

Literatura Medieval (Hispanica):
nuevos enfoques metodológicos
y críticos



Coordinado por GAETANO LALOMIA y DANIELA SANTONOCITO

cilengua

SAN MILLÁN DE LA COGOLLA
2018

Este estudio recibe la ayuda del Dipartimento di Studi Umanistici (DISUM)
dell'Università degli Studi di Catania.

© *Cilengua. Fundación de San Millán de la Cogolla*
© *de la edición: Gaetano Lalomia y Daniela Santonocito*
© *de los textos: sus autores*
I.S.B.N.: 978-84-17107-77-2
D. L.: LR 1289-2018
IBIC: DSA DSB B
Impresión: Solana e Hijos Artes Gráficas, S.A.U.
Impreso en España. Printed in Spain

EL LIBRO DE LOS SIETE SABIOS DE ROMA
[SEVILLA: JACOBO CROMBERGER, C. 1510]:
NUEVOS HORIZONTES DE RECEPCIÓN*

NURIA ARANDA GARCÍA
Universidad de Zaragoza

RESUMEN

La *Historia de los siete sabios de Roma*, perteneciente a la rama occidental del *Sendebär*, es traducida al castellano y ve la luz como texto impreso por primera vez en las prensas zaragozanas de los hermanos Hurus a finales del siglo xv. En su paso a la imprenta de Jacobo Cromberger en Sevilla, se operarán una serie de cambios en la obra perceptibles ya en su primera edición conocida. Este artículo pretende llevar a cabo un estudio atento de los grabados que adornan el texto para mostrar la voluntad por parte del impresor sevillano de introducir la obra en otras series genéricas como estrategia editorial de este centro de producción y, en última instancia, como indicador de una lectura coetánea de la obra.

PALABRAS CLAVE: *Siete sabios de Roma*, grabados, Cromberger, estrategia editorial.

ABSTRACT

The *Historia de los siete sabios de Roma*, belonging to the Western version of book *Sindbad*, was translated into Spanish and then printed for the first time by Hurus brothers in Zaragoza at the end of the 15th century. As the book moved to Jacob Cromberger's printing house in Seville, the literary work came through many changes already noticeable in the

* El presente trabajo se ha realizado en el marco de las ayudas para la Formación de Profesorado Universitario (FPU) dentro del Subprograma de Formación y Movilidad del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (FPU014/01331), y del Proyecto de Investigación FFI2016-75396-P concedido por el Ministerio de Economía y Competitividad, de cuyo equipo de trabajo formo parte. Se inscribe en el grupo investigador 'Clarisel', que cuenta con la participación económica tanto del Departamento de Ciencia, Tecnología y Universidad del Gobierno de Aragón, como del Fondo Social Europeo.

first edition. This paper aims to develop an in-depth approach to ornamental woodcuts to show Cromberger's will to insert the book in other genders as his own publishing strategy and, in the end, as a contemporary reading sign.

KEYWORDS: *Seven sages of Rome*, woodcuts, Cromberger, publishing strategies.

INTRODUCCIÓN

La aparición de la imprenta en el siglo xv supuso un hito en la expansión de la cultura escrita, ampliando el acceso a las letras a un círculo mucho más amplio de recepción antes limitado por las transmisiones oral y manuscrita, que convivirán de manera paralela con este nuevo formato de acceso al soporte escrito. La literatura medieval, sobre todo aquella traducida, creada o difundida en la centuria en la que el de Maguncia perfecciona los tipos móviles, hallará un hueco en este nuevo soporte, para lo cual serán decisivos los años previos y posteriores al cambio de siglo.

Este intervalo temporal será fundamental para garantizar o no la pervivencia de esta literatura, a menudo conformada por obras muy dispares, actuando como barrera delimitadora o filtro de aquellas que conseguirán finalmente hacerse un hueco en la nueva sociedad renacentista. La consecuencia de ello no supondrá una continuación genérica o temática absoluta con respecto a sus orígenes medievales, más bien sufrirán en muchos casos un proceso de adaptación a las tendencias impuestas por las nuevas expectativas y gustos literarios de los lectores.

A lo largo de estas páginas no se pretende sino ofrecer un estudio detallado del material iconográfico de la primera edición impresa del *Libro de los siete sabios de Roma* en el siglo xvi, como ejemplo claro de este proceso de adaptación de una obra con orígenes medievales que continuó su trayectoria impresa en este nuevo siglo.

DE LOS ORÍGENES A LA IMPRENTA: LA TRANSMISIÓN DE LOS SIETE SABIOS DE ROMA

Bajo la denominación *Sendebär* se conoce una colección de cuentos de origen oriental cuya gestación es, a día de hoy, fuente de conjeturas y no está exenta de dudas, y cuyo recorrido es fruto de un complejo proceso de transmisión. La crítica decimonónica estableció en su momento la diferencia entre rama oriental o *Sendebär*, de la que se conserva una traducción al castellano en el siglo xiii¹, y la

1. Para una perspectiva más detallada sobre los posibles orígenes de la obra y sobre la traducción comisionada por el infante don Fadrique, véase Lacarra (1979).

rama occidental conocida como *Siete sabios de Roma*, distinción que actualmente sigue operativa. Esta última se alejará de su homóloga oriental por el desdoblamiento del sabio protagonista encargado de la educación del príncipe, Sendeban, en siete personajes con un mayor o menor grado de individualización según las versiones, y por cambios añadidos en el decurso narrativo y en la estructura, como una ubicación mayoritaria en ciudades como Roma o Constantinopla por su trascendencia como cabezas del Imperio Romano, o la inclusión en el relato marco de narraciones insertas mucho más acordes con el ideario medieval occidental².

La primera versión del ciclo de los *Siete sabios de Roma* habría circulado por Europa en latín o en francés en torno a 1150, fruto primordialmente de una reelaboración producida por la transmisión oral y por las características y la flexibilidad de este género narrativo. A partir de ese momento, comenzó igualmente una bifurcación muy prolífica en diferentes familias, en comparación con la rama oriental, hasta llegar a traducciones a lenguas vernáculas europeas. Como resultado de este recorrido, se conservan tres traducciones al castellano procedentes de diferentes familias y con finalidades y horizontes de expectativas muy dispares³.

De ellas es destacable para este estudio la familia H y la *Historia septem sapientum Romae* por ser el origen de la versión en castellano que mayor difusión impresa y popularidad alcanzará desde el momento de su traducción. Ya como texto latino y desde la perspectiva de su tradición manuscrita, dio cuenta de su capacidad de adaptación a diversos contextos, entre ellos la predicación en versiones más o menos sintetizadas, aprovechando el material narrativo, o la lectura silenciosa, e incluso formará parte de los *Gesta Romanarum*, hecho que para muchos justificaría el aumento de su popularidad⁴.

Bien entrado el siglo xv, el texto sufre un proceso de laicización por el que es desligado de cualquier vínculo religioso y pasa a la imprenta principalmente en Francia y Alemania, acogido con un éxito tal que será traducido a multitud de lenguas vernáculas europeas, siempre con la perspectiva de la difusión impresa. En este contexto aparece el incunable zaragozano *Historia de los siete sabios de*

2. La mayor fuente bibliográfica sobre los *Siete sabios de Roma*, su difusión y las variantes y versiones de los distintos ciclos es la ofrecida por la *Society of the Seven Sages*, disponible en H.R. Runte, K. Wikeley y F. Farrell (1984). Un panorama sintético sobre los orígenes del ciclo y su presencia en la península puede consultarse en Cañizares (2011).
3. De las dos traducciones restantes, la primera de ellas fue llevada a cabo por Diego de Cañizares en el siglo xv bajo el título «novella» a partir de la versión sintética que incluía la *Scala Coeli* de Juan Gobi, estudiada por Cañizares (1998). Con respecto a la segunda traducción, la realizó Pedro Hurtado de la Vera y se imprime por primera vez en 1573 procedente de un texto italiano de la familia I de transmisión; remito a los estudios de Farrell y Andrachuck (1996) y Alvar (2015).
4. Véase Roth (2004).

Roma [Zaragoza: Juan Hurus, c. 1488-1491], desconocido hasta hace poco tiempo⁵, y por ahora el primer eslabón del largo proceso de transmisión de esta obra en castellano hasta el siglo XIX, con los subsiguientes cambios que garantizaron esa pervivencia en las prensas peninsulares.

EL LIBRO DE LOS SIETE SABIOS DE ROMA [SEVILLA: JACOBO CROMBERGER, CA. 1510]. EL IMPRESO

El Libro de los siete sabios de Roma nuevamente emendado [e] por capítulos diuidido [Sevilla: Jacobo Cromberger, c. 1510], considerado hasta hace poco la primera edición impresa de la obra, se trata de un ejemplar *unicum sine notis* conservado en la Biblioteca Nacional de España⁶. Impreso en formato 4º, no está completo al hallarse mutilado de la hoja que contendría la signatura b₄ y posiblemente perteneciese a la biblioteca de Bartolomé March Servera y, previamente, al duque de Gor hasta su adquisición por la BNE en 1997⁷.

Una comparación con el incunable, su antecesor más cercano conocido, permite delimitar en tres niveles los cambios que se producen en este impreso en su traslado de la imprenta zaragozana a la sevillana: cambios textuales, cambios en la disposición y organización interna de texto y contenido y cambios en el material iconográfico; sin descartar que pudiera haber habido eslabones intermedios hoy perdidos.

Si nos atenemos a lo puramente textual, el texto presentado por el incunable zaragozano cuenta con numerosos aragonesismos gráficos, fonéticos, morfológicos y léxicos, en ocasiones compartidos con el castellano, pero a menudo documentados en esta región en torno a las fechas en las que es impreso a finales del siglo XV. Sirvan como ejemplo más representativo el mantenimiento de la grafía *—ny—* para representar la nasal palatal [ñ], el empleo de determinados vocablos como ‘naucher’ que será sustituido por ‘patrón’ en la edición crombergiana de 1510, o el empleo del género característico del aragonés frente al castellano, como se ve en ‘muy buenos costumbres’, en el incunable frente a la edición sevillana⁸.

5. Un estudio del incunable y del periplo que condujo al hallazgo pueden consultarse en Lacarra (2015b).
6. La descripción bibliográfica completa del ejemplar es la que sigue: *Libro de los siete sabios de Roma nuevamente emendado [y] por capítulos diuidido* [Sevilla: Jacobo Cromberger, 1510?] [44] h.; 4º, Letra gótica de dos tamaños, Sign.: a-d⁸, e¹². Ejemplar mutilado de la hoja 12, encuadernado en piel. Véase Norton (1998: n.º 793), Griffin (1991: n.º 52) y Martín Abad (2001: n.º 923). Existe una edición facsímil realizada en Valencia por Vicent Garcia Editores, 2003 y el ejemplar está disponible en la Biblioteca Digital Hispánica <<http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/index.html>> [17/02/2017].
7. Cfr. Cañizares (2011: 167-168).
8. Véase Lacarra (2015b: 767).

La disposición y organización del texto también sufre modificaciones. La primera diferencia que llama la atención es la presencia de una *protoportada* tipográfica ilustrada con orla en la edición de 1510⁹ (fig. 1), frente a la disposición inicial que presentaba el incunable: un grabado de un tamaño algo superior tras el incipit y sobre el texto a doble columna (fig. 2). No obstante, pese a conservarse el incunable ya con el texto de la obra en el recto de la hoja, que parece la inicial, es probable que no fuese así y que realmente incluyese una hoja previa que podría ser considerada como su *protoportada*, eso sí, mucho más funcional y menos ornamental¹⁰.

La fragmentación en capítulos debe ser mencionada como una innovación más del taller crombergiano sobre la distribución inicial del texto. El incunable no presenta fragmentación textual alguna, ahora bien, la introducción de los ejemplos en la narración viene precedida por lo que habría sido una capital iluminada que no llegó a realizarse, permanece un hueco en blanco con una inicial provisional. En el impreso crombergiano encontramos 22 capítulos individualizados con sus respectivos epígrafes que cumplirían la función de resumir brevemente el contenido, a modo de posible guía para los lectores. Esta fragmentación ya ha sido presentada como novedad en la portada, pues en el título se menciona como *nuevamente emendado y por capítulos dividido*, la apostilla «nuevamente» fue frecuente en la primera mitad del siglo XVI y en obras con bastante popularidad como estrategia editorial para presentar una obra ya conocida como actualizada o novedosa para el público lector¹¹. Si se tiene en cuenta la relativa cercanía entre

9. Se considera *protoportada*, término acuñado por Fermín de los Reyes (2010: 19), a la hoja inicial en blanco con una breve información sobre el título y/o autor que precedía al texto de la obra en sí a modo de protección principalmente, y secundariamente, identificación, habitual en la etapa incunable pero también durante el siglo XVI. El término portada quedaría ya restringido a aquella hoja inicial que incluyese además todos los datos relativos para identificar la edición, véase Morato (2014: 59-61).
10. La edición de 1510, al presentar en exclusiva el título de la obra, si bien acompañado de una ilustración y orlas, seguiría clasificándose como *protoportada*. En el caso del incunable, para afirmar que realmente incluyó una *protoportada* previa con información tipográfica sobre el título, me baso en el hecho de que el recto de la hoja que parece la inicial presenta la signatura aii, lo que invita a pensar que había una hoja previa. A esto hay que añadir que el taller de Hurus fue el que empezó a usar con mayor frecuencia esta hoja en blanco inicial y sus impresiones se caracterizaron por un empleo mayoritario de una *protoportada* tipográfica con información del título y, en ocasiones, un grabado en el verso (Morato: 2014: 171-173).
11. Así, por ejemplo, la *Crónica del caballero Zifar* (Sevilla: Jacobo Cromberger, 1512) es presentada como «nuevamente impressa», la *Crónica popular del Cid* (Alcalá de Henares: Sebastián Martínez, 1562) menciona en su título «nuevamente sacada» y las *Fábulas de Esopo* (Sevilla: Jacobo Cromberger, 1521), en este caso en el colofón donde también era habitual encontrar este calificativo, menciona que han sido «corregidas y enmendadas y nuevamente anotadas». Como se puede comprobar, no fue práctica habitual en exclusiva del taller sevillano de los Cromberger y no desaparece al entrar en la segunda mitad de la centuria.

el incunable y la edición de 1510, y ante la ausencia de una edición intermedia conocida, se podría aproximar que la división en capítulos y las adecuaciones lingüísticas provienen del taller crombergiano.



Fig. 1 Portada *Libro de los siete sabios de Roma* [Sevilla, Jacobo Cromberger, c. 1510]



Fig. 2 h.sig.a₂r *Historia de los siete sabios de Roma* [Zaragoza, Juan Hurus, c. 1488-1491]

Imagen ©National Library of Scotland

LOS GRABADOS Y EL CONTEXTO DE RECEPCIÓN

Los cambios organizativos y textuales anteriormente mencionados muestran cómo una obra literaria no solo debe ser entendida como un conjunto de signos lingüísticos, sino como fruto de un entramado mucho más complejo que intenta satisfacer una serie de expectativas, y que se relaciona directamente con la recepción de una determinada obra impresa. El acercamiento a la obra literaria, de acuerdo con Lucía Megías (2007: 35), debe tener en cuenta el conjunto de elementos formados por el discurso ideológico que subyace y el contexto de producción literaria en el que aparece. Este estudio tan global ha sido denominado por el autor como «teoría de la lectura coetánea»: el análisis del conjunto de informaciones sobre el acercamiento a una determinada obra que pudieron tener los lectores. Englobaría el horizonte de expectativas que una obra va a cubrir y aquellas variaciones que se producen en un momento y obra concretos en función de los contextos de recepción en los que se va transmitiendo. Estas se percibirían en la génesis del texto y a partir de datos externos que proporciona la obra, incluido lo relevante en este estudio: los soportes iconográficos¹².

Los grabados en el libro impreso, como posibilitadores de una lectura con imágenes, permiten ser analizados en función de la relación texto-imagen para ver cómo eran vistas determinadas acciones narradas en la obra o a través de los episodios que se destacan y que podrían estar más cercanos a la ideología de los receptores (Lucía Megías, 2002: 407-410). Como herederos directos de las miniaturas de los códices medievales, presentan como ventaja frente a estos que una miniatura irremediamente posee un fuerte vínculo iconográfico con el texto al que está ligada, forma parte de un programa iconográfico concreto, —incluye un número y posición definidos—, y responde a una jerarquía iconográfica específica que pretende destacar unos episodios en particular¹³. Los grabados, al estar elaborados en planchas, no tienen necesariamente que presentar unos nexos tan férreos con el texto como las miniaturas, permitiendo establecer la diferencia entre grabados referenciales, más versátiles y orientados a la ilustración de imágenes estereotipadas, y los grabados específicos, que ilustran un episodio en concreto y a menudo son creados *ex profeso*.

12. Esto último supone una simplificación. Para Lucía Megías (2007: 36-41), se trabajaría en tres niveles distintos: el primero sería «de la idea al códice» e incluiría la información que pudiese aportar la propia génesis del texto, el segundo sería «del texto al códice» cuyas fuentes de información provendrían del aspecto físico, el público al que se destina, el tipo de texto, los paratextos y el soporte iconográfico y, por último, el tercer nivel, «del códice a la obra», tendría en cuenta las bibliotecas y poseedores, los «marginalia», las traducciones, las imitaciones y las críticas. En este caso interesa el segundo nivel.

13. Cfr. Lucía Megías (2007: 44-54).

Los *Siete sabios de Roma* cuenta con una gran tradición iconográfica impresa que se remonta a los incunables latinos. Las sucesivas traducciones a lenguas vernáculas impresas también incluirán sus propios soportes iconográficos¹⁴. El incunable zaragozano contiene un programa iconográfico procedente del elaborado en la imprenta de Anton Sorg para la edición alemana de Ausburgo de 1480, que será reutilizado también por otros impresores de la ciudad. Formado por 32 tacos xilográficos, el impreso zaragozano incluye solo 25, de los cuales uno se repite en cinco ocasiones, y dos más cuya procedencia no se ha podido establecer y que abren y cierran la obra (Lacarra, 2015b: 763-767). El uso de las planchas de Sorg por parte de los hermanos Hurus sería fruto del alquiler o el préstamo por la especificidad de la obra y por no haber aparecido en ninguna otra edición hispánica¹⁵.

El programa iconográfico del incunable de Hurus ha sido elaborado indudablemente para el contenido de la obra, continuando con la tradición de sus coetáneos europeos y especialmente alemanes por la procedencia de las xilografías. Dejando a un lado tres grabados que aparecen desubicados, el estudio de la relación texto-imagen y del vínculo iconográfico muestra que estos fueron preparados expresamente para remitir a escenas concretas narradas del texto como apoyo visual y un signo más en el conjunto (figs. 3 y 4). La jerarquía iconográfica permite ver que a la hora de ilustrar el texto y de elaborar el material, obviando la reiteración del que ilustra el momento que el infante es llevado a la horca por motivos narrativos, se ha tenido en cuenta por igual la ilustración del relato marco y las narraciones insertas en el número de grabados empleados, 12 para el marco y 14 para los cuentos. Los grabados son específicos en su totalidad y conceden importancia a los momentos de mayor acción narrativa y a los *exempla* que podían gustar más a los lectores del incunable, ilustrando sus escenas más llamativas.

14. El primer incunable latino en ser ilustrado con xilografías fue el salido de las prensas del holandés Gerard Leeu en 1480 con 18 xilografías. En el caso de las traducciones impresas en incunables, aparecen ilustradas la versión francesa *Les sept sages de Romme* [Ginebra: Louis Cruse, 1492] o la versión alemana *Die sieben weisen Meistern* [Estrasburgo: Johann Prüss, c. 1478-1479], entre otros ejemplos.
15. La inclusión de los mismos tacos xilográficos entre imprentas dentro o fuera de una misma ciudad no debe sorprender, pues solían comprarse, prestarse o darse en alquiler entre impresores. La inversión en tacos era en muchos casos arriesgada y se prefería la adquisición de segunda mano antes que hacer una posible mala inversión. Pablo Hurus posiblemente trajese los tacos en uno de sus múltiples viajes comerciales a Alemania.



Fig. 3 Grabado interior *Canis*. *Historia de los siete sabios de Roma* [Zaragoza, Juan Hurus, c. 1488-1491] Imagen ©National Library of Scotland



Fig. 4 Grabado interior *Tentamina*. *Historia de los siete sabios de Roma* [Zaragoza, Juan Hurus, c. 1488-1491] Imagen ©National Library of Scotland

Caso completamente diferente encontramos en el impreso crombergiano de 1510¹⁶. Los Cromberger como dinastía impresora invirtieron a menudo en grabados, lo que les llevó a adquirir una gran pericia en la observación de las tendencias del mercado editorial; un libro ilustrado era sinónimo de una mayor inversión en papel y en mano de obra que había que recuperar, de ahí que las imágenes se insertasen en obras populares entre el público. Es necesario matizar que, independientemente de lo anterior, un elevado porcentaje de las obras crombergianas aparecen ilustradas, esto pudo deberse al carácter popular de parte de su producción libresca o simplemente a un mayor gusto por el libro ilustrado (Griffin, 1991: 235).

El impreso contiene un total de 9 grabados interiores de los cuales uno se repite, aunque probablemente fueron 10, ya que el ejemplar se haya falto de una hoja cuya equivalente en las dos ediciones posteriores incluye una xilografía. A ellos se añade el grabado de portada (fig. 5), lo que muestra un número total de imágenes muy inferior al incunable.



Fig. 5 Grabado de portada *Libro de los siete sabios de Roma* [Sevilla, Jacobo Cromberger, c. 1510]

16. A finales del siglo xv asistimos a la configuración de un estilo de xilografía identificable con el ámbito hispánico que se caracterizó por la precariedad de los impresores y el tradicionalismo de la imprenta peninsular (Griffin, 1991: 229-231). Es en este momento en el que los grabados comienzan a introducirse en la *protoportada*. Con respecto a los grabados interiores, su introducción siempre dependió del centro impresor, del tipo de obra y del público al que se destinaba.

Este último grabado suscita muchas dudas. Pretende representar el marco narrativo de la obra pero no resulta adecuado del todo, pues las figuras representadas en escena no coinciden en número, ninguna de ellas lleva corona y la mujer presenta una actitud demasiado cordial para corresponderse con el comportamiento de la madrastra en la narración. Por otro lado, la xilografía también podría vincularse con una escena académica y asociarse con el ámbito escolar, de ahí que la encontremos como portada de la *Consolación de la filosofía* de Boecio de 1518 y 1521 y del *Modus faciendi* de Bernardino de Laredo en su edición de 1527¹⁷.

Dentro de la clasificación propuesta por Griffin (1991: 244), los grabados interiores presentes en los *Siete sabios de Roma* pertenecen al grupo destinado a la ilustración de libros de caballerías y crónicas, serie de grabados compuesta por varios sets que posiblemente tallaron para el taller. Junto al reducido número, llama la atención el uso predominante en este caso de grabados referenciales que remiten a escenas estereotipadas del texto y que he agrupado en tres tipos diferentes: escenas cortesanas con 5 grabados (fig. 6), escenas de viaje con 1 grabado (fig. 7) y escenas bélicas y de combate con 2 grabados (fig. 8).



Fig. 6 Grabado cortesano *Libro de los siete sabios de Roma* [Sevilla, Jacobo Cromberger, c. 1510]

17. Sobre la portada en los *Siete sabios de Roma*, remito a la correspondiente ficha de Comedic: *Catálogo de obras medievales impresas en castellano hasta 1600* [en línea] <<http://grupoclarisel.unizar.es/comedic/>> [16/01/2017]



Fig. 7 Grabado de viaje *Libro de los siete sabios de Roma* [Sevilla, Jacobo Cromberger, c. 1510]



Fig. 8 Grabado bélico *Libro de los siete sabios de Roma* [Sevilla, Jacobo Cromberger, c. 1510]

En la tabla pueden verse la identificación del grabado de acuerdo con el apéndice de Griffin (1988), el capítulo en el que se inserta, su pertenencia o no al marco narrativo y el tipo de grabado y escena que ilustra.

Griffin (1988)	Capítulo	Posición	Tipo	Escena
WC 459	Capítulo II	Relato marco	Referencial	Cortesana
WC 421	Capítulo VII	Relato marco	Referencial	Cortesana
WC 421 (bis)	Capítulo IX	Relato marco	Referencial	Cortesana
WC 417	Capítulo X	Relato marco	Referencial	Cortesana
WC 420	Capítulo XII	Relato marco	Referencial	Cortesana
WC 416	Capítulo XVIII	<i>Inclusa</i>	Referencial	Viaje
WC 423	Capítulo XX	Relato marco	Referencial	Bélica (batalla)
WC 412	Capítulo XXI	<i>Vaticinium+Amici</i>	Referencial	Bélica (justa)
WC 426	Capítulo XXI	<i>Vaticinium+Amici</i>	Referencial	Bélica (batalla)

La relación texto-imagen muestra sin ninguna duda la ausencia prácticamente total de vínculo iconográfico, el carácter tan general de los grabados referenciales permite que estos puedan ser insertos en cualquier punto de la trama narrativa con una mínima semejanza con los elementos que ilustra. Poco uniforme es también la distribución a lo largo del texto. La mayor parte de las xilografías están dispuestas de manera desigual, y se percibe una desproporción entre las escenas del marco narrativo y los *exempla*. Solo se ilustran un total de 8 capítulos pertenecientes en su mayoría al primer tercio de la obra, quedando desnuda de material iconográfico la parte central, y únicamente dos capítulos pretenden ilustrar las narraciones insertas.

Un análisis de la procedencia de los grabados permite establecer su programa iconográfico. Con la excepción de una xilografía (WC 417), la totalidad de los grabados había aparecido previamente en la edición crombergiana del *Oliveros de Castilla* de 1507, donde la inclusión de grabados resulta también anómala o, al menos, está destinada a episodios estereotipados. Estos grabados, según ha planteado Cacho Bleuca (2004-2005: 81-82; 2007: 62), se habrían empleado igualmente en una edición perdida del *Amadís* salida de las prensas de Jacobo Cromberger en torno a 1511, puesto que ediciones posteriores conservadas los incluyen. Incluso formarían parte de una edición perdida del *Tristán de Leónis* impresa por este taller sevillano entre 1503 y 1507, donde la relación texto-imagen resultaría más coherente.

Cacho Blecua (2007: 70-73) ha establecido la relación entre dos de estos grabados presentes en las obras crombergianas, —los grabados WC 412 y WC 416—, y dos incluidos en el *Tristán* de Juan de Burgos de 1501, con cierta distancia en las xilografías sevillanas con respecto a sus supuestos originales (figs. 9 y 10). Jacobo Cromberger pudo haber tomado como modelo los grabados de la edición vallisoletana para su supuesto *Tristán* y para las ediciones del *Oliveros* y el *Amadís* perdido, pero transformándolas en referenciales que le permitiesen ilustrar episodios más generales sin un gran desajuste texto-imagen¹⁸.



Fig. 9 Grabado interior *Tristán de Leonís* (Valladolid, Juan de Burgos, 1501)

18. En el caso de Jacobo Cromberger, se produce una reutilización de grabados que en origen fueron específicos como genéricos, lo que plantea una serie de problemas: «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» (Cacho Blecua, 2004-2005: 55). Para Lucía Megías (2008: 442-448), se produce un proceso de «generalización referencial» según el cual no se ilustra un determinado episodio sino un rasgo al margen del contenido que iba ilustrarse en un determinado momento, predominando la temática. La «generalización referencial» se apoya en la repetición continua de esos grabados en diferentes obras y será una señal de identidad del taller sevillano, como se tendrá ocasión de comprobar.



Fig. 10 Grabado interior Libro de los siete sabios de Roma [Sevilla, Jacobo Cromberger, c. 1510]

Jacobo Cromberger y sus descendientes, durante el tiempo en que la imprenta se mantuvo en funcionamiento, continuaron con el empleo de estas mismas planchas xilográficas en las sucesivas reimpressiones de libros de caballerías de la saga de los *Amadises* hasta, al menos, 1547¹⁹, en la edición del *Tristán* de 1528 y las añade a una edición del *Libro primero del esforzado caballero Clarián de Landanís* (1527). Todo lo anterior permite afirmar que el programa iconográfico que Cromberger planteó para los *Siete sabios* tuvo como modelo directo el diseñado para sus impresiones de libros de caballerías, estableciendo una jerarquía iconográfica destinada a ilustrar aquellos episodios que pudiesen coincidir con escenas caballerescas más estereotipadas, como puede verse en los libros de caballerías impresos antes de esta edición. Estas escenas se encuentran principalmente en el marco narrativo y en dos narraciones insertas de las cuales la última, *Vaticinium+Amici*, contiene dos xilografías de carácter bélico, hecho que no sorprende si se tiene en cuenta que es el *exemplum* con más cercanía con este tipo de narrativa, y que incluye el motivo folclórico de «los dos hermanos» que desarrolla el *Oliveros*.

19. Se incluyen los grabados tanto en los *Cuatro libros del Amadís* (1531, 1547), como en el *Libro séptimo del Amadís* (1525) y el *Libro octavo* (1526). La fecha de 1547 corresponde con la última edición de una obra ilustrada de este ciclo que contiene grabados de este ejemplar de los *Siete sabios* y a cuya consulta he podido tener acceso. No obstante, se siguieron imprimiendo *Amadises*, algunos con imágenes, hasta 1552.

El aparato iconográfico de los *Siete sabios* no solo es coincidente con los libros de caballerías, las prensas crombergianas usarán estas planchas en muchas otras obras²⁰ (figs. 11 y 12), algunas de las cuales gozaron de una gran proyección editorial en la imprenta española junto con esta obra llegando incluso hasta el siglo XIX, dentro de lo que Víctor Infantes (1991; 1996) y Nieves Baranda (1991) han definido como el género editorial de la «narrativa caballescra breve»²¹.



Fig. 11 Grabado interior *Libro de los siete sabios de Roma* [Sevilla, Jacobo Cromberger, c. 1510]

20. Se encuentran también en la *Crónica del santo rey Fernando III* (1516), la *Crónica popular del Cid* (1525, 1533, 1541), el *Libro del infante don Pedro de Portugal* (ca. 1515) y el *Gamaliel* (1534). Griffin (1988) afirma que grabados de este mismo set aparecen en múltiples ediciones de la *Historia del emperador Carlomagno y los doce pares de Francia*, en la *Historia de la linda Melusina* (1526) y en el *Libro segundo del Renaldos de Montalbán* (1545). No obstante, no puedo afirmar que esos grabados coincidan con esta edición de los *Siete sabios de Roma* por no haber accedido a la consulta directa de ejemplares.
21. Nieves Baranda (1991) ha elaborado un compendio bibliográfico con el conjunto de estas obras y un pequeño resumen sobre su origen y características.



Fig. 12 Grabado interior Crónica popular del Cid (Sevilla, Jacobo y Juan Cromberger, 1525)

HACIA UNA NUEVA CONFIGURACIÓN GENÉRICA

Con el término «narrativa caballerescas breve» se agrupan un conjunto de obras muy dispares de catalogar desde una perspectiva puramente genérica, pero aglutinadas con una serie de características desde el punto de vista de la producción y consumo del libro (Infantes, 1996: 30)²². Para la configuración del género, serán cruciales los últimos años del siglo xv y la primera mitad del siglo xvi, cuya génesis será claramente deudora del reajuste literario operado y comandado por el olfato comercial de una serie de impresores y libreros que pretenderán dar salida a esta serie de textos procedentes todos del Medievo.

22. El último número monográfico de *Tirant* (2016) gira por completo en torno a este conjunto narrativo y el contenido y tradiciones genéricas de algunas de estas obras.

Así, se intentará promover la venta y difusión de una serie de obras que compartían el origen medieval común, aunque pertenecientes a trayectorias literarias muy dispares, y que provenían mayoritariamente de traducciones llevadas a cabo entre los siglos XIV y XV. Estos textos, cuyos motivos literarios y folclóricos eran sobradamente conocidos, y favorecidos por la anonimidad, serán vistos por los impresores como una inversión editorial segura, dado lo reducido del formato y la escasa extensión, e incluso prolongarán su vida hasta el siglo XIX conviviendo con otro tipo de literatura de amplia difusión en forma de pliegos de cordel²³.

En la introducción de grabados pertenecientes a una tradición iconográfica caballerescas por parte de los Cromberger se percibe esa intención editorial de vincular la obra con este tipo de literatura y en especial con el *Oliveros*, por alguna coincidencia temática y por incluir prácticamente todos sus grabados. Por otro lado, la portada nos llevaría hacia los libros escolares y las cartillas de lectura, muy populares en la época y de gran tirada, y el hecho de tratarse de una narración enmarcada favorecería su afinidad con la *novella*.

Los *Siete sabios* iniciarán su andadura en esta nueva centuria alejados de la materia antigua con la que seguramente se asoció el incunable, que probablemente compartió encuadernación con la *Historia del rey Apolonio*, dada la coincidencia de contenido entre ambas obras, la similitud de alguno de los grabados y la circulación conjunta desde los orígenes latinos o como parte integrante de los *Gesta Romanorum* (Lacarra, 2015a: 96; 2016: 51-53). El vínculo con la predicación y la lectura espiritual que poseía el texto latino y con la literatura oriental en sus orígenes se ha roto completamente.

23. El listado completo de características de este género editorial puede encontrarse en Infantes (1991). No obstante, es necesario hacer una serie de apreciaciones con respecto a los *Siete sabios*. Desde el punto de vista de los contenidos literarios aportados por el autor, la obra apenas coincide en rasgos generales, algo que también percibió Baranda (1995: 48) cuando la sitúa en un grupo separado con la *Doncella Teodor* y afirma que «carecen de cualquier elemento caballeresco» y no provienen del *roman* sino de la cuentística de origen oriental. Si se desvincula de lo caballeresco, los *Siete sabios* se acercaría a este modelo editorial en producción, distribución y consumo, pero no formaría parte de él en lo narrativo y caballeresco. Una situación similar presentaría la *Vida e historia del rey Apolonio* (Lacarra, 2016: 52-53), con características afines pero en este caso las diferencias las aporta, entre otros, el componente material. Luna Mariscal (2012) ya puso de manifiesto las dificultades para establecer clasificaciones atendiendo al componente literario, en este caso atender a lo estrictamente editorial plantea menos problemas, eso sí, con la necesidad de desarrollar estudios particulares de cada una de estas obras.

CONCLUSIÓN

Los grabados se configuran como un elemento al que es necesario prestar atención a la hora de analizar la recepción de una obra por parte de los lectores en una época determinada, sobre todo al tratar de obras medievales que pasaron a la imprenta. Cada taller tipográfico creó su propia tradición iconográfica, y esta dependió en muchas ocasiones del riesgo económico que supuso invertir en obras ilustradas que contenían grabados, a pesar de que esa inversión estuviese avalada por obras ilustradas publicadas en otras imprentas y que previamente habían conocido el éxito. Los grabados en las obras superaron el aspecto puramente ornamental. La inversión económica asociada al alquiler de las planchas, a los encargos para su fabricación si no se disponían, al empleo de una mayor cantidad de papel y de mano de obra adicional llevó a los impresores a usar la imagen como reclamo visual con el objetivo de generar expectativas de compra y asegurarse la impresión de reediciones para recuperar el capital invertido y obligar al consumidor a asociar una obra concreta con la producción de un determinado taller.

En el caso de la presente edición del *Libro de los siete sabios de Roma*, se puede percibir que existió una voluntad clara por parte de Jacobo Comberger de asociarla a través de su material iconográfico con la literatura caballeresca o de temática cercana a la caballeresca, de los primeros libros en aparecer ilustrados y una constante en esta imprenta, una estrategia de claro carácter editorial que marcará la tradición visual de esta obra en las prensas crombergianas y en la primera mitad del siglo XVI. Cromberger cumplió con creces su objetivo, dada la trayectoria de la obra y por conocerse dos reediciones posteriores de la obra en esta imprenta, en 1534 y 1538, con un aparato iconográfico muy similar.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVAR, Carlos (2015): «El Erasto español y la *Versio Italica*», en Marta Haro Cortés (ed.), *Literatura y ficción: «estorias», aventuras y poesía en la Edad Media. Actas del Coloquio Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Universidad de Valencia, 19 al 21 de noviembre de 2014)*, PUV, Valencia, pp. 337-352.
- BARANDA, Nieves (1991): «Compendio bibliográfico sobre la narrativa caballeresca breve», en M.^a E. Lacarra (ed.), *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, Bilbao, pp. 183-191.
- , (1995): «Las historias caballerescas breves», *Anthropos: boletín de información y documentación*, 166-167, pp. 47-50.

- CACHO BLECUA, Juan Manuel (2004-2005): «La configuración iconográfica de la literatura caballeresca: el *Tristán de León* y el *Oliveros de Castilla* (Sevilla, Jacobo Cromberger)», *Letras. Número monográfico: Libros de caballerías. El Quijote. Investigaciones y relaciones*, 50-51, pp. 51-80.
- , (2007), «Los grabados del texto de las primeras ediciones del *Amadís de Gaula*: del *Tristán de León* (Jacobo Cromberger, h. 1503-1507) a la *Coronación* de Juan de Mena (Jacobo Cromberger, 1512)», *Rilce*, 23.1, pp. 61-88.
- CAÑIZARES, Patricia (1998): «En torno a la traducción realizada por Diego de Cañizares de un relato de la *Scala Coeli*», en Mauricio Pérez González (coord.), *Actas del II Congreso Hispánico de latín medieval (León, 11-14 de noviembre de 1997)*, Universidad de León; Secretariado de Publicaciones, León, pp. 343-350.
- , (2011): *Traducción y reescritura. Las versiones latinas del ciclo Siete sabios de Roma y sus traducciones castellanas*, Institució Alfons el Magnànim. Diputació de Valencia, Valencia.
- FARRELL, Anthony J y Gregory P. ANDRACHUK (eds.) (1996): *Pedro Hurtado de la Vera. Historia lastimera del príncipe Erasto*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- GRIFFIN, Clive (1988): *The Crombergers of Seville: The history of a merchant and printing dynasty*, Clarendon Press, Oxford.
- , (1991): *Los Cromberger: la historia de una imprenta del siglo XVI en Sevilla y México*, Instituto de Cooperación Iberoamericana, Quinto Centenario; Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid.
- INFANTES, Víctor (1991): «La narración caballeresca breve», en M.^a E. Lacarra (ed.), *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, Bilbao, pp. 165-182.
- , (1996): «El “género editorial” de la narrativa caballeresca breve», *Voz y letra: revista de literatura*, 7.2, pp. 127-132.
- LACARRA, María Jesús (1979): *Cuentística medieval en España: los orígenes*, Departamento de literatura española; Universidad de Zaragoza, Zaragoza.
- , (2015a): «La *Vida e historia del rey Apolonio* [Zaragoza: Juan Hurus, c. 1488]: texto, imágenes y tradición genérica», en M. Haro Cortés (ed.), *Literatura y ficción: «estorias», aventuras y poesías en la Edad Media. Actas del Coloquio Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Universidad de Valencia, 19 al 21 de noviembre de 2014)*, PUV, Valencia, pp. 91-110.
- , (2015b): «La *Hystoria de los siete sabios de Roma* [Zaragoza: Juan Hurus, c. 1488-1491]: un incunable desconocido», en C. Alvar (coord.), *Actas del XV Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval. Centro Internacional de Investigación de la Lengua Española (Cilengua. San Millán de la Cogolla, 8-14 septiembre de 2013)*, Cilengua, San Millán de la Cogolla, pp. 755-771.

- , (2016): «La *Vida e historia del rey Apolonio* [¿Zaragoza, Juan Hurus, 1488?] y su trayectoria genérica», *Tirant*, 19, pp. 47-56.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (2002): «Leer el *Cid* en el siglo XVI», en C. Alvar, G. Martín y F. Gómez Redondo (coords.), *El Cid, de la materia épica a las crónicas caballerescas: actas del congreso internacional «IX Centenario de la muerte del Cid» (Alcalá de Henares, 19-20 de noviembre de 1999)*, Universidad de Alcalá de Henares, Madrid, pp. 407-416.
- , (2007): *El libro y sus públicos (Ensayos sobre la Teoría de la lectura coetánea)*, Ollero y Ramos, Madrid.
- , (2008): «Las xilografías caballerescas de la *Crónica del santo rey Fernando tercero* (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1516)», en J.M. Lucía Megías y M.^a C. Marín Pina (eds.) y A.C. Bueno (col.), *Amadís de Gaula: quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Bleuca*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, pp. 413-456.
- LUNA MARISCAL, Karla Xiomara (2012): «Crítica literaria y configuración genérica de las ‘historias caballerescas breves’», *Revista de Poética Medieval*, 26, pp. 187-215.
- MARTÍN ABAD, Julián (2001): *Post-incunables ibéricos*, Ollero y Ramos, Madrid.
- «Monográfico: “Las historias caballerescas breves: confines genéricos y motivos literarios”. En memoria de Víctor Infantes (Ed. Karla Xiomara Luna Mariscal)», *Tirant* (2016).
- MORATO JIMÉNEZ, Mónica (2014): *La portada en el libro impreso español: tipología y evolución (1472-1558)*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- NORTON, F. J. (1978): *A descriptive catalogue of printing in Spain and Portugal, 1501-1520*, University Press, Cambridge.
- REYES GÓMEZ, Fermín de los (2010): «La estructura formal del libro antiguo español», *Paratesto*, 7, pp. 9-59.
- ROTH, Detlef (2004): *Historia septem sapientum: Überlieferung und textgeschichtliche Edition*, Tübinga, Niemeyer, 2 vol.
- RUNTE, H. R., Keith WIKLEY y Anthony J. FARRELL (1984): *The Seven Sages of Rome and the book of Sindbad. An Analytical Bibliography*, Nueva York; Londres, Garland (regularmente actualizada en la página web de la *Seven Sages Society* <http://myweb.dal.ca/hrunte/seven_sages.html> [17/02/2017]).