone que fue el salmantino quien se quedó con la mayor parte de las planchas clisadas de su famoso antecesor:

Questo stato di cose può essere durato fino al 1527 [...]; dopo del quale anno i rami della ditta Raffaello passarono in mani diverse. Chi raccolse la maggior parte di quelle sparse membra fu indubbiamente Antonio

4. Frederick J. Norton, *Italian Printers 1501-1520. An annotated list, with an Introduction*, Londres: Bowes and Bowes, 1958, págs. 101-102.

5. Para la biografía del tipógrafo véase María Cristina Misiti, «Antonio Salamanca: qualche chiarimento biografico alla luce di un'indagine sulla presenza spagnola a Roma nel '500», en *La Stampa in Italia nel Cinquecento. Atti del Convegno (Roma, 1989)*, ed. Marco Santoro, Roma: Bulzoni, 1992, vol. I, págs. 545-563. Los censos romanos de Armellini y Gnoli mencionan en el rione Parione a «May<sup>o</sup> Antonio de Salamanca libraio», Mariano Armellini, «Un censimento della città di Roma sotto il pontificato di Leone X, tratto da un codice inedito dell'Archivio Vaticano», *Gli studi in Italia*, 4, 2 (1881), págs. 890-909 y 5, 1 (1882), págs. 69-84; 161-192; 321-355; 481-518, en particular págs. 5, 1, 191; y «El M<sup>o</sup> de Salamanca libraro» con nueve personas según Domenico Gnoli, «*Descriptio Urbis*, o censimento della popolazione di Roma avanti il Sacco Borbonico», *Archivio della R. Società Romana di Storia Patria*, 17 (1894), págs. 375-520, en particular pág. 460, respectivamente.

6. Véase para esta edición y la repartición de tareas Rafael Ramos, «Problemas de la edición zaragozana del *Amadís de Gaula* (1508)», en *Libros de caballerías (de «Amadís» al «Quijote»)*, ed. Eva Belén Carro Carbajal; Laura Puerto Moro & María Sánchez Pérez, Salamanca: SEMYR, 2002, págs. 319-342, en particular págs. 323 y 336-337.

7. En la edición de *La Celestina* de Francisco J. Lobera, Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, Iñigo Ruiz Arzálluz y Francisco Rico (Barcelona: Crítica, 2000, pág. 356) se indica como fecha de la edición romana de la *Tragicomedia* el año 1520. Henry Thomas fecha la edición en 1525, «Antonio (Martínez) de Salamanca: Printer of *La Celestina*: Roma, c. 1525», *The Library*, 8 (1953), págs. 45-50, en particular pág. 47.

8. Para este calcógrafo véase Mary Pittaluga, *L'incisione italiana nel Cinquecento*, Milán: Hoepli, [1928], pág. 201, nota 36 y págs. 183-186.

9. El retrato fue publicado por vez primera por Leandro Ozzola, «Gli editori di stampe a Roma nei sec. XVI e XVII», *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 33 (1910), págs. 400-411, en particular pág. 403.

10. M. C. Misiti, «Antonio Salamanca», pág. 547.

Salamanca, milanese. Egli non era propriamente un incisore, ma qualche pratica del mestiere l'aveva. Teneva bottega di libraio a Campo dei Fiori. Il p. Ehrle fa cominciare la sua attività editoriale col 1538; ma a me è venuto fatto di trovare una sua stampa con la data di otto anni prima. Rappresenta Maria Maddalena di Giacomo Francia [...] Numerosi furono i rami della ditta Raffaello, che passarono nella sua bottega e furono da lui ristampati e rimessi in commercio. [...] La sua maggiore attività data dal 1538 al 1553 con riproduzioni d'antichità romane<sup>11</sup>.

Fruto de la colaboración del salmantino con su compañero francés Antoine Lafrery fue mucho más tarde, en 1546, una edición de la *Historia de la composición del cuerpo humano, escrita por Ioan de Valverde de Hamusco*. Habría que añadir a la lista de obras imprimidas por el tipógrafo salmantino entre otros libros la primera obra de Francisco Delicado de la que tenemos noticia, el tratado intitulado *Spechio vulgare per li sacerdoti che amministraranno li sacramenti in ciascheduna parrocchia: lo quale contiene in che modo debiano pronunciare le feste et fare la Confessione sotto breuita, et le parole et monitioni che in ciascheduno de li sacramenti debiano dire, e ancora le monitioni quando daranno la sepultura ad alcuno con l'ordine el quale se debe tenere in celebrare le messe de santo Gregorio*. Según Francesco Ugolini, quien redescubrió y reprodujo parcialmente el texto, el *explicit* está fechado a 2 de noviembre de 1525<sup>12</sup>. A esas alturas Delicado era sacerdote de la iglesia romana Santa Maria in Posteruola en el barrio Urso. Mientras que Ugolini es parco de detalles acerca del tratado,

11. L. Ozzola, «Gli editori di stampe», pág. 402; véase también M. Pittaluga, *L'incisione italiana*, pág. 179: «Antonio Salamanca, Antonio Lefrery, Gian Giacomo Rossi, Tomaso Barlacchi, Filippo Thomassin, incisori essi stessi, raccolgono quanti più rami possono della scuola raimondiana, e ne emettono le stampe con il loro nome in calce; inoltre stipendiano degli incisori, perchè eseguano opere nuove, secondo le richieste, che alle loro aziende pervengono: opere che riproducono pitture del tempo, ricostruzioni archeologiche, statue antiche, ritratti di personaggi celebri, del passato o contemporanei. Roma divenne, insomma, —circa la metà del Cinquecento, e continua ad esserlo per tutto il secolo— il maggior mercato di incisioni [...]». Para Antonio Salamanca como «Kupferstecher und Stichverleger» véase Ulrich Thieme & Felix Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig: Verlag von E. A. Seemann, 1935, vol. XXIX, pág. 334, y al respecto Paolo Bellini, «Stampatori e mercanti di stampe in Italia nei secoli XVI e XVII», *I quaderni del conoscitore di stampe*, 26 (1975), págs. 19-34, en particular págs. 21-22, y Fabia Borroni Salvadori, *Carte, piante e stampe storiche delle raccolte lafreriane della Biblioteca Nazionale di Firenze*, Roma: Libreria dello Stato, 1980, págs. IX-XXIV.

12. Ugolini, Francesco, «Nuovi dati intorno alla biografia di Francisco Delicado desunti da una sua sconosciuta operetta», *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia della Università degli Studi di Perugia*, 12 (1974-1975), págs. 445-617, en particular págs. 449-450.

que se supone de su propiedad o de otro particular, se encuentra una descripción bibliográfica bastante precisa en el suplemento de Rava a la obra monumental de Sander<sup>13</sup> sobre el libro ilustrado en Italia:

À la fin: Rome per Salamanca, 1525. 16 ff. n. ch.; car. Rom. Page du titre imprimée en rouge et noir: sous le titre, bois ombré, représentant un prêtre devant l'autel, en train de dire la Messe en présence de nombreux fidèles, encadré d'une bordure à petits disques blancs sur fond noir. La souscription «per Salamanca» est tout à fait insolite, et nous n'avons pu réussir à en trouver une trace dans aucun répertoire bibliographique: toutefois il paraît évident qu'elle ne se réfère ni à un nom ni à un surnom du typographe, mais probablement du commanditaire de l'ouvrage, de nationalité peut-être espagnole (de Salamanque?), comme l'auteur, qui était espagnole. (Cité d'après un catalogue de libraire, qui, à ce propos, ne donne aucune explication)<sup>14</sup>.

No cabe la menor duda de que la suscripción «per Salamanca» señala el impresor Antonio Martínez de Salamanca. A ser cierta la noticia divulgada por Rava, tenemos a Delicado en Roma en contacto con el único impresor español activo por esas fechas en la Ciudad Eterna. Desgraciadamente no podemos averiguar si fue también el tipógrafo salmantino quien se encargó de publicar los dos tratados que Delicado compuso en Roma sobre el mal francés. De uno de ellos, escrito en latín y hoy perdido, tenemos noticia sólo por la información facilitada por el propio autor en uno de los epílogos de la *Lozana*: «Y si por ventura os veniere a las manos un otro tratado, *De consolatione infirmorum*, podéis ver en él mis pasiones para consolar a los que la fortuna hizo apasionados como a mí»<sup>15</sup>. Sin embargo, Gallina remite a una hipotética edición romana o veneciana del tratado<sup>16</sup>. El segundo, redactado en italiano y intitulado *El modo di adoperare il legno d'India occidentale salutifero remedio a ogni piaga*

13. Max Sander, *Le livre à figures italien depuis 1467 jusqu'à 1530*, Milán: Hoepli, 1942, 6 vols.

14. Carlo Enrico Rava, *Supplemento. Max Sander, Le livre à figures italien depuis 1467 jusqu'à 1530*, Milán: Hoepli, 1969, págs. 52-53.

15. Delicado, *Cómo se excusa el autor*. Cito el texto de la *Lozana Andaluza* de la edición que estoy preparando con Jacques Joset para la *Biblioteca Clásica* de Francisco Rico, que está a punto de salir. Remito también a esta edición para la bibliografía completa sobre Delicado.

16. Anna Maria Gallina, «L'attività editoriale di due spagnoli a Venezia nella prima metà del '500», *Studi ispanici*, 1 (1962), págs. 69-89, en particular pág. 74.

*& mal incurabile*<sup>17</sup> obtuvo el privilegio de impresión del Papa Clemente VII el día 4 de diciembre de 1526 y fue publicado probablemente el mismo año en Roma<sup>18</sup>, pero ha sobrevivido sólo en una edición veneciana posterior de 1529. En el grabado de la portada de esta edición vemos en medio el leño de India, coronado por la Virgen; a su derecha se encuentra Santa Marta, según Damiani «with the palm of martyrdom [...] restraining the ferocious *tarasca*, the serpent's figure born in the Corpus Christ procession, which is devouring a child by the bank of the river Rodamus»<sup>19</sup>. A la izquierda está Santiago como pelegrino con un hombre arrodillado en postura de oración que parece representar al autor<sup>20</sup>, ya que a su lado está escrito: «Francisco Delicado composuit in alma urbe 1525» (fig. 3).

Sin embargo, la documentación sobre la vida romana de Francisco Delicado o Antonio Martínez de Salamanca es bastante incompleta y puedo sólo conjeturar que los dos españoles podrían haber estado en contacto en Roma. De todas maneras, ambos están vinculados con la difusión en Italia de dos textos canónicos de la literatura española —me refiero a la *Celestina* y al *Amadís de Gaula*.

## II

La edición romana de la *Celestina* de 1520<sup>21</sup>, se remonta a la misma serie de subarquetipos perdidos<sup>22</sup> que las ediciones sevillanas de los Cromberger<sup>23</sup>. Para lo que sigue nos referimos a la edición sevillana cuyo colofón reza como aquél de la edición romana 1502 —«El carro de febeo, después de haber

17. El texto ha sido editado por Bruno M. Damián, «*El modo de adoperare el legno de India Occidentale*. A Critical Transcription», *Revista Hispánica Moderna*, 31 (1970-1971), págs. 251-271, y Luisa Orioli, Francisco Delicado, *La Lozana Andaluza*, trad. it. Luisa Orioli, Milán: Adelphi, 1970, y traducido al español por José A. Hernández Ortiz, «Francisco Delicado tratadista de medicina en la Roma del Renacimiento», *Tauta*, 1 (1972), págs. 19-29.

18. B. M. Damiani, «*El modo de adoperare el legno de India Occidentale*», pág. 252.

19. Bruno M. Damiani, «Some Observations on Delicado's *El modo de operare el legno de India Occidentale*», *Quaderni Iberoamericani*, 37 (1969), págs. 13-17, en particular pág. 13.

20. Para la representación de la figura del autor en la portada véase el capítulo «The changing image of the poet», en Cynthia J. Brown, *Poets, patrons, and printers: crisis of authority in late medieval France*, Ithaca & Londres: Cornell University Press, 1995, págs. 99-152.

21. Cito de una copia microfilmada del ejemplar de la British Library, Londres, con la signatura G. 10224.

22. Véase el *stemma* de Lobera en F. de Rojas, *Celestina*, pág. CCXXII.

23. Para las ediciones crombergerianas de *Celestina* véase C. Griffin, *Los Cromberger*, págs. 199 y 366.

dado / mil y quinientas dos vueltas en rueda—, edición para la que Francisco Rico propone la fecha de 1511<sup>24</sup>. Mientras que el tipógrafo romano copia servilmente la fecha de la edición de referencia en el colofón, introduce un cambio mínimo en el último verso; dice «fue de Salamanca impreso acabado» en vez de «fue en Sevilla impreso acabado» y se da así a conocer como responsable de la edición. En cuanto a las ilustraciones, los impresores podían o bien encargar grabados tallados *ad hoc* para sus ediciones, o bien servirse del programa ilustrativo de ediciones anteriores, como se lee en Pollard: «If one printer or publisher desired the use of a set of cuts in possession of another, it was open to him to try to borrow or buy them, or failing this to have them copied as best he could»<sup>25</sup>. En el caso de la edición de la *Celestina* de Martínez de Salamanca se trata de copias del material ilustrativo empleado por los Cromberger como se puede ver en los grabados de las portadas de ambas ediciones (figs. 4 & 5). Copia asimismo las llamadas figuritas *factotum* (fig. 6), que, según Misiti «sono un tratto distintivo della letteratura popolare in Spagna, particolarmente a Siviglia»<sup>26</sup> y las cinco viñetas que hacia el final del texto ilustran momentos emblemáticos de la obra. Estas viñetas han inspirado, a su vez, aquéllas efectuadas para las ediciones venecianas de Pedrezano y los Niccolini a partir de 1523 como pondrá en evidencia la siguiente confrontación empezando por la representación de la muerte de Celestina en el doceno auto por manos de Pármeno y Sempronio (fig. 7). En el decimotercero auto hay una viñeta que se hace eco de la relación del criado Tristán sobre la muerte de Pármeno y Sempronio que «quedan degollados en la plaza» (fig. 8)<sup>27</sup>. En el grabado del decimocuarto auto vemos a Melibea con Lucrecia en el jardín y a Calisto, subiendo por una escalera, acompañado por los criados Sosia y Tristán (fig. 9). La siguiente viñeta ilustra el decimonono auto: vemos como Tristán y Sosia se llevan al cadáver de Calisto.

24. F. de Rojas, *Celestina*, pág. 355. Un ejemplar se conserva en la British Library (C.20.c.17). Reproduzco la edición facsímil publicada online, página mantenida por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes Saavedra. Copyright © Universidad de Alicante, Banco Santander Central Hispano 1999-2000: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/35737207967135107754491>.

25. Alfred W. Pollard, «The Transference of Woodcuts in the Fifteenth and Sixteenth Centuries», *Bibliographica. Papers on books, their history and art*, 2 (1986), págs. 343-368, en particular pág. 343.

26. María Cristina Misiti, «Alcune rare edizioni spagnole pubblicate a Roma da Antonio Martínez de Salamanca», en *El libro antiguo español. Actas del segundo Coloquio Internacional (Madrid)*, eds. María Luisa López-Vidriero & Pedro M. Cátedra, Madrid & Salamanca: Universidad de Salamanca & Biblioteca Nacional & Sociedad Española de Historia del Libro, 1992, págs. 307-323, en particular pág. 316.

27. F. de Rojas, *Celestina*, pág. 264.

Dice Tristán: «Toma tú, Sosia, desos pies. Llevemos el cuerpo de nuestro querido amo donde no padezca su honra detrimento, aunque sea muerto en este lugar. ¡Vaya con nosotros llanto, acompáñenos soledad, síganos desconsuelo, vístanos tristeza, cúbranos luto y dolorosa jerga!» (fig. 10)<sup>28</sup>. La última viñeta representa al suicidio de Melibea que se tira de una torre (fig. 11). En el grabado sevillano y romano vemos a la izquierda un personaje masculino, Pleberio, y a la derecha un personaje femenino, supuestamente Lucrecia. El artista que se hizo cargo de las copias venecianas desdobló a estos personajes. Además, aparecen en orden invertido, es decir, los dos personajes masculinos están ahora a la derecha y los femeninos a la izquierda. Este orden invertido lo hemos visto ya en las viñetas de Calisto y Melibea en el jardín (fig. 9) y en la de la muerte de Calisto (fig. 10). Como se ha puntualizado, las ediciones venecianas de la *Tragicomedia* imitan el esquema iconográfico de las ediciones crombergerianas «utilizando un artista-grabadista diferente»<sup>29</sup>. La inversión de la imagen se explica por la técnica de copiar grabados, descrita por Pollard: «He [es decir, el entallador] preferred to copy the printed cut as he saw it before him, with the result that in the impressions from his copy everything is reversed, the right becoming left, and the left right»<sup>30</sup>. Misiti, a su vez, subraya la ingenuidad y la falta de proporción del material gráfico de las ediciones sevillanas y de la romana frente al programa iconográfico más elegante en las *Tragicomedias* venecianas:

Per quanto riguarda il frontispicio e l'apparato illustrativo dell'edizione romana si tratta di immagini che seguono da vicino lo schema della prima edizione illustrata della *Tragicomedia* di Iacobo Cromberger [...]; la pesantezza delle linee, che fa da contrappunto al marcato carattere gotico, l'impressione di ingenuità, la scarsa proporzione tra le figure, l'assenza di prospettiva, la fissità dell'espressione facciale contraddistinguono e denunciano l'arcaicità di questi intagli rispetto alle più raffinate ed eleganti composizioni di gusto rinascimentale, che appaiono nelle due successive edizioni veneziane<sup>31</sup>.

28. F. de Rojas, *Celestina*, pág. 324.

29. Joseph T. Snow, «La iconografía de tres Celestinas tempranas (Burgos, 1499; Sevilla, 1518; Valencia, 1514): unas observaciones», en *Arcadia. Estudios y textos dedicados a Francisco López Estrada*, eds. Ángel Gómez Moreno; Javier Huerta Calvo & Víctor Infantes, Madrid: Facultad de Filología, Universidad Complutense, 1987, págs. 255-277, en particular pág. 258. Véase al respecto también Joseph T. Snow, «The iconography of the early Celestinas. I: First French Translation (1527)», *Celestinesca*, 8 (1984), págs. 25-39, en particular pág. 27.

30. A. W. Pollard, «The Transference of Woodcuts», pág. 351.

31. M. C. Misiti, «Alcune rare edizioni spagnole», págs. 316-317. Véase también la caracterización del estilo de las ilustraciones empleadas por los Cromberger de C. Griffin, *Los*



Hablando de tan sólo dos ediciones venecianas, parece que la investigadora italiana se olvida de la pseudo-sevillana, impresa en realidad en Venecia en mayo de 1523<sup>32</sup> y atribuida a Juan Bautista Pedrezano (fig. 12)<sup>33</sup>. En 1531 sale de la imprenta otra edición de la *Tragicomedia* de Pedrezano<sup>34</sup> mientras que aquélla que se reeditó tres años más tarde está firmada por «maestro Estephano da Sabio, impresor de libros griegos, latinos y españoles muy corregidos»<sup>35</sup>. Sabemos que el librero Giovanni Battista Pederzano o Pedrezano<sup>36</sup>, oriundo de Brescia, colaboraba a menudo con la familia de tipógrafos Niccolini da Sabbio, activos en Venecia de 1512 hasta 1600<sup>37</sup>. Como ha demostrado Rhodes en su análisis magistral sobre los *Silent printers*<sup>38</sup>, era práctica común indicar en ocasiones en vez del tipógrafo sólo el nombre del librero que encargó la impresión de una obra. Por tanto, considero estas tres ediciones venecianas de la *Celestina* que emplean idéntico material ilustrativo como obras nacidas de una colaboración entre el librero y los

---

*Cromberger*, pág. 238: «Estaban concebidos para combinar con los pesados tipos góticos y, por lo tanto, estaban grabados en relieve y eran algo toscos. La firmeza del trazo no produce efectos sutiles, pero debe haber contribuido a la durabilidad de las planchas. Dan a menudo la impresión de ingenuidad [...] Estas características dan a los grabados un aspecto de arte primitivo o “medieval” en contraste con las composiciones renacentistas de las planchas importadas».

32. Véase la descripción en Victor d'Essling, *Les livres à figures vénitiens de la fin du XV<sup>e</sup> siècle et du commencement du XVI<sup>e</sup>: étude sur l'art de la gravure sur bois a Venise*, Turín: Bottega d'Erasmus, 1967 (Ristampa anastática de la edición Florencia 1907-1914), vol. II, II, págs. 384-385 y la nota 2 para el origen veneciano de la edición: «Tragicomedia de Calisto y Me/libea: en la qual se cõtiene de mas de su agrada/ble & dulce estilo : muchas sentencias filosofales [...] Au-dessous du titre, bois représentant les principaux personnages de la pièce [...] Dans le texte, vignettes, dont la plupart sont formées de la juxtaposition de plusieurs petits blocs distincts, personnages ou partie de décor».

33. F. de Rojas, *Celestina*, pág. 356. He consultado el ejemplar de la Biblioteca Nacional madrileña con la signatura R30427.

34. He consultado el ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid con la signatura R-12435. V. Essling, *Les livres à figures*, vol. II, II, pág. 385, describe detalladamente el programa iconográfico de ambas ediciones: La edición de Juan Batista Pedrezano, 24 Octobre 1531, tiene «Au dessus du titre, bois de l'édition mai 1523. Dans le texte, 24 vignettes»; de aquélla de Stefano Nicoloni da Sabio, 10 juillet 1534, dice: «Le bois du titre [...] ainsi que les vignettes dans le texte, sont copiés servilement de l'édition Pedrezano, 24 octobre 1531; quelques différences seulement çà et là, dans le placement des petits blocs juxtaposés qui représentent des personnages en scène».

35. He consultado el ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid con la signatura Cerv. Sedó 8647.

36. El Pedrezano estuvo activo de 1522-1555; para más información véase Fernanda Ascarelli & Marco Menato, *La tipografía del '500 in Italia*, Florencia: Olschki, 1989, pág. 360.

37. Véase F. Ascarelli & M. Menato, *La tipografía del '500*, págs. 353-356.

38. Dennis E. Rhodes, *Silent printers. Anonymous printing at Venice in the sixteenth century*, Londres: The British Library, 1995.

tipógrafos. Estas ilustraciones volverán a aparecer en ediciones posteriores de los Nicolini, a saber en la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva (Stefano da Sabio, 1536)<sup>39</sup> y con un número reducido de grabados en la traducción italiana de la *Celestina*, publicada en 1541 por Giovanantonio y Pietro de Nicolini da Sabio<sup>40</sup>. Es un detalle llamativo que también en el *Retrato de la Lozana Andaluza* que Delicado publicó en Venecia de forma anónima sin indicación de fecha<sup>41</sup>, lugar o tipógrafo, se vuelve a utilizar el grabado de la portada que representa a los protagonistas de la *Tragicomedia* delante a una casa (fig. 13). En las ediciones venecianas de la obra de Fernando de Rojas, impresas en octavo, el grabado de ancho de página deja justo el espacio para poner el título, mientras que en la *Lozana*, imprimida en un formato mayor, en cuarto, el grabado se ha podido insertar en una página de texto. Reaparecen también las figuritas *factotum*<sup>42</sup>, que se intercalan en el texto más a menudo a solas y sólo pocas veces en la agrupaciones típicas de las ediciones celestinescas (fig. 14). Otros grabados de la *Lozana* han sido utilizado anteriormente en ediciones venecianas hechas por otros tipógrafos, a saber Simon de Luere, Melchiorre Sessa, Bernardino de Viano da Lessona y los hermanos Valvasore o Vavassore. A diferencia del material iconográfico celestinesco, que se sabe en posesión de Pedrezano y de los Niccolini de 1523 hasta 1541, se ignora qué ha sido de las otras planchas clisadas utilizadas para la impresión de la *Lozana*. Gracias a Dennis Rhodes se sabe también que era práctica común en Venecia el préstamo de materiales entre los distintos talleres tipográficos:

For it must here be observed that in Venice, like nowhere else in Europe, there was a great deal of interloan material between one press and

39. La edición veneciana de la *Segunda Celestina* fue «corregida y emendada» por Domingo de Gaztelu, «secretario del Ilustrísimo Señor don Lope de Soria embajador cesáreo acerca la ilustrísima señoría de Venecia». He consultado el ejemplar poseído por la Biblioteca Nacional madrileña con la signatura R12432. Véase al respecto J. T. Snow, «The iconography», pág. 37, nota 5 y «La iconografía», págs. 258-259.

40. He consultado el ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid con la signatura Cerv. Sedó. 8641.

41. La *Lozana* suele fecharse en 1528, pero a la hora de la verdad, la autocitación en el prólogo del *Primaleón*, publicado en 1534, es la única mención de la obra antes de su redescubrimiento en el siglo XIX y, así, constituye el único seguro *terminus ante quem* para fechar la obra, mientras que las menciones del *Sacco di Roma* en el texto permiten fijar el año 1527 como *terminus post quem*.

42. Compárense los mamotretos XIII (fol. C3r), XVI (fols. D1r y D1v), XVIII (fols. D3r, D3v), XIX (fol. D4r), XX (fol. E1r), XXIII (fol. E2v), XXIII (fol. E4v) XXVI (fol. F2r), XXVII (F2v), XXX (fol. F4v), XXXI (fol. G1r), XXXIII (fol. G2r), XXXIII (fol. G3r), XXXVI (fol. G4r), XLV (fol. J4r), LII (fol. K4r), LIII (fol. 2r), LV (fol. L3r), LVIII (fol. M1v) y la *Epístola* (fol. O2r).

another. More than one press is found using the same woodcut initials in the same years, and even at times the same device<sup>43</sup>.

En vista de todo ello, estoy inclinada a proponer los Niccolini da Sabbio como tipógrafos responsables de la impresión de la *Lozana* y esto no sólo por el material ilustrativo celestinesco que acabo de comentar, sino también por el consabido hecho de que Francisco Delicado trabajó en Venecia como corrector de libros españoles escritos en esa lengua justamente para ellos. Las tareas de un corrector en el mundo de la imprenta contemporánea no se reducían a corregir la ortografía y la puntuación: en ocasiones era el *revisore*, como se llamaba también al corrector, quien establecía el *best text* sobre la base de un cotejo de los distintos testimonios<sup>44</sup> y quien redactaba los prólogos y dedicatorias, como fue el caso de Badius Jodocus Ascensius<sup>45</sup>. La primera tarea de corrector de Delicado parece haber sido la citada edición de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* de 1531<sup>46</sup>, para a continuación corregir aquélla de 1534<sup>47</sup>.

43. D. E. Rhodes, *Silent printers*, págs. vii-viii; véase también Dennis E. Rhodes, «The life and works of Girolamo Messio (with particular reference to one capital letter)», *Gutenberg Jahrbuch* (1991), págs. 246-249, donde el erudito demuestra que la misma inicial L fue utilizado por tres tipógrafos, a saber Francesco Marcolino, Comin da Trino y Gabriel Giolito.

44. Véase la documentación de Konrad Haebler, *Handbuch der Inkunabelkunde*, Leipzig: Verlag Karl W. Hiersemann, 1925, y D. W. Mc Pheeters, «The corrector Alonso de Proaza and the *Celestina*», *Hispanic Review*, 24 (1956), págs. 13-25, en particular pág. 15. Agradezco al profesor Freitas Carvalho el haberme señalado además el último libro de Amedeo Quondam sobre el *Cortegiano* que dedica un capítulo a las intervenciones del corrector en el libro de Castiglione: «*Questo povero Cortegiano*». *Castiglione, il Libro, la Storia*, Roma: Bulzoni, 2000, págs. 295-306.

45. Véase Maurice Lebel, *Josse Bade, dit Badius (1462-1535). Préfaces de Josse Bade (1462-1535)*, Lovaina: Peeters, 1988.

46. Nos informa el colofón: «El libro presente, agradable a todas las estrañas naciones, fue en esta ínclita ciudad de Venecia reimpresso por miser Juan Batista Pedrezano, mercader de libros que tiene por enseña la Torre junto al puente de Rialto, donde está su tienda o botica de diversas obras y libros, a petición y ruego de muy muchos magníficos señores de esta prudentísima Señoría y de otros muchos forasteros, los cuales como que el su muy delicado y polido estilo les agrade y muchos mucho la tal comedia amen, máxime en la nuestra lengua romance castellana que ellos llaman española, que casi pocos la ignoran, y porque en latín ni en lengua italiana no tiene ni puede tener aquel impreso sentido que le dio su sapientísimo autor, y también por gozar de su encubierta doctrina encerrada debajo de su grande y maravilloso ingenio, así que, aviéndole hecho corregir de muchas letras que trocadas estaban (ya de otros estampadores), lo acabó de este año del Señor de 1531 a días 14 de octubre, reinando el ínclito y serenísimo Príncipe miser Andrea Gritti Duque clarísimo. El corrector que es de la Peña de Martos solamente corrigió las letras que mal estaban».

47. Véanse al respecto Clara Louise Penney, *The Book called Celestina in the Library of the Hispanic Society of America*, Nueva York: Hispanic Society of America, 1954, págs. 40-43, y B. M. Damiani, «Some Observations», págs. 117-118.

Tras esos encargos en 1533 se ocupa de la edición del *Amadís de Gaula*<sup>48</sup>, impreso por Giovanni Antonio Niccolini de Sabio y financiado otra vez por Giovanni Battista Pedrezano, para un año más tarde vigilar la edición del *Primaleón*<sup>49</sup>. Como ya se ha observado a propósito de ediciones italianas de *Celestina*, también en el caso del género caballeresco son las ediciones sevillanas de los Cromberger las que influyen en los programas ilustrativos de las ediciones italianas<sup>50</sup>. Observa Lucía Megías:

De este modo, los motivos de los grabados que aparecen en las portadas de las ediciones italianas de libros de caballerías castellanos se relacionan estrechamente con dos de esos grabados más utilizados por la

48. *Amadís de Gaula. Los cuatro libros de Amadís de Gaula nuevamente impresos et historiadados. 1533*. El colofón reza: «Acábanse aquí los cuatro libros del esforzado e muy virtuoso caballero Amadís de Gaula, fijo del rey Perión y de la reina Elisena, en los cuales se fallan muy por estenado las grandes aventuras y terribiles batallas que en sus tiempos por él se acabaron e vncieron e por otros muchos caballeros, así de su linaje como amigos suyos. El cual fue impreso en la muy ínclita y singular ciudad de Venecia por maestro Juan Antonio de Sabia, impresor de libros, a las espesas de M. Juan Batista Pedrazana e compañero, mercadante de libros, está al pie del puente de Rialto e tiene por enseña una torre. Acabose en el año del nacimiento de nuestro Salvador Jesu Cristo de MDXXXIII, a días VII de mes de setiembre. A laude del omnipotente señor Dios y de su gloriosa madre. Fue revisto, corrigiéndolo de las letras que trocadas de los impresores eran, por el vicario del Valle de Cabezuela Francisco Delicado, natural de la Peña de Martos». Para la descripción de un ejemplar conservado en Argentina véase Lilia Ferrara de Orduna, «Hallazgo de un ejemplar más de *Amadís de Gaula* (Venecia, Juan Antonio de Sabia, 1533): Biblioteca Jorge Furt. "Los talas", Luján (Buenos Aires), Argentina», en *Dialogo. Studi in onore di Lore Terracini*, ed. Inoríá Pepe Sarno, Roma: Bulzoni, 1990, págs. 451-469. Tras un cotejo de los testimonios textuales del *Amadís*, Aquilino Suárez Pallasá, «La importancia de la impresión de Roma de 1519 para el establecimiento del texto del *Amadís de Gaula*», *Íncipit*, 15 (1995), págs. 65-114, en particular pág. 69 describe las correcciones del nuestro: «Se la ha menospreciado sin razón [i. e. Venecia 1533], porque en ella se menciona la intervención de un corrector, pero analizando cuidadosamente el texto, se advierte que su tarea se ha limitado a sustituir el primer prólogo por uno propio, a titular de distinto modo y a subdividir y numerar de nuevo los capítulos. En cuanto al texto en sí es tan poco lo que ha hecho el corrector, que mantiene errores y variantes de x que no aparecen ya en Sevilla 1526».

49. *Primaleón. Los tres libros del muy esforzado caballero Primaleón et Polendos, su hermano, hijos del Emperador Palmerín de Oliva*. Nótese también el colofón: «Acábase de imprimir en la ínclita ciudad del Senado veneciano, hoy primero día de hebrero del presente año de mil y quinientos e treinta cuatro del nacimiento del nuestro Redemptor y fue impreso por M. Juan Antonio de Nicolini de Sabio a las espesas de M. Zuan Batista Pedrezan, mercader de libros que está al pie del puente de Rialto e tiene por enseña la Torre. Estos tres libros como arriba vos dijimos fueron corregidos y emendados de las letras que trastrocadas eran por el vicario del valle de Cabezuela Francisco Delicado, natural de la Peña de Martos».

50. Véase al respecto C. Griffin, *Los Cromberger*, págs. 192-194 y 244.

dinastía de los Cromberger en sus libros de caballerías [...] ya sea mediante copias simplificadoras, ya sea mediante reelaboraciones completas. En cualquier caso, estos grabados italianos ponen de nuevo de manifiesto la trascendencia de las impresiones cromberguianas pertenecientes al género editorial caballeresco, como conformadoras de su imagen externa, en especial en suelo italiano [...]»<sup>51</sup>.

Antes de ocuparme de los grabados, habría que resumir el estado de la cuestión de la transmisión impresa del *Amadís de Gaula* en el siglo XVI que sigue siendo algo enigmática y lleva a algunos investigadores a resultados precipitados a la hora de determinar la filiación de la edición veneciana<sup>52</sup>. Remito al respecto al trabajo de Bernhard König sobre «Amadís und seine Bibliographen»<sup>53</sup>.

Los tres testimonios más antiguos del *Amadís de Gaula* que han llegado hasta nuestros días son las ediciones de Zaragoza, George Coci, 1508<sup>54</sup>; Roma, Antonio Martínez de Salamanca & Antonio Blado, 1519<sup>55</sup> y Sevilla,

51. José Manuel Lucía Megías, «Caballero jinete en portada. (Hacia una tipología iconográfica del género editorial caballeresco)», en *Letteratura cavalleresca tra Italia e Spagna (da «Orlando» al «Quijote»)*. *Literatura caballeresca entre España e Italia (del «Orlando» al «Quijote»)*, dirigido por Bernhard König & Javier Gómez-Montero, ed. Folke Gernert, Salamanca: SEMYR, 2004, págs. 67-107, en particular pág. 234.

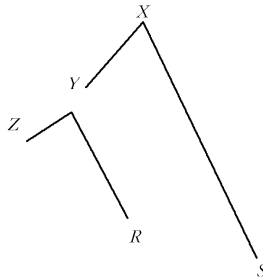
52. Me refiero a A. M. Gallina, «L'attività editoriale», págs. 77-78: «L'edizione del Delicado segue abbastanza fedelmente l'edizione di Siviglia, 1531: vi è qualche differenza nella divisione dei capitoli, ma, particolare curioso, sono uguali varie delle incisioni poste all'inizio dei capitoli. Ciò farebbe supporre che l'editore veneziano le avesse fatte riprodurre, copiandole dal modello spagnolo». Véase también y M. C. Misiti, «Alcune rare edizioni spagnole», pág. 313: «L'edizione veneciana del 1533, pubblicata da Giovanni Antonio da Sabbio, sembra molto migliore nell'impianto grafico: il testo è stato corretto da Francisco Delicado, che sostituì il prologo di Montalvo con il suo, il formato è sempre in-folio, ma il carattere impiegato è la lettera rotonda; le illustrazioni, al contrario di quanto si potrebbe supporre, si avvicinano all'edizione di Juan Cromberger del 1531, (Brit. Library C. 20. e. 28) escludendo quindi una filiazione dalla stampa romana di Antonio Salamanca». Las dos investigadoras por lo visto no se percatan de la existencia de la edición sevillana de 1526 y ignoran las especulaciones sobre la pérdida de 1511. Véase la descripción de la edición de 1511 en Francisco Escudero y Perosso, *Tipografía Hispalense. Anales bibliográficos de la ciudad de Sevilla desde el establecimiento de la imprenta hasta fines del siglo XVIII*, Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1894, pág. 135.

53. Bernhard König, «Amadís und seine Bibliographen. Untersuchungen zu frühen Ausgaben des *Amadís des Gaula*», *Romanistisches Jahrbuch*, 14 (1963), págs. 294-309, en particular págs. 307-309.

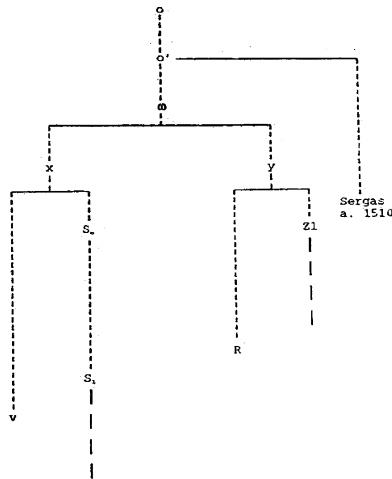
54. El único ejemplar se conserva en Londres, British Library: C.20.e.6. Un ejemplar de la reedición Zaragoza, George Coci, 1521 se conserva en Madrid, Biblioteca de Palacio: I-C-98.

55. He consultado el ejemplar conservado en Madrid, Biblioteca Nacional: R-34.929.

Jacobo & Juan Cromberger, 1526<sup>56</sup>. Rafael Ramos<sup>57</sup> muestra gráficamente la dependencia de estos testimonios y de los subarquetipos perdidos con el siguiente *stemma*:



Sevilla se remonta al subarquetipo perdido *x*, del que depende otro subarquetipo perdido, *y*, del que dependen las ediciones de Zaragoza y de Roma. Suárez Pallasá que incluye en su *stemma* la edición veneciana deja depender los subarquetipos *x* y *y* de un tercer subarquetipo, *w*<sup>58</sup>:



56. Se conservan ejemplares en la Bibliothèque de l'Arsenal parisina (Réf. B.L. 956) y en la Biblioteca Nacional de Lisboa (454 V). De la edición posterior, Sevilla, Juan Cromberger, 1539, existe una edición facsimilar del ejemplar de la Biblioteca Nacional de Colombia en Bogotá: 3196. Fondo Rufino José Cuervo: *Amadís de Gaula. Impr. facs. de la ed. de 1539*, Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1992.

57. R. Ramos, «Problemas de la edición zaragozana», pág. 322.

58. A. Suárez Pallasá, «La importancia de la impresión de Roma», pág. 71.

A *x* se remontan como en el *stemma* de Ramos la edición sevillana de 1526 y la perdida de 1511 así como la veneciana; la zaragozana y la romana son consideradas otra vez como pertenecientes a la misma rama. En cuanto a las ilustraciones difieren los pareceres de los dos filólogos. Según Suárez Pallasá las viñetas que ilustran las ediciones de Roma, Sevilla y Venecia «proviene de tacos diferentes realizados por tres artesanos distintos»<sup>59</sup>. De hecho, se perciben mínimas diferencias entre las viñetas de las tres ediciones; he aquí un grabado de un rey con sus cortesanos delante una tumba (fig. 15). La imitación del esquema ilustrativo de los Cromberger ilustrará el ejemplo de la viñeta de dos caballeros jinetes en la edición romana y la veneciana (fig. 16), así como aquélla de un grupo de caballeros (fig. 17) que los Cromberger han utilizado también para adornar la portada de su edición de la *Poncella de Francia* de 1520 (fig. 18). Así las cosas, Suárez Pallasá está convencido de que «las mencionadas viñetas xilográficas de *x* y *y*, luego presentes en *w*, se mantienen en Roma 1519, Sevilla 1526 (con muchas sustituciones) y Venecia 1533, aunque no todas en el mismo orden»<sup>60</sup>. Ramos, en cambio, formula una hipótesis arriesgada para explicar «esas extrañísimas adiciones vacuas del impreso zaragozano»<sup>61</sup>:

59. A. Suárez Pallasá, «La importancia de la impresión de Roma», págs. 69-70. Véase también H. Thomas, «Antonio (Martínez) de Salamanca», págs. 48-49: «The Cromberger editions of *Amadís* are illustrated by small rectangular cuts of the same breadth as the single column of text in which they are inserted. The earliest edition accessible to me is that printed by Juan Cromberger at Seville in 1531. [...] If now the text-illustrations of the Seville edition of *Amadís* are compared with those of the Roman edition, it will be seen that the latter are close imitations of the former, though the workman has been less painstaking in copying the smaller cuts than he was with the larger cut on the title-page»; y José Manuel Lucía Megías, *Imprenta y libros de caballerías*, Madrid: Ollero & Ramos, 2000, pág. 149 y también en «Caballero jinete en portada», págs. 77-78: «La reedición romana del *Amadís de Gaula* [...] no sólo copiará el grabado de portada de los Cromberger sino también las planchas xilográficas interiores, lo que permite hipotizar sobre la imagen externa de las primeras ediciones caballerescas que salieron del taller de Jacobo Cromberger [...]. De este modo, la copia del grabado caballeresco en Roma en la reedición de *Amadís de Gaula*, y el hecho de que en las reediciones del *Oliveros de Castilla* también se utilicen los tacos xilográficos que se copiarán en Roma, permite suponer que la perdida reedición sevillana del *Amadís de Gaula* de 1511 ilustraría al menos su portada con el motivo del caballero jinete antes mencionado, por lo que esta reedición, y no la zaragozana de 1508, debería constituir su modelo tanto editorial como textual. Un caso similar de copia de un grabado perteneciente al taller de los Cromberger, aunque ahora se sitúa en tierras venecianas, lo documenta la reedición del *Amadís de Gaula* que el 7 de septiembre de 1533 terminara Juan Antonio de Nicolini Sabio».

60. A. Suárez Pallasá, «La importancia de la impresión de Roma», pág. 69.

61. R. Ramos, «Problemas de la edición zaragozana», págs. 339-341.

En base a todo esto podemos suponer que la estructura, tamaño de los tipos e impaginación del subarquetipo que dio origen a los impresos de Zaragoza y Roma debía ser muy similar a los de Zaragoza y Sevilla, y que carecía de grabados (pues, si no, Antonio Martínez de Salamanca no los habría copiado del taller de los Cromberger)<sup>62</sup>.

Sea como fuere, parece que las dos ediciones del *Amadís de Gaula* salidas de talleres italianos se remontan ambas en su programa iconográfico de los Cromberger sin interdependencia entre ellas.

### III

El grabado de la portada y de las portadas interiores de los libros segundo, tercero y cuarto del *Amadís* romano es el mismo que se utilizó en la edición sevillana de *El Cavallero Cifar* impreso por Jacobo Cromberger en 1512<sup>63</sup> y se volvió a utilizar en la edición del *Amadís* que en 1531 imprimió Juan (fig. 19)<sup>64</sup>. El grabado de la portada del *Primaleón* veneciano de 1534 imita este mismo grabado (fig. 20)<sup>65</sup>. La edición veneciana del *Amadís* de 1533 tiene en su portada el mismo grabado que una reedición sevillana de, según Lucía Megías, 1526 (fig. 21)<sup>66</sup>. Así, se distingue de la edición romana del *Amadís*.

De este pequeño recorrido por el mundo de la xilografía quisiera sacar algunas conclusiones. Parece que Roma y Venecia funcionaron como centros independientes en cuanto a la difusión de la literatura española en la península apenínica. En Roma es Antonio Martínez de Salamanca, cuya sensibilidad para las artes plásticas está documentada por su posterior dedicación a la calcografía, el personaje más importante para la importación de la particular forma de ilustrar libros que hizo famosos a los Cromberger.

62. R. Ramos, «Problemas de la edición zaragozana», pág. 339.

63. Para la edición véase C. Griffin, *Los Cromberger*, pág. 312, n° 82. Véase al respecto también H. Thomas, «Antonio (Martínez) de Salamanca», págs. 48-49, que cita además del *Caballero Cifar* una edición del *Primaleón* de Juan Cromberger de 1544 que no se documenta en la obra monumental de C. Griffin, *Los Cromberger*.

64. Para la edición véase C. Griffin, *Los Cromberger*, pág. 331, n° 342.

65. Véase también J. M. Lucía Megías, «Caballero jinete en portada», págs. 211 y 234.

66. J. M. Lucía Megías, «Caballero jinete en portada», pág. 78. C. Griffin, *Los Cromberger*, pág. 193, reproduce el grabado con la indicación Juan Cromberger, 1535; véase también pág. 241.



La imitación del esquema crombergeriano en Venecia no se remonta a la experiencia romana, muy probablemente de gran trascendencia, sino parece ser producto de la fama internacional de los impresores sevillanos. Mientras que en la temprana edición de la *Celestina* se manifiesta la voluntad de innovación de las viñetas toscas del modelo sevillano, las ediciones de los libros de caballerías siguen más cerca el esquema de los Cromberger. Sin embargo, frente a la edición romana elige una portada más conforme al gusto renacentista que el caballero jinete elegido por Martínez de Salamanca. El papel que desempeñó Francisco Delicado fue más bien secundario: el mundo activo de la imprenta veneciana no necesitaba al clérigo andaluz para darse cuenta del seguro lucro que les brindaba la publicación de los *best-seller* españoles.



Figura 1



Figura 2

**El modo de adoperare el legno de An-  
dia occidental: Saluifero remedio  
a ogni piaga & mal incurabile.**



**Con gratia & privilegio per diecanni.**

Figura 3

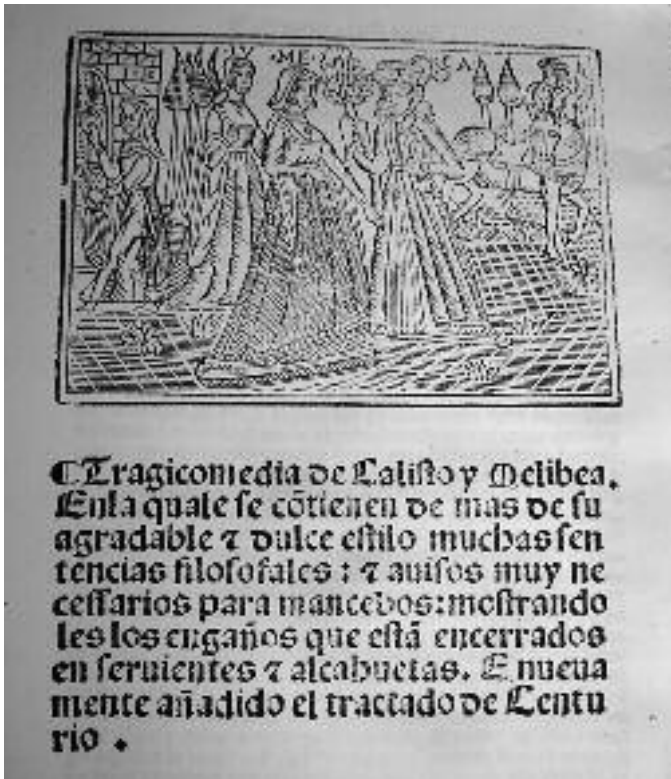


Figura 4

Sevilla [Roma], Antonio de Salamanca, 1502 [¿1520?]



Figura 5  
Sevilla, Jacobo Cromberger, 1502 [1511]



Sevilla, fol. 5v

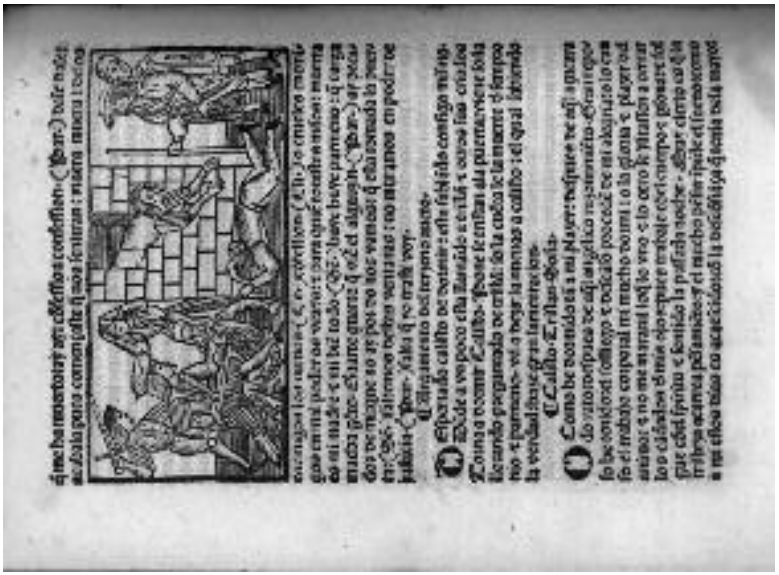


Roma, fol. 6r

Figura 6



Venecia 1531, fol. 77r  
[Venecia, 1523, fol. 68v]



Sevilla 1502, fol. 60v  
[Roma, 1520, fol. 53v]

Figura 7



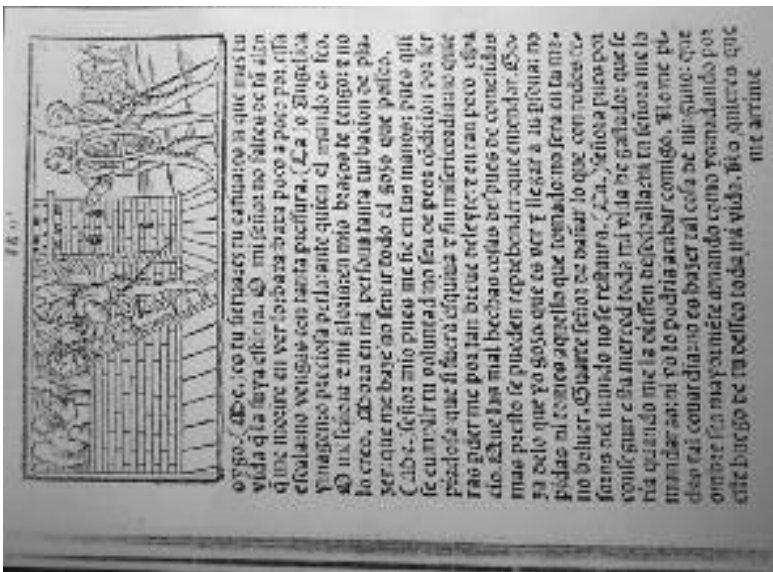


Venecia 1531, fol. 78r  
[Venecia, 1523, fol. 69v]

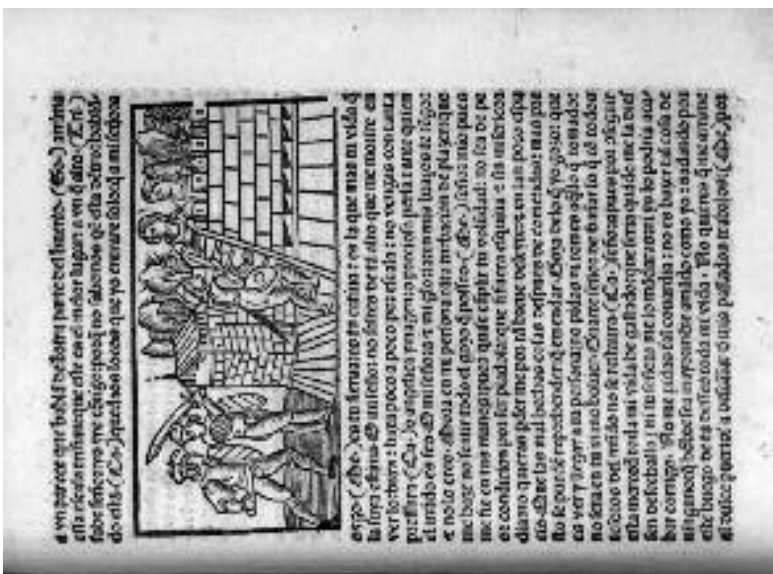


Sevilla 1502, fol. 61r  
[Roma, 1520, fol. 54v]

Figura 8

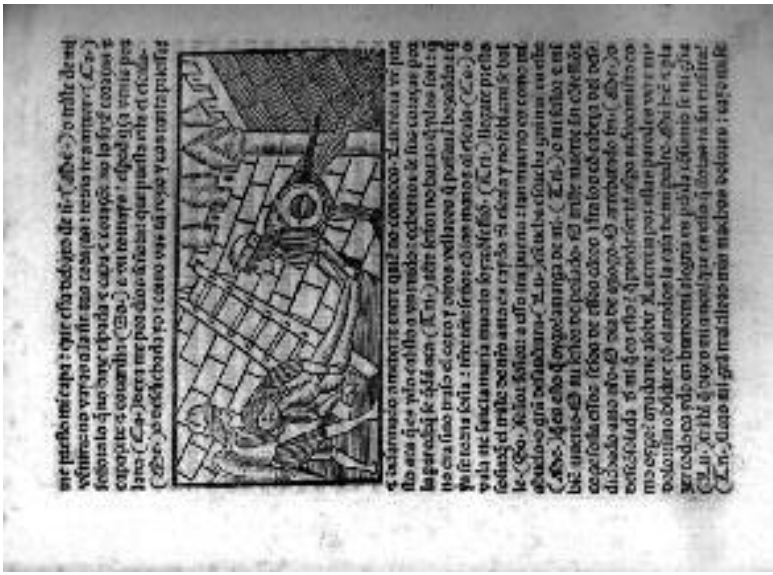


Venecia 1531, fol. 80v + 96v  
[Venecia, 1523, fol. 71v + 86r]



Sevilla 1502, fol. 63r + 75r  
[Roma, 1520, fol. 56r + 66v]

Figura 9

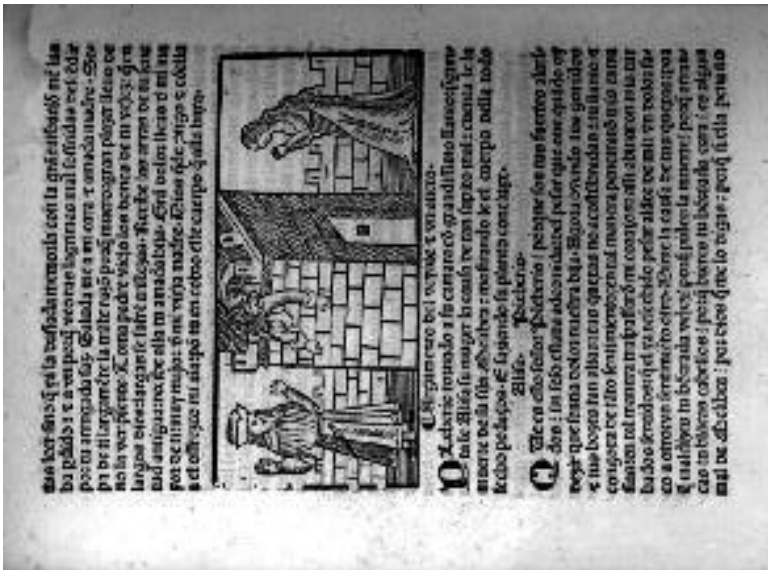


Sevilla 1502, fol. 76v  
[Roma, 1520, fol. 68r]



Venecia 1531, fol. 98r  
[Venecia, 1523, fol. 87v]

Figura 10



Sevilla 1502, fol. 79v  
[Roma, 1520, fol. 70v]



Figura 11

Venecia 1531, fol. 102r  
[Venecia, 1523, fol. 91r]



Figura 12  
*Celestina*, Venezia, 1523 [1531 & 1534]

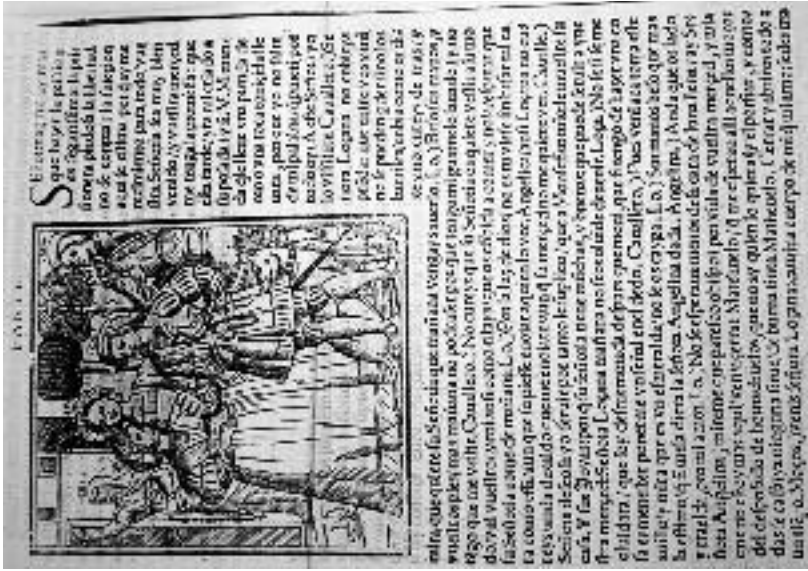


Figura 13

*La Lozana Andaluza*



*Celestina*, Venezia, 1523 [1531 & 1534]



*Celestina*, Venezia, 1523 [1531 & 1534]



*La Lozana Andaluza*

Figura 14



Figura 15



**ispadero** 50. VI

A los señores de la corte de España...  
 En el nombre de Dios...  
 Yo el Rey...  
 Por ende...  
 En fe de lo qual...  
 Yo el Rey...  
 En la villa de Madrid...  
 A diez y siete dias del mes de Mayo de mill e quinientos e noventa e tres años.

**Capitulo II, como el Rey**  
 Don Juan de Austria...  
 Como se hizo...  
 En la villa de Madrid...  
 A diez e siete dias del mes de Mayo de mill e quinientos e noventa e tres años.



**P**rometido...  
 Como se hizo...  
 En la villa de Madrid...  
 A diez e siete dias del mes de Mayo de mill e quinientos e noventa e tres años.

Roma 1519, fol. VIr

**L I B R O**

A los señores de la corte de España...  
 En el nombre de Dios...  
 Yo el Rey...  
 Por ende...  
 En fe de lo qual...  
 Yo el Rey...  
 En la villa de Madrid...  
 A diez y siete dias del mes de Mayo de mill e quinientos e noventa e tres años.



**P**rometido...  
 Como se hizo...  
 En la villa de Madrid...  
 A diez e siete dias del mes de Mayo de mill e quinientos e noventa e tres años.

Venezia, 1531, fol. IIIIr

Figura 16



Roma 1519, fol. XIr



Venezia, 1531, fol. XIr

Figura 17

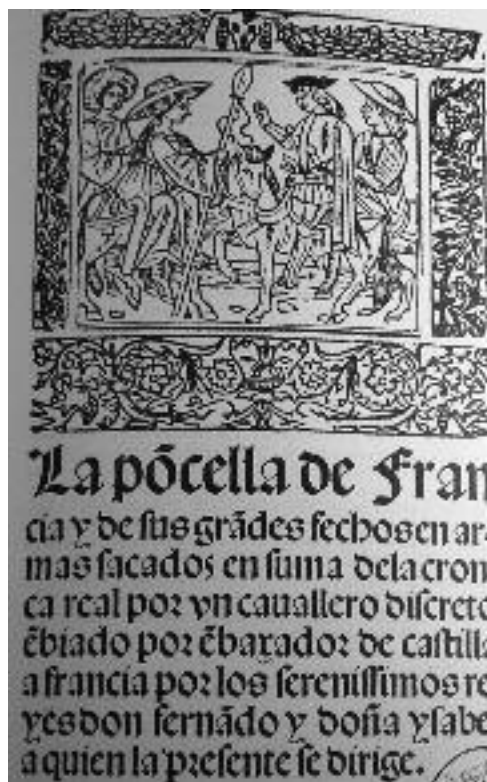


Figura 18  
Sevilla, 1520



Amadís, Sevilla, 1531



Amadís, Roma 1519

Figura 19



Figura 20  
Portada interior del *Primaleón*, Venecia 1534



Amadis, Sevilla, 1526



Amadis, Venezia 1533

Figura 21