



LOS GRABADOS DEL TEXTO DE LAS PRIMERAS EDICIONES DEL “AMADÍS DE GAULA”: DEL “TRISTÁN DE LEONÍS” (JACOBO CROMBERGER, H. 1503-1507) A “LA CORONACIÓN” DE JUAN DE MENA (JACOBO CROMBERGER, 1512)¹

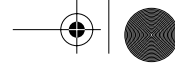
Juan Manuel CACHO BLECUA
Universidad de Zaragoza

BIBLID [0213-2370 (2007) 23-1; 61-88]

Los grabados de las primeras ediciones del “Amadís” se remontan a un arquetipo gráfico surgido en la imprenta de J. Cromberger. Una tercera parte deben proceder de un “Tristán de Leonís” perdido, publicado entre 1503 y 1507. El empleo de unos grabados específicos del “Amadís” en “La coronación” de Mena (1512) permite deducir que para su portada también se utilizaron materiales preexistentes, los de una edición amadisiana perdida de 1511. El uso de unas mismas imágenes en libros de poesía y de caballería no sólo podría explicarse por motivos materiales y económicos, sino también por estar los libros potencialmente dirigidos a unos receptores similares.

The engravings of Amadís’ first editions date back to an archetype published in J. Cromberger’s print. A third part of these engravings must come from a lost “Tristán de Leonís”, published between 1503 and 1507. As “La coronación de Mena”, published in 1512, uses some specific engravings taken from the “Amadís” edition, the author deduces that this edition uses the engravings of a lost edition of the “Amadís” of 1511. The use of the same images could not only be explained due to economic reasons, but also because all these books are directed to the same readers.

COMO ES BIEN SABIDO, LA PRIMERA EDICIÓN de los cuatro libros de Rodríguez de Montalvo conservada en la actualidad apareció en los talleres zaragozanos de Jorge Coci el 30 de octubre de 1508, pero con buenos argumentos puede afirmarse que hubo otra u otras impresiones perdidas, aspecto sobre el que los críticos se muestran de acuerdo, aunque no existe idéntico consenso sobre la datación de la *princeps*. Limitándome a los trabajos más recientes, Suárez Pallasá la sitúa hacia 1483 (68), mientras que Ramos postula una fecha menos temprana: “quizá hacia 1496” (322), relacionada con la terminación del ciclo de los cinco primeros libros y con una antigua edición sevillana mencionada por los bibliógrafos alemanes.² Por su parte, nuestro homenajeado se extraña de que el primer texto conocido se haya difundido en una ciudad de la corona de Aragón y después de la muerte de Rodríguez de Montalvo. Sin dar por sentada la existencia de la *princeps* de 1496, apunta la probabilidad de que hubiera visto “la luz del día en vida de su autor, antes de 1505, en consecuencia, y en alguna imprenta de la corona de Castilla” (Avall-Arce 39). Entre otros lugares, sugiere que podría haberse editado en Valla-



dolid por su cercanía a Medina y su tradición impresora. Por mi parte, recordaré que en esta ciudad trabajó Juan de Burgos, sumamente interesado por la literatura caballerescas, como demuestran sus estampaciones de diversas modalidades de la materia: la *Crónica troyana* (Burgos, 1490); tratados teóricos, el *Doctrinal de caballeros* de Alonso de Cartagena (Burgos, 1497); relatos artúricos, el *Baladro del sabio Merlín* (Burgos, 1498) y el *Tristán de Leonís* (Valladolid, 1501); e historias breves, el *Oliveros de Castilla* (1501), previamente publicado por Fadrique de Basilea (Burgos, 1499).

No propongo una hipotética *princeps* de Juan de Burgos –carezco de documentación que la avale–, aunque sí hay suficientes datos que apuntan a su entorno como enclave importante en la iconografía y difusión del *Amadís*. En un excelente trabajo, Pedro Cátedra y Rodríguez Velasco (2000) han indicado la posibilidad de que el comendador Cristóbal de Santisteban, perteneciente a uno de los linajes dominantes de Valladolid, hubiera intervenido en la labor editorial de este impresor. Lo cierto es que entre los fondos de su biblioteca, heredados por su nieta, no sólo se encontraba un *Amadís* de “mano”, sino también la edición zaragozana de Jorge Coci, 1508 (Cátedra y Rojo 2004: 226-37), impresor con el que había publicado su *Tratado de la sucesión de los reinos de Jerusalén y Nápoles* (1503):

No será arriesgado sugerir provisionalmente que esta figura pudiera ser un enclave de relativa importancia no sólo en la promoción, sino también en la creación de líneas editoriales. Jorge Coci fue su editor en Zaragoza; pero fue también el impresor de la edición más antigua que hoy conocemos del *Amadís*, cuidada por un regidor medinés con más que posibles vinculaciones clientelares con el Comendador, que además poseía uno de los pocos manuscritos amadisianos que conozcamos hoy en bibliotecas de principios del XVI. (Cátedra y Rodríguez Velasco 2000: 90)

Parece muy lógico que siendo Montalvo y Santisteban dos regidores de ciudades cercanas, Medina del Campo y Valladolid, respectivamente, pertenecientes ambos a su patriciado urbano e interesados por la caballería, hubieran tenido múltiples ocasiones de conocerse. Finalmente, con independencia de que pudiera estar relacionado o no con este personaje, Jacobo Cromberger publicó dos obras caballerescas previamente editadas por Juan de Burgos, el *Oliveros de Castilla* (1507) e, hipotéticamente, con antelación el *Tristán de Leonís* (h. 1503-1507). Esto permite explicar que algunas imágenes del *Amadís* se remonten a unos originales lejanos creados en los talleres del editor burgalés, como trataré de demostrar.

Cada vez con mayor insistencia los críticos defienden la posibilidad de que la *princeps* del *Amadís de Gaula* hubiera visto la luz con las xilografías de las ediciones posteriores, que incluso podrían haber figurado en la hipotética



de 1496. En opinión de Thomas, "if such a book ever existed, it may have contained at any rate some of the cuts found in later editions" (49). Suárez Pallasá sitúa estos grabados un poco antes, hacia 1494, en el subarquetipo de donde proceden sus dos ramas (69). De forma más matizada y con nuevos argumentos, Ramos supone que el texto bien pudo estar ilustrado desde su primera aparición, o desde el arquetipo al que se remontan los testimonios conservados, aunque

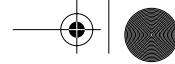
al haberse perdido, por lo menos, dos ediciones del *Amadís* antes de 1508 (y siempre podría haber alguna más), no podemos asegurar que nuestra hipótesis sea la correcta. Sabemos que algunos de los grabados que se van a utilizar en el *Amadís*, cuando menos desde la edición perdida de 1511, circulaban ya por el taller de los Cromberger desde el año 1507, cuando imprime su *Oliveros de Castilla*, que incluye alguno de ellos, pero no podemos asegurar de manera irrefutable que llevaran ya varios años allí. (340-41)

En este contexto, las xilografías se convierten en instrumento adicional que permite avanzar en el complejo entramado de la transmisión amadisiana, por lo que analizaré algunas viñetas significativas para fijar en la medida de lo posible ciertas fechas de su uso y estudiarlas desde la perspectiva de su recepción. Para acotar el tema, me centraré en las relaciones del *Amadís* con dos libros: 1) una edición perdida del *Tristán de Leonís* anterior a 1507 y 2) *La coronación* de Juan de Mena (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1512).

Las xilografías amadisianas

En cada taller los libros crean su tradición iconográfica, para cuya configuración, incluso por motivos materiales, suelen ser decisivas sus primeras estampaciones, fenómeno bien documentado en las obras que nos ocupan. Los editores veían facilitada su tarea si partían de un texto ya publicado, que a veces reproducían a plana y renglón, o sin apenas alteraciones entre sus folios, como sucede en el *Tristán de Leonís* (Jacobo Cromberger, 1511, y Juan Cromberger, 1528) (ver Cuesta Torre 1997) y en la transmisión del *Amadís* (ver Ramos). Además, una imprenta, sea de los Cromberger o de quien fuere, debe analizarse como un negocio que implica, por un lado, unos riesgos y unos costes económicos y, por otro, unas prácticas que tratan de crear unas expectativas que impulsen la compra de sus productos (los textos).

Como otros libros destinados a un amplio consumo y sucesivas reediciones, resulta significativo que las primeras impresiones de literatura caballesca en la Península aparezcan ilustradas. Dejando aparte otras funciones,



sus imágenes contribuyen a reforzar su componente placentero, al embellecer una presentación que, con independencia de su mayor o menor acierto artístico, se hace agradable a la vista y rompe la monotonía de los signos lingüísticos. En consecuencia, si unas prensas han invertido dinero en la confección de unos grabados que hacen más atractivo su producto, resulta lógico que deseen amortizar su desembolso utilizando los disponibles. Sin embargo, las primeras noticias de una edición del *Amadís* con figuras son relativamente tardías; las proporciona Fernando Colón (Sevilla, 20 de marzo de 1511), sin indicar su impresor (Norton, it. 1008). No obstante, con buenos argumentos podemos suponer que la estampó Jacobo Cromberger y que además no era la primera publicación del libro con grabados surgida de sus talleres. Después, las xilografías se reproducen en las siguientes: Jacobo y Juan Cromberger, 1526; Juan Cromberger, 1531; Juan Cromberger, 1535; Juan Cromberger, 1539; Jácome Cromberger, 1547; Jácome Cromberger, 1552.

En sentido contrario, otras obras caballerescas que vieron la luz en las mismas prensas carecen de idéntica tradición gráfica (Lucía Megías 2000: 473). Limitándome a los años iniciales del XVI, *El libro del caballero Zifar* (Jacobo Cromberger, 9 de junio de 1512) se presenta como si fuera un auténtico libro de caballerías, pero su texto carece de las viñetas menores características de la imprenta. Más significativo resulta el quinto libro de la saga amadisiana, *Las sergas de Esplandián*. Todas sus ediciones se ilustran con una portada diferente, excepto las dos crombergerianas que incluyen el mismo grabado, pero en ninguna se han incorporado las imágenes de su texto. También por el catálogo de la biblioteca de Fernando Colón tenemos noticia de una impresión perdida (Jacobo Cromberger, 31 de julio de 1510), en la que no se detalla la presencia de figuras (Norton, it. 788), que tampoco se incorporan en ninguna de las siguientes impresiones (he consultado un ejemplar de todas las enumeradas): Toledo, Juan de Villaquirán, 1521; Roma, Jacobo de Junta y Antonio Martínez de Salamanca, 1525; Sevilla, Juan Varela de Salamanca, 1526; Burgos, Juan de Junta, 1526; Sevilla, Juan Cromberger, 1542; Sevilla, Jácome Cromberger, 1549; Burgos, Simón de Aguayo, 1587; Zaragoza, Simón de Portonariis, 1587; Alcalá de Henares, herederos de Juan Gracián, 1588.

La tradición visual de una obra suele quedar marcada por la presencia o ausencia de ilustraciones en sus primeras apariciones y en las sucesivas reediciones surgidas en el mismo taller; los impresores calibrarían los riesgos económicos, que lógicamente eran mayores en una primera edición cuyo éxito se desconocía, lo que puede explicar que algunas carezcan de imágenes interiores. De forma más excepcional los grabados quedan estrechamente ligados al texto que acompañan hasta el punto de que se reproducen o copian en publicaciones realizadas en ciudades diferentes, como sucede con *La Celestina* o



con *La cárcel de Amor*. En el caso del *Amadís* las viñetas crombergerianas fueron imitadas en dos ediciones italianas, la de Roma, Martínez de Salamanca, 1519 (en adelante, Roma), y la de Venecia, Juan de Sabia, 1533 (en adelante, Venecia). Ambas emplean idénticos modelos gráficos (40), pero se distribuyen de modo diferente; sus dimensiones y pequeños detalles menores permiten concluir que las dos emplearon distintas matrices.³ Éstas también difieren de las usadas en los talleres sevillanos en donde se publicó la segunda edición conservada con figuras (Sevilla, Jacobo y Juan Cromberger, 1526). Las tres, Roma, Sevilla y Venecia, permiten reconstruir el arquetipo gráfico perdido del que derivan, pues de acuerdo con el *estemma* de Suárez Pallasá, Sevilla (1526) y Venecia (1533) se remontan a un mismo subarquetipo, diferente del que transmite Roma (1519). Sin embargo, no me detendré en sus problemas ecdóticos, aunque algunas de mis conclusiones afecten a ellos.

Los textos de Sevilla y Roma siguen convenciones arraigadas en diferentes géneros, presentes ya en el *Baladro* (1498) y el *Tristán* (1501) editados por Juan de Burgos: ilustran todos sus capítulos con pequeños grabados que ocupan aproximadamente la anchura de una de las dos columnas en las que se divide el folio.⁴ Situados inmediatamente después de los epígrafes, fijan visualmente la *dispositio* de la obra. Para el cumplimiento de esta función los impresores combinaron las viñetas con diversos procedimientos que recalcan la segmentación del texto por la utilización de: a) líneas en blanco; b) iniciales ornamentales, floridas o historiadas, en segmentos no numerados como prólogos y comienzos de libro; c) iniciales floridas de menor tamaño, rectangulares, tras el texto posterior a la rúbrica; y d) una primera línea del epígrafe destacada por el mayor tamaño del tipo empleado.

Estas xilografías, como es habitual hasta el siglo XVIII, están confeccionadas "a fibra o al hilo", con el taco cortado en el sentido de las vetas del tronco del árbol; para grabar se emplean "indistintamente pequeñas gubias y cuchillas con las que, según el talento del artista, se consiguen unas imágenes de líneas más o menos finas" (Vives Piqué 54-55). La madera tiene la ventaja de su precio y accesibilidad frente a otras matrices, pero también un inconveniente: se desgasta más fácilmente, por lo que al cabo del tiempo los tacos deben ser sustituidos, como sucede con reiteración en las ediciones crombergerianas.

Además, todas las imágenes empleadas en Roma, Sevilla y Venecia podemos definirlas como narrativas, constituidas "par un ensemble d'éléments et de relations qui présentent un fait et racontent une histoire. Elle se lit comme le compte rendu d'un fait, comme un récit. Situé dans l'espace et dans le temps, le déroulement de l'action a un sens particulier" (Garnier 40). En la mayoría de los casos remiten a acciones convenientemente subrayadas por los movimientos o gestos detenidos en el instante o instantes que se reflejan en la



imagen. Sólo ocasionalmente incluyen referentes complementarios y ornamentales, por ejemplo, un árbol, aunque algunos grabados de representaciones de reyes entronizados tienden hacia la imagen temática intemporal, sin que lleguen a lograrse totalmente.

A su vez, las tres coinciden en el empleo de 39 modelos correspondientes a las siguientes entradas del apéndice de Griffin, 1988: 405, 406, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 418, 420, 422, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 433, 434, 438, 440, 441, 442, 443, 447, 448, 449, 450, 453, 454, 457, 458, 459, 461, 462, 463.⁵ Para no extenderme en mi exposición, describiré las coincidentes con el arquetipo gráfico del *Tristán de Leonís* y con la portada de *La coronación* de Juan de Mena, algunas de las cuales analizaré en mi exposición. Indico sus medidas, el número del apéndice de Griffin (1988) y las veces que se usa en Roma (R), 1519, Sevilla, 1526 (S) y Venecia, 1533 (V): por ejemplo, R (6) equivale a que esta viñeta se ha empleado en seis diferentes capítulos en la edición de Roma. Asimismo señalo su empleo en el *Tristán*, en el *Oliveros* y en *La coronación* publicados por Jacobo Cromberger y si la xilografía está reproducida por Lucía Megías, 2000:

TAMAÑO	GRIFFIN [1988]	DESCRIPCIÓN	EMPLEOS
59 x 72	405	Combate entre varios caballeros, cuatro de ellos montados en sus cabalgaduras, de los que dos se enfrentan con las lanzas y otros dos pelean en el suelo. (Lucía Megías 2000: fig. 137).	<i>Amadís</i> , R (6), S (2) y V (2). <i>Tristán</i> y <i>Oliveros</i> .
57 x 72	411	Paisaje marítimo con tres barcos más lejanos y dos barcas acercándose a la orilla, en donde se divisa un montículo con árboles y una edificación amurallada.	R (9), S (3) y V (6). <i>Tristán</i> .
59 x 72	412	Combate con lanza entre dos caballeros en campo cerrado. (Lucía Megías 2000: fig. 134).	R (6), S (4) y V (5). <i>Tristán</i> y <i>Oliveros</i> .
57 x 73	413	Marcha de dos caballeros ataviados con vestimenta no guerrera. (Lucía Megías 2000: fig. 158).	R (5), S (2) y V (3). <i>Tristán</i> y <i>Oliveros</i> .



59 x 73	416	En una fortificación con un ventanal abierto, un rey barbado, acompañado de dos personas, parece despedirse o recibir a una persona cuya cabeza se divide en el extremo de un barco con la vela desplegada.	R (7), S (4) y V (12). <i>Tristán</i> .
57 x 72	420	Un caballero de pie sujeta las riendas de su caballo con su mano izquierda y con la derecha la mano de una doncella; parece alejarse de un edificio con puerta ojival y verjas en la que se sitúa otra doncella con sus manos juntas, en tono suplicante. (Lucía Megías 2000: figs. 161-163).	R (4), S (2) y V (5). <i>Tristán y Oliveros</i> .
58 x 73	424	Amadís pasa el arco de los leales amadores. (Lucía Megías 2000: fig. 141).	R (1), S (1) y V (2). <i>Coronación</i> .
59 x 73	425	Rey coronado con cetro en mano izquierda, situado en trono sobre estrado, está rodeado de cuatro cortesanos, dos a la izquierda y otros dos a la derecha.	R (13), S (2) y V (6). <i>Tristán y Oliveros</i> .
59 x 73	426	Dos caballeros alcanzan a otro combatiente en el suelo, descabalgado.	R (1), S (3) y V (5). <i>Tristán y Oliveros</i> .
57 x 70	430	Rey coronado, a caballo y con lanza en la mano, es sujetado por una doncella, también montada. Con el fondo de un castillo, la escena se sitúa en espacio arbolado, con un jabalí y un perro en el plano inferior, y un pato en el agua. (Lucía Megías 2000: fig. 139).	R (1), S (1) y V (3). <i>Tristán y Oliveros</i> .
56 x 72	431	Dos caballeros acompañan a una dama a quien dirigen su mirada; uno lleva la lanza inclinada hacia arriba y el segundo, apuntando hacia el suelo; los tres personajes van montados en sus cabalgaduras.	R (3), S (3) y V (3). <i>Tristán</i> .
60 x 76	433	Convalecencia mágica de Galaor y Cildadán. (Lucía Megías 2000: fig. 145).	R (2), S (1) y V (1). <i>La coronación</i> .



58 x 72	442	Una joven trata de clavarse una espada; está junto a otra doncella que muestra una actitud compungida y en frente de un rey coronado con cetro en su mano, acompañado de un personaje sorprendido.	R (2), S (1) y V (1). <i>Tristán</i> .
57 x 72	450	Dos peregrinos, uno joven y otro anciano, se desplazan por el camino, con edificio amurallado al fondo.	R (1), S (1) y V (1). <i>Tristán y Oliveros</i> .
57 x 72	459	Tres jóvenes y una mujer se acercan a la puerta de una iglesia. (Lucía Megías 2000: fig. 135).	R (1), S (1) y V (1). <i>Tristán y Oliveros</i> .
60 x 74	461	Llegada de la mujer adúltera a la corte de Lisuarte. (Lucía Megías 2000: fig. 144).	R (1), S (1) y V (2). <i>La coronación</i> .

Las diferencias de sus dimensiones no permiten extraer conclusiones sobre su génesis, pues las oscilaciones de su anchura, entre 70 y 76 mm, no resultan excesivas y, sobre todo, son excepcionales: corresponden a los dos casos más extremos. Ni siquiera el espacio ocupado por ambas llama especialmente la atención respecto a la columna, los laterales o el intercolumnio del folio correspondiente. Por otra parte, las xilografías más reiteradas suelen recrear unos contenidos genéricos, tanto por la acción como por los personajes y su (mínima) caracterización iconográfica, mientras que las más específicas por lo general apenas se repiten más allá del episodio para el que fueron creadas.

Del "Tristán de Leónís" (Sevilla, Jacobo Cromberger) al "Amadís de Gaula"

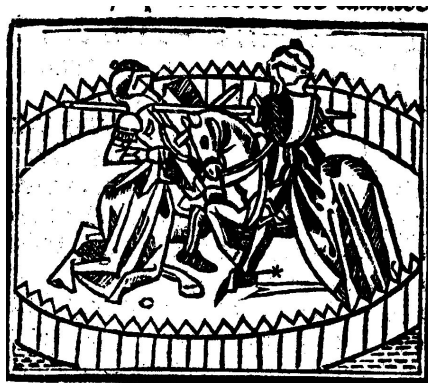
Salvo mínimas excepciones y anomalías, las tres ediciones amadisianas incluyen una pequeña viñeta después de cada epígrafe, procedimiento que podría implicar el uso de 133 modelos diferentes, correspondientes a los capítulos numerados de las ediciones de Roma y Sevilla, o 135 en Venecia, texto en el que se establece una *dispositio* ligeramente distinta.⁶ Para su cumplimiento (teórico) debería haberse creado una imagen singular que ilustrara sus respectivos contenidos literarios. Ahora bien, la extensión de los libros y el precio de la confección de las matrices, que no resultaban baratas a pesar de ser de madera, hubiera supuesto un desembolso cuantioso para una industria tradicionalmente descapitalizada, aspecto fundamental para el tema que nos ocupa. Para reducir los costes los editores impusieron unas prácticas comunes



a otras series: a) seleccionaron los capítulos destinados a ser ilustrados, como sucede en el *Oliveros de Castilla* o en el *Claribalte*, si bien este procedimiento es ajeno al *Amadís*; b) confeccionaron grabados específicos, creados *ex profeso* para iluminar un episodio concreto, pero los usaron también en contextos diferentes de los iniciales; algunos procedían de otros libros ya publicados por las mismas prensas, aspecto de cierta importancia porque nos permite fechar su uso; c) compusieron grabados genéricos, entendiendo por tales aquellos que se limitan a representar acciones habitualmente comunes y repetidas, sin detalles muy particulares que las vinculen a la representación de ningún episodio singular; en el caso de los libros de caballerías por lo general remiten a combates, individuales y colectivos, desplazamientos, terrestres o marítimos, recepciones regias, etc. Estas viñetas podían repetirse sin que se produjeran desajustes entre el texto literario y su referente visual; podían estar conformadas por una única imagen, pero pronto los impresores se dieron cuenta de la utilidad de las xilografías compuestas que combinaban imágenes independientes, bien fueran "figurillas", al estilo de *La Celestina* o de los pliegos de cordel, bien fueran grupos menores con pocos personajes (Lucía Megías 2000: figs. 183-190).

Cuesta Torre (1997) propuso la existencia de ediciones perdidas del *Tristán de Leonís* posteriores a la *princeps* (Valladolid, Juan de Burgos, 12 de febrero de 1501) y anteriores a la terminada de imprimir por Jacobo Cromberger el 15 de enero de 1511 en Sevilla. Ahora bien, las xilografías de las ediciones crombergerianas son idénticas a las usadas en la *Historia de los nobles cavalleros Oliveros de Castilla y Artús d'Algerbe* (Sevilla, Jacobo Cromberger, 4 de junio de 1507), libro que incluye casi todos sus grabados en muchas ocasiones de forma anómala, mientras que por el contrario resultan coherentes en los contextos de la leyenda artúrica. En consecuencia, una de las impresiones del *Tristán* que no nos ha llegado tuvo que componerse con antelación a 1507, y resulta lógico que saliera del taller de Jacobo Cromberger (Cacho Blecua 2004-2005), quien (re)utilizaría después buena parte de sus grabados. Para la ilustración de esa hipotética edición perdida, los talleres sevillanos debieron de emplear 20 modelos, distribuidos entre los 82 capítulos, correspondientes a los siguientes entradas de Griffin, 1988 (indico con negrita su coincidencia con los grabados del arquetipo gráfico del *Amadís*): 402, **405**, 411, 412, 413, **416**, 417, **420**, 421, 423, **425**, **426**, **430**, **431**, 442, **450**, **459**, a los que habría que añadir tres no incluidos por Griffin en su catálogo, ninguno de los cuales es utilizado en la obra de Rodríguez de Montalvo.⁷ Por su parte, el *Oliveros de Castilla* (1507) está dividido en 74 capítulos, de los que están ilustrados 34, para los que se utilizan 17 matrices. Sólo una no aparece en el *Tristán*, la imagen de san Mateo (núm. 52 del

apéndice de Griffin 1988), mientras que por el contrario no incluye estas cuatro, 411, 416, 431, 442, muy posiblemente porque no se consideró pertinente su contenido.



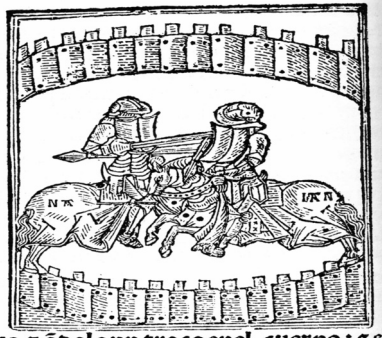
GRABADO 1

Oliveros de Castilla(Sevilla, Jacobo Cromberger, 1507, fol. b₂)

En otra ocasión he analizado la prioridad del *Tristán* sobre la historia breve (Cacho Blecua 2004-2005), por lo que ahora sólo examinaré con idénticos presupuestos algunos grabados utilizados también en el *Amadís*, uno genérico y varios específicos. En la portada del *Oliveros* (1507) se utiliza una xilografía, repetida hasta la saciedad por los Cromberger (núm. 412 del índice de Griffin 1988), en la que se recrea un combate entre dos caballeros montados en sus cabalgaduras (Grabado 1).⁸ Dicho enfrentamiento correspondería a las primeras embestidas con las lanzas, con resultado desigual para los contendientes: una atraviesa la garganta del adversario, mientras que la otra parece haberse quebrado, siendo perceptibles sus restos por el suelo. Se trataría de una justa celebrada en campo cerrado, con la peculiaridad de que la representación del palenque circular queda cortada en sus dos laterales. Idéntica imagen se emplea con reiteración en capítulos del *Tristán* que remiten a enfrentamientos destacados en los epígrafes, con independencia del lugar en el que se desarrollan, del mismo modo que sucede en el *Amadís de Gaula*: Roma, caps. 9, 12, 25, 27, 47 y 62; Sevilla, caps. 9, 25, 27 y 62;⁹ Venecia, 9, 25, 27, 62 y 110. El modelo se utiliza en los combates individuales, diferenciados de los colectivos, para los que disponen de sus respectivas xilografías. En esta tesitura sería imposible decidir la prioridad de unas u otras obras en el uso del grabado, salvo la aportación de otros datos externos, para lo que nos puede ayudar la tradición iconográfica.

Ya desde fines del siglo xv los talleres de Juan de Burgos disponían de una xilografía similar que escenificaba un enfrentamiento con lanzas, sin los deta-

lles de su rotura ni de su herida, con la singularidad de que se leen dos inscripciones en las gualdrapas de ambas monturas, NA y IAN; la justa se produce también en un campo cerrado rodeado de un palenque cuyos laterales significativamente quedan cortados en la iconografía (Grabado 2). En el *Baladro del sabio Merlín* (1498) se utiliza en tres ocasiones (caps. 21, 28 y 32), mientras que en el *Tristán* (1501) en 15 (caps. 8, 15, 16, 22, 25, 30, 32, 33, 43, 44, 45, 51, 60, 64 y 67), el 18, 75% del total de sus imágenes (se reproducen en la edición de Cuesta Torre, 1999). De la comparación de su contenido literario no se desprenden conclusiones firmes, pero la confrontación de ambas imágenes resulta decisiva: para la creación de una xilografía que ilustrara el *Tristán* perdido en las prensas de Jacobo Cromberger se usó un grabado que tenía como referente el de Juan de Burgos, que pasó a ediciones posteriores de la obra, a sus imitaciones (Juan Varela de Salamanca), al *Oliveros de Castilla*, al *Amadís*, etc.



GRABADO 2
Baladro del sabio Merlín
(Burgos, Juan de Burgos, 1498, fol. XLVIII)

Habitualmente, los artesanos grabadores, como otros artistas que trabajan con imágenes, prefieren reproducir o remodelar una tradición ya experimentada a tener que inventársela. Sin embargo, la ausencia de censos de ilustraciones utilizadas por las casas impresoras en periodos específicos dificulta el análisis y añade una mayor provisionalidad a unos estudios que, entre otras ventajas, permitirían “identificar ediciones contrahechas, establecer el nivel de relaciones entre los impresores o establecer las líneas de propietarios dentro de las casas impresoras” (Pedraza García *et alii* 198). En nuestro caso, una vez fijada la conexión entre las impresiones de Jacobo Cromberger y la de Juan de Burgos, percibimos similitudes icónicas que incluso pasarían desapercibidas, pues entre el punto de partida lejano y la nueva imagen sólo quedan vagas reminiscencias. Es lo que ocurre con el grabado del capítulo 10 del *Tristán de Leonís* de Juan de Burgos (1501), “De cómo Tristán fue a buscar por la mar sus aventuras do guaresciese, e cómo llegó al reino de Irlanda” (edición de Cuesta Torre 25), repetido también en el 14, “De cómo don Tristán llegó a Cornualla, e de cómo la Dueña del Lago del Espina le embió a dezir que fuese a verse con ella” (edición de Cuesta Torre 33). Ambos coinciden en la partida o llegada de un personaje por el mar, si bien su ilustración remite a un episodio también caballeresco, pero ajeno a la leyenda artúrica (Grabado 4).

En la viñeta se recrea frontalmente un muro junto al agua, con una zona superior de tres espacios diferenciados por sus correspondientes arcos, ocupados por distintas personas, entre las que destaca un rey con bastón y corona en la parte central. En la parte inferior de la pared, una reina se asoma a un ventanal y entrega un objeto a un caballero que se acerca en una barca tirada por un cisne, a cuya leyenda sin duda remite, por ejemplo cuando el héroe llega por el Rin a la corte del emperador para defender los derechos de su madre. Sin embargo, no conozco ninguna publicación española de finales del siglo xv o principios del siglo xvi exenta de la



GRABADO 4
Fristán de Leonís

(Valladolid, Juan de Burgos, 1501, fol. xiv^o)

famosa leyenda o distinta de la *Gran Conquista de Ultramar* (Salamanca, Hans Gysser, 1503), que además carece de xilografías. El grabado resulta similar a los utilizados por Juan de Burgos por la técnica utilizada, su resolución espacial y la vestimenta de los personajes, por lo que, con ciertas precauciones y sólo como hipótesis, de la viñeta podría desprenderse la existencia de una edición desconocida impresa en su taller para la que debió de confeccionar dicha imagen. Parece la deducción más lógica, pero no es la única. Ahora bien, en sus prensas apenas se suelen crear grabados específicos y por lo general emplean los ya existentes de otras ediciones. ¿Qué sentido tenía tallar una imagen con un personaje muy concreto para un libro diferente? ¿Pudo proceder de otras prensas?



GRABADO 5
Amadís de Gaula

(Sevilla, Jacobo y Juan Cromberger, 1526, fol. ix^o)

En una segunda fase, en una fecha desconocida anterior a 1507, muy posiblemente en los talleres de Jacobo Cromberger se preparó el grabado correspondiente para ilustrar el *Fristán* (Grabado 5).¹⁰ Dicho grabado no fue reutilizado en el *Oliveros*, pero sí se emplearon idénticos tacos o sus modelos en los siguientes capítulos del *Amadís*: Roma, 4, 16, 60, 75, 78, 119 y 121; Sevilla, 4, 16, 60 y 121, Venecia, 4, 16, 52, 60, 64bis, 69, 75, 78, 81, 97, 121 y 130.

Las sucesivas adaptaciones a los nuevos contextos propiciaron que los rasgos más específicos de la xilografía originaria, por la singularidad de la representación —un cisne que tira de una barca— desaparecieran convirtiéndose en otros menos individualizados, susceptibles de ser utilizados para representar los desplazamientos marítimos sin desajustes entre texto e imagen. Su reiteración resulta un buen indicio de cómo múltiples capítulos, del mismo modo que muchas aventuras, se inician con la partida o llegada de los personajes a la Corte. Se trata de un motivo recurrente en la literatura caballeresca, plasmado con distintas modalidades en los textos, y subrayado por el uso de idéntica imagen. Mediante la reconstrucción de sus cambios visuales se manifiestan las relaciones entre los talleres y las obras, al tiempo que se entienden mejor las modificaciones, los usos de las imprentas y el sentido de la estampa.

Por otra parte, algunos grabados muy genéricos de Cromberger se alejan de los modelos empleados por Juan de Burgos, por lo que de su comparación no puede extraerse una conclusión firme, pero la vinculación entre las mismas estampas del *Tristán* y del *Amadís* y el texto literario en el que se insertan suele resultar concluyente: el contexto de la leyenda artúrica se aviene mejor con la imagen, o en el peor de los casos no se perciben desajustes sospechosos entre sus signos lingüísticos y la representación visual. A su vez, la existencia de unos idénticos referentes icónicos no se limita a grabados que he denominado genéricos, utilizados con reiteración, sino que también se repiten viñetas específicas; en casos excepcionales guardan cierta coherencia con el texto amadisiano al que acompañan, hasta el punto de que podría pensarse que se habían creado para este libro si desconociéramos la tradición, como sucede en los modelos 430 y 442 del índice de Griffin, 1988.



GRABADO 7
Oliveros de Castilla
 (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1507, fol. e₅)

El primero (Grabado 7) representa una escena de caza protagonizada por un rey en la que desempeña un papel esencial una doncella. En el *Tristán* guarda una estrecha vinculación con el capítulo segundo: Meliadux sale con sus gentes de caza y se pierde en la Floresta Peligrosa, en donde se encuentra con una "doncella encantadora" que le conducirá a la Torre Peligrosa. Por su parte, en el capítulo 133 del *Amadís*, Lisuarte, transformado por los últimos avatares de su vida en un rey triste, solitario, pensativo, yendo de cacería en una floresta ve a una mujer

que solicita su ayuda; también se trata de un engaño que le conduce a su encantamiento, aventura necesaria en la estructura actual para que la resuelva Esplandián en las *Sergas*.¹¹ Por el contexto literario, algunos detalles menores del *Amadís* no se acomodan al grabado, pues expresamente se dice que Lisuarte llevaba como armamento "solamente la su muy buena y preciada espada ceñida" (IV, CXXXIII, 1740). Este aspecto lo podríamos considerar secundario, mientras que no se alude a la lanza si bien su uso tampoco resulta crucial porque tampoco en el *Tristán* se le concede especial importancia, indicio de que puede proceder de un texto anterior.¹² Sin embargo, su tradición iconográfica nos permite explicar varios detalles del grabado utilizado (la lanza y el pato), por lo que podemos remontar su modelo gráfico a la imagen del capítulo II del *Tristán de Leonís* (1501) (Grabado 6).



GRABADO 6

Baladro del sabio Merlin(Burgos, Juan de Burgos, 1498, fol. xxix^o)

El tema de la caza, poblado de múltiples significados, suele propiciar desarrollos bien delimitados en la literatura. El cazador, bueno o malo de acuerdo con Devoto (1960), protagoniza una aventura relacionada con el amor, lo sobrenatural, la muerte o una experiencia intelectual. En nuestro caso la aventura de ambos libros conduce a la pérdida mágica del rey, episodio bien estudiado en el *Tristán* por Campos García Rojas (2001), lo que me exime de referencias y de su análisis. Para mis intereses actuales, descompondré la secuencia en varios motivos, habituales en la tradición folclórica: 1) Salida de caza a la floresta; 2) Encuentro con una mujer misteriosa; 3) Engaño de la dama; 4) Desaparición enigmática del cazador; y 5) Búsqueda de la persona perdida. Cada una de las obras se recrea con diversas variantes, pero el *Tristán* y el *Amadís* coinciden en su estructura profunda —pérdida del rey durante una cacería mediante un engaño mágico (encantamiento) de una mujer misteriosa, lo que propicia unas nuevas aventuras—, todas ellas relacionadas con

los siguientes motivos de Thompson: N 771 "King (prince) lost on hunt has adventures"; K 700 "Capture by deception"; D 5 "Enchanted person" (debería existir una variante del G 263 "Witch injures, enchants, or transforms", aplicado a las hadas y magas) y el H 1385 "Quest for lost persons".



GRABADO 9
Amadís de Gaula
(Sevilla, Jacobo y Juan Cromberger,
1526, fol. LXXIV)

Ligeramente diferente es el modelo 442 (Grabado 9), en el que se representa a una joven que trata de clavarse en su pecho la punta de una espada; en el *Amadís* ilustra el capítulo 42, referido al nacimiento de Florestán. En casa del Conde de Selandia, su hija subrepticamente entra en la cama de Perión, "le solicita de amores y Perión se niega, pero desesperada, ella amenaza con suicidarse, y él tiene que acceder" (Avalle-Arce 158). En una lectura paralela, para la que están destinados los grabados, la imagen parece acomodarse a los motivos principales de la

situación, pero un análisis detenido revela ciertos desajustes: se representa a un rey con corona, como es habitual, pero con cetro, lo que parece inadecuado en una escena amorosa, del mismo modo que tampoco están justificados los dos acompañantes del grabado, masculino y femenino. Por el contrario, todo se aviene bien con el intento de suicidio de Belisenda delante del rey su padre para salvar al protagonista Tristán (*Tristán de Leonís*, v), en el único capítulo en el que se emplea dicha xilografía.¹³

La excepcionalidad de un grabado específico que se vincula con cierta coherencia en segmentos textuales de obras diferentes no debe resultar ni mucho menos extraña. En ambos episodios se recrean situaciones similares, algunas de gran raigambre en la tradición literaria clásica (Medea, Daimira y Dido) (ver Marín Pina), y muy fecunda en la literatura caballerescas artúrica y en los libros de caballerías castellanos (Campos García Rojas, 2001b y 2003). En nuestro caso, la secuencia puede descomponerse en tres momentos: 1: Propuesta de relación amorosa de la hija del hospedador (motivos T 281 "Sex hospitality" y T 55.1.1 "Princess declares her love for courtier", del índice de Thompson, 1966); 2: rechazo del pretendiente (motivo T 71 "Women scorned in love"); y 3: amenaza de suicidio o suicidio si no se concede lo que se solicita (motivo T 81.2.1 "Scorned lover kill self", inversión del más tradicional T 326 "Suicide to save virginity"). En el *Amadís* y el *Tristán* la tercera difiere en su desarrollo pero son comunes las dos primeras, por lo que con

buenas razones se ha señalado la influencia del episodio de Belisenda en la obra refundida por Montalvo (Cuesta Torre 1994, 225).

El empleo de unas mismas imágenes potencia desde el plano visual sus posibles interrelaciones, y sin duda el grabador reinterpreta el texto y condiciona nuestra lectura, al tiempo que nos la impone. Si desde el plano literario el *Amadís* es deudor del *Tristán de Leonís* (Avalle-Arce 1990), en las ediciones de los Cromberger o sus imitaciones también lo es desde el plano iconográfico. En muchas ocasiones el uso de idénticas viñetas obedece a motivos económicos y funcionales, pero las coincidencias también refuerzan las tradiciones intertextuales de los libros, incluso de episodios muy específicos, fijando unas relaciones que, en algún caso, pasarían más desapercibidas.

Del "Amadís de Gaula" a "La coronación" de Juan de Mena



GRABADO 10

Juan de Mena, *La coronación*
(Sevilla, Jacobo Cromberger, 1512)

tes (Grabado 10). Los críticos de arte han subrayado el carácter incipientemente renacentista del marco y de las representaciones interiores, que "comienzan a componerse con los postulados de claridad y orden" (Checa Cremades 55), al tiempo que han conectado el contenido de las cuatro viñetas con "escenas cortesanas relacionadas con el texto de la obra" (Gar-

Como he señalado, por el catálogo de Fernando Colón conocemos la existencia de una edición perdida del *Amadís* "cum figuris", que he atribuido a Jacobo Cromberger, en concordancia con la opinión de otros críticos como Misiiti. Las ilustraciones de esta edición no tenían que ser muy diferentes de las que nos han llegado hasta nuestros días, como puede deducirse por testimonios indirectos, entre los que elegiré la portada de *La coronación* de Juan de Mena por los problemas especiales que plantea. Publicada por Jacobo Cromberger el 12 de enero de 1512, en el taller sevillano realizaron una composición original con grabados menores de series numerosas preexistentes

cía Vega, I, 91: it. 589), o menos comprometidamente, con "distintos momentos de la vida de la corte" (Checa Cremades 55). Norton las describe como "a royal court figures in a garden, an armoured figure in a gateway" (1978: it. 815), síntesis mediante las que difícilmente podríamos identificarlas, a diferencia de la precisión con la que detalla su letrería. Todas ellas han sido utilizadas en los talleres de los Cromberger para la iluminación del *Amadís de Gaula*, y con seguridad tres corresponden a grabados específicos de la obra.

El primero (Grabado 10a) ilustra el séptimo capítulo del libro primero, en el que se resuelve la primera aventura del héroe: "Cómo [...] vinieron aquellos tres caballeros que traían un caballero en unas andas, y a su mujer aleposa" (*Amadís*, I, VII, 300). En la imagen se distinguen los participantes mencionados, el rey, la mujer, los tres caballeros y el paciente transportado en unas andas. Su especificidad y singularidad queda refrendada por su constante empleo en el mismo capítulo en las tres ediciones estudiadas,¹⁴ y por su escasa reiteración en la misma obra e incluso en otras caballerescas.

El segundo (Grabado 10b) representa frontalmente a un rey en majestad sentado en el trono, con corona y cetro en la mano izquierda, con el brazo doblado y la palma de la mano abierta. A su derecha e izquierda, de perfil, aparecen ocho personas, de diferentes estamentos y edades, dos de los cuales apenas dejan entrever su cara (Griffin 1988, 403). La xilografía se reitera con cierta profusión en las ediciones amadianas de los Cromberger (Sevilla 1526, caps. 31, 32, 39, 96 y 118; Sevilla 1539, caps. 29, 31, 32, 39, 96, 102, 110 y 118), mientras que, por el contrario, no aparece en las ediciones italianas de Roma ni en la de Venecia.¹⁵ Teniendo en cuenta que estas dos últimas descienden de dos ramas diferentes podemos concluir que no pertenecía al arquetipo gráfico y se incorporó después a las ediciones de Cromberger,¹⁶ coexistiendo con una imagen anterior (Grabado 11). Todos los restantes grabados de *La coronación* remiten al *Amadís*, por lo que es lógico suponer que éste también procediera de un texto suyo. En definitiva, podemos sospechar que para la edición de 1511 perdida se remozó la tradición anterior, con una xilografía más moderna, más mayestática en los varios sentidos de la palabra



GRABADO 11
Oliveros de Castilla

(Sevilla, Jacobo Cromberger, 1507, fol. e₆)



(Nieto Soria 1988, 118 y ss.), en fechas propicias para la exaltación de la realeza.

El tercer grabado (Grabado 10c) sería difícil de interpretar de no tener presente el contexto literario que refleja, el capítulo 59 del *Amadís*, cuyo epígrafe sintetiza el episodio: "De cómo el rey Cildadán y don Galaor fueron llevados para curar y fueron puestos el uno en una fuerte torre de mar cercada, el otro en un vergel de altas paredes y de vergas de fierro adornado, donde cada uno dellos en sí tornado, pensó de estar en prisión, no sabiendo por quién allí eran traídos y de lo que más les avino" (*Amadís*, II, LIX, 833). De acuerdo con este referente textual, su enigmático contenido refleja la suma de dos situaciones simultáneas: por un lado, desde la ventana de un edificio (la torre), pretendidamente rodeada de agua, aparece la cabeza de un personaje que podemos identificar con Cildadán por su corona. Contiguamente, sobre un paisaje frondoso, lleno de árboles, a través del ventanal de un edificio se divisa un personaje tumbado, convaleciente, Galaor. El paisaje de esta parte de la escena trata de representar una huerta, mientras que la imagen de la casa se ajusta hasta en detalles menores al texto de Montalvo, pues está sostenida por "cuatro pilares de mármol", cerrada de pilar a pilar con "unas fuertes redes (rejas) de fierro" (833). Las dos doncellas corresponden a Julianda y Solisa, sobrinas de Urganda la Desconocida, con quienes tendrán los dos convalecientes relaciones amorosas. La falta de proporciones muestra la impericia del grabador para dar cuenta de un episodio tan complejo de representar, pero no cabe ninguna duda de que estamos ante un grabado específico creado *ex profeso*. Tanto las ediciones de Roma, Sevilla y Venecia emplean idéntico modelo en el mismo capítulo, y no vuelve aparecer más que excepcionalmente en el capítulo 125 de Roma.¹⁷

A diferencia de los anteriores, el cuarto grabado no ilustra visualmente el epígrafe del capítulo que acompaña, el 44, sino su episodio más relevante, uno de los más señalados de todo el libro, el del arco de los leales amadores (Grabado 10d). En la imagen, un caballero con armamento de guerra, con la espada desenvainada sobre el hombro derecho, pasa por debajo de un arco. De un lateral sale un brazo que le sujeta el suyo izquierdo y en la parte superior un animal toca una trompeta de la que parecen caer flores. Como es lógico la emplean todos los testimonios analizados para ilustrar este capítulo, y de nuevo sólo Venecia la utiliza en otra ocasión, significativamente en el singular capítulo 125.

Para cada uno de los subconjuntos de los dos grabados podemos intuir un débil hilo de unión que habría facilitado su inclusión en la portada de Juan de Mena. En el superior se incluyen imágenes no de coronación, pero sí de una autoridad que ejercita su poder. Los reyes se identifican por la utilización

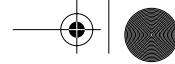


sistemática de la corona, del cetro y del trono. Los primeros constituyen dos objetos simbólicos, muy característicos de la representación iconográfica de los monarcas, mediante los cuales se distinguen los personajes con suma facilidad, incluso para el grabador más inexperto. En Castilla la corona, entendida como joya tangible, “no careció nunca de una cierta proyección sagrada o religiosa, así como de un cierto reconocimiento de superioridad sobre cualquier otro símbolo de la realeza, aunque otros símbolos pudieran ser más utilizados como signos del poder real” (Nieto Soria 1988, 140). El cetro permite aludir “al monarca como referente de importancia indiscutible en relación con la fundamentación legal del reino” (Nieto Soria 1993, 187). En cuanto al trono posibilita la superioridad regia incluso espacial, por estar situado en un pequeño estrado, o por tener un asiento con un respaldo diferenciador.

Las otras dos imágenes reflejan dos aventuras mágicas del *Amadís*, sin aparente conexión con el texto de Mena, aunque también en ellas se incluyen personajes regios, con independencia de que éstos no constituyan el motivo central. En una primera aproximación, podríamos concluir que Jacobo Cromberger volvió a utilizar unos grabados en los que aparecían figuras de reyes, o en el que un héroe, Amadís, obtenía su mayor gloria caballeresca al conquistar la Ínsula Firme, su coronación caballeresca. Los sentidos originarios, excepto en el grabado genérico (Grabado 10b), forzosamente debían quedar marginados. También podría sugerirse otro nexo menos seguro, complementario. En la explicación del preámbulo primero de *La coronación* se aclara el nombre de “calamicleos” de acuerdo con un doble sentido:

Y este nombre es compuesto de dos palabras, la una latina y la otra griega. Calamitas, que es latina, quiere decir miseria, y cleos, que es griega, quiere decir, gloria. Y aqueste nombre da a entender que en el presente tractado la voluntad del tractante fue escrevir de aquestos dos fines; es a saber, de las miseria de los malos y de la gloria de los buenos, porque un contrario puesto cabe otro, más claramente es alumbrado, según quiere el filósofo. Así que en este lugar la gloria parecerá mayor gloria puesta cerca de la miseria y por el contrario. (Delgado León 53)

Las imágenes no sólo tendrían como referente unos reyes coronados, sino que también visualizarían la gloria de los buenos (la de Amadís) y la miseria de los malos (la de la adúltera juzgada y castigada). Sea como fuere, desde el prisma de la recepción resulta significativa la preferencia por los episodios maravillosos, uno de los temas predilectos de los grabados, y el empleo de unas mismas imágenes caballerescas, o más genéricamente cortesanas, en la portada de un libro de poemas. A la altura de 1512, Cromberger había editado más títulos de poesía que de caballerías, aunque no sumaran los mismos folios. La mayoría de ellos corresponden a la producción de autores ya falleci-



dos y a obras previamente editadas con antelación, incluso en la misma Sevilla. Se trata de un proceso general, muy bien sintetizado por López-Vidriero y Cátedra: "A primera vista, lo que parece un florecer de los años ochenta, en el que la imprenta se pone al servicio de las nuevas creaciones poéticas, parece sufrir una retención durante los años noventa y, por supuesto entre 1501 y 1530" (79). Una parte de las obras se reimprimió, señal de su aceptación, como se comprueba en el siguiente listado entresacado de los títulos de Griffin, 1991: Juan de Mena, *Las coplas de los siete pecados mortales* (1505?, 16 fols.); las *Coplas de Mingo Revulgo* (1506, 20 fols.; 1510, 20 fols.); Pérez de Guzmán, *Las setecientas* (1506, 50 fols.; 1509, 48? fols.); fray Íñigo de Mendoza, las *Coplas de vita Christi* (1506, 36 fols.); Jorge Manrique, *Coplas a la muerte de su padre* (h. 1508-1510, 20 fols.; h. 1511-1512?, 20 fols.; c. 1512, 4 fols.); Íñigo López de Mendoza, *Bías contra fortuna* (1511, 18 fols.); *Proverbios*, 1509, 24 fols.); Jerónimo del Encina, *Testamento de la reina doña Isabel, nuevamente trobado* (2 fols., h. 1511?). Si casi todas las obras anteriores estaban editadas en cuarto, mayores dimensiones tenía el *Retablo de la vida de Cristo* de Juan de Padilla, en folio (1505, 88 fols.; 1510, 76 fols.; 1512, 76 fols.), obra que reúne ciertas particularidades: era creación de un autor vivo, sevillano, y estaba ilustrada con numerosos grabados.¹⁸

La reutilización de las imágenes era un procedimiento sencillo para embellecer un producto sin demasiados costes adicionales. Ahora bien, su trasvase de una obra caballerescas a un libro de poemas no creo que obedezca a razones estrictamente estéticas, ni a la casualidad. Aparte de los sentidos que podamos encontrarles, las xilografías implican la imagen visual de un producto que se ofrece de modo atractivo y reconocible para los compradores. El tamaño de los libros y las portadas de *La coronación* y del *Amadís* se diferencian como productos genéricos distintos, pero ofrecen un universo visual similar, de modo que tratan de atraer al público con idénticos señuelos. Con todos los importantes matices de sus precios, podría pensarse que estaban dirigidos a públicos afines. La portada de *La coronación* no resulta singular, y por fechas cercanas observamos idéntico trasvase de xilografías caballerescas a un pliego poético, como sucede con las "Coplas del Conde de Paredes a Juan Poeta" (Rodríguez Moñino, it. 425), datado hacia 1512. Está ilustrado con otra viñeta específica del *Amadís* (Grabado 13) que precede a las coplas satíricas iniciales, "Si no lo quereys negar" (Griffin 1988, it. 449; reproducido en Lecocq Pérez 73). Las imágenes deben situarse en los correspondientes contextos culturales, y no conviene olvidar que un porcentaje elevado de las alusiones al *Amadís* procede de la poesía de cancioneros, cuyos lectores conocían muy bien los referentes, del mismo modo que los libros de caballerías inclu-

yen cada vez más poemas y son susceptibles de convertirse en materia de romancero, pero todo ello me llevaría muy lejos.¹⁹



GRABADO 13

Amadís de Gaula (Sevilla, Jacobo y Juan Cromberger, 1526, fol. xciv^o)

Dejando a un lado los problemas de recepción, los grabados nos suministran unos datos indirectos que ayudan a fijar las fechas de su transmisión. El uso de unas estampas específicas del *Amadís* en el taller de Jacobo Cromberger en 1512 indica que con antelación a esas fechas existió en sus talleres una edición de la obra que ilustraba sus capítulos con grabados interiores de series numerosas, en la terminología de Griffin (1991, 241 y ss.). Sin duda debía de ser la de 1511 descrita por Fernando Colón. La nueva xilografía genérica (Grabado 10b) de *La coronación* posiblemente se había incorporado recientemente, pues no figura en el *Oliveros* (1507) ni en la edición del *Tristán* de Juan Varela de Salamanca (1525), que copia unos grabados cromberguerianos anteriores. Al carecer de un *thesaurus* gráfico fechado, las conclusiones sobre el uso de las imágenes no pueden ser más que provisionales, por lo que solo me limitaré a los aspectos más destacados: a) todos los grabados de las ediciones amadisianas conservadas parecen remontarse a los talleres de Jacobo Cromberger, cuya vida editorial empieza a ejercerla en compañía de Estanislao Polono el 14 de marzo de 1503; b) ningún grabado específico del *Tristán de Leonís* se explica desde el texto del *Amadís*, lo que resulta significativo por los continuos trasiegos entre unas obras y otras de idéntica temática; c) por el contrario, una tercera parte de los grabados del *Amadís* proceden de una edición ilustrada del *Tristán de Leonís* perdida, publicada entre 1501 y 1507, aunque la primera fecha se podría lógicamente retrasar a 1503; d) de acuerdo con el *estemma* de Suárez Pallasá y Ramos, existió una edición con grabados del *Amadís* anterior a la primera edición conservada (1508), pero lógicamente o tuvo que ser posterior a la impresión perdida del *Tristán de Leonís* o tenía un arquetipo gráfico distinto del que podemos reconstruir; e)



la impresión ilustrada de 1511 con buenos argumentos podemos atribuirla a Jacobo Cromberger, quien a partir de esas fechas emplea en otros libros xilografías específicas del *Amadís*; f) ya desde muy pronto los talleres de Cromberger remozaron sus xilografías, incorporando algunas nuevas en sus ediciones, lo que resulta lógico por el uso continuado de sus tacos y la incorporación de libros nuevos.

Los grabados embellecen el producto editorial, proporcionan un mayor placer visual y fijan la disposición del libro; no todos están creados *ex profeso* para el texto que acompañan, pero sean del tipo que fueren suponen una interpretación cercana o lejana, paralela o distorsionada, de sus signos lingüísticos. Analizar las propuestas de los grabadores supone integrarlas en su contexto editorial; a veces proporcionan nuevas perspectivas de estudio, y en otras datos que deben tomarse con cierta cautela por las propias peculiaridades de las imágenes y por la falta de trabajos sistemáticos interdisciplinares, en los que la filología puede aportar nuevos puntos de vista. Al menos por ahora me han servido para homenajear a uno de sus maestros, que siempre me ha acompañado en el análisis del *Amadís* de Montalvo, de cuya condición y calidad literaria con justicia puede considerarse su primer "caballero mantenedor" (Avalle-Arce 433).

NOTAS

1. Este trabajo se inscribe en el proyecto I+D BFF2002-00903: "Bases para el estudio de los libros de caballerías (II)" del Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología. La generosidad de Luzdivina Cuesta me ha permitido el acceso a varias ediciones del *Tristán de Leontís*, mientras que José Aragüés me ha facilitado la consulta de la *Leyenda de los santos* (Burgos, Juan de Burgos, h. 1499-1500).
2. Con nuevos datos reactualiza una fecha y un lugar bien conocidos en la bibliografía amadisiana, pero cuya existencia puso en tela de juicio König en 1963.
3. Para su descripción bibliográfica reciente de todos los textos, ver Lucía Megías 1999. Pese a la distinta numeración de Venecia –ver la nota 6–, cito sus capítulos de acuerdo con las cifras de las otras ediciones.
4. En Venecia se emplea la plana entera, sin las tradicionales letras góticas. Los grabados se sitúan en un lateral después de las rúbricas, y el texto, a sus márgenes. Para el *Primaleón* (Venecia, Juan Antonio de Nicolini Sabio, 1534) utilizaron idénticos procedimientos y las mismas xilografías.
5. Roma y Venecia emplean en el capítulo 45 una figura no recogida por Griffin, 1988: "De cómo Durín se partió con la carta de Oriana para Amadís, y vista de Amadís la carta dejó todo lo que tenía ganado, e se fue con una desesperación a una selva escondidamente" (*Amadís*, I, XLV, 678; todas las referencias remiten a mi edición del *Amadís* de Rodríguez de Montalvo, 1987-1988). Se trata de un grabado interior genérico,

compuesto por tres imágenes (Grabado 12): un árbol (Griffin 1988: 443), y un personaje de pie con las manos extendidas, que en esta ocasión cumple las funciones de mensajero (Griffin 1988: 454); se acerca a un caballero vestido con arcos guerreros, excepto en la cabeza, que apoya su mano derecha en el pomo de su espada envainada. Dado que Roma y Venecia reflejan subarquetipos diferentes, la xilografía debe remontarse a una edición anterior perdida.



GRABADO 12
Amadís de Gaula

(Venecia, Juan Antonio de Suabia, 1533, fol. xcviij^o)

6. La numeración sólo es correlativa en cada uno de los libros, a la vez que el largo segmento sin numerar del comienzo del libro III se subdivide en dos capítulos.
7. Para la reconstrucción de este arquetipo gráfico he tenido en cuenta la cronología del uso de los grabados en otras obras, es decir, su historia, y las coincidencias de dos impresiones que se remontan a las dos ramas que transmiten la obra (Cuesta Torre 1997), la de Sevilla, Juan Varela de Salamanca, 1525, y la de Sevilla, Juan Cromberger, 1528. La primera copia imágenes anteriores comberguerianas, por lo que resulta menos innovadora.
8. Corfís detalla las dimensiones, como es tradicional, y describe todos los grabados, práctica que debería ser habitual. En este caso lo identifica como “Two knights jousting in arena” (24).
9. Las xilografías constituyen un sistema de complejas interrelaciones, por lo que deben considerarse en su conjunto. El menor uso de este grabado en Sevilla se explica porque la imprenta cuenta con otro modelado sobre el anterior y que, por tanto, desempeña idénticas funciones, el núm. 432 del apéndice de Griffin, 1988 (Grabado 3), empleado en los caps 12 y 47 de la impresión de 1526.



GRABADO 3
Amadís de Gaula

(Sevilla, Jacobo y Juan Cromberger, 1526, fol. xxii^o)



10. Tanto la edición del *Tristán* de Juan Varela de Salamanca (Sevilla, 1525), como la de Juan Cromberger (1528) emplean para estos dos capítulos este modelo, el núm. 416 de Griffin, 1988.
11. El episodio del secuestro reúne otros ingredientes también reiterados en la tradición posterior (Sales Dasí). Se tiende a explicar novelescamente el comportamiento engañoso de estas mujeres habitualmente vengativas.
12. Se utiliza en el *Baladro* para ilustrar dos capítulos: el XV, "De cómo Merlín vino a los once días de Petecosté e el Rey le salió a recibir a cavallo con dos privados suyos, que non quiso levar más compañía, e fuéle rescebir a un lago de agua que allí cerca avía, e así se venieron hablando" (edición de Bohigas, I, 132) y en el XXXVI, "De cómo Merlín e la Donzella del Lago partieron de la Corte e fueron a la Grand Bretaña e lo que les en el camino sucedió" (III, 26). En el primero coincide el número de los acompañantes y el lugar, pero la imagen de Merlín es tan ambigua que en el segundo representa a una doncella.
13. La imagen usada por Juan de Burgos es bien diferente (Grabado 8): un hombre con los ojos cerrados, arrodillado y con las manos implorantes, está a punto de ser decapitado, observado por un personaje con la palma abierta, en señal de poder, y rodeado por soldados con lanzas. Como es habitual en el editor, empleó una xilografía previamente existente en su taller, ya utilizada al menos en la *Leyenda de los santos* (Juan de Burgos, h. 1499-1500) para ilustrar "La vida de sant Patricio" (fol. CXIX^v), "La vida y pasión de sant Fagundo y sant Primitivo" (fol. CCXXVIII^r) y "La vida y martirio de los gloriosos Crispino y Crispiniano martyres" (fol. CCLXXVII^v).



GRABADO 8
Tristán de Leonís

(Valladolid, Juan de Burgos, 1501, fol. vii^r)

14. Solamente la edición de Venecia lo inserta también después del epígrafe del capítulo 94, cuya conexión con el anterior radica en la mención de una mujer y de una desgracia: "Cómo llegó la nueva deste desbarato de los romanos y la tomada de Oriana al rey Lisuarte, y de lo que en ello fizo", (fol. CCLI^v, lib. IV, cap. XIII).
15. Algo muy similar sucede en las ediciones del *Tristán de Leonís*. Solamente aparece en el capítulo 72 de la impresión de Juan Cromberger (Sevilla, 4 de noviembre de 1528), mientras que no se incluye en la de Juan Varela (Sevilla, 24 de julio de 1525), que se remonta a un subarquetipo distinto.
16. Los textos de Roma y Sevilla ilustran estos mismos capítulos con un grabado muy similar (Grabado 11) (ver Griffin 1988, núm. 425), ya descrito, una xilografía más elemental y más burda, de líneas más sencillas, y de aspecto menos cortés. El grabado coexistió en los talleres crombergerianos con el anterior, utilizándose en la edi-

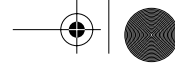


ción sevillana de 1526 en dos ocasiones, caps. 29 y 99, mientras que en 1539 ya solo se registra en una, cap. 99. Por el contrario es muy abundante en Roma, 1519, caps. 29, 31, 32, 39, 63, 74, 94, 96, 99, 100, 108, 110 y 118, y en menor grado en Venecia, 1533, caps. 31, 32, 39, 96, 99 y 118.

17. Las tres ediciones incluyen en este capítulo o en el anterior una doble xilografía, indicio de que todas se remontan a un arquetipo gráfico común. En la de Roma y Sevilla, la primera viñeta se sitúa inmediatamente después del epígrafe (cap. 125) como es habitual, y la segunda en idéntico espacio de la columna paralela. En la impresión veneciana antes de terminar el capítulo 43 del libro cuarto (el 124 de la numeración corrida) y cerca del comienzo del 125 se emplea la segunda imagen que representa a tres parejas de jóvenes abrazándose (ver Griffin 1988, núm. 429), de acuerdo con el contenido del capítulo: "Cómo los reyes se juntaron a dar orden en las bodas de aquellos grandes señores y señoras, y lo que en ello se hizo". Dado el desajuste con el texto y la singularidad gráfica del segmento podemos pensar que la xilografía cumple funciones ornamentales.
18. "La edición más antigua que conocemos data de 1505, pero es posible que se haya perdido alguna o algunas otras, pues que su composición remonta, según el colofón, a diciembre de 1500 –en homenaje y entusiasmo claramente jubilar–. El mismo éxito que atestiguan las varias reediciones (cinco antes de 1520) sustentaría la hipótesis de una edición anterior perdida" (Cátedra 2001, 306).
19. Lo mismo sucede con el "Romance de don Gaiferos", datado entre 1511-1515, que se acompaña con una xilografía a mi juicio originaria del *Amadís* (Griffin 1988, 418), y el "Romance del conde Claros" atribuido a Juan de Burgos, de idéntica datación que el anterior, aunque en este caso lleva una xilografía genérica y compuesta de dos imágenes (Griffin 1988, 427 y 437). Para la conexión de los libros de caballerías con pliegos, con el Romancero y con la poesía, resulta inexcusable la mención de buenos amigos: José María Díez Borque, Mari Cruz García de Enterría, María Carmen Marín Pina y Alberto del Río, para cuyas referencias remito a Eisenberg-Marín Pina 2000. Puede consultarse una actualización bibliográfica cabaleresca en nuestro sitio zaragozano <clarisel.unizar.es>.

OBRAS CITADAS

- Avalle-Arce, Juan Bautista. *"Amadís de Gaula": el primitivo y el de Montalvo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- Bohigas, Pedro, ed. *El baladro del sabio Merlín según el texto de la edición de Burgos de 1498*. 3 vols. Barcelona: Selecciones Bibliófilas, 1957-1962.
- Cacho Blecua, Juan Manuel. "La configuración iconográfica de la literatura cabaleresca: el *Tristán de Leonís* y el *Oliveros de Castilla* (Sevilla, Jacobo Cromberger)". *Letras* 50-51 (2004-2005): 51-80.
- Campos García Rojas, Axayácatl. "El rey o caballero perdido durante la caza: un motivo folclórico en narrativa y lírica". *Lyra mínima oral. Los géneros breves de la literatura tradicional. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Uni-*



- versidad de Alcalá. 28-30 de octubre 1998*. Eds. Carlos Alvar, Cristina Castillo, Mariana Masera y José Manuel Pedrosa. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2001. 361-74.
- . "Formas y estrategias de la persuasión en la narrativa medieval hispánica: consejos y suicidios en los libros de caballerías". *Revista de Poética Medieval* 6 (2001b): 11-26.
- . "El suicidio en los libros de caballerías castellanos". *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*. Ed. Lillian von der Walde Moheno. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Autónoma Metropolitana, 2003. 385-413.
- Cátedra, Pedro María. *Poesía de Pasión en la Edad Media. El "Cancionero" de Pero Gómez de Ferrol*. Salamanca: SEMYR-Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2001.
- y Jesús D. Rodríguez Velasco. *Creación y difusión de "El baladro del sabio Merlín"*. Salamanca: SEMYR-Sociedad Española de Historia del Libro-Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2000.
- y Anastasio Rojo. *Bibliotecas y lecturas de mujeres. Siglo XVI*. Salamanca: Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2004.
- Corfís, Yvy A. "La historia de los nobles caualleros Oliueros de Castilla y Artus d'Algarve". *From Romance to Chapbook: The Making of a Tradition*. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1997.
- Cuesta Torre, María Luzdivina. *Aventuras amorosas y caballerescas en las novelas de Tristán*. León: Universidad, 1994.
- . "Unos folios recuperados de una edición perdida del *Tristán de Leonís*". *Quien hubiese tal ventura: Medieval Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*. Ed. Andrew M. Beresford. Londres: Queen Mary and Westfield College, 1997. 227-36.
- , ed. *Tristán de Leonís, Valladolid, Juan de Burgos, 1501*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1999.
- Checa Cremades, Fernando. "La imagen impresa en el Renacimiento y el Manierismo". *Summa artis. Historia general del arte*. Vol. 31. *El grabado en España (Siglos XV al XVIII)*. 1987. 5ª ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1996. 9-200.
- Delgado León, Feliciano. *La Coronación de Juan de Mena: edición, estudio, comentario*. Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1978.
- Devoto, Daniel. "El mal cazador". *Studia philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso por sus amigos y discípulos con su 60º aniversario*. Vol. I. Madrid: Gredos, 1960. 481-91.
- Eisenberg, Daniel y María Carmen Marín Pina. *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2000.
- García Vega, Blanca. *El grabado del libro español. Siglos XV-XVI-XVII (Aportación a su estudio con fondos de las bibliotecas de Valladolid)*. 2 vols. Valladolid: Institución Cultural Simancas, 1984.

- Garnier, François. *Le langage de l'image au Moyen Âge. Signification et symbolique*. Paris: Le Léopard d'Or, 1982.
- Griffin, Clive. *The Crombergers of Seville. The History of a Printing and Merchant Dynasty*. Oxford: Clarendon Press, 1988.
- . *Los Cromberger. La historia de una imprenta del siglo XVI en Sevilla y Méjico*. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 1991.
- König, Bernhard. "Amadís und seine Bibliographien. Untersuchungen zu frühen Ausgaben des *Amadís de Gaula*". *Romanistisches Jahrbuch* 14 (1963): 294-309.
- Lecocq Pérez, Carolina. *Los "pliegos de cordel" en las bibliotecas de París*. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores, 1988.
- López-Vidriero, María Luisa y Pedro María Cátedra. *La imprenta y su impacto en Castilla*. Salamanca: Gráficas Cervantes, 1998.
- Lucía Megías, José Manuel. *Libros de caballerías castellanos en las Bibliotecas Públicas de París. Catálogo descriptivo*. Pisa: Università degli Studi di Pisa-Universidad de Alcalá, 1999.
- . *Imprenta y libros de caballerías*. Madrid: Ollero & Ramos, 2000.
- . "Imágenes del *Tristán de Leontís* castellano. I. Las miniaturas del códice medieval (BNM: Ms. 22.644)". *Boletín de la sociedad castellanense de cultura* 77 (2001): 73-113.
- . "Los modelos iconográficos del *Quijote*: siglos XVII-XVIII. I. Apuntes teóricos". *Litterae. Cuadernos sobre Cultura Escrita* 2 (2002): 59-103.
- Marín Pina, María Carmen. "La carta de Iseo y la tradición epistolar troyana en el *Tristán de Leontís* (Valladolid, 1501)". *Letras* 50-51 (2004-2005): 235-51.
- Misiti, María Cristina. "Alcune rare edizioni spagnole pubblicate a Roma da Antonio Martínez de Salamanca". *El libro antiguo español. Actas del segundo coloquio internacional (Madrid)*. Ed. María Luisa López-Vidriero y Pedro María Cátedra. Salamanca: Universidad de Salamanca-Biblioteca Nacional de Madrid-Sociedad Española de Historia del Libro, 1992. 307-23.
- Nieto Soria, José Manuel. *Fundamentos ideológicos del poder real en Castilla. (Siglos XIII-XVI)*. Madrid: Eudema, 1988.
- . *Ceremonias de la realeza. Propaganda y legitimación en la Castilla Trastámara*. Madrid: Nerea, 1993.
- Norton, Frederick John. *A Descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal, 1501-1520*. Cambridge: Cambridge University Press, 1978.
- Pedraza García, Manuel José, Yolanda Clemente San Román y Fermín de los Reyes Gómez. *El libro antiguo*. Madrid: Síntesis, 2003.
- Ramos, Rafael. "Problemas de la edición zaragozana del *Amadís de Gaula* (1508)". *Libros de caballerías. (De "Amadís" al "Quijote"). Poética, lectura, representación e identidad*. Ed. Eva Belén Carro Carbajal, Laura Puerto Moro y María Sánchez Pérez. Salamanca: SEMYR-Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2002. 319-42.



- Rodríguez Moñino, Antonio. *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos. (Siglo XVI)*. Ed. corregida y actualizada por Arthur L.-F. Askins y Víctor Infantes. Madrid: Castalia-Editora Regional de Extremadura, 1997.
- Rodríguez de Montalvo, Garci. *Amadís de Gaula*. 2 vols. Ed. Juan Manuel Cacho Blecuca. Madrid: Cátedra, 1987-1988.
- Sales Dasí, Emilio José. "La dueña traidora: venganzas y secuestros en las continuaciones del *Amadís de Gaula*". *Medievalia* 32-33 (2001): 24-36.
- Suárez Pallasá, Aquilino. "La importancia de la impresión de Roma de 1519 para el establecimiento del texto del *Amadís de Gaula*". *Incipit* 15 (1995): 65-114.
- Thomas, Sir Henry. "Antonio [Martínez] de Salamanca, Printer of *La Celestina*, Rome, c. 1525". *The Library* (5ª serie) 8 (1953): 45-50.
- Thompson, Stith. *Motif-Index of Folk-Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends*. Bloomington-London: Indiana University Press, 1966, 6 vols.
- Vives Piqué, Rosa. *Guía para la identificación de grabados*. Madrid: Arco/ Libros, 2003.