

LA CONFIGURACIÓN ICONOGRÁFICA DE LA LITERATURA CABALLERESCA: EL *TRISTÁN DE LEONÍS* Y EL *OLIVEROS DE CASTILLA* (SEVILLA, JACOBO CROMBERGER)*

JUAN MANUEL CACHO BLECUA
Universidad de Zaragoza

RESUMEN

En el taller sevillano de Jacobo Cromberger vieron la luz durante los primeros años del siglo XVI importantes libros de caballerías que plantean diferentes problemas por la existencia de ediciones perdidas, anteriores a las conservadas. Tal es el caso del *Amadís de Gaula* y del *Tristán de Leonís*; ambos coinciden en el uso de varias viñetas xilográficas idénticas tras los epígrafes de sus capítulos. Su empleo lo podemos documentar previamente en el *Oliveros de Castilla* (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1507). Un análisis de la tradición iconográfica y del vínculo que se establece entre la imagen y el texto literario demuestra que dichos grabados son ajenos a esta historia caballeresca breve. Por el contrario, las xilografías se ajustan coherentemente al contexto del *Tristán de Leonís*, por lo que se puede concluir que: a) existió una edición perdida de la leyenda artúrica realizada entre 1501 y 1507; b) que tanto el *Oliveros de Castilla* como el *Amadís de Gaula* emplearon buena parte de sus grabados, utilizados después en la serie caballeresca. Esto nos permite comprender numerosos desajustes, la tradición iconográfica y la datación de sus empleos, importantes para adentrarnos en el problemático análisis de las ediciones perdidas.

ABSTRACT

Iconographic Configuration of Chivalric Literature: *Tristán de Leonís* and *Oliveros de Castilla* (Seville, Jacobo Cromberger)

Many important chivalrous books came to light at the beginning of the sixteenth century in Jacobo Cromberger's workshop in Seville, arousing different problems related to the existence of previous editions that were lost. This is the case of *Amadís de Gaula* and *Tristán de Leonís*, which coincide in the use of various identical xylographic vignettes after the epigraphs leading their chapters. We can prove this use previously in *Oliveros de Castilla* (Seville, Jacobo Cromberger, 1507). An analysis of iconographic tradition and of the relation between image and literary text shows that these engravings are alien to this brief chivalric story. On the contrary, the engravings

* 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, y no hubiera sido posible sin la generosa ayuda material de Luzdivina Cuesta. A su vez, José Aragüés, Ana Bueno, José Manuel Lucía, Mari Carmen Marín y Xiomara Luna Mariscal me han facilitado varias consultas bibliográficas.

adapt themselves coherently to the context of *Tristán de Leontís*, which makes us reach to the conclusion that: a) there was a lost edition of Arthur's legend, made between 1501 and 1507; b) both *Oliveros de Castilla* and *Amadís de Gaula* employed a high percentage of its engravings, used later in the chivalric series. This allows us to understand several disarrangements, iconographic tradition and the dating of its uses, all of which are important to search deeper into the complex analysis of lost editions.

Pese a los notables avances producidos en los últimos años en el estudio de los grabados de la literatura caballeresca, todavía estamos en los inicios de una aventura intelectual que, a buen seguro, deparará múltiples sorpresas ¹. Las dificultades materiales de su estudio resultan notables por la dispersión y deterioro de sus numerosos ejemplares, que en algunos casos se convierten en inaccesibles incluso para obtener una simple reproducción fotográfica ². A su vez, suele ser habitual que las ediciones facsimilares reduzcan el tamaño del original sin ninguna indicación, o en el peor de los casos, como en la edición del *Amadís de Gaula*, Venecia, 1533 (Barcelona, Círculo del Bibliófilo, 1978), reproduzcan un texto defectuoso, incompleto. En estas circunstancias no debe sorprender que carezcamos de un catálogo gráfico histórico, fechado y completo, incluso de los editores mejor estudiados, como los Cromberger, de quienes Griffin nos ha dejado una excelente monografía con unos valiosos apéndices iconográficos (1988), aunque por desgracia sus microfichas no han pasado a la traducción española (1991). Estas carencias constituyen el resultado final de una larga trayectoria ³. Las descripciones catalográficas han desarrollado procedimientos bastante exactos para la identificación de las letras usadas, producto de una tradición de bibliografía material bien asentada, pero los resultados sobre las imágenes incluidas, por lo general, no alcanzan idénticas precisiones. Los mejores y más fiables estudiosos llegan a describir con notable pericia las portadas de los libros, pero raramente detallan el contenido de sus grabados interiores. Científicamente no veo ninguna razón para tal discriminación, cuando las estampas pueden proporcionarnos importante información histórica, cultural, sociológica, iconográfica, iconológica, semiológica, literaria y bibliográfica. Recientemente, Julián Martín Abad repasa los principales hitos sobre el tema para señalar la situación insatisfactoria: “esperamos todavía un trabajo suficiente sobre este aspecto de nuestra producción tipográfica desde una perspectiva pluridisciplinaria” (2003: 151-152) ⁴.

¹ Limitándome a trabajos de carácter general, destacaré el análisis pionero de Díez Borque (1981) y los últimos de José Manuel Lucía Megías (2000, 2001 y 2002).

² Por ejemplo, el ejemplar del *Tristán de Leontís* (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1511), conservado en la Biblioteca del Congreso de Washington (Rosenwald Collection, n° 1273) (Cuesta, 1997: 228). En sentido inverso, véase la nota 1.

³ De su crisis se perciben variados signos, acentuados por la aparición de unas nuevas tecnologías. Desde una perspectiva de la Biblioteconomía y Documentación, véase el interesante análisis de Agustín Lacruz (2003), que también incluye algún ejemplo caballeresco y bibliografía habitualmente no tenida en cuenta, o el trabajo de García Marco y Agustín Lacruz sobre “lenguajes documentales” (1999).

⁴ Justamente, destacaba los libros de Lyell (1927), de Kurz (1931) y de Vindel. El propio Martín Abad, en el prólogo a la edición española del libro de Lyell (1997) recogió unas cuantas entradas de

En esta tesitura, se acentúa la provisionalidad de los resultados de cualquier investigación sobre las imágenes, que en mi caso pretende ser una primera aproximación a *La historia de los nobles cavalleros Oliveros de Castilla y Artús d'Algarbe* (Jacobo Cromberger, Sevilla, 4 de junio 1507). La mayoría de sus grabados pertenecen a las series numerosas utilizadas por esta familia de impresores sevillanos para ilustrar los textos caballerescos, por lo que han sido empleadas en reiteradas ocasiones, entre otras en los cuatro primeros libros del *Amadís de Gaula* (Lucía, 2000: 470-478) y en el *Tristán de Leonís*, lo que plantea múltiples problemas y no sólo bibliográficos.

En este trabajo me limitaré a los problemas de la leyenda artúrica, que en España se imprimió por vez primera el 12 de febrero de 1501 (*Libro del esforçado cavallero don Tristán de Leonís e de sus grandes fechos en armas*, Valladolid, Juan de Burgos), mientras que la siguiente publicación conservada es la de Sevilla (Jacobo Cromberger, 15 de enero de 1511). Luzdivina Cuesta (1997) supone entre ambas varias ediciones perdidas, lo que corroboraría la hipótesis de Griffin, para quien tuvo que existir una publicación anterior a 1510 por el uso en el *Oliveros* de una viñeta más adecuada para el *Tristán* (1991: 244, nota 34). En consecuencia, el *Oliveros* crombergeriano no sólo se convierte en punto crucial de una encrucijada iconográfica sino que, además, nos permite fijar las fechas y matizarlas (1507). Para abordar los dificultosos problemas planteados sobre el origen de sus grabados recurriré a distintas metodologías cuyos principios (mínimos) expondré en lo que sigue.

La identificación de los grabados

Una imprenta, sea de los Cromberger o de quien fuere, entre otros factores debe considerarse como un negocio que implica, por un lado, unos riesgos y unos desembolsos económicos y, por otro, unas prácticas editoriales que tratan de crear unas expectativas que impulsen la compra de sus productos (los libros). Conjuntamente con otros signos, desde fines del siglo XV los grabados se emplean en obras de consumo mayoritario (lo de popular me parece impreciso e inexacto), frente a la ausencia de tales imágenes en textos más cultos como los clásicos o algunos escolares (Griffin, 1991: 232-235). Desde esta óptica, resulta significativo que las primeras obras caballerescas editadas en España incluyan pequeñas xilografías que ilustran buena parte o todos sus capítulos.

A diferencia de múltiples imágenes cuya identificación resulta compleja por su naturaleza ambigua, la combinación de signos lingüísticos e icónicos reduce y orienta sus sentidos. En sus contextos iniciales y usos originarios, en los que el grabado y el texto guardan una estrecha relación, “vínculo iconográfico” en la terminología de Lucía Megías (2001: 85; 2002: 76), se allanan las dificultades para su interpretación, como sucede en los manuscritos.

interés sobre el tema (1997, 367-368, nota 14), a las que, por mi parte, añadiré el libro de Vives (2003), con excelente información bibliográfica comentada.

Les images insérées dans les textes, les enluminures des manuscrits ou les représentations accompagnées d'inscriptions, jouissent d'une lumière particulière, qui évite quantité d'erreurs dans leur interprétation. Le sujet est situé. L'identification des personnages pose en général peu de problèmes. L'unité codicologique, lorsque le manuscrit est abondamment illustré, permet des comparaisons grâce auxquelles les illustrations s'éclairent les unes les autres, sur le plan de la relation entre l'image et le texte en même temps que sur les caractères de la syntaxe employée par l'imagier (Garnier, 1982: 34).

En una primera instancia y en teoría, las estampas reproducen unos referentes conocidos, el texto literario, con varias salvedades, algunas de las cuales no son privativas de las xilografías: en la "transcodificación" las imágenes usan un lenguaje distinto que, además, incorpora sentidos complementarios perceptibles por todos los lectores⁵; su tratamiento viene condicionado por su contenido, pues no es lo mismo la ilustración de una materia científica, informativa, de carácter denotativo, que la de unas obras literarias, más o menos complejas y connotativas de por sí; tampoco acarrea el mismo grado de dificultad la creación de imágenes "narrativas", ligadas intrínsecamente a un texto de este carácter, que las "temáticas", empleando la terminología de Garnier (1982: 40-41), del mismo modo que convendría distinguir entre unas imágenes genéricas frente a otras más específicas, como después analizaré. En estos últimos supuestos, estampas narrativas y específicas, todavía se incrementa más el peso de la intervención del entallador, en el caso de que todas las operaciones las realice él solo, pues debe seleccionar e interpretar los signos lingüísticos que desea representar, tarea que habitualmente conlleva una recreación más personal.

Ahora bien, una xilografía supone una considerable inversión en el circuito comercial del libro, por lo que se emplearán con mayor profusión en aquellas obras susceptibles de ser reeditadas, que no por casualidad recrean tres grandes temas: el ejemplar, el religioso y el caballeresco (Griffin: 1991: 244). Cuando las estampas se relacionan con el texto, "los tacos suelen ser realizados para la impresión de la edición determinada, o se adquieren para ella de otra casa impresora que haya publicado la obra o, simplemente, se copian" (Pedraza, 2003: 197). Esto es lo que sucede con las viñetas de las ediciones italianas del *Amadís* (la de Roma, Juan Martínez de Salamanca, 1519, y la de Venecia, Juan de Sabia, 1533), que imitan las utilizadas en los talleres sevillanos. El mismo fenómeno se produce con la impresión del *Tristán de Leontís* de Juan Varela de Salamanca, 1525, cuyas xilografías resultan similares a las de las ediciones cromberguerianas de la obra, si bien sus hechuras son más toscas y elementales. Esta circulación e imitación de modelos contribuye a

⁵ Como señaló Roland Barthes, incluso los mensajes de las producciones analógicas de la realidad, dibujo, pintura, cine, teatro, despliegan de manera evidente e inmediata, además de su propio contenido, "un mensaje suplementario al que por lo general conocemos como *estilo* de la reproducción. Se trata de un sentido secundario cuyo significante consiste en un determinado 'tratamiento' de la imagen bajo la acción del creador y cuyo significado, estético o ideológico, remite a determinada 'cultura' de la sociedad que recibe el mensaje" (1986: 13).

dificultar su análisis; cuando las imágenes acompañan idénticos segmentos textuales, se mantienen los vínculos primitivos, pero suele ser bastante habitual que, de vez en cuando, los editores modifiquen la distribución de las estampas entre los capítulos.

Las características de los grabados posibilitan estos empleos ajenos a los originarios. Una miniatura está intrínsecamente unida al texto en el que se ha insertado por su carácter único, pero una xilografía destinada a la ilustración de un libro es susceptible de ser continuamente (re)utilizada, con la limitación de que los tacos de madera, pese a su coste, tienen la ventaja de ser más baratos que otras matrices, pero también se desgastan y rompen más fácilmente. Además, como es lógico, los impresores tratan de obtener el máximo rendimiento en el menor tiempo posible, para lo que emplearon diversas estrategias comunes en la literatura caballeresca, entre las que destacaré las dos más importantes: a) compusieron grabados genéricos, entendiendo por tales aquellos que representan acciones habitualmente comunes y repetidas, sin detalles muy particulares que las vinculen a ningún episodio singular; en los libros de caballerías por lo general se reiteran combates, individuales y colectivos, desplazamientos, terrestres o marítimos, recepciones regias, etc.; b) diseñaron grabados específicos, creados para ilustrar un episodio concreto, que se incorporaron a contextos diferentes de los originarios.

Estos usos vicarios estaban favorecidos por la naturaleza ambigua de la imagen. De acuerdo con Roland Barthes, en sus significantes subyace “una *cadena flotante* de significados, de la que el lector se permite seleccionar unos determinados e ignorar todos los demás” (1986: 35). Los editores funcionan con idénticos presupuestos, pero además se convierten en intermediarios entre la obra y el público y condicionan su interpretación: en función del contexto en el que insertan el grabado, destacan detalles en un principio secundarios. Como consecuencia de estas prácticas, una misma imagen puede adquirir diversos sentidos. Los signos lingüísticos posteriores que la acompañan perfilan su contenido, de modo que limitan las posibles ambivalencias; (re)conducen su interpretación y la orientan hacia algún aspecto de su referente literario, por lo que se modifica el vínculo iconográfico original.

Desde un punto de vista semiológico, el grabado utiliza un lenguaje específico, en el que su tamaño, la situación de sus componentes, la posición de los personajes, los gestos, los símbolos, se jerarquizan y ajustan a un significado (Garnier, 1982: 42-49; Lucía, 2001: 79; Lucía, 2002: 78-79). Se constituye como un sistema de signos cuyo sentido concuerda y refuerza el texto que ilustra, del que dependen y al que están supeditados todos los detalles del conjunto. Las reutilizaciones de grabados genéricos no plantean especiales problemas, pero sí los nuevos usos de los grabados específicos. En la mayoría de las ocasiones, quedará destacado un aspecto parcial de la xilografía, pero por las mismas razones otros signos se verán neutralizados, oscurecidos o empobrecidos. Salvo casos de muy especial distorsión, el lector puede no ser consciente de todas estas alteraciones porque hace una lectura paralela a la del texto. Ahora bien, un análisis deteni-

do e independiente realizado en una doble fase, primero de la imagen y posteriormente de su contenido literario, sin superponer ambos y alterando así el condicionamiento del editor, permite detectar desajustes a veces intencionados, anomalías o concordancias más o menos ajustadas. Todos estos datos constituyen indicios significativos que, en el mejor de los casos, nos señalan si la xilografía ha sido creada *ex profeso* para ese contexto literario, o si ha sido reutilizada con posterioridad. Por otra parte, prioritariamente, nunca debe olvidarse que el grabador trabaja con imágenes, por lo que resulta imprescindible examinar su tradición iconográfica mediante la que podremos fijar relaciones y prioridades entre las obras en función de las xilografías empleadas: originales, copias, imitaciones, etc. La combinación de estos dos criterios posibilita en bastantes casos averiguar los modelos iniciales (tradición icónica), a la vez que los usos primarios de las viñetas del *Oliveros* (vínculo iconográfico), lo que facilita su mejor comprensión visual y literaria, incluidas las transformaciones que han sufrido y los nuevos valores que asumen.

Las primeras impresiones caballerescas: el *Oliveros* de Fadrique de Basilea (1499)

Desde una perspectiva socio-histórica, cultural y literaria, a la altura de 1490 la caballería alcanzó en toda Europa un apogeo y una vitalidad que no puede ni mucho menos explicarse por la exclusiva perduración de unos modelos medievales arcaicos. Su carácter internacional no impidió que adoptase importantes variedades y registros “nacionales” (Goodman, 1992), como sucede en una España que vive hacia 1492 lo que se ha definido como una “mini-edad heroica” (Cátedra, 1989: 22). El contexto, sin duda, resultaba propicio para la difusión de la ficción caballeresca en castellano, aunque los escasos libros de la materia publicados a finales del siglo XV, por lo general, se basan en traducciones de obras cuyo éxito ya ha sido experimentado en las prensas europeas con antelación.

La primera edición de la *Historia de los nobles cavalleros Oliveros de Castilla y Artús d'Algarbe* (Burgos, Fadrique de Basilea, 25 de mayo de 1499), conservada en la Hispanic Society of America y reproducida en un bello facsímil (Oliveros, 1967), ejemplifica muy bien las peculiaridades señaladas. Como es bien sabido, corresponde a la versión castellana de *L'ystoire de Olivier de Castille et d'Artus d'Algarbe* escrita por Philippe Camus entre 1454 y 1456 (Baranda, ed., 1995: I, XLII), en el propicio contexto de la Corte de Borgoña, que bajo el mecenazgo de sus duques, en nuestro caso Philippe le Bon, impulsaron de forma decisiva la actividad literaria (Régner-Böhler, dir., 1995). La obra cuenta con una larga tradición iconográfica; entre los diversos testimonios que la transmiten se conservan seis manuscritos (Houtryve, 1961), algunos muy bellos como el miniado por Loyset Liédet con 22 extraordinarias imágenes (Houtryve, 1950), o el que incluye acuarelas realizadas por el llamado Maestro Wavrin (Régner-Bohler, 2000: 987). Como otras obras borgoñonas, pasó de tener una limitada difusión local a

publicarse con reiteración por el ginebrino Luis Garbin en seis diferentes ocasiones entre 1482 y 1497 (Régnier-Bohler, 1989 y 1991). En la segunda edición, fechada antes de 1492 (Lökkös, 1982: 40), se introdujeron dos importantes paratextos, un prólogo y un epílogo, que pasarán a las posteriores. En el primero, el impresor desarrolla el tópico de la escritura como salvaguarda de nuestra frágil memoria, en cuya tradición se inserta novedosamente su tarea:

Or est ainsi que maintenant les escriptures, par l'ar(t) et ingenieuse pratique de l'impression, se multiplient par maniere que plusieurs beaulx et salutaires enseignements et exemples, desquelz peu de gens avoient les livres et cognoissance, maintenant son mis avant et ottroyez a si petit pris que moindre ne se peult dire (Régnier-Bohler, 1989: 210-211).

La reducción de los precios y multiplicación de ejemplares posibilita la mayor difusión de los ejemplos. A su vez, Garbin dice que ha sido “par aulcuns sollicité de l'imprimer a la decoration de l'hystoire et visible delectation des liseurs et a la consolation des desirans il a fait faire les hystoires devant les chapitres pour rendre dicte hystorie plus fructueuse au plaisir de chascun” (Régnier-Bohler, 1989: 211). De nuevo adapta varios lugares comunes prologales al mundo de la edición: el impresor ha obrado a petición de los lectores incluyendo la decoración del texto (hystoire) lo que provocará en los lectores un visible deleite. Con términos seleccionados del campo de la percepción visual justifica la incorporación de los grabados, una de sus novedades.

La versión española impresa por Fadrique de Basilea (1499) en folio, a plana entera y con letra gótica, destaca en el panorama coetáneo de la literatura caballeresca por su belleza y cuidado, reflejo de una labor bien hecha. Foulché-Delbosc (1902) señaló la segunda edición francesa de la obra como el prototipo del que provienen los 40 modelos de sus bellas xilografías de gran tamaño. Todas ellas son singulares y sólo una está repetida (caps. 41 y 64); se distribuyen entre sus 77 capítulos (no enumero sus folios y tamaños como sería lo preceptivo, porque todos los detalla Corfis (1997), quien además describe su contenido): 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 19, 20, 22, 24, 29, 31, 33, 34, 38, 39, 41, 46, 47, 49, 52, 55, 57, 60, 61, 64, 65, 67, 68, 70, 73, 75 y 77.

En su prólogo también se justifica la inclusión de sus grabados con frases similares a las del texto francés, aunque sus ampliaciones, recortes y cambios, comunes al resto de la obra (Frontón, 1989), propician una redacción menos clara:

Y como viniesse a noticia de algunos castellanos discretos y desseosos de oír las grandes cavallerías de los dos cavalleros y hermanos en armas, pescudaron y trabajaron con mucha diligencia por ella. A cuyo ruego, y por el general provecho, fue trasladada de francés en romance castellano y emprimida con mucha diligencia, y puesto en cada capítulo su istorya, porque fuesse más frutuosa e aplazible a los lectores e oidores (Baranda, ed., 1995: I, 182; las cursivas son mías. En adelante, todas las referencias remiten a esta edición).

La anfibología de la palabra “historia” puede conducir a confusión, porque en el texto confluyen incluso tres significados: un relato supuestamente veraz, su-

cedido, es decir (pseudo)histórico, *La historia de los nobles caballeros*, la propia narración y también su representación gráfica (los grabados). En francés sucedía algo similar, pero el contexto no dejaba ninguna duda. Les “hystoires” equivalían a sus ilustraciones, acepción renovada técnicamente, pero habitual en francés medieval⁶. Idéntico significado se documenta en castellano durante la Edad Media, desde el *Libro de Alexandre* hasta los ejemplos de Don Juan Manuel, “e la ystoria deste exienplo es la que sigue”, lo que ha suscitado numerosa bibliografía, conveniente recogida por Serés (1994: 339, 82). Este sentido seguía vigente a finales del siglo XV si pensamos en los numerosos *Isopetes historiados*, el primero de los cuales se imprimió en Zaragoza, Pablo Hurus, 1482. En definitiva, en el prólogo español el editor destaca la labor difusora y traductora realizada, del mismo modo que también justifica sus ilustraciones, pues proporcionan al lector un mayor fruto y placer, pero su intervención pasa a un segundo plano menos destacado.

Aunque apenas conocemos datos de Fadrique de Basilea, se ha identificado con Friedrich Biel que, “asociado con Michael Wenssler, imprimía en Basilea hacia 1472” (Martín Abad, 2000: 65), por lo que resulta lógico que estuviera al tanto de los libros de éxito impresos por su coterráneos ginebrinos y mandara traducir, o tradujera, *L’ystoire de Olivier de Castille et d’Artus d’Algarbe* al castellano. Su génesis explica también sus peculiaridades en el panorama editorial español. La obra recogía una singular tradición iconográfica, lo que propició unas bellas xilografías específicas, estrechamente vinculadas con el texto al que acompañaban y apenas repetidas. Tipográficamente, todavía no se habían impuesto unos modelos uniformes, como se refleja por ejemplo en el empleo de la plana entera, en vez de las dos columnas. Por muchos conceptos, el *Oliveros* de Fadrique resulta excepcional.

El *Oliveros* de Jacobo Cromberger (1507)

De forma casi inmediata, la obra fue reeditada “con estampas” por un editor con el que Fadrique tuvo unas estrechas relaciones, Juan de Burgos (Valladolid, 1501). Sólo conocemos la existencia de esta impresión por la descripción del catálogo de la Biblioteca Fayana, de Charles Jerome de Cisternay Du Fay, 1662-1723 (Norton, 1978: it. 1277), pero desconocemos sus características porque no conservamos ningún ejemplar, como tampoco de la tercera edición publicada en Valencia, s. i., 1505 (Norton, 1978: it. 1268)⁷.

En su cuarta aparición hispana la imprimió Jacobo Cromberger (Sevilla, 4 de junio de 1507) en folio, con letra gótica y a dos columnas, el formato habitual de

⁶ Godefroy (1885, s. v.) define “histoire” restringidamente como “tableau” en la acepción que me interesa.

⁷ Resulta muy útil la base de datos sobre la imprenta valenciana del siglo XVI incorporada en este excelente portal: “<http://parnaseo.uv.es/Bases.htm>.”

los libros caballerescos de la imprenta, ni mucho menos privativo de sus talleres pues contaba con una larga tradición ya bien establecida, empleada entre otros por Juan de Burgos. El libro sigue dividido con idéntica *ordinatio*, 77 capítulos, de los que están ilustrados 34, si bien se han reducido drásticamente las matrices utilizadas, 17, lo que implica otras tantas repeticiones:

Oliveros de Castilla	Capítulos	Grabados	Modelos
Fadrique de Basilea, 1499	77	41	40
Juan de Burgos, 1501	Desconocido	Desconocido	Desconocido
Valencia, s. i., 1505	Desconocido	Desconocido	Desconocido
Jacobo Cromberger, 1507	77	34	17

El cotejo entre las dos primeras ediciones conservadas resulta significativo ya no tanto por las coincidencias de los segmentos textuales en los que se han incluido las xilografías (24), sino por las divergencias: Fadrique ilustra otros 17 capítulos diferentes, algunos de ellos bien arraigados en la tradición y suficientemente llamativos como para que no pasaran desapercibidos, como por ejemplo, el bautismo de Oliveros y entierro de su madre (cap. 2), la milagrosa salvación a lomos de un ciervo tras el naufragio (cap.16), o el “espantoso” animal al que Oliveros mata en Irlanda (cap. 55)⁸. Por el contrario, Cromberger (1507) añade imágenes a nueve capítulos no ilustrados en la *princeps* de 1499 (caps. 42, 51, 53, 59, 69, 71, 72, 74 y 76), representativos de su *modus operandi*: en solo dos ocasiones no emplea viñetas previamente usadas en su edición (caps. 59 y 71), y la mayoría corresponden a imágenes genéricas o algunas específicas reutilizadas, como se verá más tarde en su descripción, con la excepción del capítulo 74, que analizaré con más detalle por su singularidad.

Desde una perspectiva técnica e iconográfica ninguno de los grabados crombergerianos (1507) tiene como modelo próximo las xilografías de Fadrique de Basilea (1499), lo que no implica que no puedan encontrarse ciertos sustratos comunes remotos en la materia seleccionada como objeto de la representación. Por ejemplo, en el epílogo final de la *princeps* (1499) se incluye un grabado con la imagen de un escritor sentado ante un atril en el que se sitúa la materia escriptoria sobre el que ejecuta su trabajo, cuyos instrumentos se muestran del mismo modo que los desordenados libros colocados en los anaqueles (GRAB. 1), imagen preexistente en los talleres de Fadrique de Basilea⁹.

⁸ Como es lógico, Loyset Liédet iluminó los tres episodios: “II (fol. 2).- Un évêque baptise Olivier tandis qu'on enterre la reine sa mère”; “IV (fol. 33).- Le navire fait naufrage. Les marins se noient, mais Olivier et le chevalier son sauvés par un cerf; à l'arrière-plan ils sont accueillis par un ermite”; “XIV (f. 127v).- Artus est attaqué par un grand lion; il lui a coupé une patte; à l'arrière-plan, il lui tranche la tête”, y “XV (f. 131v).- Artus, blessé, plonge son épée dans le ventre du monstre”, (Houtryve, 1950: 242).

⁹ La xilografía había sido utilizada al menos como portada de los siguientes textos: Donatus, *De octo partibus orationis*, y Remigius, *Regula dominus quae pars*, Burgos, Fadrique de Basilea, 1498 (Vindel, 1951: 179); Marineus, *Epistolae ex antiquorum annalibus excerptae*, Burgos, Fadrique de Basilea, 1498 (Vindel, 1951: 183); *Homeliae diversorum doctorum in Evangelia dominicalia*,

La xilografía elegida por Jacobo Cromberger (1507) también recrea la escena de un autor, el evangelista san Mateo (GRAB. 2). Los posibles motivos de su inclusión como cierre del libro se han perdido, pues la imagen elegida por Cromberger permite identificar al personaje de acuerdo con su tradición iconográfica ¹⁰. Aunque no sucediera así, su aura de santidad dificultaría relacionarlo con la obra. Tampoco lo justificaría totalmente su contenido, pues el epílogo comienza con una cita de Aristóteles para explicar la separación de los capítulos y continúa justificando la verosimilitud de lo sucedido con ejemplos religiosos. La debilidad de este vínculo nos lleva a explicar su presencia por otras causas: en la tradición anterior la obra terminaba con la xilografía de un escritor; en el taller de Cromberger (1507) se ha elegido una imagen a mi juicio preexistente del mismo tipo de diferente tamaño y estilo ¹¹, que, significativamente, no se incluye en la edición de 1510 (Sevilla, Jacobo Cromberger).

En otros casos, las lejanas coincidencias pueden estar motivadas por la representación de una idéntica temática procedente de diferentes modelos icónicos, si bien los resultados son bien distintos: la visita a un personaje postrado en la cama, convaleciente o muerto, o incluso su decapitación en el lecho, tiene diversas recreaciones singulares en el *Oliveros* (1499) de Fadrique de Basilea (caps. 1 [Lucía, 1998: 13; 2000: fig. 193]), 14, 38, 65, 67 [Lucía, 1998: 29], 68 [Lucía, 1998: 33] y 75 [Lucía, 1998: 38]), cada una de ellas diferentes. Por el contrario, Cromberger (1507) utiliza para toda la obra dos modelos, uno de los cuales analizaré después (GRAB. 6), y otro repetido en tres capítulos 1, 65 y 68 (GRAB. 3). La unificación y la selección conllevan varias consecuencias: la enfermedad o la muerte no alcanzan la insistencia visual, recurrente en la *princeps*, del mismo modo que tampoco se representa narrativa y dramáticamente la trágica enfermedad y curación de Arturo bien expresada en las xilografías de Fadrique por tres estampas casi secuenciadas (caps. 65, 67 y 68) (Lucía, 1998: 29 y 33). Además, al unificarse en el taller de los Cromberger (1507) todas estas representaciones, la imagen que escenifica la muerte de la madre (cap. 1), una mujer, es idéntica a la que refiere la enfermedad de Arturo, un hombre (GRAB. 3). Puede señalarse la presencia de un mismo motivo (la visita a una persona yacente en la cama), pero el sistema ha quedado degradado. Las imágenes dejan de tener un valor informativo exacto, sin que tampoco puedan considerarse ornamentales pues guardan vínculos ya debilitados con el texto en el que se insertan ¹².

Burgos, Fadrique de Basilea, 1499 (Vindel, 1951: 196), siendo después modelo bastante habitual de los pliegos de cordel.

¹⁰ "Como evangelista, tiene por símbolo un ángel, o más bien un hombre alado, porque su Evangelio comienza por la genealogía de Cristo según la carne" (Réau, 1997: II, vol. 4, 371-372).

¹¹ Localizo la misma imagen en la portada de Johannes Sulpitius, Verulanus, *Doctrinae mensae*, Sevilla, Cromberger, h. 1512 (Norton, 1978: it. 829), pero tuvo que emplearse con antelación.

¹² También pueden establecerse otras relaciones temáticas entre los grabados de Fadrique de Basilea (1499) y Cromberger (1507), entre las que destacaré la elección de un torneo con lanzas en ambos (cap. 24). En otros casos, las conexiones resultan más débiles y lejanas, como sucede en la representación de dos personajes cabalgando (caps. 12 y 29), en el envío y llegada de mensajeros (caps. 15 y 39), en los motivos bélicos (caps. 19, 41 y 64), o en la conversación del rey y su hija (cap. 33).



GRABADO 1
Oliveros de Castilla
 (Burgos, Fadrique de Basilea, 1499, fol. hIIIr)



GRABADO 2
Oliveros de Castilla
 (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1507, fol. eVIIIr)



GRABADO 3
Oliveros de Castilla
 (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1507, fol. aIIr)

Los datos constituyen un buen indicio para pensar que existió una influencia lejana, que podría explicarse mejor si se hubiera producido mediante un modelo interpuesto, que podría ser el de Juan de Burgos (1501). Como bien señala Sharrer, “no sabemos si se trata de un libro impreso antes o después de *Tristán de Leonís*, aunque posiblemente después” (1988: 367), pues éste fue editado el 12 de febrero de 1501. No me parece demasiado arriesgado pensar que este *Oliveros* perdido iría ilustrado con buena parte de los grabados utilizados en el *Tristán* (1501), por varias razones complementarias.

Desde una perspectiva literaria, desde el principio hasta el final se detectan paralelismos entre ambas obras, bien es cierto que presentes en la tradición folclórica y culta, al mismo tiempo que comunes también a otros textos. Por citar unos pocos ejemplos, en las dos se produce la muerte de la madre tras el parto y el protagonista es falsamente acusado al negarse a establecer relaciones amorosas con la hija del rey (*Tristan*), o con su madrastra (*Olivier*)¹³. Al terminar la obra, el corazón de Iseo y el de la mujer de Oliveros se quiebran tras la muerte de su amado y la pareja es enterrada en la misma sepultura¹⁴. Estos paralelismos, existentes en el original francés¹⁵, se incrementan en la tradición hispana, pues el prólogo del *Oliveros* pasó con mínimas modificaciones a la edición *princeps* del *Tristán de Leonís* (1501) (Bonilla, 1912: 387-390).

Desde una óptica iconográfica, del mismo modo que las ediciones de Juan de Burgos se caracterizan por su relación con otros textos, preferentemente algunos editados por él mismo, como estudia Mari Carmen Marín en esta misma revista, algo similar sucede con los grabados: casi todas las imágenes del *Tristán* (1501) han sido utilizadas con antelación, muchas de ellas en el *Baladro del sabio Merlín con sus profecías* publicado por el mismo impresor (Burgos, Juan de Burgos, 10 de febrero de 1498)¹⁶, libro que a su vez emplea xilografías anteriores:

	Capítulos	Grabados	Modelos	Grabados comunes	Modelos comunes
<i>Baladro</i>	40	39	26	22 (8 repetidos)	14
<i>Tristán</i>	84	82	24	22	14

Incluso con independencia de las fechas de su publicación, parece probable que el *Oliveros* (1501) y el *Tristán* (1501) de Juan de Burgos no sólo compartie-

¹³ En el *Olivier* estos motivos iniciales están relacionados con la *Historia de los siete sabios*. Significativamente, se ha datado su segunda edición ginebrina porque “douze de ses gravures apparaissent dans les *Sept sages de Rome* (dont la première édition est daté de 1492)” (Régner-Bohler, 1989: 200).

¹⁴ Cfr. los siguientes motivos del índice de Thompson (1966): 1) “F1041.1.1. *Death for broken heart*”. “F 1041.1.2. *Death from grief for death of lover or relative*”. “T.211.9. *Excessive grief at husband's or wife's death*”. “T.211.9.1. *Wife dies of grief for death of husband*”; 2) “T86. *Lovers buried in the same grave*”. Todos se documentan en la tradición literaria, aunque su presencia en el fallecimiento de Tristán e Iseo favoreció e incrementó su difusión.

¹⁵ Bonilla sugería que el traductor castellano del *Oliveros* pudiera haber tenido en cuenta el viejo *Tristán* castellano, incluso en frases concretas (1912: 387-388), pero las similitudes pueden rastrearse en el *Olivier*.

¹⁶ Existe edición facsímil reciente (*Baladro*, 1999).

ran prólogo, sino también algunas estampas, lo mismo que sucedió después en el taller de Jacobo Cromberger.

Grabados y contexto literario

Como resulta imposible avanzar con resultados seguros por la existencia de varias ediciones perdidas, enfocaré el problema, de momento, desde una perspectiva más filológica, describiendo las imágenes de la edición del *Oliveros* (Cromberger, 1507) en relación con el contexto en el que aparecen. Para no reiterarme después, favorecer el cotejo y extraer las pertinentes conclusiones, sintetizaré los capítulos del *Oliveros* (1507) que las incluyen y algunos significativos del arquetipo de la edición perdida del *Tristán de Leonís* (en el caso de xilografías genéricas y repetitivas, me limitaré a indicar su primera aparición)¹⁷. Para facilitar su identificación, señalaré el número correspondiente a las entradas del apéndice de Griffin (1988), y si está reproducida en el libro de Lucía (2000):

1. Tamaño 2. Modelo de Griffin (1988) 3. Descripción 4. *Oliveros* y *Tristán*

1	2	3	4
79 x 71	51	San Mateo, barbado y con aura de santidad, escribe en su mesa de trabajo, enfrente de la que se sitúa un ángel.	<i>Oliveros</i> : epílogo final, 77. No se incluye en el <i>Tristán</i> .
56 x 72	402	Un grupo de cortesanos, encabezados por un caballero destocado, se aproxima al lecho en el que yace un hombre. (Lucía, 2000: fig. 136).	<i>Oliveros</i> : muerte de la madre de Oliveros, 1; enfermedad de Arturo, 65; Oliveros entra con la sangre de sus hijos a curar a Arturo, 68. <i>Tristán</i> : Arturo, en la cama, acompañado de médicos y prelados, envía a buscar a Lanzarote, 62.
59 x 72	405	Combate entre varios caballeros; dos pelean en suelo, y otros dos, de un grupo de cuatro jinetes, se enfrentan con las lanzas. (Lucía, 2000: fig. 137).	<i>Oliveros</i> : batalla de Oliveros con los reyes de Irlanda, 41; combates y muerte de Enrique, hijo de Oliveros, 76. <i>Tristán</i> : el Conde vence al Rey y a su gente, 39.
59 x 72	412	Combate con lanza entre dos caballeros en campo cerrado. (Lucía, 2000: fig. 134).	<i>Oliveros</i> : portada; victoria de Oliveros en las justas, 24. <i>Tristán</i> : combate entre Tristán y Morlot, 8.
57 x 73	413	Marcha de dos caballeros ataviados con vestimenta no guerrera. (Lucía, 2000: fig. 158).	<i>Oliveros</i> : el protagonista parte de casa solo, 12; los servidores del rey llevan a Oliveros a un mesón, 29; Oliveros se marcha al monte, 51; Arturo se propone buscar a su hermano, 53. <i>Tristán</i> : Tristán parte de la corte del rey Mares, 17.

¹⁷ Para la reconstrucción del modelo iconográfico del *Tristán* 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 lo transmiten (Cuesta, 1997), la de Sevilla, Juan Varela de Salamanca, 1525, y la de Sevilla, Juan Cromberger, 1528. La primera copia imágenes anteriores combergerianas, por lo que resulta menos innovadora.

59 x 73	417	Doncella, que con su mano recoge su falda, dialoga con rey coronado y barbado. (Lucía, 2000: fig. 133).	<i>Oliveros</i> : el Rey de Castilla se casa con la Reina de Algarbe, 4; el Rey interroga a su hija, 33. <i>Tristán</i> : El Rey habla con Brangel, 13.
57 x 72	420	Un caballero sujeta con su mano izquierda las riendas de su caballo y con la derecha la mano de una doncella; parece alejarse de un edificio en el que se sitúa otra doncella con sus manos juntas, en tono suplicante. (Lucía, 2000: figs. 161-163).	<i>Oliveros</i> : enamoramiento de la Reina, 6; declaración amorosa indirecta, 7; negativa de Oliveros a la propuesta amorosa, 10; Oliveros encuentra milagrosamente sanos a sus hijos, 69. <i>Tristán</i> : la reina Iseo es llevada de la torre donde está para encerrarla en una prisión. "El luego el rey mandó que pusiesen a la reina en un palafren, e a Brangel en otro" (Cuesta, ed., 1999: 82).
58 x 72	421	Rey sentado en el trono, con corona y cetro, acompañado de cortesano situado detrás, recibe a un caballero destocado, quien se arrodilla en su presencia.	<i>Oliveros</i> : el Rey envía mensajeros a todas partes en busca de su hijo, 15; Oliveros acude a palacio, 39; Oliveros envía dos correos, 42; el Caballero Blanco visita al protagonista, 72. <i>Tristán</i> : un mensajero se presenta ante el Rey de parte de Tristán, 35.
57 x 72	423	Grupo de caballeros en posición de marcha, con un arquero al frente, se desplaza ante una ciudad amurallada al fondo.	<i>Oliveros</i> : Arturo solicita gente para vengar a Oliveros, 64. <i>Tristán</i> : Tristán entra por fuerza en la ciudad de Egipto, 40.
59 x 73	425	Rey coronado con cetro, sentado en trono sobre un estrado, está rodeado de cuatro cortesanos, simétricamente situados a cada lado.	<i>Oliveros</i> : el Rey habla con el protagonista sobre el matrimonio de su hija, 47; el Caballero Blanco solicita al Rey de Castilla todo lo prometido, 73. <i>Tristán</i> : Merlín le dice al rey Meliadux que le traerá a su hijo Tristán.
59 x 73	426	Dos caballeros alancean a otro combatiente descabalgado en el suelo.	<i>Oliveros</i> : partida del protagonista para Londres y combates durante su camino, 19. <i>Tristán</i> : combate entre Tristán y Lamarad, 32.
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, 2000: fig. 139).	<i>Oliveros</i> : el protagonista envía a Arturo a España y el Rey de Inglaterra acompaña a Oliveros y a su mujer hasta España, 71. <i>Tristán</i> : el rey Meliadux sale de caza y se pierde en la Floresta Peligrosa, donde se encuentra con una doncella encantadora, 3.
57 x 72	450	Dos peregrinos, uno joven y otro anciano, se desplazan por el camino, con edificio amurallado al fondo.	<i>Oliveros</i> : Arturo finge que va en romería a Santiago, 59. <i>Tristán</i> : Tristán envía a Quedín y a Gorvalán a su reino en hábito de peregrinos, 53.
57 x 72	459	Tres jóvenes y una mujer se acercan a la puerta de una iglesia. (Lucía, 2000: fig. 135).	<i>Oliveros</i> : casamiento del Rey de Castilla y la Reina de Algarbe, 3; el Rey entra en la cámara de Oliveros, 14; se publica el milagro de la resurrección de los hijos degollados, 70. <i>Tristán</i> : Iseo y Brangel acuden a la iglesia para guardar vigilia por la salud de Tristán.



GRABADO 4
Oliveros de Castilla
 (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1507, fol. aIIIr)



GRABADO 5
Oliveros de Castilla
 (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1507, fol. eIIIV)

A todas las enumeradas hay que añadir otras tres, salvo error u omisión no catalogadas por Griffin (1988), por lo que su número corresponde al del grabado incluido en este trabajo:

GRABADO

73 x 57	4	Un rey, de pie y con corona, acompañado de tres cortesanos, uno semioculto, se acerca con una cruz a otro personaje sentado en un pequeño trono, quien aproxima la mano al objeto que le presentan. (Lucía, 2000: fig. 132).	<i>Oliveros</i> : Oliveros y Artús son encomendados a un caballero para que les adiestre en las armas, 5. <i>Tristán</i> : Tristán jura la Tabla Redonda y se sienta en la Silla Peligrosa, 70.
57 x 72	5	Un hombre corpulento, con una enorme espada, sujeta el pelo de una mujer arrodillada con las manos atadas y los ojos vendados, una reina de acuerdo con la corona del suelo. Frente a ella y a la izquierda se sitúa un caballero, de pie.	<i>Oliveros</i> : el protagonista mata a sus hijos y coge la sangre en un bacín, 67; Oliveros se dispone a matar a su mujer, 74. <i>Tristán</i> : Tristán, por la costumbre de la tierra y de la isla, manda, a su pesar, cortar la cabeza de la dueña, 23.
57 x 72	6	Un ángel extiende el índice de su mano hacia la cama en la que yace una pareja. La mujer le mira y junta sus manos; a su izquierda, aparece un varón recostado, como si estuviera dormido. (Lucía, 2000: fig. 138).	<i>Oliveros</i> : casamiento de la hija del protagonista, 75. <i>Tristán</i> : la reina Iseo, estando "folgando" en la cama con Tristán, escucha la revelación de que su enamorado había de morir.



GRABADO 6

Oliveros de Castilla

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

Desajustes entre texto e imagen

La falta de concreción de ciertos grabados genéricos, números 405, 412, 413, 417, 425 y 426, dificulta la comprobación de la mayor o menor exactitud del vínculo establecido entre el texto literario y su correspondiente viñeta en una u otra obra, pero dos xilografías del mismo tipo, por ejemplo la número 421 y la 423, se ajustan mucho mejor al contexto del *Tristán*. Un análisis, incluso superficial, de los grabados específicos arroja unos resultados más concluyentes, pues al menos cinco carecen de sentido en el *Oliveros* (402, 420, GRAB. 4, GRAB. 5 y GRAB. 6), mientras que por el contrario se adecuan coherentemente al referente literario de la leyenda artúrica.

Como he señalado, el *Oliveros* (1507) utiliza 17 modelos de estampas, de los que sólo siete no se reiteran (capítulos 5, 19, 47, 59, 71, 75, 77). El primero (GRAB. 4) se incluye tras el epígrafe de “Cómo Oliveros y Artús fueron encomendados a un cavallero que los enseñasse de todas armas, y de sus primeras justas”, contenido repetido en el inicio del texto: “Quando Oliveros y Artús fueron en edad para manejar las armas, fueron encomendados a un noble y esforçado cavallero, el qual assí en criança y buenas costumbres como en el juego de las armas tuvo cargo de los enseñar” (Baranda, ed., 1995: I, 188). Ahora bien, resulta difícil relacionar el texto y la correspondiente viñeta, tanto por los personajes representados como por la posición que ocupan y por la enigmática acción que emprenden. ¿Cómo podría compaginarse que un rey, distinguido por la corona, permanezca de pie, mientras que el otro personaje sentado no sólo carezca de atributos diferenciadores, sino que lleve un sombrero (cortesano) en la mano izquierda? Desde un punto de vista de las jerarquías espaciales, la oposición entre sentado / de pie parece contradecir su caracterización externa¹⁸. Por el contrario, todo se explica coherentemente si el grabado está destinado a ilustrar el capítulo LXX del *Tristán de Leonís*¹⁹: “De cómo don Tristán juró la Tabla e fue asentado en la silla que havia seído de Morlot de Irlanda, el cual él havia muerto” (Cuesta, ed., 1999: 147; en adelante, todas las referencias remiten a esta edición).

Con antelación a 1507, en el taller de los Cromberger han debido de hacer una imagen *ex profeso* para ilustrar esta escena del *Tristán*, a la que se acomoda en sus pormenores y explica coherentemente la posición excepcional de los personajes (el rey Arturo de pie y Tristán sentado en la Silla Peligrosa), los atributos y la acción representada (el juramento de Tristán de no actuar contra la Tabla Redonda). Una xilografía como la comentada remite a una acción muy específica, que en el *Oliveros* (1507) carece de sentido, por lo que el conocimiento de sus orígenes reviste cierta importancia no sólo para la historia de la imprenta, sino también para su correcta interpretación visual y filológica.

¹⁸ Ivis Corfis trata de resolver el dilema en su descripción del grabado de *Oliveros*: “three courtiers, on left, with king on throne on right” (1997: 24).

¹⁹ Coinciden la edición de Cromberger (1528) y la de Juan Varela de Salamanca (1525), por lo que la imagen se remontaría a su arquetipo iconográfico.

Los modelos imitados

En otros casos la prioridad de una obra sobre otra viene corroborada por el vínculo entre texto e imagen y por la tradición iconográfica, lo que permite acercarnos no sólo al contexto originario de manera todavía más segura, sino a sus primeros usos. El capítulo 67 del *Oliveros* (1507) relata uno de sus contenidos más melodramáticos: “Cómo Oliveros mató sus dos hijos y cogió la sangre en un bacín para darla a Artús su compañero” (295). Se trata de una prueba suprema de verdadera amistad –uno de los temas recurrentes del libro– en la que se han combinado varios motivos folclóricos, en los que no me detendré: “S268. *Child sacrificed to provide blood for cure of friend*”, y una variante del “D1502.4.2.1. *Blood of children (innocent maidens) as cure for leprosy*” (Thompson, 1966).

En la ilustración correspondiente (GRAB. 5), un verdugo trata de decapitar a una mujer, cuya impotencia se ha resaltado por su condición y situación –tiene las manos atadas y los ojos vendados, indicios del cumplimiento de una rápida ejecución–. Idéntica xilografía se repite en el capítulo 74 (por equivocación el 73): “Cómo el cavallero blanco tuvo el braço al rey porque no matasse a Elena su muger, y le soltó todo lo que devía y le dixo quién era” (307). El vínculo resulta ahora mucho más estrecho, hasta el punto de que pudiera pensarse que la viñeta se ha creado *ex profeso* para ilustrar este referente y que después se ha incorporado al capítulo de la decapitación de los hijos ²⁰.

No obstante, un análisis más atento de la imagen permite detectar varias anomalías; así, la caracterización del ejecutor no se corresponde con la empleada para representar a Oliveros en grabados anteriores, e intencionadamente se han destacado varios rasgos del verdugo: su corpulencia, su vestimenta, su barba y el gran tamaño de su espada. A su vez, Oliveros, fiel a la palabra dada, está dispuesto a cumplir personalmente la promesa, cuando le detienen su brazo, “que ya tenía alçado con la espada para matar su muger” (308) ²¹. De este modo se representa en la estampa de la *princeps* (1499) de Fadrique de Basilea (GRAB. 7), mediante la que se actualiza una variante de un motivo habitual en la literatura artúrica, y no sólo en ella, señalado por Guerreau (1992): “R177. *Rescue at last time*”. Sin embargo, la xilografía de Cromberger representa al personaje que contempla la escena preocupado, como delatan sus manos entrecruzadas, sin que detenga la enorme espada de quien pretende ejecutar la decapitación.

Idéntica imagen ilustra el capítulo XXIII del *Tristán de Leonís* (1525 y 1528),

²⁰ Ivy Corfis identifica a los personajes de la escena con los de la novela: “Courtier on left with Oliveros on right with sword to behead Elena, center” (1997: 24). El primer empleo del grabado resalta la analogía de la situación, no de las personas: Oliveros mata sus dos hijos para curar la enfermedad de su entrañable amigo; en el segundo, si cumple literalmente la promesa anterior de compartir la mitad de lo ganado por la ayuda prestada, debe descuartizar a su mujer como se lo piden.

²¹ Las diferencias entre el texto literario y la xilografía no necesariamente debería explicarse por el uso de un grabado preexistente; la presencia del verdugo podría tratar de atemperar la crueldad de la escena, considerada como impropia de un caballero.



GRABADO 7
Oliveros de Castilla
 (Burgos, Fadrique de Basilea, 1499, fol. gVIv)



GRABADO 8
Tristán de Leonís
 (Burgos, Juan de Burgos, 1501, fol. XXVIr)

correspondiente al episodio de la isla del Ploto: “[Capítulo XXIII:] De cómo don Tristán, por la costumbre de la tierra y de la isla, fizo cortar la cabeça a la dueña, de que ubo gran pesar, e fizolo con más no poder” (51). La decapitación como castigo es un motivo recurrente en los más diferentes ámbitos folclóricos y cultos, reflejado en varias entradas del índice de motivos de Stith Thompson (1966), presentes todas ellas en la literatura caballeresca: “Q421. *Punishment: beheading*”; “Q421.0.4. *Beheading as punishment for murder*”, y “S133. *Murder by beheading*”. Sin analizar sus numerosas variantes, de las que no dan cuenta estos índices, en la literatura caballeresca se trata de una situación que, referida a una dama, reviste connotaciones especiales. Dada su condición y la orden que profesan, los caballeros, por lo general, no atacan a una mujer indefensa a quien teóricamente deberían proteger, pues no sólo quebrarían la costumbre caballeresca sino que además harían prevalecer su fuerza contra alguien indefenso. Solamente en circunstancias excepcionales, como el castigo por un hecho muy grave o el cumplimiento de una palabra dada, el motivo es asumido por los protagonistas o alguien cercano a ellos, como sucede en el *Oliveros*, del mismo modo que en el *Tristán*, obra en la que el héroe no mata a la dueña, sino que manda ejecutarla a un tercero. Esta situación explica mucho más coherentemente la xilografía, con Tristán mirando y preocupado y el verdugo a punto de ejecutar a la mujer. El detalle de la corona podría interpretarse como el equivalente inexacto de su señorío sobre la isla.

La imagen insertada por Juan de Burgos en su edición del *Tristán* (1501) tuvo que servir de modelo. Representa a un hombre que está punto de decapitar también con una enorme espada a una joven que junta sus manos en actitud de rezo (GRAB. 8). El gesto y la aureola de santidad de la joven permiten relacionar el grabado con motivos iconográficos de las vidas y martirios de los santos (convenría establecer un índice) sumamente reiterados en la hagiografía, aspecto de cierta relevancia por su relación intergenérica en la que ahora no me puedo detener (Baños, 2003: 65-70). En efecto, la *Leyenda de los santos* editada por el propio Juan de Burgos (h. 1499-1500), de tan compleja difusión en los siglos XVI y XVII (Aragüés, 2000), inserta idéntica xilografía en siete diferentes vidas: “La vida de santa Juliana virgen” (fol. LXIIr); “La vida de santa Margarita virgen” (fol. CXXXIIv); “La vida y martirio de santa Eufemia virgen” (fol. CLXXXIIv); “La vida y martirio de sancta Cecilia virgen” (fol. CCXIVv); “La vida de sancta Apolonia virgen y mártir” (fol. CCLXXIVv); “La vida de sancta Susanna virgen y mártir” (fol. CCLXXIIv) y “La vida de santa Eulalia de Mérida” (fol. CCXCVr).

De acuerdo con los datos anteriores, el proceso puede explicarse fácilmente, aunque sea de modo hipotético. Por el contenido del capítulo del *Tristán*, Juan de Burgos (1501) necesitaba la imagen de la decapitación de una mujer, para cuya ilustración utilizó una viñeta preexistente en su taller, como era habitual en sus ediciones, muy repetida en los relatos hagiográficos. No se ajustaba con exactitud a su nuevo contenido literario en cuanto al contexto y personajes, pero sí coincidía en la acción, lo que resultaba suficiente. En una segunda fase, muy posiblemente el entallador de Jacobo Cromberger entre 1503 y 1507 creó una

imagen nueva ahora ya más ajustada a su contenido novelesco, pero, como es lógico, tuvo como referente visual la estampa de Juan de Burgos (1501), de modo que algunos detalles de la xilografía se explican bien desde esta tradición iconográfica. En una tercera fase, en el mismo taller sevillano se empleó idéntica representación para ilustrar dos capítulos del *Oliveros* (1507). Después de este largo proceso, es lógico que respecto al grabado originario de Fadrique de Basilea (1499) se haya producido cierta degradación tanto desde la perspectiva del vínculo entre texto literario e imagen como desde una óptica artística. Ahora solo me interesa destacar una modificación que afecta a su *ordinatio*, en este caso mejorada. En la edición *princeps* (1499), la xilografía (GRAB. 7) ilustraba el capítulo 73, pero debería haberse incluido más coherentemente en el siguiente, rectificación que no sabemos si la introdujo Cromberger (1507) o estaba ya en el modelo previo.

Unas ediciones perdidas

He dejado para el final el análisis de una de las imágenes más complejas por los problemas cronológicos que plantea. Juan de Burgos publicó la obra de [Johannes de] Ketham *Fasciculus medicinae* = *Epílogo en medicina y cirugía o Compendio de la salud humana* conjuntamente con *el Tratado de la peste* de Vasco de Taranta y *el Liber physiognomiae* (en castellano) de Michael Scotus (Burgos, 15 de mayo de 1495). La primera de ellas se había publicado por vez primera en Venecia (1491), con notables estampas, importantes como vehículo de transmisión de conocimiento. También incluye alguna Juan de Burgos, pero ahora solo me interesa la del comienzo de su novedoso *Tractado* noveno, inexistente en la edición anterior de Pablo de Hurus (Zaragoza, 1494): “De la generación o formación de la criatura que es dicho cerca de los médicos de natura fetus o de generacione embrionis” (fols. 65v-68v)²². Con ciertos problemas de perspectiva (GRAB. 9), se representa a una pareja en un lecho que parece estar debajo de un baldaquino o una tienda semicircular. Sus cortinajes abiertos dejan ver a un varón recostado con su mano derecha en su mejilla, como si estuviera dormido, y a una mujer semiincorporada en la cama, con sus manos juntas en actitud de rezo o de súplica. Dirige su mirada a un ángel suspendido, que con su mano izquierda parece sostener las cortinas entreabiertas mientras que extiende el índice de su derecha. La situación se ajusta a la tradición iconográfica: “les autres doigts étant pliés, et donc la main partiellement fermée, le doigt pointé est en effet le signe d’une pensée ou d’une volonté qui se propose ou s’impose” (Garnier, 1982: 165). El índice que apunta hacia una dirección puede equivaler a una orden o a una acusación, aunque el estudioso francés comenta que “la seule désignation d’un objet ou d’une personne ne donne pas la signification de l’image” (Garnier, 1982: 165).

²² El texto de Hurus termina con el correspondiente tratado fisiognómico, como se indica en sus últimas palabras: “E esto abaste acerca de la sciencia de la phisonomía” (Vindel, 1949: 187).



GRABADO 9
Baladro del sabio Merlin
 (Burgos, Juan de Burgos, 1498, fol. XLIr)



GRABADO 10
 Ap. Ketham, *Epilogo en medicina*
 "Noveno tratado. De la generación o formación de la criatura"
 (Pamplona, Arnao Guillén de Brocar, 1495, fol. 68v)

El vínculo entre la imagen y el texto parece claro en el comienzo de un tratado que versará sobre la procreación. La mínima descripción de Kurz no ofrece ninguna duda del significado que le otorga: “konkubinat” (1931: 221, 20). La presencia del ángel podría constituir un enigma, que trata de resolver E[milio] F[ernández] G[onzález] en la descripción de una copia de este modelo (GRAB. 10) realizada en Pamplona por Arnao Guillén de Brocar, 10 de octubre de 1495: “Termina la obra con el Tratado de la generación en el que se incluye una bella estampa representando la anunciación del nacimiento de un hijo a un matrimonio” (*Ex-libris*, 2000: 241)²³. A pesar de todo, pequeños detalles de la xilografía no se avienen bien con este contenido.

Juan de Burgos ilustró al menos dos obras artúricas con la misma imagen: *El Baladro del sabio Merlín* (1498) y el *Tristán de Leonís* (1501). En la primera, se incluye en el capítulo 19: “Cómo el rey Artur dormió con su ermana por yerro de no conoscer quien ella fuese, e ovo un fijo en ella que ovo nombre Morderit, por el qual recibió mucho daño toda tierra de Londres, como adelante se dirá” (Bohigas, ed., 1957: I, 188; en adelante todas las citas remiten a esta edición). En este nuevo contexto todos los “signos flotantes” del grabado adquieren una total coherencia. El rey Arturo se habría citado con su desconocida hermana:

Pasados algunos días, después de mucho requestada esta señora, fué fecho concier-to entre ella y él que, en el campo, armase el rey una tienda muy rica, a manera de pavellón, e allí secretamente vernía a verse con él, e así fué fecho. E estando muy reposada la gente, la reyna despertó e vió una grand luz de un ángel, que le denunció el pecado que contra Dios cometía, en que aquél que con ella estava era su deudo e muy principal, e “porque el tiempo adelante te mostrará el yerro que agora hazes, no declaro más”. Así quedó atónita la reina.[...] E luego, la noche adelante, el rey soñó un sueño que le parecía que estava... (I, 188).

La bibliografía sobre el incesto de Arturo y su hermana resulta abrumadora, habiéndose enfocado desde las más diferentes perspectivas, entre la que sólo destacaré algunos trabajos clásicos o más sugerentes: desde sus posibles orígenes célticos (Varin, 1979), su evolución (Bruce, 1927), sus sentidos (Frappier, 1972), combinados estos con sus diferentes desarrollos en el ciclo de la *Vulgata* (Gouttebroze, 1994), o en el de la *Post-Vulgata* (Bogdanow, 1986 y Lendo, 2003, a cuya bibliografía remito). Sin duda alcanza una mayor importancia y unos nuevos significados en este último ciclo, del que depende el texto español (Bogdanow, 1966, Gracia, 1991 y 1996, Lendo, 2003). Desde una perspectiva religiosa y antropológica, la destrucción del reino debía estar motivada por algún grave “pecado”, análogo a su resultado, sin que tampoco se acuse al rey de haberlo cometido, pero sin que se omita su responsabilidad. Sin embargo, en el texto de Juan de Burgos aparecen los detalles que nos interesan, omitidos en su antecedente francés, la *Suite de Merlin*:

Li rois vit la dame de grant biauté plainne, si l'ama moult durement et le fist demourer en sa court. II. mois entiers, en tant qu'en chelui terme il gut a li et

²³ (GRAB. 10). La reproduce Vindel (1950: 201).

engenra en li Mordrec, par cui tant grant mal furent puis fait en la terre de Logres et en tout le monde.

3. Adont conut li freres carneument sa serour et porta la dame chelui qui puissedi le traist a mort et mist a destruction et a martyre la terre, dont vous porrés oïr viers la fin dou livre. Quant la dame s'en fu ralee en son país, une moult grant aventure avint au roi Artus en son dormant (Roussineau, ed., 1996 : 1-2).

Podríamos pensar que los cambios se han producido en una tradición hispana previa, pero *La demanda del sancto Grial*, cuyo texto también depende de la *Suite de Merlin*, sigue muy de cerca la versión francesa anterior, por lo que el texto que le sirvió de base no tuvo que ser muy diferente del editado ²⁴:

E tanto que la vio, enamorose mucho della, e hizola morar en su corte quinze dias, e durmio con ella, e hizo con ella a Morderec, por que despues fue fecho mucho mal. CAP. CXLV.- *Del fuerte sueño que soño el rey Artur.*

Y assi durmio el hermano con su hermana, e fizo ay al que lo traxo despues a muerte, assi como dira despues encima de la gran historia de Lançarote del Lago. Mas quando la dueña se torno para su tierra, la primera noche despues el rey soño vn sueño... (Bonilla, ed., 1907: 53).

En lo que se me alcanza, los datos representados en la xilografía, cita en una tienda y presencia del ángel que anuncia de forma amenazadora el pecado y la desgracia futura, son peculiares del texto impreso por Juan de Burgos (cfr. Gracia, 1991: 109-110, nota 108). Resulta arriesgado atribuirle la paternidad de estas variaciones porque sólo contamos con una mínima parte de una riquísima tradición perdida, pero dadas las características de sus versiones todo apunta a una innovación surgida en su entorno. Sea como fuere, el modelo remoto y su sentido resulta claro: se trata de una contrafigura de la anunciación del arcángel san Gabriel a María, de tan rica tradición iconográfica, lo que a su vez acentúa unos nuevos sentidos: frente al milagro misterioso de la virginidad, el incesto; frente a la salvación redentora de Jesucristo, la destrucción de Morderete, etc. Se hace más ortodoxo el sistema profético, tan bien estudiado en la literatura caballeresca por Javier González ²⁵, a la vez que resulta todavía menos casual la presencia de la “Bestia ladradora”, producto del incesto (Gracia, 1991: 68 y ss.). Por contraste, las interrelaciones textuales y visuales acentúan la magnitud del pecado y hacen más inexorable la tragedia, dándole un mayor sentido didáctico.

Idéntica xilografía se incluye en uno de los últimos episodios del *Tristán de Leonís*:

Dize la historia que don Tristán estuvo en la corte del rey Mares luengo tiempo. E un día Tristán e la reina estavan en una cámara sobre un lecho, e la reina cantava

²⁴ No difiere mucho de la *Le Morte D'Arthur* de sir Thomas Malory: “Y como era muy hermosa dama, el rey concibió gran amor por ella, y deseó yacer con ella. Y acordados ambos, engendró en ella a Mordred, siendo como era su hermana, por parte de la madre, Igraine. Y permaneció ella un mes, y a la postre partió. Entonces el rey tuvo un sueño maravilloso del que fue muy espantado” (1985: I, 19, 46).

²⁵ Para sus múltiples referencias, véase Eisenberg- Marín, 2000. Puede consultarse una actualización bibliográfica caballeresca en nuestro sitio zaragozano “clarisel.unizar.es”.

e Tristán tañía una harpa, e estaban assí en gran plazer. E después que ovieron tañido e cantado, adormiéronse. E Aldaret, que quería mal a Tristán, andava por le hazer dar la muerte, si él pudiese. Él estava en un lugar donde los podía bien ver, e veía todo lo que fazían. E estando dormiendo los dos amados, vino una boz del ángel encima la cama e dixo:

—Esta noche morirá el buen cavallero.

La reina, que esto oyó, despertó espantada, e no sabía qué cosa fuese, e rogava a Dios que no fuese su Tristán. E así, muy triste, se tornó a dormir (173).

Como indica Cuesta Torre, las ediciones castellanas se diferencian de “sus parientes italianos y francés” en “el anuncio celestial de la muerte del héroe, que son los únicos en ofrecer” (1994: 147). De nuevo nos encontramos con una escena innovadora, cuya ilustración con la misma imagen que la del *Baladro* potencia las relaciones intertextuales. A pesar de los evidentes matices diferenciadores entre ambas obras, en los que no voy a insistir, los dos episodios recrean amores adúlteros y en los dos casos un ángel, sea mediante su presencia o sólo con su voz, anuncia un futuro trágico. Comparativamente, en el *Tristán* el vínculo entre texto e imagen se ha debilitado en detalles menores, pero de acuerdo con el desarrollo novelesco sigue siendo muy estrecho, hasta el punto de que podríamos pensar en la intervención de unas mismas manos refundidoras.

Antes de 1507 en los talleres de Cromberger se debió de imitar este modelo (GRAB. 6) para ilustrar idéntico capítulo, el LXXX, con unos trazos más simples, menos recargados y varias divergencias: se ha modificado e invertido la perspectiva (el ángel aparece a la izquierda y el lecho está a la derecha), a la vez que la cúpula semicircular de la tienda, que podría interpretarse como baldaquino, ha desaparecido; por su parte, el componente erótico (“pecaminoso”) se ha incrementado en la imagen, pues la pareja está desnuda en la cama, lo que resulta perceptible en la parte superior del hombre y porque la mujer, semiincorporada, muestra sus pechos.

De nuevo en una fase posterior, en 1507, se volvió a emplear en el capítulo 75 del *Oliveros de Castilla* de forma ya mucho más lejana, pues el único nexo de unión podría establecerse por la ilustración de la noche de bodas: “Cómo el rey Oliveros casó su hija con el rey de Algarbe y de la muerte del rey Oliveros y de la reyna su muger” (309). Evidentemente, los vínculos entre la imagen y el texto quedan forzados, buena prueba de (re)utilización de un grabado preexistente, como todos los analizados hasta ahora. Desde un punto de vista cronológico nos encontramos ante la confirmación de la tesis de Luzdivina Cuesta, corroborada ahora con otros mecanismos y mucho más compleja en fechas y transmisión de lo que Griffin apuntaba (1991: 244, nota 34). Con antelación al 4 de junio de 1507 Jacobo Cromberger disponía de unos grabados confeccionados para el *Tristán de Leonís*, y resulta lógico pensar que fueran creados en sus talleres. En consecuencia, esta edición perdida tuvo que realizarse por lo menos entre 1501 y 1507. Si surgió en los talleres de Cromberger, la hipótesis más plausible, se tuvo que componer con posterioridad al 14 de marzo de 1503, día en el que Estanislao Polono y Jacobo Cromberger editaron su primer libro. Sin embargo, los grabados se pres-

Capítulo diez y siete de como
 el rey yter padragon estava enfermo
 e estava acompañado de perlados: e
 ricos hombres: dla qual enfermedad
 murió.



GRABADO 11
Baladro del sabio Merlín
 (Burgos, Juan de Burgos, 1498, fol. XXXVIv)

taban, compraban, copiaban, etc., por lo que estas últimas fechas habrá que tomarlas con más precaución. No obstante, en la iconografía sevillana anterior estudiada por Portillo (1980) no he atisbado ningún modelo con el que se pudieran relacionar.

Por otra parte, el mismo problema surge con la primera edición del *Baladro del sabio Merlín*. Por todos los datos esgrimidos, a mi juicio la imagen se compuso para ilustrar este incunable, al que se acomoda bien desde una óptica iconográfica: la imagen guarda una estrecha relación con otra empleada en la misma obra [GRAB. 11], tanto por su contenido como por su estilo. Del *Baladro* después pasaría al *Tristán* (1501), si bien las fechas de su empleo no se ajustan a las esperadas. La xilografía existía en los talleres de Juan de Burgos en 1495, y fue empleada en un contexto mucho menos adecuado, un tratado de medicina, sin que viniera exigido ni por la materia, ni por la disposición, ni por el tipo de libro. Todo apunta a que la edición del *Baladro* de 1498 no es la primera surgida del entorno de Juan de Burgos. Finalmente, de la misma manera que Jacobo Cromberger utilizó buena parte de los grabados del *Tristán* para el *Oliveros* (1507), posteriormente pasaron a ilustrar las ediciones de los cuatro primeros libros de Rodríguez de Montalvo, lo que plantea otros nuevos problemas. De momento, me interesa destacar que aproximadamente una tercera parte de los grabados de las ediciones crombergerianas del *Amadís*, o de sus imitaciones, no han sido confeccionados *ex profeso* para dicha obra, sino que proceden del *Tristán de Leonís*, y han sido creados entre 1501-1503 y 1507²⁶. Me parece lógico que dos de los impresores más interesados por la literatura caballeresca, Juan de Burgos y Jacobo Cromberger, sean los principales generadores de algunos de los modelos de las xilografías caballerescas más reiteradas, posteriormente incrementadas por el desgaste de sus matrices y por la publicación de nuevos textos.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUSTÍN LACRUZ, María del Carmen. 2003. "El análisis documental de contenido de las ilustraciones del libro antiguo", en *Comercio y tasación del libro antiguo: análisis, identificación y descripción. (Textos y materiales)*. Jaca, 1-5 de septiembre de 2003, ed. Manuel José Pedraza García, Zaragoza, Prensas Universitarias, pp. 81-113.
- ARAGÜES ALDAZ, José. 2000. "El santoral castellano en los siglos XVI y XVII. Un itinerario hagiográfico", *Analecta Bollandiana*, 118, pp. 329-386.
- El baladro del sabio Merlín con sus profecías*. 1999. Transcripción del original e índice, María Isabel Hernández; estudios preliminares, Ramón Rodríguez Álvarez, Pedro M. Cátedra, Jesús D. Rodríguez Velasco, Gijón, 2 vols., Ediciones Trea; Hermandad de empleados de Cajastur; Universidad de Oviedo.
- BAÑOS VALLEJO, Fernando. 2003. *Las vidas de santos en la literatura medieval española*, Madrid, Laberinto.
- BARANDA, Nieves (ed.). 1995. *Historias caballerescas del siglo XVI*, 2 vols., Madrid, Turner.

²⁶ Lo estudio en un trabajo vinculado a éste (Cacho, en prensa).

- BARTHES, Roland. 1986. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona; Buenos Aires; México, Ediciones Paidós.
- BOGDANOW, Fanni. 1966. *The Romance of the Grail. A Study of the Structure and Genesis of a Thirteenth-Century Arthurian Prose Romance*, New York; Manchester, Barnes & Noble; Manchester University Press.
- BOGDANOW, Fanni. 1986. "La chute du royaume d'Arthur. Évolution du thème", *Romania*, 107, pp. 504-519.
- BOHIGAS, Pedro (ed.). 1957-1962. *El baladro del sabio Merlín según el texto de la edición de Burgos de 1498*, 3 vols., Barcelona, Selecciones Bibliófilas.
- BONILLA Y SAN MARTÍN, Adolfo (ed.). 1907. *El baladro del sabio Merlín, primera parte de la Demanda del sancto Grial*, en *Libros de caballerías. Primera parte. Ciclo artúrico. Ciclo carolingio*, Madrid, Bailly / Baillière e hijos.
- BONILLA SAN MARTÍN, Adolfo (ed.). 1912. *Libro del esforçado cauallero don Tristán de Leonís y de sus grandes fechos en armas (Valladolid, 1501)*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Madrileños.
- BRUCE, James Douglas. 1927. "Mordred's Incestuous Birth", en *Medieval Studies in Memory of Gertrude Schoepperle Loomis*, Paris; New York [Genève, Slatkine Reprints, 1974], pp. 197-208.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel. "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)", en Miguel Zugasti, ed., *Homenaje a Juan Bautista Avallé-Arce*, Pamplona, en prensa.
- CÁTEDRA, Pedro M. 1989. *La historiografía en verso en la época de los Reyes Católicos. Juan Barba y su "Consolatoria de Castilla"*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- CORFIS, Yvy A. 1997. "La historia de los nobles caballeros Oliveros de Castilla y Artus d'Algarve". *From Romance to Chapbook: The Making of a Tradition*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- CUESTA TORRE, María Luzdivina. 1994. *Aventuras amorosas y caballerescas en las novelas de Tristán*, León, Universidad de León.
- CUESTA TORRE, María Luzdivina. 1997. "Unos folios recuperados de una edición perdida del *Tristán de Leonís*", en "Quien hubiese tal ventura": *Medieval Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, ed. Andrew M. Beresford, London, Queen Mary and Westfield College, pp. 227-236.
- CUESTA TORRE, M^a. Luzdivina (ed.). 1999. *Tristán de Leonís, Valladolid, Juan de Burgos, 1501*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- DÍEZ BORQUE, José María. 1981. "Aspectos de la recepción y difusión de la novela de caballerías castellana en el siglo XVI: sobre edición e ilustraciones", *Spicilegio Moderno*, 15-16, pp. 39-64.
- EISENBERG, Daniel y M^a. Carmen MARÍN PINA. 2000. *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Ex-libris universitatis. El patrimonio de las bibliotecas universitarias españolas. Santiago de Compostela, 28 septiembre-31 octubre 2000*, Santiago de Compostela, CRUE [etc.], 2000.
- FOULCHÉ-DELBOSC, R. 1902. "[Reseña al facsímil realizado sobre la copia de Huntington]", *Revue Hispanique*, 9, pp. 587-595.
- FRAPPIER, Jean. 1972. *Étude sur La Mort le Roi Artu, roman du XIII^e siècle, dernière partie du Lancelot en prose*, Genève, Droz.
- FRONTÓN, Miguel Ángel. 1989. "Del *Olivier de Castille* al *Oliveros de Castilla*: análisis de una adaptación caballerescas", *Criticón*, 46, pp. 63-76.

- GARCÍA MARCO, Francisco Javier y María del Carmen AGUSTÍN LACRUZ. 1999. "Lenguajes documentales para la descripción de la obra gráfica artística", en *Documentación fotográfica*, ed. Félix del Valle Gastaminza, Madrid, Síntesis, pp. 169-204.
- GARNIER, François. 1982. *Le langage de l'image au Moyen Âge. Signification et symbolique*, Paris, Le Léopard d'Or.
- GODEFROY, Frédéric. 1880-1902. *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*, 10 vols., Paris [Nendeln/Liechtenstein, Kraus Reprint, 1969].
- GOODMAN, Jennifer R. 1992. "European Chivalry in the 1490s", *Comparative Civilizations Review*, 26, pp. 43-72.
- GOUTTEBROZE, Jean-Guy. 1994. "La conception de Mordret dans le *Lancelot propre* et dans la *Mort le Roi Artu*. Tradition et originalité", en *La Mort du roi Arthur ou le crépuscule de la chevalerie*, ed. Jean Dufournet, Paris, Champion, pp. 113-131.
- GRACIA, Paloma. 1991. *Las señales del destino heroico*, Barcelona, Montesinos.
- GRACIA, Paloma. 1996. "El ciclo de la *Post-Vulgata* artúrica y sus versiones hispánicas", *Voz y Letra*, 7,1, pp. 5-15.
- GRIFFIN, Clive. 1988. *The Crombergers of Seville. The History of a Printing and Merchant Dynasty*, Oxford, Clarendon Press.
- GRIFFIN, Clive. 1991. *Los Cromberger. La historia de una imprenta del siglo XVI en Sevilla y Méjico*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica.
- GUERREAU-JALABERT, Anita. 1992. *Index des motifs narratifs dans les romans arthuriens français en vers (XII^e-XIII^e siècles)*, Genève, Droz.
- HOUTRYVE, M. van. 1950. "Un manuscrit d'*Olivier de Castille* enluminé par Liédet", *Scriptorium*, 4, pp. 240-243.
- HOUTRYVE, Marcel van. 1961. "Un manuscrit de l'*Histoire d'Olivier de Castille* dans la bibliothèque des Croy", en *Fin de Moyen Age et Renaissance. Mélanges de Philologie Française offerts à Robert Guette*, Anvers, De Nederlandsche Boekhandel, pp. 115-120.
- KURZ, Martin. 1931. *Handbuch der iberischen Bilddrucke des XV. Jahrhunderts*, Leipzig, Karl W. Hiersemann.
- LENDO FUENTES, Rosalba. 2003. *El proceso de reescritura de la novela artúrica francesa: la Suite du Merlin*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- LÖKKÖS, Antal. 1982. *Les incunables de la Bibliothèque de Genève. Catalogue descriptif*, Genève, Bibliothèque publique et universitaire.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel. 1998. "*Oliveros de Castilla*" (*Burgos, Fadrique Biel de Basilea, 1499*). *Guía de lectura*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel. 2000. *Imprenta y libros de caballerías*, Madrid, Ollero & Ramos.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel. 2001. "Imágenes del *Tristán de Leonís* castellano. I. Las miniaturas del código medieval (BNM: MS. 22.644)", *Boletín de la sociedad castellonense de cultura*, 77, pp. 73-113.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel. 2002. "Los modelos iconográficos del *Quijote*: siglos XVII-XVIII. I. Apuntes teóricos", *Litterae. Cuadernos sobre Cultura Escrita*, 2, pp. 59-103.
- LYELL, James P. R. 1997. *La ilustración del libro antiguo en España*, edición, prólogo y notas Julián Martín Abad, trad. Héctor Silva, Madrid, Ollero & Ramos.
- MALORY, Sir Thomas. 1985. *La muerte de Arturo*, ed. Francisco Torres Oliver, 3 vols., Madrid, Siruela.
- MARTÍN ABAD, Julián. 2000. "El taller del maestro Fadrique, alemán de Basilea, vecino de Burgos", en *El jardín de Melibea. Monasterio de San Juan. Burgos, 18 de abril /*

- 20 de junio de 2000, [Madrid], Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, pp. 47-71.
- MARTÍN ABAD, Julián. 2003. *Los primeros tiempos de la imprenta en España (c. 1471-1520)*, Madrid, Ediciones del Laberinto.
- NORTON, Frederick John. 1978. *A Descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal, 1501-1520*, Cambridge, Cambridge University Press.
- OLIVEROS DE CASTILLA (sic). 1967. *Oliveros de Castilla*, New York, Kraus Reprint Corporation.
- PEDRAZA GARCÍA, Manuel José; Yolanda CLEMENTE SAN ROMÁN; Fermín DE LOS REYES GÓMEZ. 2003. *El libro antiguo*, Madrid, Síntesis.
- PORTELLO MUÑOZ, José Luis. 1980. *La ilustración gráfica de los incunables sevillanos (1470-1500)*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla.
- RÉAU, Louis. 1997-1998. *Iconografía del arte cristiano. T. 2. Iconografía de los santos*, trad. Daniel Alcoba, 3 vols., Barcelona, Ediciones del Serbal.
- RÉGNIER-BOHLER, Danielle. 1989. "Pour ce que la memoire est labille...": Le cas exemplaire d'un imprimeur de Genève, Louis Garbin", *Le Moyen Français*, 24/25, pp. 187-213.
- RÉGNIER-BOHLER, Danielle. 1991. "La Vie de l'écrit, de la Cour de Bourgogne aux presses des imprimeurs: systèmes en mutation et destin des manuscrits", *Atalaya*, 2, pp. 43-57.
- RÉGNIER-BOHLER, Danielle (dir.). 1995. *Splendeurs de la Cour de Bourgogne. Récits et croniques*, Paris, Robert Laffont.
- RÉGNIER-BOHLER, Danielle (ed.). 2000. Philippe Camus, "Histoire d'Olivier de Castille et Artus d'Algarbe", en *Récits d'amour et de chevalerie, XII^e-XV^e siècle*, Paris, Robert Laffont, pp. 985-1087.
- ROUSSINEAU, Gilles (ed.). 1996. *La suite du roman de Merlin*, 2 vols., Genève, Droz.
- SHARRER, Harvey L. 1988. "Juan de Burgos: impresor y refundidor de libros caballerescos", en *El libro antiguo español. Actas del primer Coloquio Internacional (Madrid, 18 al 20 de diciembre de 1986)*, al cuidado de María Luisa López-Vidriero y Pedro M. Cátedra, Salamanca, Universidad de Salamanca; Biblioteca Nacional de Madrid; Sociedad Española de Historia del Libro, pp. 361-369.
- SERÉS, Guillermo, ed. 1994. Don Juan Manuel, *El conde Lucanor*, con un estudio preliminar de Germán Orduna, Barcelona, Crítica.
- THOMPSON, Stith. 1966. *Motif-Index of Folk-Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends*, 6 vols., Bloomington; London, Indiana University Press.
- VARIN, Amy. 1979. "Mordred, King Arthur's Son", *Folklore*, 90, pp. 167-177.
- VINDEL, Francisco. 1949. *El arte tipográfico en España durante el siglo XV. Zaragoza*, Madrid, Dirección General de Relaciones Culturales.
- VINDEL, Francisco. 1950. *El arte tipográfico en España durante el siglo XV. Valladolid, Toledo, Huete y Pamplona*, Madrid, Dirección General de Relaciones Culturales.
- VINDEL, Francisco. 1951. *El arte tipográfico en España durante el siglo XV. Burgos y Guadalajara*, Madrid, Dirección General de Relaciones Culturales.
- VIVES PIQUE, Rosa. 2003. *Guía para la identificación de grabados*, Madrid, Arco/Libros+.