

NOTAS EN TORNO A LOS GRABADOS DE LA OBRA DE VASCO DIAZ TANCO «LOS VEINTE TRIUMPHOS»

José Julio GARCIA ARRANZ

La personalidad y la obra de Vasco Díaz Tanco han sido ya analizadas y revisadas con más o menos profundidad por reconocidos estudiosos de las manifestaciones literarias extremeñas¹. Partiendo de las numerosas y significativas referencias autobiográficas que salpican su obra conocida y testamento, han rastreado minuciosamente sus pasos y escritos, siendo muy poco lo que en este sentido puede añadirse a sus aportaciones, dado el estado actual de la investigación². Nos limitaremos, pues, a encuadrar someramente la polifacética figura de Tanco y su libro *Los veinte triumphos*, cuyas ilustraciones trataremos de analizar después.

Natural de Fregenal de la Sierra (Badajoz), donde nace en torno al tránsito del siglo XV al XVI, fue hijo de acomodados labradores. Tuvo que abandonar pronto su pueblo y tierra natales a causa de un oscuro asesinato en el que se ve implicado y del que se declaró inocente hasta el final de sus días. Constituye un suceso decisivo en su vida, convertida, desde ese momento, en un continuo peregrinaje que le llevará por buena parte del Mediterráneo y le permitirá ser testigo de algunos de los más trascendentales acontecimientos políticos de la época.

Ordenado sacerdote ya en 1528, no desaprovecha viajes y andanzas, dedicándose a la lectura y estudio de cuanto se pone a su alcance, lo que le permite adquirir muy pronto una larga serie de conocimientos propios de una erudición libresca. De todos ellos serán los literarios y el arte de imprimir libros los aspectos de su múltiple actividad que cultivará con más profusión a lo largo de su ajetreada existencia. Con

¹ Queremos, en primer lugar, agradecer al profesor Luis Merino y a los demás compañeros del Área de Filología Clásica, del Departamento de Ciencias de la Antigüedad de la Unex, la ayuda prestada en la traducción de textos latinos claves para la elaboración de este artículo.

² Nos referimos, fundamentalmente, a V. BARRANTES Y MORENO, «La patria de Vasco Díaz», *El folklore frexnense*, Fregenal, 1882 (reeditado en 1989); A. RODRIGUEZ-MOÑINO, *Bibliografía de Vasco Díaz Tanco, clérigo, literato e impresor de tiempos de Carlos V*, Valencia, 1947; M. PECELLIN LANCHARRO, «Vasco Díaz Tanco de Fregenal», *Literatura en Extremadura*, vol. I, Badajoz, 1980, y M. TERRÓN ALBARRAN, «Vasco Díaz Tanco», *Historia de la Baja Extremadura*, vol. II, Badajoz, 1986. De ellos hemos extraído la mayor parte de las notas biográficas.

² A excepción de los dos capítulos referentes a Díaz Tanco de Pecellín Lancharro y Terrón Albarrán, incluidos en las obras citadas en 1980 y 1986, nada más se ha escrito con cierta profundidad sobre el escritor frexnense en los últimos años.

su imprenta portátil, construida en parte por él mismo, recorrió los caminos españoles y portugueses. Asentó un taller más estable, al menos, en tres ocasiones —ciudades de Valencia, Oporto y Orense—, como demuestra la edición de algunas de sus publicaciones, coincidiendo con las etapas más sedentarias de su vida.

Pero las alusiones a su persona no sólo reflejan lugares y hechos: dejan entrever una muy rica personalidad, llena de matices e incluso contradicciones³. Aunque los diversos países y acontecimientos que contempla lleguen a producirle curiosidad y admiración, no olvidará nunca su condición de vagabundo obligado por las circunstancias⁴. La continua tristeza y amargura que le produce todo ello, el resentimiento hacia su tierra natal, el recelo y cautela frente al entorno social, el carácter introvertido, la satisfacción por su prolífica obra literaria, la austeridad de costumbres y una profunda religiosidad, no exenta de pinceladas irónicas, son otros tantos rasgos evidentes de Díaz Tanco que nos permiten una mayor aproximación a su figura.

Desconocemos la fecha de su muerte. Las últimas referencias a su actividad aparecen en un documento de 1552 aludiendo a una posible estancia en Valladolid.

Como impresor, trasladó a letra de molde escritos traducidos del latín constituciones episcopales, alguna obra ajena y, fundamentalmente, textos de propia creación, abarcando un muy variado asunto. De todo ello hoy se conserva una mínima parte.

El mismo Díaz Tanco dividió su producción en dos grandes apartados. El primer grupo lo constituyen obras en verso, conjunto de escritos de juventud de los que su propio autor no se sentirá, con el paso del tiempo, en absoluto satisfecho. Más estima guardará hacia los cerca de 50 libros en prosa que se atribuye durante sus años maduros, «hijos legítimos» que enumera, orgulloso, en el prefacio de uno de ellos⁵.

Los veinte triumphos pertenecen a la etapa inicial, siendo además una de las primeras obras que compuso. Impresa casi con total seguridad en Valencia entre 1528-32, y antes de septiembre de 1534⁶, constituye una recopilación de textos poéticos de compleja catalogación a causa de la heterogeneidad de sus contenidos y del carácter difícilmente definible desde un punto de vista literario. De un modo general, reúne unas largas enumeraciones de datos muy diversos que suponen, al menos, una detallada lectura previa de temas astronómico-astrológicos, mitológicos, geográficas, artísticos, hagiográficos, bíblicos, filosóficos, patológicos e incluso herméticos, a lo que se une un sólido conocimiento de la situación política del momento.

Son también fácilmente detectables, a un nivel más particular, aportaciones de ilustres antecedentes. Por un lado, los *Triunfos*, de Petrarca, obra con la que se establece la forma definitiva de esta modalidad literaria, y que Tanco conocería a

³ Resulta significativo que, pese a su origen judeo-converso, según algunos autores, llegue a convertirse en sacerdote católico de rigurosas costumbres o que, perteneciente a los comuneros en su juventud, termine siendo un ferviente admirador del emperador Carlos V (M. PELLECCIN LANCHARRO, *op. cit.*, p. 69).

⁴ Aspecto permanente de su carácter que aflora metafóricamente en toda la obra, como ya observó M. TERRON ALBARRAN, *op. cit.*, pp. 391-392.

⁵ Se trata del *Jardín del alma cristiana*. El texto aparece reproducido en A. RODRIGUEZ-MOÑINO, *op. cit.*, pp. 48-59.

⁶ Fechas, las primeras, fijadas para la publicación de sus *Ternos*, que cita en la obra (A. RODRIGUEZ-MOÑINO, *op. cit.*, p. 17), y la segunda, exacta por la muerte del papa Clemente VII, a quien Tanco se refiere como todavía en vida (M. TERRON ALBARRAN, *op. cit.*, p. 392).

través de ediciones ilustradas más próximas en el tiempo, como la de Arnao Guillén de 1512⁷. Además de una misma estructura formal —grabado con el título seguido de la composición poética—, se observan en el libro del extremeño frecuentes paralelismos con su contenido petrarquista. Ello se manifiesta sobre todo en las oscuras introducciones astrológico-mitológicas que encuadran cronológicamente cada capítulo —presentes, de modo incipiente, en la obra del humanista italiano— o en las «visiones» oníricas de abundantes carros triunfales acompañados de séquitos interminables, que portan tanto a personajes reales —emperador Carlos V, marqués de Pescara, Francisco Sforza— como a unas deslumbrantes Virgen María y personificación de la Justicia⁸.

No faltan representaciones alegóricas de naciones —Francia, Italia Scisalpina—, imágenes simbólicas protagonizadas por animales y monstruos, o detalladas descripciones iconográficas de entidades como la Fortuna o el Tiempo —a quienes Petrarca dedica dos de sus Triunfos—, características igualmente de ese humanismo refinado y extremadamente erudito del que bebe la obra de Tanco. Llegará incluso a construir indescifrables montajes, auténticas acumulaciones de símbolos, que configuran capítulos enteros como el «Triunfo de Guerra Satírico».

Por otra parte, y a menor escala, Dante y su *Divina Comedia* también estarán presentes en el misterioso descenso a los infiernos de Tanco en lo que constituye su «Triumpho thartareo horrendo».

Lamentablemente, esa riqueza alegórica del texto, en ocasiones excesivamente densa, no llega a reflejarse en los grabados que encabezan cada una de las piezas triunfales, reducidas a meras ilustraciones de acusada simpleza e ingenuidad.

Sus 25 imágenes —20 procedentes de los triunfos a los que se añaden portada y otros cuatro incluidos al final del libro— pueden estructurarse en seis grupos principales: primero, grabados de tipo heráldico; segundo, paisajes urbanos; tercero, escenas de carácter bélico; cuarto, representación de personajes históricos; quinto, personificaciones y alegorías, y sexto, imágenes de temática infernal. Pasamos a estudiar a continuación cada uno de ellos:

1) Grabados heráldicos

Los hay de varios tipos. En primer lugar, encontramos el escudo real hispano (figura 1) conforme al nuevo modelo instaurado por Carlos V, empleado como portada

⁷ Los grabados de esta obra, que vio la luz en Logroño, han sido reproducidos en la edición de los *Triunfos* preparada para la Editora Nacional por Jacobo Cortines y Manuel Carrera en 1983.

⁸ La idea la alegoría del triunfo mediante el carro no es original de Petrarca: ya la encontramos en algún episodio de la *Divina Comedia* de Dante (canto 29 del «Purgatorio»), al sentirse tal vez estimulado por la evocación de los cortejos de antiguos emperadores romanos. Sin embargo, con los *Triunfos* y la *Amorosa visione* de Boccaccio, precedente también de los primeros, el motivo alcanza su carácter canónico y una gran difusión (S. SEBASTIAN LOPEZ: «El triunfo como alegoría», *Mensaje del arte medieval*, Córdoba, 1978, pp. 183-85). Entre sus principales seguidores tenemos al Marqués de Santillana en España o a Francesco Colonna en Italia con su composición ilustrada *El sueño de Polifilo*, impresa a finales del siglo XV. Respecto al empleo del «sueño» como móvil para el desfile de estos ambientes, personajes o elementos simbólico-alegóricos, existe igualmente una larga tradición medieval que puede remontarse al siglo XIII: ya en los *Libros del tesoro* de Brunetto Latini, obra didáctico-enciclopédica, el autor describe una visión en la que el poeta supone que le son revelados los secretos de la Naturaleza (R. GARNETT: *Historia de la literatura italiana*, Madrid, 1886).

del libro, y que se repetirá más esquemáticamente al inicio del «Triunfo real magno». Sigue el modelo legado por los Reyes Católicos, al que se une ahora la herencia de los Habsburgo, con la correspondiente complicación del cuartelado interior. El «Tanto monta» será reemplazado por el lema «Plus ultra»⁹, y se añadirá el collar de la Insigne Orden del Toisón de Oro, de la que Carlos V será Gran Maestre al heredar tal dignidad de su abuela María de Borgoña¹⁰.

Este escudo se transforma ya en imperial en el encabezamiento del último triunfo —«de Justicia executorio» (fig. 2)—, dignidad que Carlos V recibe por primera vez en Aquisgrán en 1520 de manos del pontífice León X. La corona superior del emblema heráldico anterior es sustituido por la doble cabeza de águila coronada que presidirá desde entonces las armas de la Casa de Austria. Todo ello constituye una expresión visible de la admiración que profesó Tanco por la figura del emperador, que será protagonista, directo o indirecto, de buena parte de los capítulos de la obra.

Varios de los triunfos están encabezados también por escudos, pero ahora pertenecientes a los duques a quienes va dedicado cada uno de ellos. Este es el caso del «Triumpho nuptial vandálico», compuesto para don Hernando de Aragón, duque de Calabria (fig. 3)¹¹, del «Triumpho natalicio hispano», dirigido a don Juan de Borja, duque de Gandía (fig. 4)¹², y del «Triumpho viático naufragante, a nombre de don Pero Ponce de León, duque de Arcos (fig. 5)¹³. Esta tónica se interrumpirá con los blasones del «Triumpho gomero diverso» y del «Triumpho Receptorio Valentino». En el primero, el escudo que preside el capítulo (fig. 6) no pertenece a la dignidad ducal a quien va dirigido —don Francisco Pacheco—, sino a María de Castilla, mencionada en el texto como esposa de don Guillén Peraça de Ayala, quien fuera protector y guía de Díaz Tanco durante los meses que vivió en las islas Canarias¹⁴.

El segundo (fig. 7) tampoco corresponde al duque titular del capítulo, don Hernando de Cardona. Constituye una composición heráldica representativa de la ciudad de Valencia, empleada como tal aún en la actualidad. Allí será testigo Díaz Tanco de la entrada triunfal de Carlos V acaecida en junio de 1528, descrita minuciosamente en el texto. Consta el grabado del yelmo de Jaime I, coronado y rematado en su parte superior con el dragón alado, elemento característico de la indumentaria de este rey aragonés del siglo XIII¹⁵. Se completa el conjunto mediante el rombo con seis barras de gules sobre fondo de oro.

El capítulo heráldico concluye con un escudo papal (fig. 8) perteneciente a

⁹ HERNANDO DE SOTO narra, en sus *Emblemas moralizadas* (Madrid, 1599, p. 41, vuelta, y p. 42, recta) cómo en una ocasión Hércules transportó dos columnas hasta Cádiz, en las que instaló la leyenda «Non plus ultra», respondiendo a la creencia antigua sobre el fin del mundo. Sin embargo, el descubrimiento de América dio ocasión a su transformación en «Plus ultra», tal y como aparece por vez primera en el escudo de Carlos V, referencia a la existencia de tierra firme más allá del estrecho de Gibraltar.

¹⁰ F. GONZALEZ-DORIA, *Diccionario heráldico y nobiliario de los reinos de España*, San Fernando de Henares, 1987, p. 821.

¹¹ F. GONZALEZ-DORIA, *op. cit.*, p. 404, voz «Aragón».

¹² F. GONZALEZ-DORIA, *op. cit.*, p. 465, voz «Borja».

¹³ F. GONZALEZ-DORIA, *op. cit.*, p. 704, voz «Ponce», y p. 609, voz «León».

¹⁴ F. GONZALEZ-DORIA, *op. cit.*, p. 491, voz «Castilla».

¹⁵ Baltrusaitis reproduce el casco original de la segunda mitad del siglo XIII (J. BALTRUSAITIS, *La Edad Media fantástica*, Madrid, 1987, p. 158).



Fig. 1. Portada



Fig. 2. Triunfo XX.

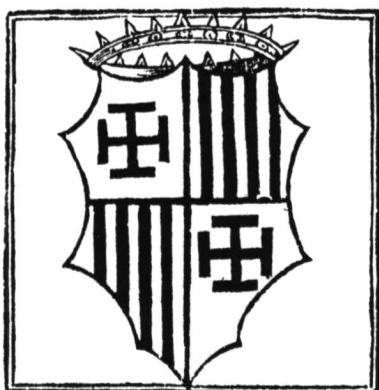


Fig. 3. Triunfo I.



Fig. 4. Triunfo II.



Fig. 5. Triunfo IV.



Fig. 6. Triunfo XV.

(todas las ilustraciones han sido extraídas de la edición facsimil de la Junta Técnica de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, 1945.)

Clemente VII¹⁶ en el «Triumpho peregrino Reliquiario», y el emblema mariano del «Triumpho de paz heroyco» (fig. 9).

Las armas del pontífice centran una serie de cuadrados organizados alrededor, conteniendo figuras de santos bajo arcadas, muy en consonancia con la agotadora relación de reliquias romanas que desfilan a lo largo del triunfo. Son reconocibles, de izquierda a derecha, la Virgen en actitud de leer, San Marcos, San Juan, los santos Pablo y Pedro, San Mateo, San Lucas, San Cristóbal con el Niño y un último santo con tonsura y hábito monacales, pluma y, tal vez, tintero representando a algún escritor eclesiástico —¿Santo Tomás de Aquino?— Este tipo de alineaciones de pequeños grabados cuadrangulares, conteniendo santos u otra categoría de personajes en torno a un motivo, escena o escenas principales será habitual en el diseño de los frontispicios de libros del siglo XVI¹⁷.

Respecto al segundo, consiste en el jarro conteniendo azucenas, flanqueado por las iniciales A. M. (Ave María). La azucena será adoptada, a causa de su blancura, como símbolo de la Inmaculada Concepción y el nacimiento virginal de Cristo del seno de la Virgen¹⁸. Por su parte, el jarrón, de oro o plata, pertenece también, como elemento continente, al mundo de lo femenino¹⁹. Ambos, unidos, aparecen habitualmente desde el siglo XIV en las representaciones pictóricas de la Anunciación.

2) Grabados de paisajes urbanos

Díaz Tanco incluye dos imágenes pertenecientes a esta categoría.

La primera, que preside el «Triumpho Canario Isleño», presenta sumariamente una ciudad fortificada que se asienta a la orilla del mar, por el que navega una barquichuela (fig. 10).

La estampa, que pertende ser imagen de una localidad del archipiélago canario, descrito a lo largo de las páginas siguientes, procede en realidad de una obra publicada también en Valencia pocos años antes. Se trata de una traducción del *Libro de las maravillas del mundo*, atribuido a Juan de Mandeville²⁰, que se edita, profusamente ilustrada, en 1524²¹. En ella el grabado se repite, a su vez, en dos ocasiones: en una representa la ciudad chipriota de Setelías, de muy peligroso paso, pues «es tornada de agua y no es muy fonda»²². En la otra se refiere a una nueva urbe perteneciente a la

¹⁶ Este escudo aparece junto al retrato de Clemente VII en un grabado de la época conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid (reproducido en M. FERNANDEZ ALVAREZ, *Historia de España*, vol. XVIII, Madrid, 1966, p. 289).

¹⁷ Algunas poseen una morfología muy similar en cuanto a la disposición de los santos, como la portada del *Retablo de la vida de Cristo*, Jacobo Cromberger, 1518, que pudo servir de precedente a las figuras que ilustran este triunfo (J. CARRETE, F. CHECA y V. BOZAL, «El grabado en España. Siglos XV al XVIII», *Summa artis*, vol. XXXI, Madrid, 1987, p. 57).

¹⁸ L. REAU, *Iconographie de l'art chrétien*, vol. I, Millwood, New York, 1983, p. 133.

¹⁹ J.-E. CIRLOT, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, 1988, p. 92, voz «azucena», y p. 259, voz «jarrón».

²⁰ La primera versión conocida de esta obra es el manuscrito «Cotton», fechado hacia 1400 y conservado en el Museo Británico (I. MALAXECHEVERRIA, *Bestiario medieval*, I, Madrid, 1986, p. XX).

²¹ Ambos volúmenes han sido reeditados en la colección Joyas bibliográficas, con los números XVII (Madrid, 1957) y XVIII (Madrid, 1960), a cargo de J. E. Martínez Ferrando.

²² Vol. I, cap. VI, pp. 21 y 24 de la edición citada de Martínez Ferrando.

región situada entre los cuatro ríos del Paraíso Terrenal²³. Esta reiteración es indicativa del uso totalmente convencional de la imagen tanto en una como en otra obra.

Es su propia villa natal la que conforma el grabado restante, correspondiente al «Triumpho frexense extremeño» (fig. 11). Resulta notable el contraste entre el furioso ataque verbal que Tanco, lleno de resentimiento, arroja indiscriminadamente sobre las gentes de Fregenal, y la placidez aparente de la pequeña ilustración. A rasgos generales parece coincidir con lo que sería la población pacense del siglo XVI, y si no constituye imagen de ésta, sí demuestra un cierto cuidado en cuanto a su elección para la iluminación del capítulo²⁴.

3) Grabados de carácter bélico

Todos ellos contemplan momentos clave de acontecimientos militares, consecuencia de la agresiva política exterior que Carlos V mantuvo en Italia.

En el quinto triunfo —«bellico notable»— se narra de una manera alegórica y velada el encuentro de la liga militar del emperador Carlos, al mando de Fernando Dávalos, marqués de Pescara y las tropas francesas, dirigidas por el propio rey Francisco I, frente a la ciudad italiana de Pavía a principios de 1525. La larga y compleja batalla que allí tuvo lugar concluyó con la captura del monarca galo²⁵. El grabado perteneciente a esta crónica (fig. 12) reproduce el momento en que Francisco I, tendido en el suelo a causa de una caída de su caballo, es hecho prisionero por algunos hombres que acreditan su nacionalidad mediante el pendón, ornado con castillo y león rampante, que ondea sobre sus cabezas. Otros soldados, más atrás, refrenan el avance de la célebre caballería pesada francesa, cuya desbandada permitió la victoria definitiva.

El siguiente capítulo describe también un episodio fundamental en la carrera político-militar de Carlos V. En la viñeta principal (fig. 13), unos soldados asaltan las murallas de una ciudad que sufre graves incendios y destrucciones bajo el fuego de la artillería. Se trata de una dinámica escena del Saco de Roma o marcha de los ejércitos de Carlos V sobre la Ciudad Eterna en 1527. El condestable de Borbón dirigió a las fuerzas imperiales en el asalto, las cuales, una vez tomada la ciudad, se entregarán a toda clase de excesos, situación que Díaz Tanco, testigo visual del suceso, lamenta amargamente²⁶. El grabado comentado se completa mediante dos recuadros superiores, que enmarcan sendos bustos de personajes de aspecto oriental, con turbante, largos cabellos y barbas, que sujetan con la mano una filacteria vacía. Ninguno de los

²³ Vol. I, cap. XXXIX, pp. 135 y 139-140 de la edición citada de Martínez Ferrando.

²⁴ Existen similitudes en los edificios religiosos envueltos por la muralla y torres del siglo XIII, como puede observarse en M. PEREZ REVIRIEGO, «Fregenal de la Sierra. Villa templaria», *Cuadernos populares*, núm. 20, Mérida, 1987.

²⁵ R. DE LA CIERVA, *Historia militar de España*, vol. II, Madrid, 1984, pp. 172 y ss.

²⁶ Pese a que el clero español, en general, apoyó a su emperador frente a un papado partidista y dedicado a asuntos temporales (R. DE LA CIERVA, *op. cit.*, vol. II, p. 184), Díaz Tanco muestra especial simpatía hacia la causa de Clemente VII por la difícil situación a que se ve sometido, como ya observó M. TERRON ALBARRAN, *op. cit.*, p. 393.



Fig. 7. Triunfo III.



Fig. 8. Triunfo XII.



Fig. 9. Triunfo XIV.



Fig. 10. Triunfo XIII.



Fig. 11. Triunfo XVII.



Fig. 12. Triunfo V.

dos puede ser identificado con los protagonistas del triunfo, y desconocemos la relación que Vasco ha pretendido establecer entre ellos y el texto²⁷.

Este grupo se cierra con el «Triumpho contencioso expugnable», en el que nuestro cronista rememora una nueva página de las campañas italianas de Carlos V. Francia, exacerbada por los sucesos del Saco de Roma, se lanzó a una nueva guerra con la liga imperial en el norte de Italia. En el transcurso de las hostilidades, el estratega español Antonio de Leiva atacó, enfermo y con escasas tropas, a los franceses en Laudriano durante el mes de octubre de 1529. Consiguió una gran victoria, que Tanco ensalza épicamente²⁸. Durante el enfrentamiento fue capturado el general galo Saint Paul, momento que refleja la imagen (fig. 14) y que describe de un modo pintoresco el escritor frexnense.

4) Grabados representando personajes históricos

Tres de las xilografías triunfales tratan de reproducir efigies de otras tantas grandes figuras políticas del momento, muy en relación con los sucesos militares que repasamos anteriormente.

En el «Triumpho imperial maximo» se describe con todo lujo de detalles de solemne ceremonia de coronación de Carlos V como emperador de Occidente y sucesor de Carlomagno en la iglesia de San Petronio de Bolonia, acontecimiento que Díaz Tanco tuvo la oportunidad de presenciar. Está ornamentado mediante una escena en la que dos personajes coronan a otro arrodillado en actitud orante ante un altar (fig. 15). La imagen, que no responde con fidelidad a la ceremonia que trata de ilustrar, constituye un nuevo trasplante, procedente también de la edición ya citada del *Libro de las Maravillas*, de Mandeville, en el que el grabado hace referencia al acto de coronación del «Gran Can» como emperador del pueblo tártaro a la muerte de su padre²⁹.

Francisco I de Francia, a quien ya vimos representado en el «Triumpho bellico notable», aparece ahora como único protagonista en el frontispicio del «Gallico profano» (fig. 16). Coronado, sentado en su trono, sustenta un cetro en su mano derecha y un escudo en la izquierda. Tanto este elemento como el retrato del monarca son, una vez más, convencionales.

Esta galería de personajes finaliza con Francisco Sforza, duque de Milán, pieza esencial de la política militar española en Italia. Lo encontramos representado en el «Triumpho scisalpino exclamatorio» (fig. 17) emparejado a otra figura femenina de la que hablaremos en seguida. Joven, imberbe, armado de espada y escudo y vestido militarmente «a la romana», no responde en absoluto a los rasgos físicos de Sforza. Nos inclinamos por considerar la estampa una representación del dios Marte con la

²⁷ Podría tratarse, por su atuendo, de algunos de los principales líderes turcos o aliados de éstos —Solimán el Magnífico, Barbarroja— que amenazaban con su expansión el imperio de Carlos V. Sin embargo, el primer enfrentamiento directo de tropas imperiales con los turcos no se producirá hasta 1535 en Túnez, después de la publicación de *Los veinte triumphos* (R. DE LA CIERVA, *op. cit.*, vol. II, pp. 197 y ss.).

²⁸ R. DE LA CIERVA, *op. cit.*, vol. II, p. 184.

²⁹ Vol. II, cap. LVIII, pp. 76-77 y 79 de la edición citada de Martínez Ferrando.

vestimenta «antigua» que recupera a finales del siglo XV³⁰, y cuyo nombre iría probablemente impreso en la filacteria situada detrás de la figura, que permanece, por ello, vacía. Es un nuevo caso de reaprovechamiento gráfico, aplicando una significación diferente.

5) Grabados de personificaciones y alegorías

Algo similar sucede con la imagen que acompaña a la anterior en el «Triumpho scisalpino» y que más tarde aparece, en solitario, en el «Triumpho de guerra satírico» (fig. 18). En tanto en el primer caso personifica a la Italia Scisalpina —grupo de regiones situadas al norte del país—, que conversa amargamente con el duque Sforza sobre sus problemas políticos, en el otro capítulo trata de representar a una «dueña homicida» que, a su paso, acentúa el furor de Marte, pone a trabajar a Vulcano en sus armas y hace huir a Mercurio, temeroso³¹. Posiblemente esté hablando de Belona, terrible diosa romana de la guerra³², la cual, propiciada según Tanco por los «enemigos de España» —¿Francia?, ¿la amenaza protestante?— provoca revueltas armadas en toda la cristiandad, acabando con la armonía y buenas relaciones en Europa —posible simbolismo de la evasión de Mercurio³³—.

No consideramos que la figura repetida en ambos lugares sea ni Belona —su aspecto sería más fiero y agresivo— ni, mucho menos, humanización de una región itálica. La lanza, único atributo válido que porta la dama, la identifica con Minerva o Palas, habitualmente revestida del atuendo militar con el que nació de la cabeza de Júpiter³⁴, pero que en su calidad de diosa de la sabiduría o de las artes experimenta una dulcificación de su aspecto, a veces muy próxima al grabado que nos ocupa³⁵. Tanto éste como el de Marte-Sforza, con el que guarda una evidente relación formal, pertenecían a una misma serie de la que ambos fueron seleccionados por Tanco para sus triunfos.

Otro ejemplo es la imagen que encabeza el «Triumpho de fortuna elegiaco» (figura 19), curiosa representación femenina, alada, cubierta con una ceñida túnica y turbante, que sustenta una vara con la mano derecha. El autor pretende identificarla con la Fortuna, alegoría protagonista del capítulo, en el que es emparejada a una vieja y demacrada imagen del Tiempo³⁶. Ambos dominan de forma caprichosa, según Tanco,

³⁰ J. SEZNEC, *Los dioses de la Antigüedad*, Madrid, 1987, pp. 161 y ss.

³¹ V. DIAZ TANCO, *Los veinte triumphos*, fol. CIX recto y vuelto.

³² P. GRIMAL, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, 1989, p. 70.

³³ Mercurio, símbolo de la elocuencia, lo es también de los viajeros y de las relaciones comerciales, que se destruyen en caso de enfrentamiento bélico (J. F. M. NOEL, *Diccionario de mitología universal*, vol II, Barcelona, 1835, p. 271; reproducción facsímil en ediciones Edicomunicación, Barcelona, 1987).

³⁴ J. F. M. NOEL, *op. cit.*, vol. II, p. 297.

³⁵ En A. HENKEL y A. SCHONE, *Emblemata*, Stuttgart-Metzler, 1978, pp. 1732-1738 encontramos diversos modos de representación de la diosa a lo largo de los siglos XVI y XVII.

³⁶ Para el análisis de la iconografía de la Fortuna y el Tiempo son fundamentales los trabajos monográficos de L. GALACTEROS DE BOISSIER, «Images emblématiques de la Fortune. Eléments d'une typologie», *L'emblemme a la Renaissance*, París, 1982, y de E. PANOFKY, «El padre Tiempo», *Estudios sobre Iconología*, Madrid, 1982, respectivamente, ambos con abundantes ilustraciones.



Fig. 13. Triunfo VI.



Fig. 14. Triunfo VIII.



Fig. 15. Triunfo XI.



Fig. 16. Triunfo VII.



Fig. 17. Triunfo IX.



Fig. 18. Triunfos IX y XVIII.



Fig. 19. Triunfo XVI.

sobre todos los mortales. Sin embargo, la figura grabada sólo muy lejanamente puede asociarse a la idea de Fortuna al carecer de sus atributos más habituales —rueda, esferas, vela extendida al viento...— Parece más próxima a la iconografía de una de las parcas, entidades a quienes hace referencia Tanco hacia el final del triunfo³⁷. La vara que sostiene, a pesar de la simplicidad del dibujo, puede identificarse como huso de hilar que, unido a la vestimenta y alas, aunque la vejez del rostro no esté nada clara, configuran los rasgos de uno de estos personajes³⁸.

Finalizamos este apartado con un grupo de tres grabados de características especiales: a) por su ubicación, encabezando los tres poemas laudatorios latinos con que acaba el libro³⁹; b) por poseer unos rasgos formales comunes, que evidencian una pertenencia a una misma serie; c) por su temática, que enlaza plenamente con el contenido alegórico-mitológico de los poemas, conexión que, como hemos visto, se ha perdido en la mayor parte de las ilustraciones de los triunfos.

En los dos primeros se observa, además, una descolocación involuntaria, correspondiendo cada xilografía al poema que preside su compañera⁴⁰.

Uno de ellos (fig. 20) nos presenta al propio Díaz Tanco siendo coronado de laurel por la «fama plumífera» —personaje de largo cabello con dos pares de alas pobladas de numerosos ojos heterotópicos que se extienden también por la túnica⁴¹—, a causa de su «talento», «méritos» y «nobleza» como poeta. Tal vez esté rememorando nuestro escritor el triunfo que consiguió en las justas poéticas convocadas con motivo de la coronación de Carlos V en Bolonia⁴².

En la siguiente imagen (fig. 21) encontramos una bucólica escena en la que unas doncellas, las Piérides —rivalas míticas de las musas en el arte del canto—, beben

³⁷ «porque el destino del hado / lo conduce a dannacion / que las tres deas que son / hilando en medio la rocha / destinan sin dilación / de la femina y varon / haze el fin que dellos toca» (V. DIAZ TANCO, *op. cit.*, fol. CIV recto. Obsérvese el resignado determinismo de estos versos).

³⁸ Las alas, elementos no habituales en la iconografía de las Parcas, puede aparecer para indicar «la rapidez del tiempo, que pasa como un sueño». El huso suele ir acompañado de las tijeras y la rueca, atributos de las otras dos mujeres, para simbolizar su dominio sobre los cursos o «hilos» de las vidas de los hombres (J. F. M. NOEL, *op. cit.*, vol. II, p. 457).

³⁹ Se trata de panegíricos altisonantes dirigidos al escritor extremeño, firmado, en el primero de los casos, por el poeta Marchus Abarrio.

⁴⁰ La confusión puede deberse a ciertos aspectos comunes en el contenido de ambas composiciones.

⁴¹ Esta es, efectivamente, una de las formas más representativas de la Fama durante el siglo XVI. En una ilustración de la *Emblemata*, de Hadrianus Junius (1565) encontramos una personificación semejante, con todo su cuerpo, en este caso desnudo, cubierto también de ojos (A. HENKEL y A. SCHONE, *op. cit.*, p. 1536). Mucho más próxima a la figura de Tanco será la representación que aparece en un emblema de HERNANDO DE SOTO (*op. cit.*, p. 67 recta) consistente en un personaje dotado de numerosos pares de alas y varios ojos distribuidos por toda la túnica. En tanto las primeras simbolizan la rápida propagación, las segundas harán referencia a su clarividencia. Iconográficamente esta personificación procede de los abundantes querubines y serafines que pueblan las referencias apocalípticas a la Maestas Domini de los ábsides pintados románicos. Según J. SUREDA (*La pintura románica en Cataluña*, Madrid, 1981, pp. 70-72 y 120), ambos responden aproximadamente a una descripción de Isaías (Is., 6, 2), que justifica su representación con tres pares de alas. La presencia de ojos en ambos, aparte de denotar la plenitud del conocimiento de Cristo, pueden explicarse por una confusión medieval de éstos con los denominados «cuatro seres del Apocalipsis» (Apoc., 16, 8). Sin embargo, J. E. CIRLOT (*op. cit.*, p. 379, voz «querubines») habla de la existencia de un «Cherub» egipcio, «figura con muchas alas y recubierta de ojos», por lo que la presencia de estos atributos unidos en el arte románico puede no deberse a una mala interpretación bíblica, sino a una trasposición de un tema egipcio en el seno del cristianismo.

⁴² M. TERRON ALBARRAN, *op. cit.*, p. 394.

plácidamente de la fuente que, según la leyenda, surgió en el monte Helicón al ser golpeado con uno de los cascos de Pegaso⁴³. El poema atribuye poéticamente el talento y gloria como poeta al hecho de haber compartido el agua de esta fuente sagrada con aquellas damas.

El tercer grabado vuelve a representar a Tanco, ya coronado de laurel, sentado en un idílico escritorio al aire libre mientras compone sus poemas (fig. 22) El comentario en verso de esta ilustración enumera las distintas categorías de musas —Tespíades, Mnenósides, Camenas— que han contribuido a consagrar el arte del compositor frexnense.

6) Grabados de tematica infernal

En esta última categoría pueden incluirse dos ilustraciones.

El demonio situado detrás de una roca (fig. 23), perteneciente al «Triumpho thartareo horrendo», procede también de la misma plancha utilizada en la edición del *Libro de las Maravillas*, de 1524⁴⁴. Incluso conocemos su precedente, existente en la versión de esta misma obra de Mandeville editada en Augsburgo en 1481, del que heredarán su ingenua expresividad medieval⁴⁵. En tanto en la obra del frexnense trata de ilustrar su dantesco paseo imaginario por las entrañas de la tierra y su encuentro con una aterradora asamblea infernal que le describe el barquero Aqueronte —el dibujo puede representar a Plutón, líder de la apocalíptica reunión—, las crónicas del viajero Mandeville refieren algo más directamente relacionado con la imagen. Se trata de una «espantable» cabeza situada sobre una roca en medio de un extraño paraje denominado «Valle del Diablo», donde además se encuentra, según Mandeville, una de las bajadas al infierno, aspecto común con la interpretación de Tanco⁴⁶.

En cuanto al segundo grabado, último de nuestro análisis, será empleado como conclusión no sólo física, sino también moralizante, del vigésimo triunfo. Reproduce (figura 24) un conjunto de rocas ardientes, con las que Tanco trata de sugerir el «fuego eterno» que espera a aquellos jueces —este «Triumpho de justicia executorio» va dirigido a ellos— que se sirvan del «fraude», «pasión» o «codicia» en el ejercicio de su profesión. Estamos ante un nuevo síntoma del resentimiento del autor hacia la injusticia que, desde su juventud, le obliga a vagar sin rumbo de un lado para otro.

Una vez más recurre a una xilografía de la edición valenciana de los viajes de Mandeville. Aquí la imagen alude a algo menos apocalíptico: hace referencia al volcán Etna, en Sicilia, y a las rocas y cavernas flameantes que le rodean⁴⁷. Aunque esta explicación de la combinación roca-fuego sea más real y verosímil, es utilizada como expresión del ambiente terrorífico del averno desde la Edad Media. En *Las muy ricas*

⁴³ P. GRIMAL, *op. cit.*, p. 414.

⁴⁴ Vol. II, p. 105 de la edición citada de Martínez Ferrando.

⁴⁵ El demonio de 1481 aparece reproducido en C. KAPPLER, *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*, Torrejón de Ardoz, 1986, p. 119. Kappler opina de él que «está lejos de provocar el terror que la descripción quiere comunicar al lector».

⁴⁶ Vol. II, cap. LXII, p. 107 de la edición citada de Martínez Ferrando.

⁴⁷ Vol. I, cap. XVII, pp. 51 y 55 de la edición citada de Martínez Ferrando.



Figs. 20, 21 y 22. Panegiricos finales.



Fig. 23. Triunfo XIX.



Fig. 24. Triunfo XX (final).

horas, del duque de Berry, compuesto a comienzos del siglo XV, aparecen algunas miniaturas con representaciones infernales muy similares⁴⁸. La interpretación de Tanco enlazaría, pues, con esta tradición de una manera indirecta.

* * *

Del análisis pormenorizado de cada uno de los grabados pueden extraerse las siguientes conclusiones:

a) En cuanto a las características técnicas y formales de las imágenes existe un sometimiento a la tónica general del grabado español en la primera mitad del siglo XVI: xilografías en todos los casos, siguen inmersos en una estética bajomedieval —sencillez de trazo, expresividad de actitudes e ingenuidad compositiva— en la que comienzan a atisbarse, sin embargo, tímidas introducciones renacentes. Ello se aprecia sobre todo en los marcos decorativos de las ilustraciones donde, junto a tacos poblados de hojarasca y monstruos góticos, encontramos equilibradas alineaciones «a candelieri», cráteras, angelotes, medias columnas abalaustradas, impresas tanto en positivo como en negativo. También en los motivos centrales asoman rasgos —búsqueda de cierta variedad en las disposiciones de personajes, recuperación de atuendos a la manera clásica— que están indicando un cambio de mentalidad, siendo el emblema mariano del «Triumpho de paz» (fig. 9) el principal exponente de esta evolución⁴⁹.

b) Las desigualdades evidentes entre grabados son también una nota común en los impresores del momento. Se usan con frecuencia maderas antiguas —hemos visto cómo Tanco retoma planchas de una obra anterior, proceso que repite en otros libros⁵⁰— o se copian motivos de otras ediciones nacionales o extranjeras a manos de talladores locales⁵¹. Esta reutilización permite un abaratamiento del libro sin que éste pierda el atractivo de las ilustraciones. Nuestro autor-impresor se encontró a la hora de realizar su obra con la necesidad de unas xilografías de encabezamiento que siguieran el esquema tradicional creado para los triunfos. Reunió diversos materiales procedentes de talleres valencianos, recurriendo a escudos cuando no lograba encontrar

⁴⁸ Se trata de interpretaciones un tanto libres de pasajes del Antiguo Testamento, que sitúan a personajes como el rey David (Salmo 39, 1-3) o Ezequías (Is. 38, 10) en las puertas del infierno del que lograron, finalmente, salvarse. En estas miniaturas el fuego sale también directamente de las rocas y no de los resquicios (*Les très riches heures du Duc du Berry*, edición facsímil anotada a cargo de J. Longnon y R. Cazelles, London, 1989, pp. 86 y 90).

⁴⁹ Como sucede también en la arquitectura, el Renacimiento comenzará a introducirse en la ilustración grabada española a partir de su parcela menos comprometida, la ornamentación, para irse extendiendo posteriormente a las composiciones figurativas (J. CARRETE, F. CHECA y V. BOZAL, *op. cit.*, p. 53, y A. GALLEGO, *Historia del grabado en España*, Madrid, 1979, p. 75).

⁵⁰ Por ejemplo, para la portada de su *Terno omediario actual* (reproducida en A. RODRIGUEZ-MOÑINO, *op. cit.*, p. 11), utiliza exactamente la que preside el incunable de Gualberto Fabricio, *Crónica de Aragón*, impreso en Zaragoza por Pablo Horus a fines del siglo XV (reproducida en J. L. MARTIN, *Historia de España*, vol. III, Barcelona, 1984, p. 421). Es este un dato más que corrobora la publicación en Zaragoza de los *Ternos* de Tanco.

⁵¹ Díaz Tanco también empleará este sistema. El retrato ecuestre de Godofredo de Bullón que aparece en su *Palinodia de los turcos* (edición facsímil a cargo de A. Rodríguez-Moñino, Badajoz, 1947, fol. 1 vuelto) es una versión ligeramente alterada del caballero del *Aureum opus*, publicada en Valencia por Diego Gumiel en 1517 (J. CARRETE, F. CHECA y V. BOZAL, *op. cit.*, p. 55).

una composición satisfactoria. Ello explica los continuos desfases entre el componente gráfico y el escrito en diversos capítulos. Sin embargo, esa búsqueda de imágenes para un texto ya elaborado debió sufrir un proceso inverso en los tres últimos grabados del libro. Conocidas su homogeneidad, especial temática y estrecha relación con los poemas, debieron preceder a éstos, sirviéndoles, además, de inspiración.

Ambos aspectos nos descubren a un Díaz Tanco como impresor atento a la situación general del oficio pese al carácter ambulante y artesanal de su taller. Algunas ilustraciones de *Los veinte triumphos* demuestran una sensibilidad ante los nuevos aires procedentes de Italia que, no sólo no podía pasar desapercibida, sino que probablemente sería decisiva a la hora de su elección para un hombre que, como él mismo recalca, viajó repetidas veces a la cuna del Renacimiento durante la primera mitad del siglo XVI con el ansia de conocimiento que caracterizó a este peculiar escritor extremeño.