

La *Cárcel de amor* zaragozana (1493), una edición desconocida

MARÍA CARMEN MARÍN PINA

En la última década del siglo XV la imprenta zaragozana, entonces una de las más importantes de la Península, sacó a la luz obras de primer orden en el horizonte de la literatura castellana de fines de la Edad Media. De las prensas de Pablo Hurus salieron libros científicos, devotos y espirituales, obras poéticas y de entretenimiento, una variedad textual que habla por sí misma del personal sentido del negocio y de la valía intelectual de este impresor alemán, así como de las inquietudes de sus colaboradores y de las expectativas de sus potenciales lectores. Escritores y traductores de la talla de Gonzalo García de Santa María, Andrés de Li, fray Gauberte Fabricio de Vagad, Mosén Martín Martínez Ampiés, el escultor alemán Maestro Hans o pintores como Martín Bernat o Miguel Ximénez, parece ser que trabajaron estrechamente con él y formaron en torno a su oficina un foco cultural de gran interés erudito y muy abierto al incipiente mundo humanista. El clima de colaboración entre todos ellos se ha parangonado incluso con «las trascendentales tertulias humanísticas que viven en torno a las imprentas venecianas de Aldo Manuzio o, poco más tarde, de Gabriel Giolito»¹.

En la vanguardia y difusión de las últimas novedades editoriales, Hurus apostó también por la literatura de ficción que tanto éxito

1. Leonardo Romero Tobar, «Los libros poéticos impresos en los talleres de Juan y Pablo Hurus», en *Aragón en la Edad Media. VIII. Al profesor emérito Antonio Ubieta Arteta en homenaje académico*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1989, p. 565. R. S. Janke, «Algunos documentos sobre Pablo Hurus y el comercio de libros en Zaragoza a fines del siglo XV», en *Homenaje a José María Lacarra. Príncipe de Viana*, XLVII (1986), p. 339.

alcanzó en el siglo XVI. Guiado por su fino olfato comercial, pronto reeditó un libro clave en la denominada ficción sentimental, la *Cárcel de amor*, llamado a ser en los años siguientes uno de los mayores *best-sellers*². No era esta, sin embargo, la primera vez que Hurus imprimía un texto de Diego de San Pedro, pues con anterioridad había publicado la *Pasión trovada* en el cancionero religioso *Coplas de Vita Cristi: de la Cena: con la Pasión: e de la Verónica: con la Resurrección de nuestro Redentor: e las siete Angustias: e siete Gozos de nuestra Señora, con otras obras mucho provechosas*, del franciscano Íñigo de Mendoza, impreso por segunda vez en Zaragoza en 1492 y reeditado en 1495³. La supuesta condición de judíos conversos adjudicada al grupo intelectual del que se rodeó el impresor germano quizá podría explicar de entrada el interés que la obra del también posible converso Diego de San Pedro pudo despertar en un principio para todos ellos⁴. Su calidad literaria y las innovaciones narrativas que presenta bastan, sin embargo, para justificar el atractivo que el texto pudo tener entre el mencionado grupo pro-humanístico en la Zaragoza fernandina de fines del XV.

El 3 de junio de 1493 el maestro alemán daba a la luz una segunda edición de la obra de Diego de San Pedro, una edición hasta ahora desconocida, no registrada en los repertorios bibliográficos al uso ni

2. Una lista completa de sus numerosas reediciones y traducciones, en torno a la treintena, ofrece Ivy A. Corfis, *Diego de San Pedro's Cárcel de Amor: A Critical Edition*, Londres, Tamesis, 1987. Junto con las obras de Mena, Montalvo y Rojas es una de las del siglo XV más reeditada en el XVI y la única, dentro de la ficción sentimental, que alarga su vida editorial todo el siglo, como recuerdan Keith Whinnom, «The Problem of the Best-Seller in Spanish Golden-Age Literature», *BHS*, 57 (1980), pp. 189-198, reeditado en *Medieval and Renaissance Spanish Literature. Selected Essays by Keith Whinnom*. Ed. de Alan Deyermond, W. F. Hunter y Joseph T. Snow, Exeter, 1994, pp. 159-175, y Víctor Infantes, «La prosa de ficción renacentista: entre los géneros literarios y el género editorial», en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Barcelona, 21-26 de agosto de 1989)*. Publicadas por Antonio Vilanova, Barcelona, PPU, 1992, p. 471.

3. Para la cronología de las obras de Diego de San Pedro y para su oscura biografía, véase la edición de Keith Whinnom, *Obras Completas, I. Tratado de amores de Arnalte y Lucenda. Sermón*, Madrid, Castalia, 1973; *Obras Completas, II. Cárcel de Amor*, Madrid, Castalia, 1971. Véase también el excelente prólogo de Carmen Parrilla a su reciente edición de la *Cárcel de amor*, Barcelona, Crítica, 1995.

4. Habría que estudiar con mayor profundidad en qué medida las obras sampedrinas encajan en el programa de propaganda de la nueva monarquía, programa que en el taller de Hurus y entre sus colaboradores encontró una buena plataforma de lanzamiento, como recuerda Leonardo Romero Tobar, *art. cit.*, pp. 567-568. El trasfondo político de la *Cárcel de amor* sugerido y defendido por Francisco Márquez Villanueva, «*Cárcel de amor*, novela política», en *Relecciones de Literatura Medieval*, Sevilla, Servicio de Publicaciones, 1977, pp. 75-94, no cuadraría en este sentido con dicho empeño. En algunas partes de la obra, sin embargo, pueden atisbarse algunos puntos de dicho programa; por ejemplo, la argumentación del Cardenal contra la ejecución de Laureola presupone un sistema institucional y jurídico propio de la ideología del estado moderno, véase Alan Deyermond, «La ideología del estado moderno en la literatura española del siglo XV», en *Realidad e imágenes del poder. España a fines de la Edad Media*. Coord. por Adeline Rucquoi, Valladolid, Ámbito, 1988, p. 190.

en los catálogos de bibliotecas medievales⁵, donde figura como segunda conservada la traducción «en estil de valenciana prosa» de Bernardí Vallmanya, fechada el 18 de septiembre de 1493 y salida de las prensas barcelonesas de Hans Rosenbach⁶. Restos de esta ignorada edición aragonesa se han encontrado recientemente en el Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza. Un azar del destino, similar al que nos ha permitido disfrutar del *Roncesvalles* navarro, de unos fragmentos del *Amadís* primitivo o de otros manuscritos e incunables desgajados para la encuadernación de otros tomos⁷, encarceló estos *membra disjecta* de la pieza sampedrina en el lomo de un legajo de protocolos debidos al notario Juan Lorenzo. Después de quinientos años aprisionados, ignorados por todos, vuelven a ver la luz de nuevo en Zaragoza en la reciente edición facsimilar de Miguel Ángel Pallarés, publicada por el Centro de Documentación Bibliográfica Aragonesa⁸. Sin duda alguna, su divulgación es una importante aportación al conocimiento de la historia del libro incunable en Aragón y especialmente al estudio del género sentimental, entre otras cosas por las novedades que la edición zaragozana ofrece en relación con la *princeps*. Quizá por todo ello, por la importancia y excepcionalidad del descubrimiento, habría sido deseable una mayor calidad en la reproducción del texto y un acercamiento más pormenorizado del editor, especialista en incunables, a los aspectos formales del mismo. En una brevísima introducción al texto (pp. VII-X), Pallarés reconstruye las características físicas de este ignorado incunable zaragozano del que se han rescatado treinta y tres hojas impresas en letra gótica y con grabados xilográficos. A partir de sus datos y del

5. El más reciente, en concreto, es el excelente trabajo de Charles B. Faulhaber, *Libros y bibliotecas en la España medieval: una bibliografía de fuentes impresas*, London, Grant and Cutler, 1987. Para la bibliografía del género, véase Keith Whinnom, *The Spanish Sentimental Romance 1440-1550 a Critical Bibliography*, London, Grant and Cutler, 1983, y las últimas actualizaciones de Jesús Gómez, «La aportación española al estudio de la ficción sentimental, 1980-1989: tendencias y posibilidades», *La Corónica*, 19 (1990), pp. 119-136, y Alan Deyermond, *Tradiciones y puntos de vista en la ficción sentimental*, México, Universidad Autónoma de México, 1993.

6. Véase Saverio Panunzio, «Sobre la traducción catalana de la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro», en *Miscel·lania Pere Bohigas, II*. Ed. de Jordi Carbonell, Barcelona, Abadía de Monserrat, 1982, pp. 209-227.

7. Los fragmentos manuscritos del *Amadís* primitivo, por ejemplo, se salvaron al cambiar las encuadernaciones de unos viejos volúmenes y fueron dados a conocer por Antonio Rodríguez Moñino, «El primer manuscrito del *Amadís de Gaula*. Noticia bibliográfica», *BRAE*, XXXVI (1956), pp. 199-216. Para ésta y otras causas que explican la pérdida de obras literarias castellanas de la Edad Media, véase el sugerente y riguroso trabajo de Alan Deyermond, *La literatura perdida de la Edad Media castellana. Catálogo y estudio. I. Épica y romances*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1995.

8. Miguel Ángel Pallarés, *La «Cárcel de amor» de Diego de San Pedro, impresa en Zaragoza el 3 de junio de 1493: «membra disjecta» de una edición desconocida*, Zaragoza, Centro de Documentación Bibliográfica Aragonesa, 1994.

facsimilar se puede ofrecer la siguiente la descripción, conforme a lo usual en los repertorios de incunables:

[fol. a1r: Íncipit, falta]

fol. h5v, colofón: «Fue acabada la presente obra en Çaragoça a iij días de junio, año mil cccc xcij».

4.º; a-g8, h6; [62] h.

Impreso en Zaragoza, por Pablo Hurus, el 3 de junio de 1493.— Letra gótica de dos cuerpos (22 y 18 puntos).— Texto a renglón seguido.— 30 líneas por plana.— Caja de escritura de 151 x 190 mm.— Capitulares xilográficas.— Xilogramados a plana entera (f. a4v) y a dos tercios de plana (se conservan 11 de los 17 que tenía).— Papel verjurado de dos tipos, uno con filigrana de mano enguantada y tetrafolio y otro con tres círculos superpuestos, de los cuales el central es una esfera con el ecuador ondulado⁹.— Cuadernillos plegados encartados, de dos pliegos en la serie a-g y de pliego y medio el cuadernillo h.— Faltan las hojas a1-a3, a6-b8, c2-c4, d1, e1, e3-f1, f8-g1, h6.

Como se puede advertir, en el ajustado pie de imprenta no se cita al impresor, pero los caracteres usados son los de Hurus y su oficina tipográfica era la única establecida en Zaragoza por esos años. Desde el punto de vista tipográfico, se aprecia el empleo de la letrería gótica habitual de los Hurus con los dos cuerpos utilizados ya en su primera época (1484-1491) y que serán también los usuales en la segunda (1491-1500). En las hojas recuperadas no se encuentran ejemplos de las nuevas letrerías incorporadas en este último periodo. Los dos cuerpos antes comentados son los llamados «mísal» y «parangona», que medían aproximadamente 22 y 18 puntos respectivamente. El cuerpo menor es el empleado para el grueso del texto y el mayor el utilizado en los epígrafes y en la primera línea del colofón. Esta letrería es inequívocamente la de Pablo Hurus, como muestra la presencia de M gótica mayúscula que Vindel¹⁰ identifica como propia de su taller, frente al de su hermano Juan.

9. El modelo exacto de la filigrana de la mano enguantada tampoco lo he podido localizar. A los trabajos citados por Pallarés, ed. cit., p. VIII, nota 3, pueden sumarse los de María de los Desamparados Cabanes, «Las filigranas del archivo municipal de Estella», *Príncipe de Viana*, 136-137 (1974), pp. 483-505; Oriol Vallis i Subirà, *La historia del papel en España: Siglos XV-XVI*, Madrid, Empresa Nacional de Celulosa, 1980; Germán Orduna, «Registro de filigranas de papel en códices españoles», *Incipit*, VII (1987), pp. 1-6. Agradezco al prof. Alberto Montaner sus comentarios sobre la descripción del incunable.

10. Francisco Vindel, *El arte tipográfico en España durante el siglo XV*, Madrid, Dirección General de Relaciones Culturales, 1945-1954, IV, p. XXVIII. La mayoría de los libros de la llamada segunda época,

En relación con la primera edición de la obra, aparecida en Sevilla en el emblemático 1492, la zaragozana incorpora como extraordinaria novedad los grabados que tanta popularidad alcanzaron en los siglos siguientes, grabados hasta ahora considerados originales de la traducción catalana y debidos al impresor Hans Rosenbach, de Heidelberg¹¹. Su atribución, sin embargo, no dejaba de ser dudosa por diversos motivos y, como habían señalado ya otros críticos y recuerda Fraxanet Sala¹², el título castellano que figura en la ilustrada portada de la versión catalana hacía pensar que las maderas procedían de una edición castellana desconocida. La edición en cuestión es la zaragozana publicada por Pablo Hurus, uno de los talleres de la Península que mayor número de libros con grabados produjo en estas décadas. Ediciones como el *Esopo* (1482)¹³, el *Espejo de la vida humana* de Rodrigo de Zamora (1491), las *Mujeres ilustres* de Boccaccio (1494), por no citar el famoso *Viaje de la tierra sancta* de Bernardo de Breidenbach (1498), son un buen ejemplo de ello, así como de la calidad y riqueza de sus impresiones. Si en general en las obras citadas los grabados son similares a los que adornaron las primeras ediciones alemanas, salvo alguno nuevo de diseño español¹⁴, los de la *Cárcel* son totalmente originales. Su artífice pudo ser el maestro Tomás Ubert, al que Pallarés ha documentado por esas fechas en Zaragoza, y quien pudo mantener un taller itinerante de grabado con Juan Manyer y el aprendiz aragonés Bernardo de Berbegal¹⁵. Siguiendo la práctica de otros grabadores de

1491-1499, llevan en el colofón su nombre de impresor o al menos alguna de sus marcas tipográficas. En los impresos de 1493, sin embargo, no siempre consta. La *Suma de paciencia* de Andrés de Li (Vindel, ítem 53), por ejemplo, presenta un colofón similar al que nos ocupa. Otros libros aparecidos en ese mismo año, por ejemplo los *Claros varones* de Pulgar (Vindel, ítem 56) o *El Catón en latín y en romance* (Vindel, ítem 57) no llevan ninguna indicación tipográfica, lo cual no deja de ser curioso, al menos en el último caso, si se tiene en cuenta que es en esta obra donde el traductor Gonzalo García de Santa María encomia la labor impresora del alemán.

11. Para los grabados puede verse la edición facsimilar *Lo carcer d' Amor*. Ed. de Lambert Mata, Vilanova y Geltrú, Mestre Johan Oliva, 1896, citada por María Rosa Fraxanet Sala, «Estudio sobre los grabados de la novela la *Cárcel de Amor* de Diego de San Pedro», en *Estudios de iconografía medieval española*, ed. de Joaquín Yarza Luaces, Bellaterra, Universidad Autónoma de Barcelona, 1984, pp. 429-482.

12. María Rosa Fraxanet Sala, *art. cit.*, p. 430.

13. Durante mucho tiempo se ha tenido como primera edición la publicada por el mismo Hurus en 1489. Entre ambas ediciones, 1482 y 1489, existen, sin embargo, las diferencias gráficas y léxicas señaladas por Carmen Navarro, «El incunable de 1482 y las ediciones del *Isopete* en España», *Quaderni di Lingue e Letterature* (Verona), 15 (1990), pp. 157-164. Los grabados son los mismos, si bien en la edición de 1482 están coloreados a mano.

14. Véase su reproducción y comentario en James P. R. Lyell, *Early Books Illustration in Spain*, New York, 1926.

15. Miguel Ángel Pallarés, *ed. cit.*, p. IX. La documentación al respecto forma parte de su tesis doctoral sobre la imprenta incunable de Zaragoza, en curso de elaboración. Un adelanto es también su libro *Album de xilografías de dos libros de horas impresos en Zaragoza, incunables n.º 871 y n.º 872 de*

la época incunable o como hará años después el francés Juan de Vingles, también afincado por un tiempo en Zaragoza, Ubert firma una de las xilografías. En la alcoba del moribundo Leriano, y quizá queriéndose sumar de este modo a ese grupo de parientes y amigos que intentan convencerlo de la maldad de las mujeres, Ubert comparece y lo hace con las iniciales de su nombre, TO, en uno de los frisos.

De las diecisiete xilografías hasta ahora conocidas por la edición catalana se han conservado once, entre ellas la de la alegórica cárcel, grabado repetido en la portada de posteriores ediciones del texto y típico ejemplo de las portadas de incunables, muy decoradas y con escasa letra impresa¹⁶. En este caso, las tres palabras incluidas en la filacteria, «*Cárcel de amor*», recogen el título otorgado por San Pedro al «tractado» tanto en el prólogo como en el colofón de la edición sevillana, título que con el tiempo condenaría en su poema *Desprecio de la Fortuna* («*Aquella Cárcel de amor, / Que así me plugo ordenar, / ¡Qué propia para amador! / ¡Qué dulce para sabor! / ¡Qué salsa para pecar!*»). Si bien para la confección de los grabados se emplearon elementos de la iconografía medieval tradicional (salvaje, castillo) combinados con otros nuevos de influencia renacentista (vestidos, arquitectura), éstos se crearon *ex professo* para ilustrar la obra, algo similar a lo que sucedió después con las ilustraciones celestinescas¹⁷. A partir de la trama general del libro, el artífice de las estampas

la Biblioteca Nacional de Madrid, Zaragoza, Centro de Documentación Bibliográfica Aragonesa, 1993. La procedencia de los grabados y las técnicas de adaptación y aprovechamiento utilizadas ha sido siempre un asunto muy discutido por los críticos. En relación con la imprenta de Hurus, véase Leonardo Romero Tobar, *art. cit.*, p. 568, nota 29, y Clive Griffin, *Los Cromberger. La historia de un imprenta del siglo XVI en Sevilla y Méjico*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1991, p. 229, quien señala cómo los Hurus contrataron a un entallador de Constanza para que viniera a trabajar en su taller. En Zaragoza, según Antonio Gallego Gallego, *Historia del grabado en España*, Madrid, Cátedra, 1979, p. 34, se llegó a montar un verdadero taller xilográfico donde retocaban las matrices o se copiaban de otras estampas.

16. James P. R. Lyell, *op. cit.*, p. 44.

17. Recuérdense, p. e., los diecisiete xilogramados que adornan la edición burgalesa de la *Comedia de Calisto y Melibea* salida de las prensas de Fadrique de Basilea en 1499. Los detalles descriptivos del texto recordados pictóricamente demuestran la originalidad de las ilustraciones y la lectura atenta del grabador, como explica Joseph T. Snow, «La iconografía de tres Celestinas tempranas (Burgos, 1499; Sevilla, 1518; Valencia, 1514): unas observaciones», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 6 (1987), pp. 255-277. Ello no obsta para que algunas de estas ilustraciones imiten las que aparecieron en la edición de las obras de Terencio debida a Johan Grüninger (1496 y 1499), como señaló ya Clara Louisa Penney, *The Book Called Celestina*, New York: The Hispanic Society of America, 1954, y recientemente Erna Berndt Kelley, «Mute Commentaries on a Text: The Illustrations of the *Comedia de Calisto y Melibea*», en *Fernando de Rojas and Celestina: Approaching the Fifth Centenary*. Ed. de Ivy A. Corfis y Joseph T. Snow, Madison, 1993, pp. 193-227. La representación de Melibea y Calisto, p. e., guarda cierta relación con la de Pitias y Traso en la comedia *Eunuchi*. En este sentido, los grabados pudieron contribuir de algún modo a vincular la obra al género dramático y en concreto a la tradición de la comedia latina.

selecciona las escenas más representativas y crea unas xilografías que se ajustan con mayor o menor fidelidad, según los casos, al texto literario al que sirven de apoyatura plástica. Estas imágenes encadenadas recogen la esencia de la obra y ofrecen al público una lectura artística y visual capaz de animar e invitar a la lectura del propio texto.

Aunque la ilustración encarecía inevitablemente el producto, Hurus invirtió y consiguió con sus novedosos grabados popularizar el libro a la vez que contribuyó a facilitar su lectura y comprensión, sobre todo la de los pasajes alegóricos. La popular estampa del salvaje Deseo, por ejemplo, desgraciadamente no conservada entre el material rescatado, ayudó sin duda al público a entender más fácilmente la alegoría propuesta por Diego de San Pedro, esa tensión destructora entre la pasión y un idealizado código del amor y de la dama¹⁸. El grabador dio vida a ese «cavallero [...] cubierto todo de cabello a manera de salvaje» con la iconografía tradicional sobre el salvaje individualizándolo con las armas que porta, el escudo y la figurita femenina¹⁹. La representación iconográfica de «la imagen femenil entallada en una piedra muy clara» como una mujer desnuda encerrada en una aureola de rayos de fuego, cual Virgen convertida en Venus, visualizaría para el público, como ha apuntado Sharrer, «la primera seña de la tentativa de San Pedro de crear en la *Cárcel de Amor* una nueva síntesis de la religión de amor»²⁰.

Por su diseño y ejecución, estas ilustraciones se han considerado como destacadas muestras de los más tempranos grabados hispanos. El carácter general de algunos de ellos permite su reaparición en otros pasajes del libro de temática similar, en reediciones o en otras obras. Los más repetidos en las hojas recuperadas son los grabados

18. Alan Deyermond, «El hombre salvaje en la ficción sentimental», *Filología*, 10 (1964 [1967]), pp. 97-111, recogido con adiciones en su trabajo ya mencionado *Tradiciones y puntos de vista en la ficción sentimental*, p. 39, por el que cito. Véanse también al respecto los comentarios y puntualizaciones de Santiago López-Ríos, «El concepto de salvaje en la Edad Media española: algunas consideraciones», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 12 (1994), pp. 145-155.

19. Curiosamente, el escudo que porta el salvaje no es de un caballero occidental de la época, sino una adarga morisca del tipo arriñonado, propio de la Granada nazarí. De este modo, el artífice del grabado sigue el recurso medieval de pintar a los seres negativos o demoníacos con armamento musulmán. Agradezco esta observación al profesor Alberto Montaner.

20. Harvey L. Sharrer, «La *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro: la confluencia de lo sagrado y lo profano en 'la imagen femenil entallada en una piedra muy clara'», en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)*. Ed. de María Isabel Toro Pascua, Salamanca, Biblioteca Española del Siglo XV, 1994, II, p. 996.

de Leriano escribiendo (p. 18, p. 32 y p. 53) y Leriano acostado rodeado de amigos (p. 58, p. 63 y p. 69). Esto nos demuestra que, junto a grabados muy ajustados y fieles a la narración, se hicieron otros destinados a ilustrar escenas similares de la obra con el fin de enriquecerla antes que seguirla fielmente²¹. Respecto de la difusión de estos grabados, ésta fue inmediata: la traducción catalana del libro, aparecida tan sólo tres meses después de la zaragozana, y la edición burgalesa de 1496 los incorporan, lo cual corrobora las excelentes relaciones mantenidas por Pablo Hurus con los impresores de las mismas, Juan Rosenbach, en Barcelona, y Fadrique de Basilea, en Burgos, con los que intercambió grabados²². En concreto, la relación con Fadrique de Basilea parece ser que fue especialmente estrecha, pues éste, además de imitar su tipografía y algunas capitales, reeditaba sus obras y copiaba, a veces con ligeros retoques, los grabados que los ilustraban. Quizá la idea de publicar de nuevo este libro sampedrino pudo sugerírsela el mismo Fadrique de Basilea, quien en 1491 había editado el *Tractado de amores de Arnalte y Lucenda* también con xilografías. Lo cierto es que desde la aparición de la edición zaragozana, los grabados parecen convertirse en complemento obligado del texto y éste pocas veces se reedita sin ellos en los años inmediatamente posteriores²³. Por ejemplo, Arnao Guillén de Brocar (Logroño, 1508) los imita con mayor o menor fidelidad y Jacobo Cromberger (Sevilla, 1525) presenta copias invertidas (derecha-izquierda) de los mismos²⁴. Jorge Coci, antiguo oficial de la imprenta de Hurus y posterior sucesor del prestigioso taller, en su edición de 1523 los sustituye en cambio por otros en los que se advierte ya una nueva estética²⁵. Por último,

21. María Rosa Fraxanet, *art. cit.*, p. 445. Con idéntico fin se llegan a hacer también combinaciones de tacos sueltos xilográficos. Según Philip Gaskell, *A New Introduction to Bibliography*, Oxford, Clarendon Press, 1972, p. 147, «Some binders, especially those who had diverse interests in the book trade, supplied sets of plates for Bibles and other standard texts, sets which were not specific to particular editions».

22. Así lo demuestra con diversos ejemplos Francisco Vindel en su trabajo, ya citado, *El arte tipográfico en España durante el siglo XV*, p. XXXV.

23. Para los mismos véase la descripción de las ediciones realizada por Corfis, *ed. cit.*, pp. 21-47.

24. Los grabados en cuestión los reproduce Francisco Vindel, *Manual gráfico-descriptivo del bibliófilo hispano-americano (1475-1850)*, IX, Madrid, 1931, entradas 2746a y 2748, respectivamente. Para las ediciones sevillanas de la *Cárcel* publicadas con grabados por Jacobo Cromberger, véase Clive Griffin, *op. cit.*, p. 258.

25. Wolf Appenteger, Leonardo Hutz y Jorge Coci forman una nueva sociedad de impresores que se hace cargo del taller de Hurus, en el que desde hacía años venían trabajando, heredando los excelentes materiales y el prestigio de la firma. Aunque Coci solía cambiar los grabados en sus mismas reediciones, lo más probable es que cuando imprimiera el texto sampedrino las estampas originales no figuraran ya en su taller. El cambio lo anuncia en el título («Nueuamente historiados y bien correído»). Los que ilustran esta edición de 1523 son los mismos que aparecen en la edición veneciana de 1531 por Juan Batista Pedresano y están reproducidos en Francisco Vindel, *Manual gráfico-descriptivo*, entradas 2747a y 2749, respectivamente.

del éxito alcanzado por estos grabados entre los estampadores de la época y posteriores da fe también su constante aparición en obras tan distantes del texto original como las citadas por Fraxanet y Pallarés. A los ejemplos apuntados puede sumarse algún otro. Alonso de Melgar, continuador del taller de Fadrique de Basilea, ilustra con la estampa del Autor y Leriano en una habitación con libros, con frecuencia reutilizada para escenas en las que se hacía referencia a las visitas de un impresor al estudio del escritor, los *Refranes glosados*, Burgos, 1524²⁶. Por lo que respecta al grabado de la caballeresca liberación de Laureola, puede añadirse a los textos mencionados *La Corónica del muy esforçado et inuencible cauallero el Cid*, Toledo, Miguel de Eguía, 1526²⁷, en uno de cuyos folios (12r) vuelve a reaparecer. Las xilografías aragonesas pudieron inspirar de igual modo algunos de los grabados que adornan las traducciones italianas o las bellas ilustraciones de la versión francesa, así como diversos tapices²⁸ siguiendo esa vieja moda de tejer escenas de las narraciones más leídas.

Al margen de su interés artístico, los grabados zaragozanos encierran también otros muchos valores. Algunos de ellos, por ejemplo, se

26. La portada puede verse en Teresa Santander Rodríguez, «La imprenta en el siglo XVI», en *Historia ilustrada del libro español. De los incunables al siglo XVIII*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1994, p. 119.

27. Se encuentra reproducido en Anne Anninger, *Spanish and Portuguese 16th Century Books in the Department of Printing and Graphic Arts. A Description of an Exhibition and a Bibliographical Catalogue of the Collection*, Cambridge, Massachusetts, The Houghton Library, 1985, p. 16. El grabado de la portada de dicha *Crónica*, incluido también en el citado catálogo, p. 14, ilustra, junto a otras dos xilografías más, la del libro de caballerías *Primer libro de don Polindo*, aparecido en Toledo en el mismo año, 1526.

28. En el Museo de Cluny de París se conserva un tapiz, *Lérian et Laureolle*, integrante de una serie de nueve donde se representaban las escenas más importantes de la obra de San Pedro. Los tapices fueron regalados por Francisco I a su cuñada Renée por su matrimonio con Ercole d'Este. La tapicería en cuestión está inspirada en la versión francesa de la pieza sampedrino, *Prison d'amour*, realizada a partir de la italiana de Manfredi. Para la misma, véase Betty Kurth, «Three French Tapestries Illustrating the Spanish Love-Poem *Cárcel de amor*», en *Medieval Romances in Renaissance Tapestries. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, V (1942), pp. 237-245; Myra Dickman Orth, «The Prison of Love: a Medieval Romance in the French Renaissance and its Illustration», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XLVI (1983), pp. 211-221. En la misma línea está la tapicería francesa inspirada en la serie amadisiana y los antiguos tapices referidos a la materia artúrica, algunos de los cuales poseyó Isabel la Católica, como recuerdan Javier Sánchez Cantón, *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica*, Madrid, CSIC, 1950, p. 103, y Ian Michael, «'From Her Shall Read the Perfect Ways of Honour': Isabel of Castile and Chivalric Romance», en *The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516. Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*. Ed. Alan Deyermond and Ian Macpherson, Liverpool, University Press, 1989, p. 108. Esta moda se perpetúa en los siglos siguientes y llega hasta el *Quijote*, obra de la que la Real Fábrica de Tapices de Nápoles, por orden de Carlos III, realiza ochenta monumentales tapices con las escenas más representativas, siete de los cuales aún pueden contemplarse en el Quirinal, según señala Francisco Aguilar Piñal, «Cervantes en el siglo XVIII», *Anthropos*, 98-99 (1989), p. 113.

convierten en fuente iconográfica de la representación ceremonial del rey-juez. Los dos grabados en los que aparece el rey —riepto y audiencia de Leriano y el Cardenal— visualizan sendas escenas de ceremonias de justicia y contribuyen a hacer más incontestable la legitimidad del monarca como árbitro. En un momento histórico en el que la monarquía había alcanzado su independencia frente a las leyes y su poder iba en aumento, el grabado del riepto en concreto muestra la dimensión pública y cada vez más cortesana que este procedimiento judicial había experimentado en el transcurso de la Baja Edad Media, y en el que el rey se convirtió en figura capital para asegurar un reconocimiento legal a tal recurso dentro del círculo nobiliario²⁹. El intervencionismo regio en el procedimiento del riepto, al que los hidalgos se opusieron a través del desafío por medio de carteles, se evidencia en el grabado en la presencia del monarca contemplando la lid desde el mirador y sosteniendo en las manos el bastón. Por su parte, la imagen del rey administrando justicia sugerida por el texto, en el pasaje en el que Leriano y el Cardenal comparecen ante el monarca, se refuerza con la iconografía, mediante la imagen visual de un monarca en actitud de majestad, comparable con la que por entonces se ofrece de Dios como juez, «lo que resulta expresivo del trasfondo de vicariato divino desde el que se concibe el ministerio regio en este tipo de iconografía»³⁰. El cetro en la mano como objeto simbólico del poder real y su posición elevada en el estrado sobre todos los presentes, algunos en posición de sumisión, completan dicha imagen. A través de la escenografía recreada, de los símbolos (bastón y cetro) y de los gestos expresivos se ensalza y legitima en último

29. El riepto de la *Cárcel* encuentra su origen en una traición de lesa majestad y no se hace por corte ante el rey sino a través de un cartel. Si este procedimiento es inadmisibile en orden a la regulación legal, que exige la oralidad de la acusación ante el rey por corte, responde a la realidad jurídica del tiempo en el que escribe el autor. Por aquel entonces el procedimiento de riepto, tanto para la traición como el leve, había caído en desuso, pero no los duelos entre caballeros por medio de carteles, por eso Diego de San Pedro aplica esta práctica a la traición regia señalando que es costumbre propia de Macedonia, como explica Aquilino Iglesia Ferreirós, «La crisis de la noción de fidelidad en la obra de Diego de San Pedro», *Anuario de Historia del Derecho Español*, 39 (1969), pp. 707-724. Debo esta referencia a la generosidad del profesor Juan Manuel Cacho. Para el tema véase también Rosana de Andrés Díaz, «Las fiestas de la caballería en la Castilla de los Trastámaras», *En la España Medieval*, 14 (1991), pp. 306-336, y José Manuel Nieto Soria, *Ceremonias de la realeza. Propaganda y legitimación en la Castilla Trastámara*, Madrid, Nerea, 1993, pp. 77-82. Aunque el reto como procedimiento no estaba vigente en Castilla desde las Ordenanzas de Toledo de 1480, el procedimiento lo había practicado el mismo Fernando el Católico cinco años antes en la guerra abierta con el rey Alfonso V de Portugal y los libros de caballerías lo siguen recogiendo, véase Alberto del Río Nogueras, «El *Don Florindo* de Fernando Basurto como tratado de rieptos y desafíos», *Alazet*, 1 (1989), pp. 175-194.

30. José Manuel Nieto Soria, *op. cit.*, p. 79. La imagen del rey en majestad es muy usual en la iconografía medieval, especialmente en los sellos regioes de la época (en el llamado tipo mayestático, frente al «caballeresco», con el rey a caballo de punta en blanco).

término la acción regia, independientemente de lo discutible que para Leriano y la crítica pueda resultar.

Los grabados tienen también valor como ilustración gráfica del atavío militar, de los diferentes tipos de armas o tácticas militares. A la citada estampa del reto se suman otras dos que recrean las restantes escenas bélicas del libro: la liberación de Laureola y el asedio y defensa de la ciudad de Susa, una iconografía caballeresca extremadamente rica en comparación con la que ilustra muchos libros de caballerías españoles y que pone de manifiesto la importancia que el código caballeresco tiene en la trama y alcanzó entre los lectores. La reaparición de estos grabados en otras obras de asunto caballeresco responde y da forma visible a un sistema de valores común y a cierta identidad de espíritu entre los distintos géneros (crónica, romances, libros de caballerías) entre los que de algún modo puede incluirse también el sentimental³¹. Recuérdese además que el texto fue recibido por la temprana crítica en calidad de ficción caballeresca e incluido en el mismo saco que el *Amadís de Gaula* y demás imitaciones³². Por último, no menos interesantes son los grabados como ilustración de la moda española renacentista (trajes, pelo y tocado), aspecto éste al que la ficción sentimental posterior prestó especial atención incluyendo abundantes descripciones de trajes³³.

Al margen del valor que las estampas confieren al texto y a juzgar por los elogios que recibió de aquellos escritores que colaboraron con él, Hurus editó libros de gran calidad técnica y rigor filológico. Gonzalo García de Santa María, en el prólogo en prosa a su versión poética de los *Dísticos* de Catón, publicada por las mismas

31. Los grabados de la *Cárcel* han sido también estudiados junto a otros caballerescos por José María Díez Borque, «Aspectos de la recepción y difusión de la novela de caballerías castellana en el siglo XVI: sobre edición e ilustraciones», *Spicilegio Moderno*, 15-16 (1981), pp. 39-64.

32. Por ejemplo, Pascual de Gayangos en su «Catálogo razonado de los libros de caballerías que hay en lengua castellana o portuguesa, hasta el año de 1800», en *Libros de caballerías*, Madrid, Atlas, 1963, incluye la *Cárcel* en la sección de «Historias y novelas caballerescas», un cajón de sastrería que predominan los relatos caballerescos breves con un formato similar al de esta ficción sentimental. Todos ellos son ediciones en cuarto y con un número de páginas en torno a cincuenta (62 páginas tendría la *Cárcel* zaragozana).

33. María Pilar Martínez Latre, «Usos amorosos e indumentaria cortesana en la ficción sentimental castellana: siglos XV y XVI», en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)*. Ed. de María Isabel Toro Pascua, Salamanca, Biblioteca Española del Siglo XV, 1994, I, pp. 569-579. El mismo interés encierra en este sentido el *Cancionero* del aragonés Pedro Marcuello, en el que aparecen retratados, entre otros, los Reyes Católicos, doña Juana, el autor y su hija Isabel y cuyas miniaturas han sido estudiadas por Carmen Bernis, «Las miniaturas del *El Cancionero de Pedro Marcuello*», *Archivo Español de Arte*, XXV (1952), pp. 1-24.

fechas que la obra sampedrino, destaca su quehacer filológico sobre el de otros editores. A juicio del renombrado traductor y reconocido amigo de Hurus, «A lo menos es causa más que cierta que, de lo que en Hespaña se faze, su obra lieva la ventaja en letra y corrección, assí de ortographía, como de punctos; lo qual, ahunque en romance muchos necios no estimen, no deue ya por esso ser desestimado; ca la ortographía y puntuación no daña al necio y aprovecha al entendido»³⁴. Al parecer, el alemán cuidó sus trabajos, la ortografía y la puntuación así como la fidelidad de las traducciones, menesteres todos ellos en los que el notable grupo de humanistas cercano a su oficina pudo contribuir.

Algo de este esmero se advierte en su edición de la *Cárcel*, que frente a la sevillana presenta, por ejemplo, menor número de erratas y mayor puntuación³⁵. Punto bajo, dos puntos y raya vertical son los signos habitualmente empleados para marcar las pausas rítmicas y sintácticas del discurso, así como para acortar periodos extremadamente largos que en la *princeps* resultaban de difícil lectura. A título de ejemplo, repárese la puntuación presentada en la primera descripción que el autor personaje hace del alegórico edificio:

y assí estuve toda la noche en tristes y trabaiosas contemplaciones. y quando ya la lumbre del día descubrió los canpos vi cerca de mí en lo más alto de la sierra una torre de altura tan grande que me parecía llegar al cielo era hecha por tal artificio que de la estrañeza della comencé a maravillarme (Sevilla, fol. a4)³⁶.

34. Gonzalo García de Santa María, *El Catón en latín y en romance (1493/94)*. Ed. facsimilar de Antonio Pérez y Gómez, Valencia, «... la fonte que mana y corre...», Incunables Poéticos Castellanos, IX, 1964, fol. a2v. Sobre esta versión poética, véase Antonio Pérez y Gómez, *Versiones castellanas del Pseudo Catón. Noticias Bibliográficas*, Valencia, «... la fonte que mana y corre...», 1964, cap. II. Un comentario de este prólogo en relación con la figura y oficio del editor - impresor alemán ofrece Leonardo Romero Tobar, *art. cit.*, pp. 565-566, y Ángel San Vicente Pino, «Si él toviese el papel que hai en Venecia ...», en *Un año en la historia de Aragón: 1492*. Coord. por Ángel Sesma, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1992, p. 437, quien además pasa revista al escaparate editorial del taller de Hurus en el crucial año 1492.

35. Para el cotejo, véase Ivy Corfis, *ed. cit.*, pp. 70-72. Las *artes punctandi* que arrancaban de Diomedes y que se popularizaron en el mundo medieval a través de los maestros del *dictamen* y de conocidos opúsculos como el de Aldo Manuzio, *Interpungendi ratio*, se manejaban en todas las imprentas europeas, como recuerda José Manuel Blecua, «Notas sobre la puntuación española hasta el Renacimiento», en *Homenajes y otras labores*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1990, pp. 183-187 (antes publicado en el *Homenaje a Julián Marías*, Madrid, Espasa-Calpe, 1984, pp. 121-130). Para los problemas de la puntuación medieval, en concreto la referida a los textos manuscritos, véanse los diferentes trabajos recogidos en el número monográfico *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, 7bis (1982), y la reseña de Fernando Gómez Redondo, *RFE*, 66 (1986), pp. 175-179.

36. Cito en este caso por el ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid, I-2134.

y assí estuve toda la noche en tristes y trabajosas contemplaciones. y quando ya la lumbre del día descubrió los campos: vi cerca de mí en lo más alto de la sierra una torre de altura tan grande / que me parescía llegar al cielo. Era hecha por tal artificio / que de la estreñeza della comencé a maravillarme (Zaragoza, p. 3).

En la puntuación, como se ve en el ejemplo, se aprecia una gradación: el punto bajo seguido de mayúscula indica una pausa principal; los dos puntos, una pausa de segundo grado, mientras que la barra vertical se emplea para marcar una pausa menor. La puntuación a lo largo del texto tiende a hacerse más sintáctica y menos rítmica. Como elementos excepcionales aparecen los cuatro puntos (p. 71) y un calderón (p. 72). En general, las mayúsculas se emplean después de punto con valor de punto y seguido y punto y aparte, si bien hacia el final del texto comienza a utilizarse tímidamente el uso de las mayúsculas en los nombres propios. A partir de la comparecencia de Tefeo (p. 57), algunos antropónimos (Leriano, p. 57; Tefeo, p. 57; Lucrecia, p. 70; Sarra, p. 72; Rodrigo, p. 73) figuran ya con mayúsculas, práctica que también repite la edición burgalesa (1496) y que acaba por imponerse sistemáticamente en las ediciones bilingües de mediados de siglo.

Lingüísticamente el texto ofrece las vacilaciones típicas de la época y escasas variantes con respecto a la edición de 1492. La supresión de la conjunción copulativa en alguna larga enumeración o la adición de otra conjunción, forma adverbial o pronominal tienden a facilitar la lectura de pasajes demasiado extensos o confusos³⁷. Algunas formas lingüísticas, junto con determinadas lecturas que ofrece la edición zaragozana, pueden ayudar a establecer relaciones textuales entre las diferentes familias. En este sentido, el *stemma* cuidadosamente fijado por Corfis³⁸ merece una revisión en la filiación de las obras de una de sus tres familias, concretamente la Y, pues la edición burgalesa (1496) parece derivar claramente de la aragonesa. La impresión de Fadrique Alemán de Basilea, entre otras cosas, repite algunos errores y lecturas de la zaragozana³⁹, como ésta no asimila sistemáticamente

37. Como botón de muestra, véanse las supresiones de la conjunción y en las pp. 5, 6 y 15. Para las adiciones: *pero* (p. 10), *Y assí* (p. 16), *se* (p. 43), *Assí* (p. 61), *se* (p. 62).

38. Ivy A. Corfis, *ed. cit.*, p. 69.

39. Como ejemplo, pueden verse las siguientes lecturas similares de la edición zaragozana (Z) y burgalesa (B) frente a la sevillana (A), según la edición de Corfis: *juicio* (Z, p. 26, B) por *indicio* (A, p. 133); *camarera* (Z, p. 34, B) por *cámara* (A, p. 142); *nuger* (Z, p. 68, B) por *nugeres* (A, p. 191);

el grupo consonántico *-rl-*, presenta idénticos arcaísmos (p. e., *tiniebras* por *tinieblas* o *nadi* por *nadie*) y ofrece lecturas similares de determinados nombres propios (p. e., *Polinices*, *Tholedo* o *Camilla*).

El hallazgo de este incunable es sin duda alguna una pieza inestimable en el cada vez más rico panorama de la narrativa sentimental, así como en la reconstrucción de la historia del libro en Aragón en los albores del Renacimiento. Una historia cuyos cimientos se están empezando a fijar con los recientes estudios de Manuel José Pedraza⁴⁰, sobre los impresos zaragozanos de Jorge Coci y el entorno de la industria del libro en nuestra ciudad, o los del mismo Pallarés, en curso de redacción, sobre la imprenta incunable de Zaragoza. El material documental hasta la fecha aportado descubre, entre otras muchas cosas, los hábitos de lectura del público aragonés, conocedor del latín, aficionado a la literatura doctrinal y a los libros de pasatiempo. Si *Tirante el Blanco*, *Amadís de Gaula*, *Tristán de Leonís* o *La Celestina*, títulos todos ellos registrados en diversos testamentos, ocuparon los anaqueles de algunas bibliotecas zaragozanas del primer cuarto del siglo XVI, sin duda alguna también figuró en otros la *Cárcel de amor*, un libro a cuya popularidad contribuyó la temprana edición zaragozana de 1493 adornada con sus ricos y originales grabados, hoy feliz aunque sólo parcialmente recuperada.

Universidad de Zaragoza

entretalles (Z, p. 67, B) por *entretales* (A, p. 190); *oy te dexas de dezir* (Z, p. 76, B), por *oy dexas de dezir* (A, p. 201). Algunas lecciones de la edición zaragozana coincidentes con los testimonios de su familia (A) [Sevilla, 1492] y (B) [Burgos, 1496] han sido revisadas e incorporadas por Carmen Parrilla en el aparato crítico de su reciente edición, en la que advierte también la influencia del mutilado impreso zaragozano en el burgalés, p. LXXX.

40. Manuel José Pedraza Gracia, *Documentos para el estudio de la historia del libro en Zaragoza entre 1501 y 1521*, 2 vols., Zaragoza, Centro de Documentación Bibliográfica, 1993.