ESCENAS DE BATALLA: HUELLAS DE UN TEMA ICONOGRÁFICO DESDE LOS INICIOS DE LA IMPRENTA HASTA EL SIGLO XVI

María Sanz Julián

INTRODUCCIÓN[1]

Es bien conocida la estrecha colaboración que existió entre los primeros talleres impresores, muchos de cuyos responsables estaban vinculados por lazos de parentesco o amistad. Recordemos, por ejemplo, los casos de los hermanos Günther y Johann Zainer, que fueron simultáneamente propietarios de las oficinas impresoras de Augsburgo y Ulm, respectivamente,[2] o de la intensa colaboración profesional que mantuvo Martin Schott con colegas como Heinrich Knoblochtzer o Anton Sorg.[3] También contamos con abundantes ejemplos de impresores que pasaron a hacerse cargo de talleres que habían pertenecido a un familiar, antiguo colaborador o jefe. Es el caso de las prensas de Estrasburgo. La primera oficina tipográfica de esa ciudad, y tambien la primera que se instaló fuera de Maguncia, fue fundada y dirigida por Johann Mentelin antes incluso de 1460. En ella trabajó su yerno Adolf Rusch, también conocido como «el maestro de la R rara» (*Meister des bizarren R*), quien se hizo cargo de la dirección del taller desde que en 1478 falleciera su suegro hasta su propia muerte en 1489. En ese momento Martin Schott, también casado con una hija de Mentelin, tomó el control del negocio, que pasó a manos de su hijo Johann en 1499.[4]

[1] Este artículo ha sido realizado en el marco del grupo investigador H34: *Clarisel* de la Universidad de Zaragoza, con la participación económica del Departamento de Ciencia, Tecnología y Universidad del Gobierno de Aragón y del Fondo Social Europeo, y del Proyecto I+D FFI2012-32259: *Reescrituras y relecturas: hacia un catálogo de obras medievales impresas en castellano hasta 1600*, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad, ambos dirigidos por la Dra. M.ª Jesús Lacarra Ducay. El artículo es asimismo deudor de los generosos consejos y datos proporcionados por la Dra. M.ª Carmen Marín Pina.

[2] Schramm (1920: 3; 1923: 1).

[3] Sobre estos impresores y sus relaciones, Voullième (1906), Schorbach (1932), Künast (1997: 1208), Presser (1967: 99, 110-111), VVAA (2016*a*), Hiersemann (1934) y Schramm (1921*b*: 1; 1936: 10).

[4] Schramm (1937: 20).

LA REUTILIZACIÓN DE GRABADOS

Uno de los aspectos en los que resulta más visible la colaboración entre impresores es el de las estampas. Durante los primeros años de la imprenta las xilografías fueron reutilizadas siempre que ello resultaba posible. Este reaprovechamiento del material, que permitía a los impresores ahorrar dinero, se producía por varias vías. En muchos casos se encargaba a un tallador, generalmente local, la confección de una serie de grabados para ilustrar una obra en concreto.[5] En líneas generales los tacos xilográficos elaborados como un conjunto solían tener un destino común y reaparecían unidos en ediciones posteriores de la misma obra. Es lo que ocurre, por ejemplo, con la edición latina del *Liber de claris mulieribus* de Boccacio, impresa por Johann Zainer en Ulm en 1473. Ese mismo año Johann Zainer sacó a la luz otras dos ediciones del texto de Boccaccio, ambas en alemán, que incluían los mismos grabados de la versión latina.

Esta pertenencia a un conjunto no era óbice para que aquellas xilografías que representaban escenas genéricas (batallas, una pareja hablando, un rey en su trono, etc.) fueran separadas temporalmente del resto y utilizadas para ilustrar algún otro texto. La consecuencia de esta práctica era que los tacos, utilizados una y otra vez, se encontraban muy deteriorados en el momento de incorporarse al conjunto del que procedían. En ocasiones, si había transcurrido mucho tiempo entre una edición y otra, llegaban incluso a perderse. En ambos casos, el de la pérdida o el del deterioro, se optaba, bien por dejar sin ilustrar el fragmento textual en cuestión, bien por confeccionar una copia (que en ocasiones se realizaba utilizando como modelo el taco original y en otras una impresión del mismo, lo que daba lugar a una imagen invertida) o bien por sustituir la estampa original por otra que pudiera encontrar allí un acomodo razonable, para lo que unas veces se escogía una xilografía procedente de otra obra y otras se optaba por la solución más económica: repetir grabados.[6]

Cuando un impresor creía haber sacado todo el provecho posible a una obra y no tenía previsión de reeditarla, solía vender el conjunto de estampas que la acompañaban a algún colega, generalmente establecido en otra ciudad. Ello le permitía, por una parte, obtener beneficio económico de unos grabados a los que, en la mayoría de las ocasiones, no podía dar uso, pero también ofrecer una segunda vida a tacos xilográficos que en muchos casos todavía estaban en buen uso.

El destino que corrieron estos tacos, ya sea de forma independiente o unidos con aquellos con los que fue creado, nos proporciona una información realmente interesante sobre los contactos entre talleres, ciudades y géneros literarios. Como muestra de ello, vamos a rastrear el devenir de algunas xilografías creadas en los albores de la imprenta y cuyas huellas se advierten en algunos impresos españoles de finales del siglo XVI.

[5] El enorme desfase técnico en el ámbito de las artes plásticas entre países como España e Inglaterra y Alemania hizo que durante mucho tiempo se recurriese a la importación de tacos o a artesanos extranjeros (Griffin, 1991: 229-230).

[6] Es lo que ocurre con la edición zaragozana del *Libro de las mujeres ilustres* impresa por Pablo Hurus, 1494, que utiliza los grabados de la versión alemana salida del taller de Anton Sorg (Augsburgo, 1479). Sanz Julián (2012: 901-903).

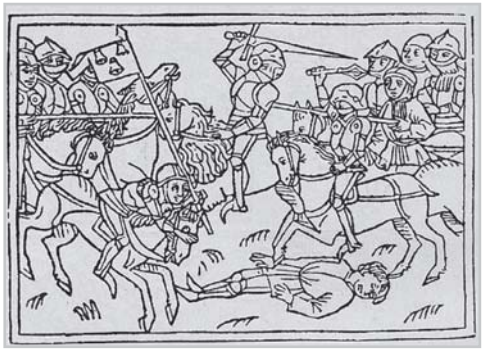

Imagen n.º 1 (fol. 16v).

Imagen n.º 2 (fol. 44r).

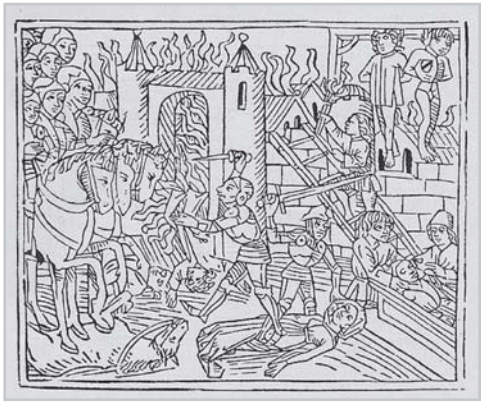

Imagen n.º 3 (fol 46r).

Imagen n.º 4 (fol. 58r).

Die Histori von dem grossen Alexander wie die Eusebius beschrieben hat (Augsburgo, Johann Bämler, 1473)

El 28 de junio de 1473, se imprimió en el taller augsburgués de Johann Bämler esta historia de Alejandro en la versión elaborada por el prolífico Johannes Hartlieb. La obra contiene veintinueve grabados diferentes que debieron ser realizados expresamente para la ocasión. Así, el protagonista o su caballo Bucéfalo resultan perfectamente identificables por una serie de rasgos físicos con los que se les caracteriza en todas las estampas. Muchas de ellas representan además escenas privativas de esta obra, como el momento en el que Alejandro se acerca a la jaula en la que se encuentra una fiera, que se muestra dócil ante él (fol. 15r) o el instante en el que el de Macedonia y sus acompañantes se topan en la India con tres personas desnudas que se lanzan al agua (fol. 137r). Sin embargo, en el conjunto encontramos también algunas escenas bélicas que por su ductilidad fueron reutilizadas de formas diferentes en multitud de obras posteriores. Vamos a centrarnos en cinco de ellas, que describen el enfrentamiento entre dos ejércitos, la derrota de uno de los bandos contendientes y el sitio de una ciudad.

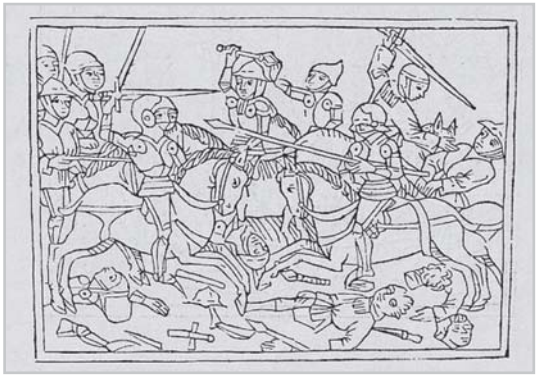

Imagen n.º 5 (fol. 62r).

La estampa n.º 5, realizada por otra mano diferente al resto de los grabados, es muy semejante a la n.º 1 tanto en su estructura (el enfrentamiento entre dos bandos de caballeros junto a restos de cuerpos y armas esparcidos por el suelo) como en algunos detalles (el diseño del caballo de la derecha o las viseras). Resulta también curioso comprobar cómo la obra presenta dos grabados prácticamente idénticos: las imágenes n.º 2 y 4, cuya única diferencia reside en el detalle de dos caballos que se vislumbran a lo lejos sobre las colinas y a cuyas grupas cabalgan sendos jinetes.[7]

Histori wie Troya die kostliche Stat erstöret ward (Augsburgo, Johann Bämler, 1474)

Tanto las estampas objeto de estudio como el resto de las que ilustran *Die Histori von dem grossen Alexander* están muy próximas en estilo y estructura compositiva a las de esta historia de la destrucción de Troya publicada también en el taller de Johann Bämler después del 23 de abril de 1474. Allí encontramos sesenta y siete grabados de los cuales solo cuarenta y tres resultan ser originales y confeccionados expresamente para la obra. El resto lo constituyen repeticiones y xilografías procedentes de otras obras. Como señala Schramm (1921*a*: 4), doce fueron tomadas de la *Histori von dem grossen Alexander*. Esto ocurre, entre otras, con las estampas n.º 1 (fol. 108r), n.º 2 (fol. 77v), n.º 3 (fol. 136v) y n.º 5 (fols. 76r, 92v, 97r y 113r). De entre las cinco xilografías de historia de Alejandro objeto de nuestro análisis solo se deja sin utilizar la n.º 4, que, como hemos visto, es idéntica a la n.º 2 salvo en el detalle de los caballos sobre la colina.

La deuda de la *Histori wie Troya die kostliche Stat erstöret ward* con la *Histori von dem grossen Alexander* no se limita al reaprovechamiento de estos materiales gráficos. Entre los

[7] Curiosamente, como veremos más adelante, ambas xilografías siguieron caminos distintos. Mientras la n.º 2 reapareció en la hermosa historia de Troya de 1474 (Augsburgo, Bämler), la n.º 4 fue utilizada en la historia de Melusina impresa en ese mismo año y taller.

Imagen n.º 6 (fol. 25v).

Imagen n.º 7 (fol. 71r).

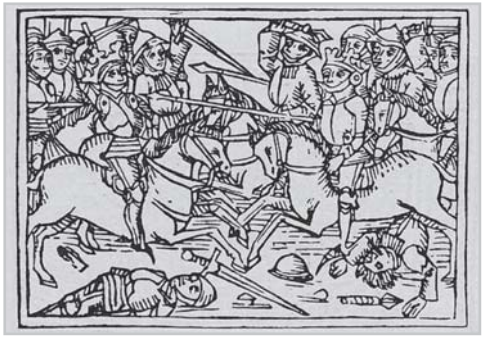

Imagen n.º 8 (fol. 85r).

Imagen n.º 9 (fol. 127v).

grabados elaborados para la historia troyana, obra de un tallador distinto al que confeccionó aquellas, se encuentran cuatro escenas bélicas para cuyo diseño se tomaron ineludiblemente como referencia las del texto de Hartlieb, particularmente las imágenes n.º 3 y 5.

Las estampas repiten esencialmente el esquema de sus modelos, aunque introducen pequeñas variaciones, como las posiciones y armamento de los contendientes o los elementos que se encuentran en el suelo. Evidentemente, cada artista dejaba su impronta en las xilografías que confeccionaba, dando muestras de su estilo personal, respetando aquellos elementos que le gustaban e introduciendo otros nuevos. En este caso, algunos detalles del modelo, como los cadáveres yacentes o la posición de las cabalgaduras, parece que gustaron, pues continuaron repitiéndose con gran éxito tanto en esta obra como en copias y versiones posteriores. Lo mismo sucedió con algunos elementos incorporados en este momento (véanse, por ejemplo, los bloques de piedra caídos al suelo de la imagen n.º 6, el escudo de la parte frontal de la n.º 7 o la espada junto al cadáver de la n.º 8).

La ductilidad de estas escenas, fácilmente insertables en diferentes puntos de la obra, permitió que se repitieran varias veces a lo largo de la obra. Así la n.º 7 se encuentra en los folios 71r, 87v, 115v y 125r y la imagen n.º 8 en los folios 85r, 111r y 117r.

Historie von der schönen Melusina (Augsburgo, Johann Bämler, 1474)

El 2 de noviembre de ese mismo año 1474 Johann Bämler sacó a la luz una preciosa edición de *Das abenteürlich buch beweyset vns von einer frawen genandt Melusina* acompañada por un conjunto de setenta y dos xilografías. El procedimiento empleado para ilustrar la obra es el habitual: se encargó la talla de una serie de grabados, algunos de los cuales se incluyeron en el texto en varias ocasiones. Finalmente, el conjunto fue completado con estampas procedentes de otras obras previamente impresas en ese mismo taller. Resulta interesante comprobar cómo entre las imágenes reutilizadas reaparecen las n.º 4 (fol. 25v), que precisamente no se empleó en la historia troyana impresa meses antes, n.º 6 (fol. 32r) y n.º 8 (fol. 48v).

Die Histori von dem grossen Alexander wie die Eusebius beschrieben hat (Augsburgo, Anton Sorg, 1478)

El 8 de junio de 1478, y en la misma ciudad de Augsburgo, Anton Sorg sacó a la luz otra edición de la historia de Alejandro de Hartlieb. Para ella contó con buena parte de los grabados de la primera versión. El tiempo transcurrido hizo que las xilografías que habían sido separadas del conjunto y empleadas profusamente en otras obras se encontrasen deterioradas. Así, de las cinco primeras imágenes solo nos encontramos en una ocasión con la estampa n.º 3 (imagen n.º 86),[8] aunque también aparecen en mal estado dos estampas de la historia troyana de 1474: la n.º 7 (imágenes 34, 107 y 115) y la n.º 8 (imagen 83).

Histori wie Troya die kostliche Stat erstöret ward (Augsburgo, Anton Sorg, 1479)

De nuevo en el prolífico taller augsburgués de Sorg fue reeditada esta historia troyana el 30 de abril de 1479. Como señala Schramm (1921*b*: 14), para su ilustración se emplearon básicamente las xilografías utilizadas en la edicion de 1474, aunque el evidente deterioro de alguna de ellas obligó a sustituirlas. Del conjunto de estampas objeto de estudio nos reencontramos aquí con la n.º 1 (fols. 66r, 71r, 72v, 90r, 100r y 108r) y la n.º 3 (fol. 126v). También reaparecen los grabados n.º 6 (fol. 24r) algo más deteriorado, n.º 7 (fols. 79r, 86r, 92r, 95r, 102v, 106r y 115v) y n.º 8 (fol. 81v), que, como hemos indicado, habían sido confeccionadas para la historia de Troya de 1474 a la vista de los grabados del Alejandro. Curiosamente, esta estampa n.º 8 fue objeto de una copia a cargo de otro tallador (imagen n.º 10, fol. 104v), quien tomó como referencia esencial la n.º 9, pero incorporando el detalle del cuerpo en el suelo ya presente en los grabados n.º 4 y 8. Del mismo modo, la imagen n.º 11, presente en el fol. 118r, parece ser copia de otra previa, en este caso de la n.º 9.

[8] El ejemplar digitalizado de la Bayerische Staatsbibliothek [BSB-Ink H-284] carece de foliación, por lo que sigo la numeración de imágenes establecida por esta institución.

Imagen n.º 10.

Imagen n.º 11.

Hystori von der Erstörung der hochedeln, schöne, köstlichen, und grossmächtigen Statt Troya [Augsburgo, Ambrosius Keller, *ca.* 1479]

Esta nueva versión de la historia de la guerra de Troya se atribuye a Ambrosius Keller, quien parece la habría sacado a la luz en Augsburgo en torno a 1479. Allí encontramos noventa y dos xilografías, buena parte de las cuales fueron confeccionadas a la vista de los grabados de la edición de 1474. El resto lo constituye material de aluvión. Entre las estampas elaboradas a partir de otras anteriores encontramos la n.º 12 (fols. 23r, 75r, 88v, 110v y 118v), versión algo esquemática de la imagen n.º 6; la n.º 13 (fols. 21v, 77v, 81v, 83v, 89v, 96v, 101r, 112v, 114v, y 125v), que no es sino una adaptación invertida de la n.º 10 a la que se incorpora el detalle del escudo; la n.º 14 (fol. 24r), de nuevo una versión simplificada e invertida de la imagen n.º 3, y la n.º 15 (fols. 82v, 93v, 103r, 105v, 117v), copia poco afortunada de la n.º 4 en la que se incorpora sin demasiado sentido el detalle de las abundantes crines de un caballo que en el modelo correspondían a Bucéfalo.

Resulta evidente la menor calidad técnica de este artista con respecto al de la historia de Alejandro de 1473. Pero, además, parece que no pudo disponer para realizar sus tallas de todos los tacos originales, lo que explica que algunas de las escenas estén invertidas con respecto a su modelo.

Historie von der schönen Melusina (Augsburgo, Johann Bämler, 1480)

La historia de Melusina fue reeditada por Johann Bämler «an freytage vor dem weyssen Suntag» de 1480, fecha que ha sido fijada por algunos autores como el 17 de febrero y por otros como el 18 de febrero o el 7 de abril.[9]

[9] Schramm (1921*a*: 20) y VVAA (2016*b*, ISCT n.º im00478000).

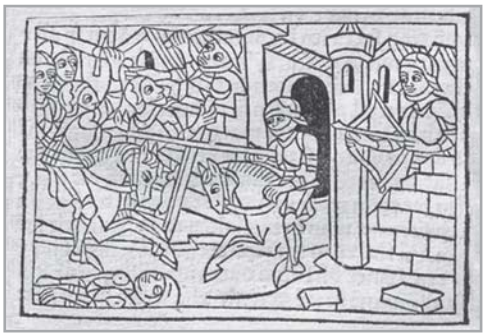

Imagen n.º 12.

Imagen n.º 13.

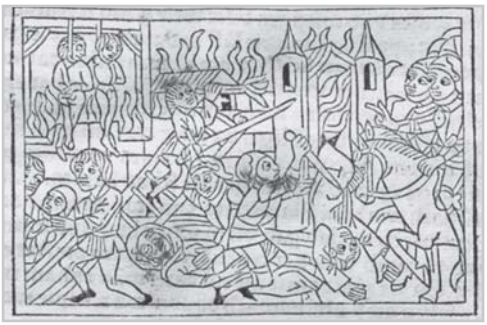

Imagen n.º 14.

Imagen n.º 15.

Los grabados de esta obra corresponden en su mayoría a los de la primera edición, aunque los seis años transcurridos entre ambas hicieron necesario sustituir algunas estampas. En unos casos se emplearon xilografías rescatadas de las empleadas por Zainer (Schramm, 1921*a*: 20). Con respecto a las imágenes que nos ocupan, todavía parece estar en buen uso la n.º 10, (fol. 26v), rescatada de la historia troyana de Sorg impresa en 1479; asimismo aparece la n.º 12 (fol. 43v), que se habría tomado de la edición de Keller, la primera en incorporarla de ser correcta la fecha aproximada en que ha sido datada.

Die Histori von dem grossen Alexander wie die Eusebius beschrieben hat (Augsburgo, Anton Sorg, 1480)

El 5 de junio de 1480, apareció esta reedición de la historia de Alejandro en el taller de Anton Sorg. Básicamente recoge las estampas de la versión aparecida en esa misma oficina impresora en 1478, aunque sustituye un puñado por grabados procedentes de otras obras. Para ello recurre a impresos de Bämler (Schramm, 1921*b*: 15), pero también a la historia troyana atribuida a Keller, de la que toma la imagen n.º 13 (imagen n.º 107). Asimismo, es

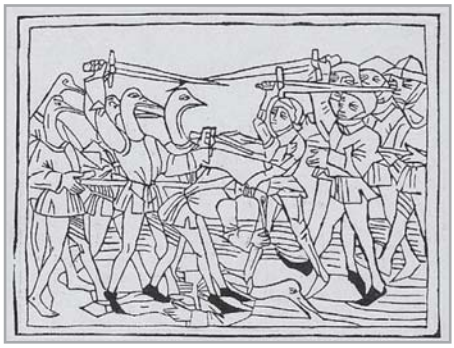

Imagen n.º 16.

Imagen n.º 17.

reseñable la presencia de la estampas n.º 3 (imagen n.º 86), tallada siete años atrás, y la n.º 7 (imagen n.º 34 y 115).[10]

LOS AÑOS POSTERIORES

Con el paso de los años los tacos originales fueron deteriorándose, más en el caso de grabados como estos, que llegan a emplearse hasta una decena de veces en un solo volumen. De hecho, a partir de 1480 muy raramente se encuentran xilografías originales de las utilizadas en los dos primeros impresos comentados de 1473 y 1474, y si aparecen, están muy deterioradas. Sin embargo, las adaptaciones de estas imágenes continuaron durante décadas e incluso siglos. Algunas resultan muy curiosas, como la que encontramos en el folio 16v de *Ain hübsche liepliche historie ains edeln fürsten Herezog Ernst von Bairn und von Österich*, impresa por Anton Sorg en 1476, donde el protagonista se enfrenta con los hombres grulla. La imagen recuerda sin duda a las estampas 8 y 9, confeccionadas años atrás, pero también a la n.º 17, tallada para la historia troyana de 1474 basándose en la n.º 5.

Otro ejemplo se encuentra en la *Histori wie die türcken von andre geschlecht der ungleubigen die cristelichen Kirche vor vil iaren in manigerley weiß angefochten (Kreuzfahrt)* de Roberto Remigio, impresa por Bämler el 22 de abril de 1482. Allí se reutilizan las imágenes n.º 4, ya en muy mal estado (fol. 20r), n.º 6 (fols. 6r, 28v), n.º 8 (fol. 20v) y n.º 10 (fol. 32r), y se incluyen cuatro estampas para cuya confección se utilizaron como base xilografías empleadas con anterioridad (imágenes 18 a 21). En algunos casos parece que de nuevo se tomó como modelo una versión impresa del grabado, por lo que la imagen resultante quedó invertida.

[10] El ejemplar digitalizado de la Bayerische Staatsbibliothek [BSB-Ink H-285] también carece de foliación, por lo que sigo de nuevo la numeración de imágenes establecida por esta institución.

Imagen n.º 18 (fol. 13v).

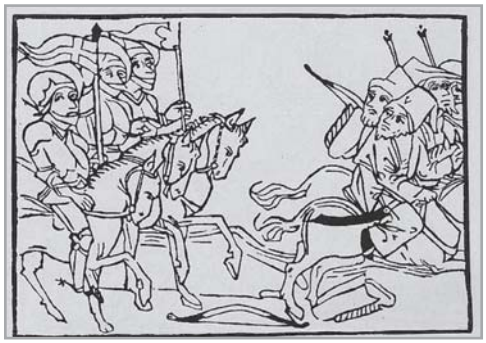

Imagen n.º 19 (fol. 65r).

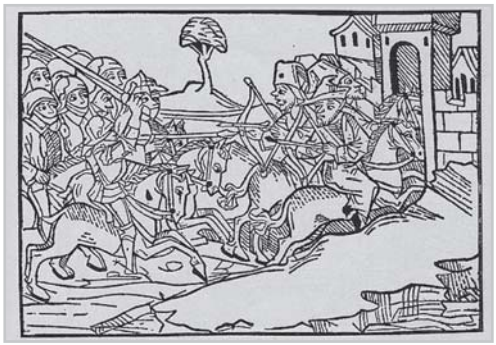

Imagen n.º 20 (fol. 80r).

Imagen n.º 21 (fol. 47r).

Resultaría tarea inasumible el trazar exhaustivamente el conjunto de influencias entre unos grabados y otros, por más que nos ciñamos solo a unos pocos: las transferencias entre impresores, talleres y talladores son infinitas, muchos de los impresos resultan innaccesibles y por ende la distancia temporal dificulta enormemente el hallazgo de los arquetipos. Por otra parte, cada artista aporta a sus estampas su impronta personal, que por lo general enmascara la herencia recibida. Un ojo atento, sin embargo, puede reconocer los rasgos comunes y establecer vínculos entre unos grabados y otros. Por ello vamos a centrar nuestra atención solo en un puñado de ejemplos peninsulares que delatan el vínculo, más o menos lejano, con los arquetipos alemanes.

La edición burgalesa de la *Cárcel de amor*, impresa por Fadrique de Basilea en Burgos en 1496, presenta un par de escenas que nos resultan familiares. La imagen n.º 22, por ejemplo, es una versión, muy sofisticada y adaptada a los nuevos tiempos, de la estampa n.º 12. La n.º 23, por su parte, ofrece una hermosa actualización de un grabado que presenta la historia troyana impresa por Martin Schott en Estrasburgo en 1489 (imagen n.º 24), claramente emparentada también con las imágenes n.º 12 y 14.

Imagen n.º 22.

Imagen n.º 23.

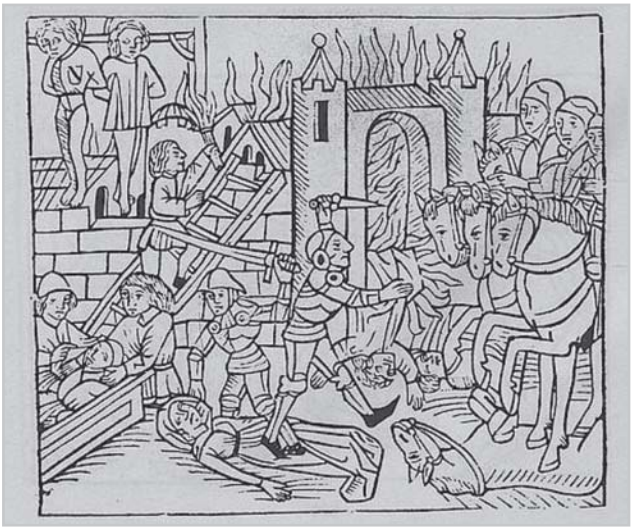

Imagen n.º 24.

Del mismo modo, la edición burgalesa de 1498 del *Baladro del sabio Merlín* ofrece algunos grabados cuya estructura compositiva y detalles recuerdan a muchos de estas estampas alemanas. Se trata de las imágenes n.º 25 (fols. 27r, 61v y 94r), n.º 26 (fol. 31v), n.º 27 (fol. 76r).

Imagen n.º 25.

Imagen n.º 26.

Imagen n.º 27.

El paso de los años y el estilo personal de este artista dan a las estampas un aire muy distinto al de sus referentes alemanes. Observemos, por ejemplo, cómo se ha actualizado el diseño del armamento o de los pertrechos de los combatientes, pero persisten muchos de los detalles originales (la posición de los caballos y de los jinetes combatientes, el estandarte,

Imagen n.º 28.

Imagen n.º 29.

los cuerpos tendidos sobre el suelo, las ventanas de la ciudad sitiada, las escalas utilizadas para vencer sus murallas, etc.).

Un ámbito particularmente rico en lo que a este tipo de grabados se refiere es el de las crónicas troyanas. Entre 1490 y 1487 se publicaron en diferentes ciudades españolas hasta quince ediciones de la historia de la guerra de Troya que por primera vez imprimiese Juan de Burgos en la ciudad de la que tomaba el nombre. El estudio de los grabados que ilustran estas crónicas es enormemente complejo, por lo que vamos a comentar solo algunos de los ejemplares.

La edición sevillana de 1509 y la toledana de 1512, ambas impresas por Juan Varela de Salamanca, presentan en la portada una xilografía (imagen n.º 28) que reproduce los elementos esenciales de la imagen n.º 12, a su vez inspirada en las n.º 3 y 6. Reencontramos la torre en el tercio derecho de la escena, con una pequeña ventana en la que predomina el negro, el detalle de los bloques de piedra, la figura principal de un contendiente que porta una lanza (en un caso a caballo y en otro a pie) y la ubicación de los otros combatientes, por ejemplo.[11]

En cuanto al ejemplar de la *Crónica troyana* conservado en la Real Academia de la Historia (signatura Inc. San Román 25), sobre cuya datación hay bastantes dudas, pero que

[11] Como es habitual, este tipo de grabados es reutilizado en otras obras. Por citar solo un par de ejemplos, antes de las crónicas de 1509 y 1512 encontramos la imagen n.º 28 ilustrando la *Suma de las cosas marauillosas (Corónica del Çid Ruy Díaz)* (Sevilla, Compañeros alemanes, 1498), obra esta que fue reimpresa porteriomente hasta en quince ocasiones (Foulché-Delbosc, 1962). Una copia muy fiel de esta misma imagen aparece también en la portada del *Libro del conde Partinuplés* (Jacobo Cromberger, Sevilla, 1519).

Imagen n.º 30, 1562.

Imagen n.º 31, 1587.

seguramente es posterior a 1512, presenta también en la portada una estampa (imagen n.º 29). Está claro que el tallador tuvo a su alcance los tacos de alguna de estas ediciones previas, porque la parte izquierda de la escena reproduce con pocas variaciones la de la edición de 1507. En la parte derecha, sin embargo, se sustituye el escenario bélico por otro cortés, con lo que la portada de la obra anuncia con más exactitud el contenido de esta obra, en la que el lector encuentra con igual frecuencia escenas bélicas y amorosas.

Concluimos con dos imágenes correspondientes a las crónicas troyanas de 1562 (Toledo, Miguel Ferrer, imagen n.º 30) y 1587 (Medina del Campo, Francisco del Canto, imagen n.º 31). En cada una de ellas encontramos dos grupos de caballeros, buena parte de ellos provistos de lanzas. Ambas imágenes presentan innegables semejanzas con los grabados que ilustraban las ediciones italianas del *Orlando furioso*, algunas de las cuales llegaron a España, como la que contiene el texto traducido por Jerónimo de Urrea impresa en Venecia en 1575 (véanse las estampas que ilustran el inicio de los cantos XXX y XXXVIII). La imagen 30 recuerda claramente a las n.º 2 y 15 (obsérvense las lanzas, las posiciones de los caballos e incluso el estandarte), mientras que la n.º 31 parece remitirse en última instancia a grabados como el 5, 7, 8 y 9.

CONCLUSIÓN

La red de contactos establecida entre las oficinas impresoras hizo posible que en el plazo de unos pocos años obras y tacos xilográficos se transmitieran con increíble rapidez y fueran reeditadas las primeras y copiados y adaptados los segundos. La hermosa simplicidad de las primeras estampas pronto dio paso a una técnica más evolucionada y las escenas se acomodaron a cada una de las épocas y géneros literarios que iban a ilustrar. De esa manera el resultado final parece no tener nada que ver con la fuente original de la que, con más o menos

versiones interpuestas, bebió el artista. Sin embargo, el diseño general de las escenas junto a los pequeños detalles delatan el origen inspirador.

Tampoco resulta casual el hecho de que los arquetipos y las estampas que les son deudoras ilustrasen obras pertenecientes a los mismos géneros literarios o a géneros muy cercanos. El hecho de que algunas de las xilografías empleadas en las ediciones alemanas de la historia de Alejandro fueran reutilizadas en las crónicas troyanas posteriores no es casual. No se trata simplemente de que determinados grabados pudieran, por la escena que representaban, ilustrar pasajes de ambas obras. Además, ambos textos se consideraban de géneros afines e interesaban al mismo tipo de lector. Lo demuestra el hecho de que nos encontremos varios ejemplares en los que ambos están encuadernados juntos.[12]

Con el paso de los años y con el mayor número de referentes interpuestos, las similitudes entre las imágenes y su fuente última son cada vez más difusas y difíciles de detectar, pero es evidente que los modelos primigenios trascendieron las fronteras temporales, geográficas y genéricas. Baste contemplar *La batalla de San Romano*, tríptico realizado por Paolo Ucello a mediados del siglo XV o el grabado y el monumental lienzo dedicados por Charles le Brun, cómo no, a *Alejandro en la batalla del Gránico* a finales del siglo XVII, tres siglos después de la aparición de la historia de 1473 que el francés quizás nunca llegó a tener en sus manos.

BIBLIOGRAFÍA

Foulché-Delbosc, Raymond (1962), «Suma de las cosas marauillosas (Coronica del Çid Ruy Diaz-Sevilla 1498)», *Revue hispanique*, XXX, 316-418.

Griffin, Clive (1991), *Los Cromberger. La historia de una imprenta del siglo XVI en Sevilla y Méjico*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica.

Hiersemann, Karl-Wilhelm (1934), *Gesamtkatalog der Wiegendruck, Band 6*, Leipzig, Kommission für den Gesamtkatalog der Wiegendruck.

Künast, Hans-Jörg (1997), «Dokumentation Augsburger Buchdrucker und Verleger 1205-1340», en Helmut Gier y Johannes Janota, eds., *Augsburger Buchdrucke und Verlagswesen. Von der Anfänger bis zur Gegenwart*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag.

Presser, Helmut (1967), *Gutenberg*, Hamburg, Rowohlt.

Sanz Julián, María (2012), «*De Claris Mulieribus* de Boccaccio: de la edición de Ulm (1473) a la de Zaragoza (1494)», en Natalia Fernández Rodríguez y María Fernández Ferreiro, coords., *Literatura medieval y renacentista en España: líneas y pautas*, Salamanca, Universidad de Salamanca, SEMYR, 897-907.

[12] En el ejemplar de la Universitätsbibliothek de Rostock (Signatura Cq-386), la edición de la *Historia Alexandri Magni* de 1486 comparte espacio con la *Gesta Romanorum* y una versión alemana de la *Historia destructionis Troiae* impresa por Husner en Estrasburgo.

Schorbach, Karl (1932), *Der Straßburger Frühdrucker Johann Mentelin (1458-1478): Studien zu seinem Leben und Werke*, Mainz, Veröffentlichungen der Gutenberg-Gesellschaft.

Schramm, Albert (1920), *Der Bilderschmuck der Frühdrucke*, *Bd. 2: Die Drucke von Günther Zainer in Augsburg*, Leipzig, Deutsches Museum für Buch und Schrift.

Schramm, Albert (1921*a*), *Der Bilderschmuck der Frühdrucke*, *Bd. 3: Die Drucke von Johann Baemler in Augsburg*, Leipzig, Deutsches Museum für Buch und Schrift.

Schramm, Albert (1921*b*), *Der Bilderschmuck der Frühdrucke*, *Bd. 4: Die Drucke von Anton Sorg in Augsburg*, Leipzig, Deutsches Museum für Buch und Schrift.

Schramm, Albert (1923), *Der Bilderschmuck der Frühdrucke*, *Bd. 5: Die Drucke von Johann Zainer in Ulm*, Leipzig, Deutsches Museum für Buch und Schrift.

Schramm, Albert (1936), *Der Bilderschmuck der Frühdrucke*, *Bd. 19: Die Strassburger Drucker: 1. Johann Mentelin, Heinrich Eggestein, Georg Husner, Heinrich Knoblochtzer (in Strassburg und Heidelberg), Martin Schott, Jakob Eber*, Leipzig, Deutsches Museum für Buch und Schrift.

Schramm, Albert (1937), *Der Bilderschmuck der Frühdrucke, Bd. 20: Die Strassburger Drucker: 2 Johann Grüninger, Johann Prüss, Martin Flach, Peter Attendorn, Thomas Anshelm, Bartholomäus Kistler, Friedrich Ruch von Dumbach, Mathias Hupfuff, Wilhelm Schaffener, Johann Schott, Matthias Brant*, Leipzig, Deutsches Museum für Buch und Schrift.

Voullième, Ernst (1906), *Die Inkunabeln der Königlichen Bibliothek und der anderen Berliner Samm- lungen (Kunstgewerbemuseum, Kupferstichkabinet, Universitätsbibliothek, Graues Kloster, Joachimsthalsches Gymnasium usw.)*, Leipzig, Otto Harrassowitz.

VVAA (2016*a*), *INKA - Inkunabelkatalog deutscher Bibliotheken. UB Tübingen*, accesible en línea <http://www.inka.uni-tuebingen.de> [consultado el 28/08/2016].

VVAA (2016*b*), *ISCT, Incunabula Short Title Catalogue*, accesible en línea <http://www.bl.uk/catalogues/istc/index.html> [consultado el 28/08/2016].