

ROMANCEIRO | ENSAIOS

VOLUME I

Interseções e cânone



ROMANCEIRO | ENSAIOS

VOLUME I

Interseções e cânone

Esta obra foi submetida a um processo de avaliação por pares.

© 2024, IELT - NOVA FCSH; FRMP; IUSMP.

Instituto de Estudos de Literatura e Tradição (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade NOVA de Lisboa)

Fundación Ramón Menéndez Pidal

Instituto Universitario “Seminario Menéndez Pidal” (Universidad Complutense de Madrid)

Título	Romanceiro Ensaios, Volume I. Interseções e cânone
© Editores	Teresa Araújo Nicolás Asensio Jiménez Ana Sirgado
Revisão científica	Inês Thomas Almeida; María Rosa Álvarez Sellers; Golgona Anghel; Abel Barros Baptista; Vicenç Beltran; Patrícia Botta; Mariano de la Campa; Daniela Capra; Giuseppe Di Stefano; Isabel Barros Dias; Paloma Diaz-Mas; Mercedes Fernández Valladares; Manuel Pedro Ferreira; Manuel da Costa Fontes; Aviva Garribba; Mario Garvin; Silvia Iglesias; Paola Laskaris; Massimo Marini; J. J. Dias Marques; Josep Lluís Martos; Joana Meirim; Ana Paiva Morais; Andrea Puentes-Blanco; Laura Puerto Moro; Nuno de Mendonça Raimundo; Salvador Rebés Molina; Guillermo Gómez Sánchez Ferrer; Pedro Sepúlveda; Graciete Gomes da Silva; Andrea Zinato.
I.S.B.N.:	978-989-8968-18-0
Paginação	Isabel Pinto – ACDPRINT
Capa	A partir de um fragmento do tríptico <i>Nau Catrineta</i> (1942-1945) de Almada Negreiros
Edição	2024

Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do projeto UIDB/00657/2020 com o identificador DOI <https://doi.org/10.54499/UIDB/00657/2020>.

Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do projeto UIDP/00657/2020 com o identificador DOI <https://doi.org/10.54499/UIDP/00657/2020>.

O respeito pelo Acordo Ortográfico atualmente em vigor é da única responsabilidade dos autores de cada artigo.

ROMANCEIRO | ENSAIOS

VOLUME I

Interseções e cânone

Apresentação e edição de

Teresa Araújo
Nicolás Asensio Jiménez
Ana Sirgado

IELT | FRMP | IUSMP

Lisboa | Madrid

2024

A obra *Romanceiro | Ensaaios* (I e II) agora publicada resulta do aprofundamento dos debates ocorridos na última grande reunião de estudiosos do subgénero poético (VII Congresso Internacional do Romanceiro. Em homenagem a Giuseppe Di Stefano, Lisboa, NOVA FCSH, 10-12 de maio de 2023). Neste sentido, colige ensaios de vários participantes no fórum, sob uma organização geral baseada em dois núcleos temáticos, I. *Interseções e cânone* e II. *Tradição moderna: poéticas, arquivo e transmissão*, que se desdobram em constelações de assuntos críticos e, no seu conjunto, recapitulam as orientações do estado da arte no campo, bem como da investigação próxima.

Os coordenadores gerais da obra,

Teresa Araújo
Jesús Antonio Cid
Ana Vian Herrero

Índice geral

APRESENTAÇÃO 11

ROMANCEIRO E LÍNGUA

- A emergência do português no romanceiro antigo e o testemunho da *Crónica de D. João I***19
Teresa Araújo
- Discurso romancístico y fraseología histórica: creación individual y recreación colectiva**39
M.ª Teresa Echenique Elizondo
- Los romances de materia troyana: variación y pervivencia de un modelo fraseológico**59
Francisco Pedro Pla Colomer
- El ciclo troyano en el *Romancero historiado* (Alcalá, 1582): herencia e innovación en su codificación fraseológica**87
Santiago Vicente Llavata

ROMANCEIRO E CÂNONE: FLEXÕES

- «Glosa da Nau Catrineta»: da tradição à subversão** 113
João Aragão
- Átomos de romanceiro que foram ter febre em Pessoa** 131
Joana Costa
- Infinda gesta, ou o «génio redívivo» dos romances do Marquês de Mântua no teatro ibérico dos séculos XVI-XVII: formas de adaptação hipertextual em Baltasar Dias e Lope de Vega** 149
Ricardo Mangerona
- Uma releitura de *Fontefrida* no teatro de António Prestes** 169
Ana Sirgado
- Henry Wadsworth Longfellow y «El romance del conde Arnaldos»** 183
Madeline Sutherland-Meier
- Los romances viejos de Juan de Arce de Otálora** 195
Ana Vian Herrero

ROMANCEIRO E CÂNONE: PERSPETIVAS

- Hacia una base de datos *online* de la colección de citas y alusiones a romances de María Goyri y Ramón Menéndez Pidal** 237
Nicolás Asensio Jiménez
- O velho se faz moderno: a revitalização do romanceiro ibérico no contexto modernista brasileiro (1922-1945)** 255
Bruno de Carvalho Belmonte
- El romancero en la prensa periódica romántica. Propuestas de investigación** 273
Mercedes Comellas
- La reedición y reimpresión de pliegos poéticos: un problema metodológico** 311
Mario Garvin

ROMANCEIRO NOVO

Romances nuevos allende las fronteras: cancioneros en Roma	333
Patrizia Botta	
La edición del romancero nuevo a principios del siglo XVII: los pliegos sueltos	347
Mariano de la Campa	
¿Escribió Lucas Rodríguez romances moriscos?	373
José Luis Eugercios Arriero	
Nuevos hallazgos de fuentes del <i>Romancero General</i> en bibliotecas italianas	397
Aviva Garribba	
Los pliegos de romances de Juan Bautista Timoneda y el romancero de don Álvaro de Luna	421
Massimo Marini	

ROMANCEIRO E MÚSICA

Aplicação criativa de romances antigos: a inclusão de informação musical no catálogo RELIT-Rom	445
Inês Thomas Almeida	
Música y tradicionalización: entre lírica y romancero	469
Vicenç Beltran	
«Porque los romances venían bien en aquellas vihuelas»: romances y vihuelas en la música de la temprana Edad Moderna	499
Andrea Puentes-Blanco	

ROMANCEIRO E HISTÓRIA

Ms. 1 Azul da <i>Crónica de 1344</i>: um testemunho entre a épica e o romanceiro	531
Isabel Barros Dias	
Orden y desorden en la Historia: el cerco de Zamora en los <i>Romances</i> de Lorenzo de Sepúlveda	561
Paola Laskaris	

«TAL VENTURA»: EL MAGISTERIO DE GIUSEPPE DI STEFANO

Los pliegos sueltos de la biblioteca colombina en el Quinientos: (algunas) notas sobre el universo sociocultural y literario reflejado por un inventario	591
Laura Puerto Moro	
El primer pliego suelto conocido de la imprenta romana de Antonio Blado (RMND 175.5 Juan del Encina) . . .	611
Mercedes Fernández Valladares	
Jugando con Pinar	643
Giuseppe Di Stefano	

El primer pliego suelto conocido de la imprenta romana de Antonio Blado (RMND 175.5 Juan del Encina)

Mercedes Fernández Valladares

Instituto Universitario «Seminario Menéndez Pidal», Universidad Complutense de Madrid

Fundación Ramón Menéndez Pidal

mvallar@ucm.es

*Para Giuseppe Di Stefano
que tã |bien iluminó el camino
a los bibliógrafos «pliegosuelistas»*

Premessa

Este artículo es directamente deudor de uno de los más valiosos y tempranos descubrimientos bibliográficos del profesor Giuseppe Di Stefano, allá por los años setenta. Me refiero, precisamente, al primer pliego de los que dio noticia en sus «Aggiunte e postille» (1972), ese trabajo magistral e iniciático para cualquier bibliógrafo pliegosuelista en el que aportó la primera gran adición al magno *Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)* de don Antonio Rodríguez-Moñino (1970), consistente en más de una treintena de ediciones y ejemplares desconocidos y en un sinfín de datos bibliográficos y reflexiones teóricas y metodológicas de gran calado sobre los pliegos sueltos poéticos españoles del siglo XVI. De su lectura algunos años después, al adentrarme en el proceloso mar de la identificación tipobibliográfica de los pliegos sueltos

sine notis –cruzada particular de mi labor investigadora¹– permanece indeleble la fascinación por el valor y exactitud de sus *postille* fundadas, entre otras cosas, en un exhaustivo conocimiento de primera mano de los repertorios colombinos, verdaderamente excepcional entonces y aun hoy², acrecentada, a la par, por la consistencia de sus observaciones bibliográficas y de sus propuestas teórico-metodológicas, algunas todavía pendientes de ser atendidas e incorporadas para una más cabal sistematización bibliográfica del corpus de pliegos sueltos poéticos de los siglos xv y xvi –españoles, catalanes, portugueses–, como, por ejemplo, el concepto fundamental de ‘pliego-tipo’³.

Pero más que adentrarme por esos derroteros, mi objetivo ahora es mucho más modesto: analizar a la luz de la metodología tipobibliográfica y biblioiconográfica que hoy requiere la identificación editorial fiable de cualquier impreso *sine notis* ese primer pliego recuperado por Di Stefano, para asignarle datos de pie de imprenta debidamente justificados en la explicación precisa tanto de las evidencias extraídas de sus materiales de composición –tipos, entalladuras para las

¹ Este trabajo se enmarca en los siguientes proyectos de investigación: Ministerio de Ciencia (MCIN), Programa Estatal de Generación de conocimiento y fortalecimiento científico y tecnológico del sistema de I+D+i. Proyectos de generación de conocimiento 2021. *Dialogyca: Del manuscrito a la prensa periódica. Estudios filológicos y editoriales del diálogo hispánico en dos momentos 2* (DIALOMOM, 2). PID2021-125646NB-I00. Co-IP's: Emilio Blanco Gómez y Ana Vian Herrero. Centro ejecutor: Instituto Universitario «Seminario Menéndez Pidal» (UCM) y Proyecto de investigación del Institut d'Estudis Catalans: *Literatura popular impresa en català: edició i estudi literari, sociocultural i editorial dels plecs poètics catalans del segle xvi*. PRO2023-S01-BELTRAN. IP: Vicenç Beltran. Duración: 3 años (2023-2025). Con el apoyo del Instituto Universitario «Seminario Menéndez Pidal» y de la Fundación Ramón Menéndez Pidal.

² Palpable igualmente en muchos trabajos posteriores, como en su artículo de revisión del libro póstumo de Rodríguez-Moñino (Di Stefano, 1980) dedicado a los pliegos de la Biblioteca Colombina (Rodríguez-Moñino, 1976).

³ Es un término clave que tomo de su trabajo citado (Di Stefano, 1972: 153-160) donde incluye además una tabla clasificatoria –todavía esencial– en la que llega a discernir hasta 985 ‘pliegos-tipo’ en el *Diccionario*. En lo sucesivo me referiré a esta obra así, sin necesidad de reiterar autor y año, pues es fórmula convencional; para la remisión concreta a sus registros bibliográficos, su número irá precedido de la sigla RM o RMND cuando cito por la edición actualizada por Askins e Infantes (1997), a la que me referiré simplemente como *Nuevo Diccionario*. La remisión a la adición y revisión de este, de los mismos autores con Laura Puerto como editora, se mencionará como *Suplemento* (Askins e Infantes con Puerto Moro (eds.), 2014).

estampas, capitulares y elementos tipográficos complementarios– como del contexto de su publicación, es decir, apoyada en la *ratio typographica* que guía la labor de todo tipobibliógrafo. Esto nos llevará a desestimar la asignación de datos editoriales propuesta con posterioridad para ese pliego, titulado *Aquí comienzan muchas maneras de coplas y villancicos con un Juizio de Juan del Encina* (RMND 175.5), del que, con la magistral prudencia crítica que caracteriza la labor investigadora de Di Stefano, bien se cuidó de aventurar dato alguno de impresión al ofrecer su noticia bibliográfica. A la vez, transitaremos por el prometedor terreno de lo que he denominado ecdótica iconográfica o de las estampas y en inglés *textual iconography* –un calco de *textual bibliography*, como subespecialidad paralela a ella– que ha pasado en nuestros días a acogerse al gran paraguas de la Bibliografía material (Fernández Valladares, 2012, 2019 y 2020; Martín Abad, 2018: 105-107). Este nuevo enfoque procura, a partir de la reconstrucción de la procedencia, trayectorias de uso y cartografías de los materiales con los que se ilustraron los impresos –objeto de la biblioiconografía–, detectar interrelaciones textuales e iconográficas entre los testimonios conservados y los no documentados de una obra o de un conjunto de obras diferentes pero vinculadas por compartir alguna, varias o la mayoría de estampas pertenecientes a un proyecto iconográfico no necesariamente creado y entallado para ellas, permitiéndonos remontarnos a sus arquetipos iconográficos y a los testimonios hipotéticos pero necesarios en la transmisión y uso de esos materiales ilustrativos –y de ahí su componente ecdótico–⁴. Con ello transcendemos el terreno limitado de la ilustración de la literatura popular impresa y los pliegos sueltos para abarcar con mirada más amplia y global la producción ilustrada de obras literarias mayores.

⁴ Agradezco a María Jesús Lacarra su ayuda para intentar localizar alguna referencia explícita sobre el interés tardío del profesor Alberto Bleuca por la relación entre ecdótica e iconografía y su posible acuñación del término «ecdótica iconográfica» a la que se refirió de pasada Joaquim Parellada en su intervención en la mesa de homenaje al filólogo zaragozano en el *XXI Coloquio Internacional de la AHLM*, Universidad Complutense de Madrid, 7 de septiembre de 2022, más allá del iluminador análisis coincidente con este enfoque publicado por Alberto Bleuca en un post en Facebook (21 de octubre de 2015 # El testamento de Leonardo da Vinci) con el título *Un nuevo cuadro de Leonardo?* <<https://www.facebook.com/171284226375600/posts/297583050412383/>>. **Véase al final.

La *sprezzatura* de una asignación de pie de imprenta

Como decía, al incorporar el profesor Di Stefano al acervo de pliegos sueltos poéticos del siglo XVI la nueva edición de *Aquí comienzan muchas maneras de coplas y villancicos con un Juizio de Juan del Encina*, localizada en la Biblioteca Nazionale di Napoli Vittorio Emanuele III⁵, la asoció, lógicamente, con el ‘pliego-tipo’ enciniano *Muchas maneras de coplas y villancicos con el juyzio de Juan del Encina* (RM 182), de idéntica conformación textual. No obstante, al ser incluido veinticinco años después en el *Nuevo Diccionario* se le asignó el número RMND 175.5, por la horma de la sub-ordenación alfabética por títulos que preside ese corpus bibliográfico moñiniano, un tanto arbitraria además en este caso. Pero esto ya no tiene remedio, pues esos números son para todos el *googlemaps* en la selva de los pliegos sueltos poéticos quinientistas, ejemplarmente desbrozada por don Antonio y roturada por sus continuadores, muy en especial por Arthur L.-F Askins y Víctor Infantes (1997). Fueron ellos los que encarrilaron el pliego hacia la imprenta sevillana, al indicar «[S.I. (Sevilla?), s.i., s.a.]», si bien con la reserva que el paréntesis y la interrogación ponen de manifiesto⁶. Se apoyaban en lo que por entonces había apuntado Víctor Infantes en su estudio sobre los pliegos de Juan del Encina donde, poniéndolo en relación con el pliego RM 182, afirmaba: «Ambos pliegos son sevillanos de Jacobo Cromberger, ca. 1511-1515; suponemos al n.º 182 anterior por el hecho de contener los cinco textos de Encina, pues en el n.º 175.5 falta uno de ellos» –esto debió de ser un lapsus o una mala pasada que le jugó la reproducción con la que trabajaba, pues ambos pliegos

⁵ En un volumen facticio misceláneo con signatura 74-G-9 del que tuvo noticia gracias a la cortesía de Alberto Várvaro, según indica. En él figuran, entre otras piezas, dos pliegos más, también recogidos en su trabajo (Di Stefano, 1972: 145, nota 4 y n.ºs 7 y 30) sobre los que me permito anunciar un próximo estudio. Agradezco a la Biblioteca Nazionale di Napoli Vittorio Emanuele III y, en particular, a la Dottssa. Lucia Marinelli, Responsabile della Sezione di Manoscritti e Rari, las facilidades para consultar los ejemplares y la autorización para publicar en este trabajo las reproducciones del pliego que realicé en mi visita a esa biblioteca.

⁶ Conviene advertir que la signatura topográfica de este ejemplar que se ofrece en RMND 175.5 añade un (4), interpretando erróneamente lo que era el número de remisión a una nota a pie de página del artículo de Di Stefano. En realidad, el pliego ocupa el séptimo lugar en el volumen, según he podido comprobar en consulta directa del ejemplar en Nápoles.

contienen las mismas cinco piezas encinianas y en idéntico orden– y continuaba «y la distribución tipográfica es diferente aunque al tratarse de piezas tan breves bien podría ser al contrario...», es decir, anterior la edición testimoniada por el ejemplar napolitano (Infantes, 1999: 86). No obstante, ya Askins, al estudiar el pliego RM 182 conservado en Londres, había propuesto para la edición conservada en Nápoles esa misma adscripción de imprenta y fecha (Askins, 1989: 75-76 en notas al n.º 16), aunque no se remita a ella en el *Nuevo Diccionario*. De esta forma, el pliego hallado en Nápoles quedó adjudicado a los prelos de Jacobo Cromberger y en una cronología bastante temprana, sin haberse planteado que, a diferencia de la otra edición, ni Norton (1978) ni Griffin (1988 y 1991) la habían adscrito a esa imprenta, ni comprobar si sus tipografías correspondían a alguna de las perfectamente sistematizadas para ella por ambos tipobibliógrafos.

Así fue como adquirió el pedigrí de nuevo pliego post-incunable crombergueiriano, refrendado poco después por Martín Abad al acogerlo en la primera entrega de sus *Post-incunables ibéricos* (2001: n.º 1089), por lo que acabará recayendo sobre él la responsabilidad de la identificación, según vemos en el *Suplemento* (2014: n.º 175.5), siendo aceptada desde entonces por quienes lo han mencionado con posterioridad. Bien es cierto que Martín Abad, al aceptar esta edición como post-incunable sevillano añadió una observación –aunque un tanto enigmática–, de la que además se prescindió en el *Suplemento*:

En el último instante de la corrección de pruebas de este repertorio, Víctor Infantes, interesado como yo en este pliego suelto, ha logrado una reproducción que me ha dado a conocer inmediatamente. Dicha reproducción, utilizada para construir la presente noticia, no permite identificar con seguridad los tipos empleados, obligándome a mantener la atribución indicada, aunque pienso (y no creo equivocarme) que su presencia no es pertinente dentro de este repertorio (Martín Abad, 2001: n.º 1089, curiosamente *sub voce* «Muchas [maneras]» al igual que el n.º 1088).

Debo confesar que yo tampoco presté a esta nota de Martín Abad la atención que merecía, interpretando que su cautela concernía exclusivamente a la temprana datación propuesta por Askins e Infantes para el pliego, quizá más tardío del límite convencional de 1520 que delimita los post-incunables. De hecho, solo me interesé por él tiempo después, cuando empecé a estudiar la evolución de las figurillas factótum de los pliegos góticos, poéticos y no poéticos.

Siguiendo la pista biblioiconográfica

Reparé entonces en las discrepancias en la forma de describir la ilustración de su portada en las noticias bibliográficas disponibles⁷, que parecían aludir o mencionaban explícitamente la presencia de tres figurillas factótum, es decir, en tacos xilográficos independientes. Este detalle quedaba desmentido por la única imagen que por entonces había empezado a circular de esa estampa en un artículo de Infantes y Martínez Pereira (1999), de donde la tomó Puerto Moro para sus reflexiones sobre la ilustración de los pliegos post-incunables (2012: 280, fig. 11 de Puerto Moro). En él ponía en relación la estampa del ejemplar napolitano con la figurilla factótum de un caballero (?) (joven con gorro de perfil) presente en el *Romance del conde Alarcos y de la infanta Solisa* (RMND 486; su fig. 9) así como en la portada del *Asno de oro* de Apuleyo (su fig. 10), ambos impresos por Jacobo Cromberger en Sevilla, c. 1520? y c. 1513 respectivamente (Griffin, 1989: n.ºs 222 y 97; Martín Abad, 2001: n.ºs 1362 y 113), que se habría desgajado por fragmentación del taco con el que se había impreso nuestro pliego.

Sin embargo, analizada a la luz de la biblioiconografía, esta relación suscita ciertas dudas si observamos, por ejemplo, el diferente enlosado al pie de las figuras, un elemento que suele ser discriminante en las comparaciones de estampas y figurillas xilográficas (véase fig. 1a). Fue entonces cuando recurrí a la generosidad del profesor Di Stefano, que me facilitó su reproducción digital para poder analizar el pliego con mirada tipobibliográfica (fig. 1b).

Lo primero que llama la atención es su conformación como pliego con portada –no la lleva la otra edición conservada en la British Library (RM 182)– y, además, con una puesta en página poco habitual en los pliegos sueltos. Como vemos, el título aparece destacado por una inicial grabada con decoración muy sencilla de estilo renacentista que va dispuesta en arracada, aunque no se logró ajustar perfectamente a sus cuatro líneas, compuestas en una tipografía con dos peculiaridades: la Q mayúscula, que no corresponde a esa fundición –en realidad

⁷ Mientras que Di Stefano, el único que había consultado directamente el pliego, indicaba: «[Tre figure: cortigiano, anziano che scrive, uomo d'armi; una barra con motivo floreale]», Askins e Infantes: «[Tres grabados: galán, anciano que escribe y caballero armado, con elemento floral a la derecha]» (1997: n.º 175.5) y Martín Abad: «[grabado xilográfico, con una pieza vertical a la derecha: tres figurillas factótum, un galán, un anciano que escribe y un caballero armado]» (2001: n.º 1089).

es una 'd uncial volcada' de un tipo de cuerpo mayor o, con mayor probabilidad, de un juego de peones lombardos-, y el regleteado especial que se aplicó a las líneas de tipos para espaciar más ese título –¿acaso no disponían en la imprenta en que se compuso de una tipografía de cuerpo algo mayor para las portadas?-. Desde luego, la pregunta se antoja retórica si pensamos en la imprenta sevillana de Cromberger. Sea como fuere, el efecto de esa cabecera resultó, desde luego, bastante rudimentario.

En cuanto a la ilustración –sin conexión con el contenido del pliego– me resultó evidente que procedía de una matriz xilográfica de escena completa, con tres personajes representados bajo un arco carpanel simulado por las enjutas superiores –un encuadre que sí es frecuente en bastantes grabados del taller de los Cromberger–, con una banda de rameados a candelieri en la técnica de criblé incorporada a la derecha en la misma madera, rodeada toda ella por un filete o cantero bastante desgastado.

Deducido el aroma crombergeriano que pudo inspirar a Askins e Infantes para su propuesta de imprenta, podemos centrarnos en el análisis de las tipografías y materiales impresorios con los que va compuesto el pliego que, como tantas veces repetimos, es lo que otorga el mayor grado de certeza y fiabilidad a una asignación de datos de imprenta y fecha.

Del análisis de las tipografías a la serendipia de una coincidencia

Empezado por las tipografías, por suerte en este caso el texto muestra hasta tres ocurrencias de M mayúscula, como es sabido el carácter discriminante para identificar las letrerías góticas. Al ver su diseño entendí la prevención de la nota precautoria de Julián Martín Abad. Y es que me atrevo a afirmar que este pliego, que desde luego no es crombergeriano, tampoco se publicó en imprenta ibérica alguna.

Así lo demuestra el trazado del tipo M, que no se corresponde con ninguno de los diseños de las tipografías góticas documentadas por Norton para los talleres peninsulares hasta el año 1520, tal como podemos apreciar en la tabla con los 67 diseños de M, extraídos del magno repertorio nortoniano (fig. 2). Y repárese en que desde

su publicación en 1978 no ha sido necesario incorporar ni una sola tipografía nueva para ese periodo, a pesar de los numerosos hallazgos de post-incunables desconocidos. Por si pudiera pensarse que el diseño que nos interesa localizar coincide con la M 67 de esa tabla, queda descartado por la diferente orientación de la base del lóbulo izquierdo, sin necesidad de entrar en más detalles. En consecuencia, el pliego localizado en Nápoles, o no es una edición post-incunable o no se imprimió en la península ibérica, o ambas cosas.

Para avanzar en las pesquisas era necesario localizar más apariciones de esa tipografía en otros impresos, lo que nos dejaba en manos de la serendipia, diosa propicia a los bibliógrafos. Para invocarla percibí otra peculiaridad en esa letrería, la alternancia de tres diseños distintos de calderones (véase fig. 3): uno más pequeño con los rabillos orientados un poco hacia afuera (resaltado en naranja); otro algo más grande y curvado, con el rabillo superior casi horizontal y el inferior orientado hacia adentro (resaltado en azul); y el tercero, igual al segundo, pero con el contorno interior sin rellenar (resaltado en verde)⁸. Al trabajar inicialmente sobre una reproducción no podía contar con el otro parámetro definitorio para el análisis tipográfico: la medida original de 20 líneas de tipos impresas en el papel. Y ello no tanto porque al tratarse de poesías estróficas no haya veinte líneas seguidas sin interlineados – al ir las estrofas contrapeadas, entre las dos columnas se podrían obtener –, como porque solo recientemente he tenido ocasión de ir a Nápoles a medirlas⁹.

De modo que me dejé llevar por la fortuna y algún tiempo después premió mi confianza. Revisando las ediciones post-incunables de la *Celestina* di con ese mismo diseño y tipografía en el texto de una de las ediciones con la fecha contrahecha: concretamente en la *Tragicomedia* que lleva el cronotopo falso de ‘Salamanca 1502’ en la última estrofa de Proaza, según permite comprobar el diseño de su M. Como sabemos, Sir Henry Thomas descartó que esa edición fuera

⁸ No cabe pensar en que sea un problema de entintado del tipo del calderón «resaltado en azul» puesto que se localizan más ocurrencias de este modelo «verde» en otras planas del pliego correspondientes a la misma forma.

⁹ Agradezco al Instituto Universitario «Seminario Menéndez Pidal» la financiación de una breve estancia de investigación en la biblioteca napolitana para consultar directamente el ejemplar y confirmar los resultados de mi análisis. Tras este reciente viaje, realizado a primeros de noviembre de 2023, no he modificado la exposición original de la metodología seguida porque creo que puede servir como ejemplo de identificación tipobibliográfica «a distancia». Puede verse la medida de la tipografía en la descripción tipobibliográfica incluida al final de este trabajo.

salmantina interpretando la alusión «de Salamanca» en referencia a su costeador, Antonio Martínez de Salamanca, y datándola hacia 1525 (Thomas, 1953: 45-50). Años después Norton la adjudicó a la imprenta romana de Antonio Blado, c. 1520, como edición realizada por encargo de Antonio Martínez de Salamanca editor y cofinanciador. Sobre su tipografía merece la pena recordar sus palabras, plenamente vigentes:

El tipo para texto de la *Celestina* no se ha identificado por el momento; Blado iba a convertirse posteriormente en el más conocido de todos los impresores de Roma, pero desgraciadamente sus primeros libros, de los años 1516-1520, son difíciles de encontrar y no se han descrito tipográficamente. Sir Henry Thomas indicó la fecha aproximada de 1525 para esta edición. Creo que puede ser algo anterior y propongo c. 1520 (Norton, 1966 *apud* traducción española, 1997: 220).

Como podemos ver (fig. 4)¹⁰, el texto de esta *Tragicomedia* está compuesto con la misma tipografía de nuestro pliego y ofrece idéntica mezcla de los tres calderones que he mencionado¹¹. Por lo que se refiere a la tipografía del título del pliego, creo que es la misma de la portada de esta *Celestina* –pero en este caso sin regletear y por eso las líneas van más juntas–, si bien desafortunadamente no disponemos de ninguna M para el cotejo ni en el pliego ni en la *Tragicomedia*, ya que ahí para nombrar a Melibea echaron mano de una M lombarda, quizá del mismo juego de peones del que procede la Q del pliego. Esto resulta ser otra afinidad curiosa entre ambos impresos y, junto con la coincidencia del diseño de la C –única mayúscula comparable en ambas muestras– y a falta de otras evidencias, podemos aceptarlas como indicio de la similitud de las tipografías de ambas ediciones.

¹⁰ Agradezco al Dr. John O'Neill, Curator of Manuscripts and Rare Books and Head of Library Department, de The Hispanic Society of America, New York, la amabilidad de facilitarme reproducción digital de la portada de esta *Tragicomedia* y la autorización para reproducirla en este trabajo. Las páginas interiores que reproduzco proceden de ese mismo ejemplar accesible a través de COMEDIC <<http://grupoclarisel.unizar.es/comedic/>> [Ficha CMDC322(16), fecha de consulta: *in extenso*, hasta 31/10/2023].

¹¹ Por ejemplo, en h. Aii r, aprecio tres ocurrencias del calderón «azul» y dos del «naranja»; en h. G5 v, una del «azul» y otra del «verde», etc.

El pliego enciniano en la imprenta de Blado y su xilografía

En consecuencia, creo que parece razonable asignar el pliego enciniano localizado por Di Stefano en Nápoles a la imprenta romana de Antonio Blado. De este modo, resulta ser el primer pliego conocido de ese taller, pues no encuentro en el índice tipográfico por lugares-impresores y años del *Nuevo Diccionario* ninguno asignado a él¹². Bien es verdad que ese índice necesita una revisión detallada y, en concreto, lo relativo a los pliegos impresos en Roma, para incorporar asignaciones que pasaron por alto Rodríguez-Moñino, Askins e Infantes, aunque ya habían sido apuntadas por Gillet (1943: I, 102) y afianzadas por Norton veinte años después (1963: 245-246)¹³. Desde luego, la imprenta de Antonio Blado fue la que publicó por entonces varias obras literarias en castellano comisionadas por Antonio Martínez de Salamanca, quién cabría preguntarnos si no anduvo también detrás de la impresión de este pliego. Y me inclino a pensar que sí.

¹² Aunque no está de más mencionar, ya que la *Tribagia* de Juan del Encina fue incluida en el *Diccionario* a pesar de su extensión muy superior a un pliego suelto (RM 186), que quizá pudo haberse impreso igualmente en el taller de Antonio Blado. Recordaré que solo tenemos constancia por Hernando Colón de que se publicó en Roma en 1521 en formato 8.º: Hernando Colón. *Abecedarium B*, col. 913, *sub voce* «Jo. de lenzina»: «tribagia o viaje de jerusalen. 8253. R. 1521. [cuadrado con división vertical = formato 8.º] 12449», y su íncipit en col. 1213: «O tiempo felice de siglo dorado *que* daua la tierra 8253», por lo que llegó a tener dos ejemplares. Por sus números de registro puedo aventurar que el primero lo adquirió en Roma, hacia el 28 de septiembre de 1530 pues en esa fecha compró allí la *Egloga pastorale intitulata Corilo*, de Francesco Fonsi, que registró con el número correlativo 8254; el segundo ejemplar fue adquirido seguramente en Valladolid hacia finales de noviembre o primeros de diciembre de 1531, con un lote de libros con números muy cercanos (12452 a 12464). También Nicolás Antonio (*Biblioteca Nova*, 1783: I, 684 col. 2) que llegó a ver un ejemplar y lo registró como *Tribagia, o via sagra de Hierusalem*, indica que era un librito en formato 8.º, lo cual, dado que se le calculan 40 hojas, pudo inducir a Rodríguez-Moñino a considerarlo como un pliego suelto «pequeñito».

¹³ Quienes sí aparecen referenciados en las descripciones de esos pliegos, pero sin reflejar sus autorizadas propuestas de asignación. Baste comparar la entrada «Roma» en el «Índice tipográfico. 2.4. Lugares de impresión, impresores, años» del *Nuevo Diccionario* (1997: 894) con la siguiente tabla, en la que marco en cursiva los datos que fácilmente podrían haberse corregido o completado en ella:

ROMA.			
RMND 592	c. 1516	s.i. pero: <i>Marcellus Silber</i>	Torres Naharro: <i>Concilio de los galanes y cortesanas de Roma</i>
RMND 186	1521	s.i.	(Encina: <i>Tribagia</i>)
RMND 741.5	1588	s.i.: « <i>Per Sancti & Compagnie. Al Crucifisso</i> »	(<i>A San Diego de Alcalá</i>)
RMND 389.5	1599	Nicolás Mucio	(Montoya: <i>Diálogo en memoria de las C.C Magestades</i>)

Con objeto de argumentarlo abordaré a la vez la propuesta de datación del pliego y el análisis biblioiconográfico de su grabado mediante una suerte de ecdótica iconográfica, un método que desarrollé hace unos años para identificar una nueva edición post-incunable de la *Tragicomedia* hallada por Ottavio Di Camillo en esta misma biblioteca napolitana, que pude asignar a la imprenta sevillana de Juan Varela de Salamanca, c. 1516 (Fernández Valladares, 2019). Este es, precisamente, el año que nos sirve de *terminus a quo* para datar el pliego, confirmando la precedencia temporal de la edición sevillana conservada en Londres. Me baso en que la actividad de Antonio Blado en Roma está documentada por primera vez en un contrato de 7 de noviembre de 1516 que lo sitúa instalado en Campo dei Fiori como «Magister Antonius de Asula stampator sive impressor librorum in Urbe», para imprimir 200 ejemplares de unos sermones no conservados¹⁴, si bien su producción no empezará a tener importancia hasta los años 1519-1520 (Fumagalli y Belli, 1891: 1-2, n.º 1 a 5; Norton, 1958: 95). Por eso creo que este pliego es más tardío de lo que se ha supuesto y, con las reservas que las dataciones requieren, propongo para su impresión un arco c. 1519-1521.

Para justificarlo entran en juego las dos grandes ediciones en castellano que por entonces promovió Antonio Martínez de Salamanca, afincado en Roma con seguridad desde 1517 como «libraio» en el Rione di Parione, frontero al Campo dei Fiori, tal como han documentado los estudios más solventes de su actividad como editor de obras literarias en español, grabador y productor de estampas (Misiti, 1992a y 1992b: 309; Gernert, 2005)¹⁵: la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* que nos ha ser-

¹⁴ Concretamente, los *Sermones gentium s[ancti] Pauli prime heremite* (Norton, 1958: 95).

¹⁵ Me suscitan dudas las hipótesis de Gonzalo Sánchez-Molero (2007: 343, 345, 354-358), que sitúa a Martínez de Salamanca en Roma ya trabajando como librero en 1514, como promotor de una edición de la *Égloga de Plácida y Vitoriano* de Juan del Encina allí impresa en ese año (a más de asistente a su representación el 6 de enero de 1513 en la casa del cardenal de Arborea y en presencia de Federico Gonzaga, sin la menor documentación que lo acredite). Para dar por buena la existencia de esa edición y atribuir su publicación a Martínez de Salamanca, se ampara en una opinión de Fernández de Moratín –«poco fundada» en palabras de Pérez Priego (1991: 16)– en su *Catálogo histórico y crítico de piezas dramáticas anteriores a Lope de Vega* (Fernández de Moratín, 1838: 62-63, n.º 18) quien indicaba: «Juan de la Encina. *Farsa (sic) de Plácida é Vitoriano*. Esta obra, de la cual solo queda la noticia, se imprimió en Roma en el año de 1514. [...] La Inquisición la prohibió en el año de 1559». Gonzalo Sánchez-Molero la reinterpreta libremente como: «Fernández de Moratín nos advierte que la *Égloga* ya se imprimió en Roma, en 1514, un dato que toma de los índices inquisitoriales españoles del siglo XVI» (la cursiva es mía), lo cual, además de tergiversador resulta falso, como comprueba una simple (pero obligada) consulta de las ediciones anotadas de los índices inquisitoriales españoles de Martínez de Bujanda así como

vido para el cotejo tipográfico de nuestro pliego y la edición mucho más suntuosa de *Los cuatro libros de Amadís de Gaula nuevamente emendados hystoriados*, terminada de imprimir el 13 de abril de 1519, igualmente en la imprenta de Blado¹⁶, aunque quien firma el colofón como «imprimidor» es Antonio de Salamanca. Hoy sabemos de sobra que Martínez de Salamanca fue exclusivamente su editor, es decir, el promotor financiero de esa edición, de la que Rafael Ramos ofrece detalles interesantes a nuestro propósito:

No hay que olvidar [...] que la edición de Roma está realizada por personas que no hablan castellano, como denotan sus numerosísimos italianismos gráficos y léxicos («diábol» y «camera», que aparecen varias veces, «vostro», «terribile», «che», «e quel», «couerpo», «sua», «ben», «fu», «quella», «certo»...). Sabemos, eso sí, que Antonio Martínez de Salamanca se encargó de todas las cuestiones administrativas; que, en efecto, corrigió y modernizó el texto que entregó en la imprenta; e incluso parece que encargó una serie completa de grabados de madera, burda imitación de los del taller de Cromberger, para su nueva edición; pero no tenemos constancia (y, desde luego, la cantidad de lapsus absurdos de esa edición parece rebatirlo claramente) de que supervisara el proceso de impresión (Ramos, 2002: 336-337).

A cambio debemos destacar su visión comercial, manifiesta tanto en la solicitud de licencia y privilegio por 10 años que le concedieron desde el Vaticano el 14 de enero de 1519 por un *motu proprio* que se reprodujo en el vuelto de la portada, como en la inversión económica que destinó a entallar las xilografías con las que

de sus repertorios acumulativos de libros prohibidos (por ser de acervo común me evito la remisión bibliográfica). En ellos no figura alusión alguna a una edición romana de 1514, sino exclusivamente a alguna suelta *sine notis*, que podría corresponder bien a la burgalesa de c. 1518-1519? o a la todavía pendiente de atribución –por cierto, pero con certeza no romana, pues la he tenido en mis manos– conservada en la BNFr (Sede de l’Arsenal) en París, sobre cuya identificación editorial como salida de la imprenta toledana de Miguel de Eguía, c. 1526, no me queda la menor duda. A partir de esos mimbres sus hipótesis sobre la influencia directa de Juan del Encina en la estrategia editorial de Martínez de Salamanca en su actividad romana más temprana penden de una frágil brizna.

¹⁶ Según manifiestan sus tipos. En este caso sabemos que es una gótica algo más pequeña, concretamente de 84 mm para 20 líneas. Facilita el dato Rafael Ramos (2002: 321), en una excelente descripción de esa edición que supera a todas las existentes.

va ilustrado cada uno de los 133 capítulos del *Amadís*¹⁷. Su factura –como veremos enseguida– no nos parece burda, sino una copia bastante fiel de las estampas cromberguerianas, en alguna ocasión incluso mejorada al simplificar detalles, pero siempre con una buena ejecución: pretender que hubiera creado un programa iconográfico *ex novo* para esta edición romana del *Amadís* excede la realidad del mercado editorial. Conviene tener en cuenta, además, que Martínez de Salamanca comerciaba con estampas y planchas llegando a adquirir una experiencia notable como grabador, hasta el punto de ser quien posteriormente usufructuó la mayor parte de las planchas clisadas de Rafael Sanzio (Gernert, 2005: 207-208 con bibliografía pertinente). Desde luego a él fueron a parar las maderas (tanto los tacos de figurillas factótum como las escenas) de las *Tragicomedias* impresas por Marcellus Silber, c. 1515-1516¹⁸, copia fiel también de las denominadas cromberguerianas, con las que reeditó su *Celestina* en la imprenta de Blado. Y en este punto nos atrevemos a sugerir la posibilidad de que pudiera haberlo hecho antes de lanzarse a la empresa editorial del *Amadís*, más compleja por tener que proveerse de nuevas matrices xilográficas para sus estampas, quizá hacia 1518-1519 una vez que le sabemos con librería abierta en Roma y disponiendo del set de figurillas factótum y escenas celestinescas presentes en las ediciones de Silber¹⁹.

Pero, centrándonos en su edición del *Amadís* –que es la que nos acabará desvelando la datación del pliego–, resulta inevitable preguntarse por el modelo o, en términos ecdóticos, el antígrafo, a partir del que se entallaron sus xilografías. La única edición previa ilustrada con estampas de la que tenemos noticia es la documentada con el n.º 4139 en el *Regestrum* de Hernando Colón, impresa en Sevilla el 20 de marzo de 1511, en folio a 2 columnas y «cum figuris», de la que no nos ha llegado ningún

¹⁷ Según Lucía Megías (1999: 68) son «121 estampas diferentes, más la de la portada que se repite al principio de cada libro». Estos datos no concuerdan con los nuestros: para ilustrar los 133 capítulos dispuso de 38 estampas maderas o entalladuras diferentes, incluida la de la portada que se repite al principio de los libros segundo al cuarto. Véase *infra*.

¹⁸ Si es que no anduvo ya detrás de las ediciones ilustradas de Silber. El plural engloba a la edición recientemente descubierta por María Jesús Lacarra en la Biblioteca del estado de Baden-Wurtemberg en Ulm, aunque suspendo el juicio sobre el temprano inicio del arco temporal que proponen para ella (Lacarra y Jiménez, 2021).

¹⁹ Misiti, situándose prudentemente en el terreno de la mera conjetura, llegó a plantearse incluso «se il Salamanca sia stato il comitente dell'edizione di Silber [de la *Celestina*], come lo fu di quella successiva di Blado, che impiegò i suoi propri caratteri, ma le stesse illustrazioni» (1992b: 316).

ejemplar²⁰. Como es habitual, en su registro no menciona el nombre del impresor y de ahí que se siga considerando entre los bibliógrafos como edición *unsigned*, es decir, sin impresor identificado (Norton, 1978: n.º 1008; Martín Abad, 2001: n.º 43). De hecho, Griffin no la incluyó en su repertorio de ediciones de los Cromberger, –¿quizá por la posibilidad de que se hubiera impreso en el taller de Juan Varela de Salamanca?, que trabajaba también en Sevilla, aunque no exactamente en este año 1511–. Sin embargo, la prueba de que fue Jacobo Cromberger el impresor del Amadís de 1511 nos la proporciona el cotejo de las estampas de la edición romana de Blado con las de la siguiente edición ilustrada, la publicada por Jacobo y Juan Cromberger en Sevilla en 1526²¹. En efecto, todas las estampas de la edición de Blado coinciden muy de cerca en el diseño y en el programa iconográfico con esa edición posterior –aunque para la portada remedará otra estampa más sencilla pero también presente en ella–, cerciorándonos una vez más de que el modelo o prototipo que siguió Martínez de Salamanca para encargar sus planchas xilográficas, o para entallarlas él mismo, fue el set que ilustraba la edición sevillana de 1511, impresa con seguridad por Jacobo Cromberger²².

²⁰ Hoy resulta accesible la noticia del *Regestrum* en la base de datos del *Catálogo Concordado de la Biblioteca de Hernando Colón*, de la Institución Colombina, por lo que no es preciso transcribir aquí ese registro.

²¹ Esa comparación puede realizarse cómodamente a partir de reproducciones digitales: para la romana de Blado de 1519, el ejemplar conservado en la Biblioteca de Catalunya, Bonsoms 8-iv-11 <<https://mdc.csuc.cat/digital/collection/llibimps16/id/95665>>; para el *Amadís* de Jacobo y Juan Cromberger de Sevilla, 1526, el de la Biblioteca Nacional de Portugal, Res. 454 V <<https://purl.pt/921/1/index.html#/1>>.

²² Ya Misiti apuntó esta posibilidad, pero sin desarrollarla ni asignar directamente a la imprenta de Jacobo Cromberger la edición de 1511 documentada en el *Regestrum*, si bien percibió la cercanía de sus estampas con las de la edición posterior de 1526: «In particolare, la seconda [edizione dell' *Amadís* (1511)], descritta nel *Catálogo* de la Biblioteca de Hernán Colón come una edizione illustrata con testo in carattere gotico a due colonne, mi sembra che possa costituire il prototipo dell'edizione romana qui presa in esame [...] Lo schema e l'impianto delle illustrazioni sono molto somiglianti a quelle presenti nell' *Amadís* del 1526» (Misiti, 1992b: 312-313). Lucía Megías (2000: 149, nota 8) se hace eco también de esto, aunque centrándose exclusivamente en el análisis de las portadas, que era su objeto; y todavía en un estudio posterior oscilaba entre la mención del impresor entre interrogaciones o sin ellas (2008: 77 y 79). Gonzalo Sánchez-Molero usufructúa la idea sin afrontar la tarea de comprobarla (2005: 359). Será Cacho Blecua (2004-2005 y 2007) quien lo confirme y desarrolle el análisis más por extenso, con el foco puesto en la procedencia de una tercera parte de las estampas crombergerianas del *Amadís* de las entalladas para una edición perdida del *Tristán de Leonís*, anterior a 1507 de la misma imprenta. Mi trabajo, motivado exclusivamente por la identificación del pliego conservado en Nápoles, enlaza con los suyos, auténticamente iluminadores, atendiendo específicamente a la evolución de las maderas crombergerianas a partir de 1511 y hasta 1526, a la luz de lo que permite deducir la edición romana de Blado.

De modo que el *Amadís* romano, cotejado con el sevillano de 1526 (véase fig. 5), nos permite remontarnos al programa iconográfico de esa edición ilustrada perdida, ofreciéndonos un reflejo directo de sus imágenes sin invertir-las (como si se vieran a través de un cristal y no de un espejo), lo que trasluce el buen oficio del entallador –que debió de aplicar la técnica del estarcido para sacar las copias²³– ya que, en general, lo más sencillo era transferir las imágenes a las planchas mediante calco, por lo que en la estampa resultante de la copia quedaban en posición invertida. Además, resulta manifiesta también su habilidad como dibujante: aunque al copiar las escenas las simplifica –según era habitual–, consigue en algunos casos despojarlas de la abigarrada sobrecarga goticista del modelo crombergueriano, haciendo más fácil percibir la escena representada. De modo que, el lugar que ocupa la edición romana en el *stemma* iconográfico del *Amadís* permite conocer más de cerca la hechura original de las xilografías de Cromberger y, además, siete años antes de como las encontramos en la edición de 1526.

Esto tiene importancia para la ecdótica de las estampas y para la de nuestro pliego –que es adonde quiero llegar–, pues las planchas xilográficas sufrían cambios no solo por desgaste, sino como consecuencia de su reutilización como materiales fácilmente reaprovechables en obras muy variadas, desde las crónicas a la narrativa caballeresca breve y, desde luego, a los pliegos de cordel. Clive Griffin lo expuso espléndidamente:

Estos grabados eran muy prácticos porque podían ilustrar, de manera nada incongruente, toda una serie de novelas de caballerías y crónicas. La explicación tiene menos que ver con su flexibilidad que con el carácter de estas obras: los libros de caballerías y las crónicas contaban con una cantidad limitada de componentes elementales que podían ilustrarse adecuadamente con una gama también limitada de grabados [...] Como ocurrió con los famosos grabados que aparecían en las portadas de los libros de caballerías de los Cromberger, estos grabados más pequeños fueron imitados por las imprentas italianas. (Griffin, 1991: 244).

²³ Documentamos y explicamos esta técnica en Fernández Valladares (2012: 120; y 2020: 76-77).

Estrategias para el remedo de las estampas

De ahí que sea necesario indagar en la estrategia ilustradora de Martínez de Salamanca. Como editor familiarizado con la entalladura de planchas –fuera él mismo el grabador de estas o simplemente quien las encargó– aplicó a las copias lo que podríamos denominar «la impronta de la casa», consistente en incorporar algún elemento claramente diferenciador con respecto al modelo en las planchas copiadas, para permitir –al menos a los avisados, y en la época entre ellos se encontraban los impresores– distinguir el conjunto de planchas resultantes como copia o set diferente del modelo. Es un proceder que vengo observando incluso dentro de una misma imprenta: cuando abren una serie o una madera concreta a partir de un modelo, introducen algún elemento distintivo con respecto a él, más allá de la simplificación general de los trazos o la reducción de detalles, habitual al propio procedimiento de la copia o remedo. Y ese rasgo diferenciador suele aplicarse en dos elementos técnicamente consustanciales a las maderas (fig. 6):

- a) Su marco, filete o cantero, que puede ser simple, doble, sin línea o, como en el caso de una de las series de Jacobo Cromberger, con enjutas curvadas que sitúan las escenas bajo una especie de arco carpanel. De modo que este detalle puede darnos pistas para discriminar la mezcla de estampas procedentes de distintos sets en una misma edición. *La Crónica del Santo rey don Fernando*, impresa por Cromberger en Sevilla en 1516, muestra un buen ejemplo de ello²⁴.
- b) El suelo sobre el que se asientan las figuras. Este fue el recurso del que se sirvió Martínez de Salamanca: cambia los suelos que en el antígrafo de Cromberger estaban formados por una sucesión de rayitas finas contrapeadas, por unas rayitas más gruesas ordenadas en columnas paralelas oblicuas, dotándolos de este modo de perspectiva. Y apreciamos también una segunda opción: recurrió a la técnica de criblé o picado sobre fondo negro, en especial cuando los suelos simulaban losetas en el modelo.

²⁴ Accesible en la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla (UCM), BH FG 2035 <<https://patrimoniodigital.ucm.es/s/patrimonio/item/141>>. Lucía Megías (2008: 82-96) ofreció un análisis pormenorizado de sus estampas.

Además, como avisado costeador de la edición, reducirá el número de maderas con respecto al conjunto original crombergeriano: las 48 escenas distintas documentadas en el *Amadís* de 1526, se reducen a 38 en la edición romana. Por ejemplo, de las cuatro de motivo marítimo solo copia dos; las dos de rey o emperador entronizado se quedan en una, igual que las dos de justas; y prescinde de las escenas de asalto a una ciudad amurallada, así como de la representación específica de la ordalía del arco de los leales amadores, que sustituye por una más anodina, ya repetida pero acorde con el encabezamiento del capítulo. Ahora bien, hay tres detalles importantes:

- 1) Todos los capítulos de la edición romana van ilustrados mediante escenas completas. En cambio, la edición de 1526 dejó sin stampa el capítulo 90 y, lo que es más significativo, otros 21 capítulos aparecen ilustrados mediante la combinación de tacos de figurillas²⁵, lo cual no sucede en la de Roma, a pesar de que, como indicábamos antes, las figurillas factótum no le eran ajenas a Martínez de Salamanca. Por eso, en cuanto al número total de ilustraciones, la edición romana es más intensiva porque suma 138, contando con la de la portada y las de las tres portadillas interiores, mientras que la edición de Sevilla 1526 solo lleva 136 ilustraciones, prescindiendo de portadilla en el segundo y el tercer libro (véase fig. 7a).
- 2) Entre las 38 xilografías de la edición romana hay cuatro que no figuran en la sevillana de 1526, pero con seguridad estaban en la edición ilustrada de 1511. Y a ellas creo que podemos sumar una quinta: justamente la escena que vemos en nuestro pliego enciniano (fig. 7b). En seguida veremos por qué.
- 3) Y el tercer detalle: las 21 estampas formadas por la combinación de factótum ofrecen un muestrario de 16 tacos diferentes. Ahora bien, los hay de dos tipos (fig. 7c):
 - 3a) Unos se caracterizan por llevar cantero o filete doble en tres de sus lados y la enjuta curvada. Al menos 7 de los diez de este tipo proceden de la fragmentación de escenas del *Amadís* de 1511.

²⁵ Concretamente, los capítulos 30, 45, 49, 54, 55, 63, 64, 74, 87, 88, 89, 92, 94, 95, 101, 103, 104, 114, 115, 126 y 129.

- 3b) El resto no llevan filete y son de figurillas individuales, más un pináculo y un árbol como elementos de ambiente, el cual procedía también del troceado, aunque en el caso del árbol apreciamos que el diseño de la escena romana simplificó en juncos lo que eran ramas floridas al pie del tronco, pero la silueta del árbol y su follaje son idénticos.

Conclusión: atando cabos

En definitiva, parece evidente que bastantes de las estampas cromberguerianas del *Amadís* de 1511 fueron troceadas para acrecentar el acervo de tacos factótum del emporio sevillano y rentabilizarlos así en otras obras. Este procedimiento lo he documentado por primera vez precisamente en la portada del *Asno de oro* de c. 1513²⁶ y después en tres pliegos sueltos datados c. 1511-1515 por Norton (1978) y Griffin (1988)²⁷. Desde luego, para 1516 se había consumado el uso de estos tacos demediados pues en la *Crónica del Santo rey don Fernando III*, ilustrada profusamente con el set de escenas amadisianas y con otras de otras series, encontramos sin embargo dos capítulos precedidos de sendas combinaciones de tacos troceados –concretamente los 69 y 73–. La combinación de tacos que más nos interesa es la del capítulo 69 porque uno de ellos procede de la fragmentación de una escena amadisiana que resulta ser la que se utilizó en nuestro pliego (véase fig. 8). ¿Y por qué estoy tan segura, si no la encontramos incluida en el *Amadís* romano de 1519? Pues porque en la edición sevillana de 1526, siempre que les fue posible intentaron reconstruir las escenas troceadas combinando dos tacos de figuras dobles, la mayoría de las veces con acierto –así precisamente

²⁶ De las cuatro figuras factótum que la ilustran, la primera de la izquierda «un hombre joven con gorro» (Griffin, WC: 454) procede de la fragmentación de una escena solo documentada completa por el remedo presente en la edición del *Amadís* de Blado precediendo a los capítulos 45 y 90. Las tres restantes proceden con seguridad también de escenas fragmentadas, pero de otras obras.

²⁷ Ofrezco sus correspondencias: RMND 76 = Norton 854 = Griffin 116 = Martín Abad 323; RMND 1028 = Norton 855 = Griffin 117 = Martín Abad 1365; y RMND 182 = Norton 869 = Griffin =132 = Martín Abad 1088. En total presentan 7 tacos factótum distintos, procedentes con seguridad de fragmentación de escenas, pudiéndose documentar 3 de ellos en los remedos de las escenas que ilustran los capítulos 45, 90 y 114 del *Amadís* de Blado (concretamente los tacos codificados por Griffin 1988: WC:427; WC:436 y otro no recogido por él, que representa a un soldado con armadura, espada calada y rodilleras prominentes).

con la nuestra en el capítulo 74–, aunque hay también algún ejemplo de reconstrucción fallida, como podemos ver en la fig. 8.

En consecuencia, todo apunta a que la estampa del pliego formaba parte del set amadisiano del que se proveyó Martínez de Salamanca para su edición del *Amadís* de 1519, aunque después, a la hora de aplicar la economía de medios en su composición, no la utilizó en la cabecera del capítulo 74, al que según la edición de 1526 correspondería, prefiriendo reiterar una de las escenas disponibles de un monarca entronizado –que en este caso representa al emperador de Constantinopla a quien escribe el Caballero de la Verde Espada para comunicarle que había matado al Endriago y recuperado su ínsula del Diablo–. Este motivo epistolar, mucho más específico iconográficamente es en el que incidía la estampa del pliego. Aunque bien es verdad que, en comparación con el resto de las planchas amadisianas, técnicamente su diseño resultó algo fallido por no abarcar el ancho de columna – como en el resto de los casos– y tener que completarla con un adorno floral blanco sobre negro en criblé, que recuerda a una pieza de orla, pero no lo es por estar integrada en la misma plancha xilográfica.

En suma, esta especie de «tetris xilográfico» creo que permite aventurar con cierto fundamento el año 1519 como fecha de apertura del arco temporal de datación de nuestro pliego, después de la publicación del *Amadís*. En cuanto a su cierre en 1521 es una licencia puramente intuitiva que me permito, como señuelo para ulteriores indagaciones. Al ser un pliego con textos de Juan del Encina y haberse publicado su *Tribagia* en Roma en 1521: ¿pudo haber salido el poema de la peregrinación enciniana de la imprenta de Antonio Blado, promovida su edición por Martínez de Salamanca y, a rebufo de su autoría, imprimir nuestro pliego? Soy plenamente consciente de adentrarme en el terreno de la mera elucubración, aunque, en este caso, sabemos con certeza que la *Tribagia* se imprimió en Roma en 1521 gracias al testimonio de Hernando Colón, nada suspecto²⁸. Aun así, reitero que va a título de mera licencia, si se quiere, poética, pues comulgo plenamente con el proceder que nos declara Juan del Encina precisamente en esa obra:

²⁸ Vicenç Beltran deja constancia, además, del regreso de Juan del Encina en ese mismo año a Andalucía donde es muy posible que entregara un ejemplar de esa edición romana de su poema de peregrinación al marqués de Tarifa, compañero de viaje, junto con el segundo de los «liederblätter» con sus «Coplas sobre el año de quinientos y veynte y vno» (1995: 52-53).

Mi cálamo y pluma no escribe ni canta
 sino solo aquello que mis ojos vieron;
 y aunque otros escriban también lo que oyeron,
 tomar yo licencia no quiero aquí tanta

(Juan del Encina, *Tribagia*, vv. 1693-1696).

En todo caso, si llegó a existir alguna relación directa entre Martínez de Salamanca y Juan del Encina, tal como aventura Gonzalo Sánchez-Molero (2007: 354-358), hoy por hoy el único dato verificable que permitiría apuntalarla es la publicación de este pliego suelto en la imprenta romana de Antonio Blado.

Pero es de justicia, antes de terminar, reconocer el «buen ojo biblioiconográfico» de Laura Puerto que ha dado pie a este análisis pues, aunque el taco del «hombre joven con gorra», presente en la portada del *Apuleyo* y en el pliego del *Romance del Conde Alarcos*, no se había desgajado directamente de la escena del pliego enciniano, sí procede de la fragmentación del prototipo o modelo sobre el que se entalló esa escena, la cual –según creo haber mostrado–, fue obra romana promovida y/o ejecutada por *il detto Salamanca*, Antonio Martínez, para su edición del *Amadís* impresa por Antonio Blado. Y como cumple en todo estudio tipobibliográfico, cierra este con la descripción del pliego.

DESCRIPCIÓN TIPOBIBLIOGRÁFICA

RMND 175.5

Encina, Juan del: *Aquí comienzan muchas maneras de coplas y villancicos con vn Juyzio de Juan del Enzina*. [Sin indicaciones tipográficas, pero: Roma, Antonio Blado, a costa de Antonio Martínez de Salamanca, c. 1519-1521].

4.º.- A⁴ [A²⁺²].- 4 h.- L. gót.

Tipos de dos fundiciones: uno de cuerpo más grande, sin posibilidad de medición por ir regleteadas las 4 lín. de la portada y, en el interior del texto, solo utilizarse en una línea del encabezamiento del «Juyzio fecho por», con un peón para la Q mayúscula tras la inicial grabada del título; Tipo 78 G con alternancia de tres diseños de calderón (texto y resto del encabezamiento del *Juyzio* de Juan del Encina).

Las firmas en letra gótica con numeración en arábigos de diseño gótico.

En la portada, inic. grabada A de 39 x 39 mm, negro sobre blanco, de diseño redondo y decoración vegetal renacentista, con cantero de doble filete.- Estampa xil. descrita más abajo, de 59 x 73 mm.- Texto en verso a 2 cols.

[A1] r: *Portada:*

(A⁴)Q¹ui comienzan muchas | maneras de Coplas τ | Villancicos con vn Juy
| zio de Juan del enzina . | [*Debajo, centrado, estampa xil. completa que representa una escena con tres personajes bajo un arco carpanel: joven de perfil con gorro que, por la disposición de sus manos con los índices apuntando hacia la figura central, dicta una carta a un anciano barbado, que escribe y, a la izquierda de él, afrontado, un caballero con armadura y espada ceñida. Completa la estampa una pieza con decoración vegetal a candelieri y fondo criblé que forma parte de la misma madera*] |

[A1]v: a) ♀ Pues amas tri fte amador | dime que co fa es amor...

[Glosa:] ♀ Es amor vn mal que mata | a quien le mas obede fce...

[A1]v-A2 r: b) ♀ Villãico. | ♀ Hermitaño quiero fer | por ver...

[Glosa:] ♀ Por prouar nueua manera | mudar quiero mi ve ftir...

A2 r-v: c) ♀ Villãico. ♀ Pues no te duele mi muerte | fiendo tu la cau fa della...

[Glosa:] ♀ Sepan que tengo razon | de quexarme fi me quexo...

A2v: d) ♀ Villancico. | ♀ Pues que mi tri fte penar | fiempre crece y es mas fuerte...

[Glosa:] ♀ Que la gloria que recibo | en ver vue ftra hermo fura...

A2 v-A4 v: e) Juyzio fecho por | Juan del enzina . E f acado delo | mas cierto de toda la a ftrologia. | ♀ Ninguno deue dudar | mi juyzio bien juzgado...

A4 v: (col. 2.^a, lín. 18:) ... la libra no pe f ara | mas de hierro que de pluma. |

NÁPOLES. *Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III*, 74-G-9(7) [Ocupa el séptimo y penúltimo lugar en un volumen facticio con encuadernación moderna en holandesa, con lomo en pergamino. En el recto de la hoja de guarda anterior volante, anotación mss. moderna a lápiz «Risch[io?)]»* (Consultado directamente 6/11/2023).

Bibliografía

- ANTONIO, Nicolás (1783-1788), *Bibliotheca Hispana Nova*, 2 vols., Matriti, Apud Joachimum de Ibarra [et] Apud Viduam et Heredes Joachimi de Ibarra.
- ASKINS, Arthur L.-F. (ed.) (1989), *Pliegos Poéticos Españoles de la British Library, Londres (impresos antes de 1601)*, 3 vols., Madrid, Joyas Bibliográficas.
- ASKINS E INFANTES (1997). VÉASE RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1997).
- ASKINS, Arthur L.-F. y Víctor INFANTES (2014), *Suplemento al Nuevo Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI) de Antonio Rodríguez-Moñino*, Laura Puerto Moro (ed.), Vigo, Ed. Academia del Hispanismo.
- BELTRAN, Vicenç (1995), «Dos "Liederblätter" quizá autógrafos de Juan del Encina y una posible atribución», *Revista de Literatura Medieval*, n.º 7, 41-71.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel (2004-2005), «La configuración iconográfica de la literatura caballeresca: el *Tristán de Leonís* y el *Oliveros de Castilla* (Sevilla, Jacobo Cromberger)», *Letras*, n.º extra 50-51, 51-80.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel (2007), «Los grabados del texto de las primeras ediciones del *Amadís de Gaula*: Del *Tristán de Leonís* (Jacobo Cromberger, h. 1503-1507) a *La Coronación* de Juan de Mena (Jacobo Cromberger, 1512)», *Rilce*, vol. 23, n.º 1, 61-88.
- COLÓN, Hernando, *Regestrum*. Véase Institución Colombina. Sevilla.
- COLÓN, Hernando (1992), *Abecedarium B y Supplementum*, Madrid, Fundación Mapfre América - Cabildo de la Catedral de Sevilla.
- COMEDIC. CATÁLOGO DE OBRAS MEDIEVALES IMPRESAS EN CASTELLANO HASTA 1600, Grupo de investigación «Clarisel» de la Universidad de Zaragoza, María Jesús Lacarra (dir.), disponible en <<http://grupoclarisel.unizar.es/comedic/>>.
- DI STEFANO, Giuseppe (1972), «Aggiunte e postille al *Diccionario de pliegos sueltos poéticos* di A. Rodríguez-Moñino», *Studi mediolatini e volgari*, vol. 20, 141-168.
- DI STEFANO, Giuseppe (1980), «I *pliegos sueltos* della Biblioteca Colombina nel Cinquecento. Note a un inventario», *Romance Philology*, vol. 34, n.º 1, 78-92.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro (1838), «Catálogo histórico y crítico de piezas dramáticas anteriores a Lope de Vega», *Orígenes del Teatro Español*, París, Librería Europea de Baudry, 57-130.
- FERNÁNDEZ VALLADARES, Mercedes (2012), «Biblioiconografía y literatura popular impresa: la ilustración de los pliegos sueltos burgaleses (o de babuines y estampas celestinescas)», *eHumanista. Journal of Iberian Studies*, vol. 21, 87-131.

- FERNÁNDEZ VALLADARES, Mercedes (2019), «Otra enigmática *Tragicomedia de Calisto y Melibea* con la data contrahecha de '1502': análisis tipográfico y ensayo de ecdótica iconográfica (con una nueva edición de la *Cárcel de amor* (1520))», en María Jesús Lacarra (coord.), *Literatura medieval hispánica: «Libros, lecturas y reescrituras»*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 463-501.
- FERNÁNDEZ VALLADARES, Mercedes (2020), «De la tipobibliografía a la biblioiconografía. Consideraciones metodológicas para un *Repertorio digital de materiales iconográficos de los impresos españoles del siglo XVI*», en Juan Carlos Conde y Clive Griffin (eds.), *La palabra escrita e impresa: libros, bibliotecas, coleccionistas y lectores en el mundo hispano y novohispano. In memoriam Víctor Infantes & Giuseppe Mazzocchi*, Nueva York - Oxford, Spanish Seminar Medieval Studies - Magdalen Iberian Medieval Studies Seminar, 57-98.
- FUMAGALLI, Giuseppe y Giacomo BELLI (1891), *Catálogo Delle Edizioni Romane Di Antonio Blado Asolano Ed Eredi (1516-1593)*, Roma, Istituto Poligrafico Dello Stato.
- GERNERT, Folke (2005), «Antonio Martínez de Salamanca, impresor, y Francisco Delicado, corrector. Libros españoles en la imprenta italiana a través de sus ilustraciones», en Javier Gómez Montero & Folke Gernert (eds.), *Nápoles - Roma 1504. Cultura y literatura española y portuguesa en Italia en el quinto centenario de la muerte de Isabel la Católica*, Salamanca, SEMYR - CERES de la Universidad de Kiel, 205-242.
- GILLET, Joseph E. (1943), *Propalladia and Other works of Bartolomé de Torres Naharro*, vol. I, Bryn Mawr and Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, José Luis (2007), «Antonio de Salamanca y los libros españoles en la Roma del siglo XVI», en Carlos José Hernando Sánchez (coord.), *Roma y España crisis de la cultura europea en la Edad Moderna*, vol. I, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 335-365.
- GRIFFIN, Clive (1988), *The Crombergers of Seville. The History of a Printing and Merchant Dynasty*, (With four Appendix in microfiche: App. I. *Descriptive catalogue*; App. II. *Types*; App. III. *Woodcuts and ornamental material*; App. IV. *Ornamental initials*), Oxford, Clarendon Press.
- GRIFFIN, Clive (1991), *Los Cromberger. La historia de una imprenta en Sevilla y Méjico*, Madrid, Edics. de Cultura Hispánica.
- INFANTES, Víctor (1999), «Hacia la poesía impresa. Los pliegos sueltos de Juan del Encina: entre el cancionero manuscrito y el libro poético», en Javier Guijarro Ceballos (coord.), *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca, Eds. Universidad de Salamanca, 83-99.
- INFANTES, Víctor y Ana MARTÍNEZ PEREIRA (1999), «La imagen gráfica de la primera enseñanza en el siglo XVI», *Revista Complutense de Educación*, vol. 10, n.º 2, 73-100.

- INSTITUCIÓN COLOMBINA. SEVILLA, *Catálogo Concordado de la Biblioteca de Hernando Colón*, disponible en <<https://icolombina.es/catalogo-concordado/>>.
- LACARRA, María Jesús y Ana Milagros JIMÉNEZ RUIZ (2021), «Tragicomedia de Calisto y Melibea: testimonios recuperados y una nueva edición [Roma, Marcelo Silber, 1512-1515]», *Celestinesca*, n.º 45, 99-128.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (1999), *Libros de caballerías castellanos en las Bibliotecas Públicas de París. Catálogo descriptivo*, Pisa, Universidad de Alcalá - Università degli Studi di Pisa (Biblioteca di Studi Ispanici, 2).
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (2000), *Imprenta y libros de caballerías*, Madrid, Ollero & Ramos.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (2008), «Las xilografías caballerescas de la *Crónica del santo rey don Fernando tercero* (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1516)», Fermín de los Reyes (ed.), *Crónica del santo rey don Fernando III. Edición facsímil de la de Sevilla, Jacobo Cromberger, 1516*, Madrid, Editorial Complutense, 75-111.
- MARTÍN ABAD, Julián (2001), *Post-incunables ibéricos*, Madrid, Ollero y Ramos.
- MARTÍN ABAD, Julián (2018), «Cum figuris». *Texto e imagen en los incunables españoles. Catálogo bibliográfico y descriptivo*, 2 vols., Madrid, Arco Libros.
- MISITI, Maria Cristina (1992a), «Antonio Salamanca: qualche chiarimento biografico alla luce di un'indagine sulla presenza spagnola a Roma nel '500», en Marco Santoro (ed.), *La Stampa in Italia nel Cinquecento. Atti del Convegno (Roma, 1989)*, vol. I, Roma, Bulzoni, 545-563.
- MISITI, Maria Cristina (1992b), «Alcune rare edizioni spagnole pubblicate a Roma da Antonio Martínez de Salamanca», en María Luisa López Vidriero y Pedro M. Cátedra (eds.), *El libro antiguo español. Actas del segundo Coloquio Internacional (Madrid)*, Universidad de Salamanca - Biblioteca Nacional - Sociedad Española de Historia del Libro, 307-323.
- NORTON, Frederick John (1958), *Italian printers 1501-1520*, London, Bowes & Bowes.
- NORTON, Frederick John (1963), «Los pliegos poéticos de Oporto. Notas tipográficas», junto con RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio, «Los pliegos poéticos de Oporto (Siglo XVI)», *Arquivo de Bibliografia Portuguesa*, Coimbra, VII, julho-dezembro, n.ºs 27-28 (1961 aparecido en 1963), 218-248.
- NORTON, Frederick John (1966), *Printing in Spain, 1501-1520*, Cambridge, Cambridge University Press [cito por la traducción española: Julián Martín Abad (ed.) (1997), *La imprenta en España 1501-1520*, ed. anotada, con un nuevo «Índice de libros impresos en España, 1501-1520», Daniel Martín Arguedas (trad.), Madrid, Ollero & Ramos].

- NORTON, Frederick John (1978), *A descriptive catalogue of printing in Spain and Portugal 1501-1520*, Cambridge, Cambridge University Press.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (1991), «Introducción» a su edición de Juan del Encina, *Teatro completo*, Madrid, Cátedra, 9-94.
- PUERTO MORO, Laura (2012), «El universo del pliego poético postincunable (del despegue de la literatura popular impresa en castellano)», *eHumanista*, vol. 21, 257-304.
- RAMOS, Rafael (2002), «Problemas de la edición zaragozana del Amadís de Gaula (1508)», en Eva Belén Carro Carbajal et al. (ed.), *Libros de caballerías (de «Amadís» al «Quijote»). Poética, lectura, representación e identidad*, Salamanca, SEMYR. Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 319-342.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1970), *Diccionario Bibliográfico de Pliegos Suelos Poéticos (Siglo XVI)*, Madrid, Ed. Castalia.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1976), *Los Pliegos Poéticos de la Biblioteca Colombina (Siglo XVI). Estudio bibliográfico*, [al cuidado de Arthur L. Askins], Berkeley, Los Angeles, University of California Press.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio, (1997), *Nuevo Diccionario Bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, ed. corregida y actualizada por Arthur L.-F. Askins y Víctor Infantes, Madrid, Castalia (Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, 12).
- THOMAS, Henry (1953), «Antonio [Martínez] de Salamanca, Printer of *La Celestina* (Rome, c. 1525)», *The Library. A Quarterly Review of Bibliography*, 8 quinta serie, 45-50.

** ADENDA A LA NOTA 4: Ya en pruebas este estudio, debo a la amabilidad de Antonio Azaustre Lago haber tenido acceso al texto completo e inédito? del profesor Alberto Blecua, dedicado al análisis y propuesta de autoría a favor de Leonardo da Vinci de una *Magdalena leggente*, miniatura pintada sobre cobre, propiedad de su amigo Enrique Luria y como demuestra magistralmente, modelo para la misma pintura de Correggio. En este fascinante trabajo, una magistral lección de ecdótica iconográfica (y de hermeneútica, por supuesto), no encuentro esta expresión como tal, pero sí comentarios tan jugosos como este: «Quiero añadir, ya que me dedico a la crítica textual, una *variante difficilior* en el cuadrado de Barcelona en relación con el de Dresden y las copias de los Allori. Se trata del índice de la mano izquierda que en el de Barcelona está dentro del folio y con mejor perspectiva del libro con plano inclinado, mientras que en los otros está fuera sujetando una cinta marcadora. Es imposible que un copista presentara esta *manus difficilior* ante un modelo *facilior*. Doy las variantes pinturas: [y siguen dos pares de imágenes afrontadas para facilitar el cotejo]» (Alberto Blecua, «Leonardo, Correggio y la *Magdalena leggente* de Barcelona», inédito?, con data al final: Centelles, 22 de septiembre de 2015, 24 páginas con ils.; la cita en p. 16 del pdf que manejo).

ANEXO I. FIGURAS

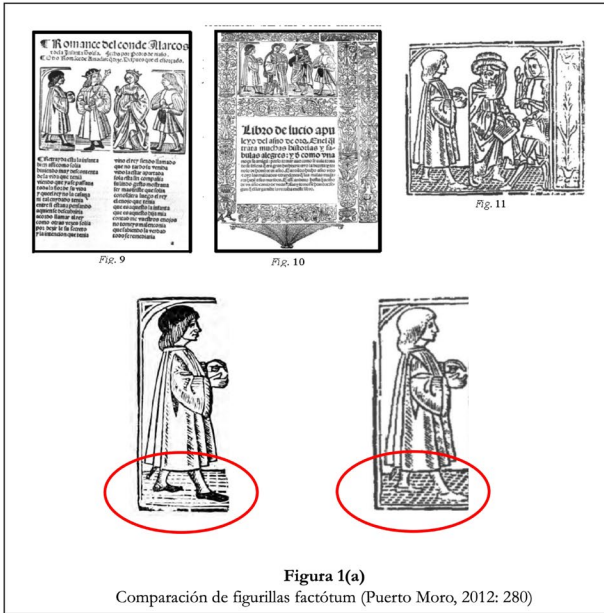


Figura 1(a)

Comparación de figurillas factótum (Puerto Moro, 2012: 280)

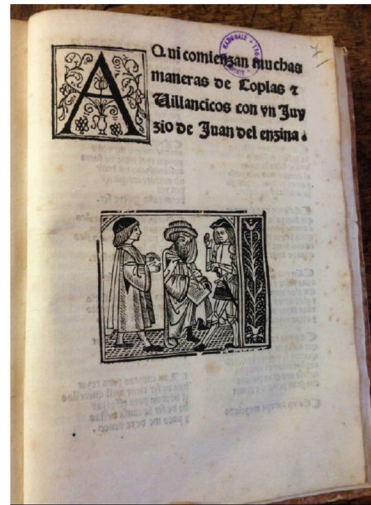
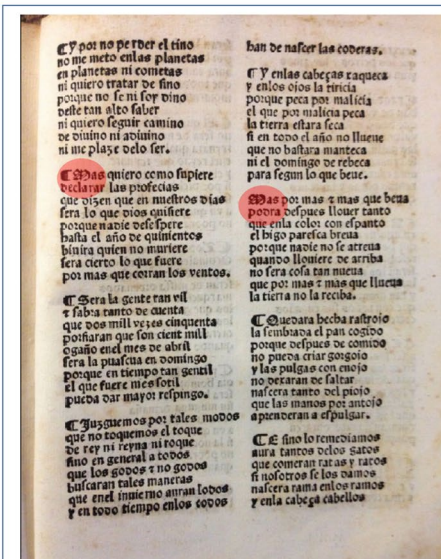


Figura 1(b)

Portada del pliego suelto RMND 175.5
Napoli. Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III



RMND 175.5, hoja A3 r

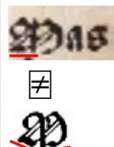


Figura 2

1	M	24	MS	47	M
2	M M	25	MS	48	MS
3	M	26	MS	49	MS
4	MS	27	MS	50	MS
5	MS	28	MS	51	MS
6	MS	29	MS	52	MS
7	MS	30	MS	53	MS
8	MS	31	MS	54	MS
9	MS	32	MS	55	MS
10	MS	33	MS	56	MS
11	MS	34	MS	57	MS
12	MS	35	MS	58	MS
13	MS	36	MS	59	MS MS
14	MS	37	MS	60	MS
15	MS	38	MS	61	MS
16	MS	39	MS	62	MS
17	MS	40	MS	63	MS
18	MS	41	MS	64	MS
19	MS	42	MS	65	MS
20	MS	43	MS	66	MS
21	MS	44	MS	67	MS
22	MS	45	MS		
23	MS	46	MS		

Tabla de los diseños de tipografías de las imprentas peninsulares

(© Elaboración propia, Mercedes Fernández Valladares

© Diseño Susana Martín Záforas)

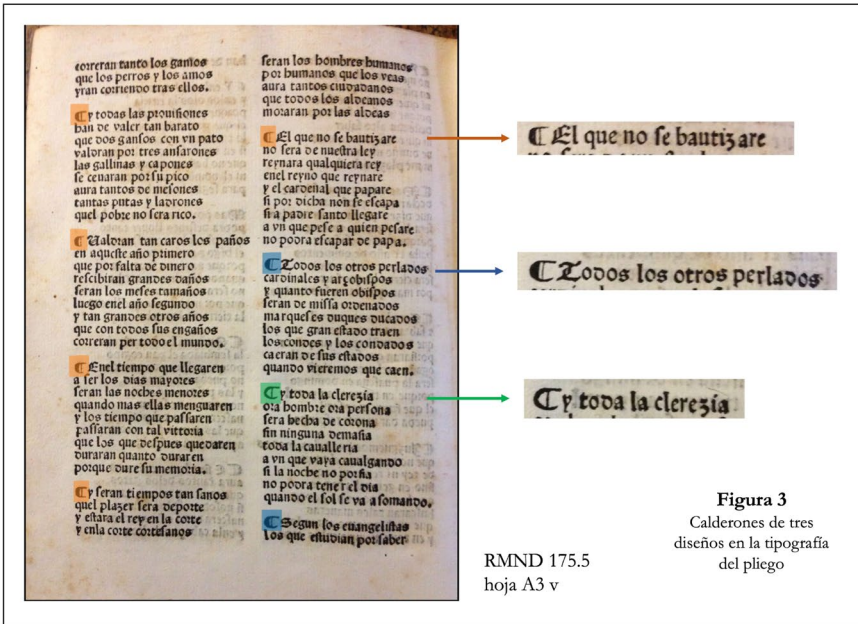


Figura 3
Calderones de tres
diseños en la tipografía
del pliego

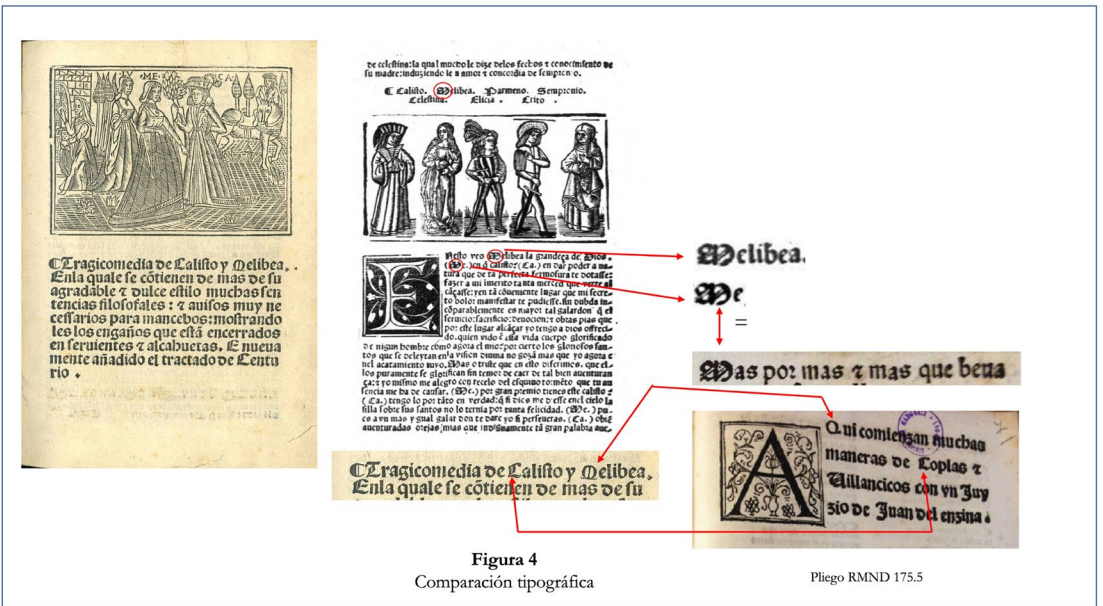
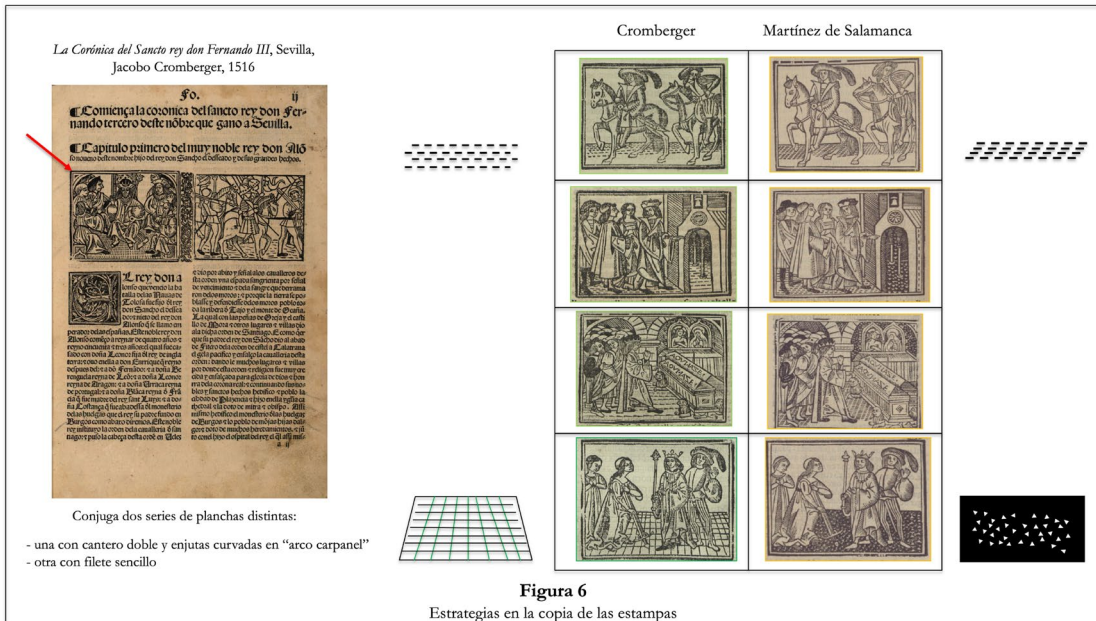
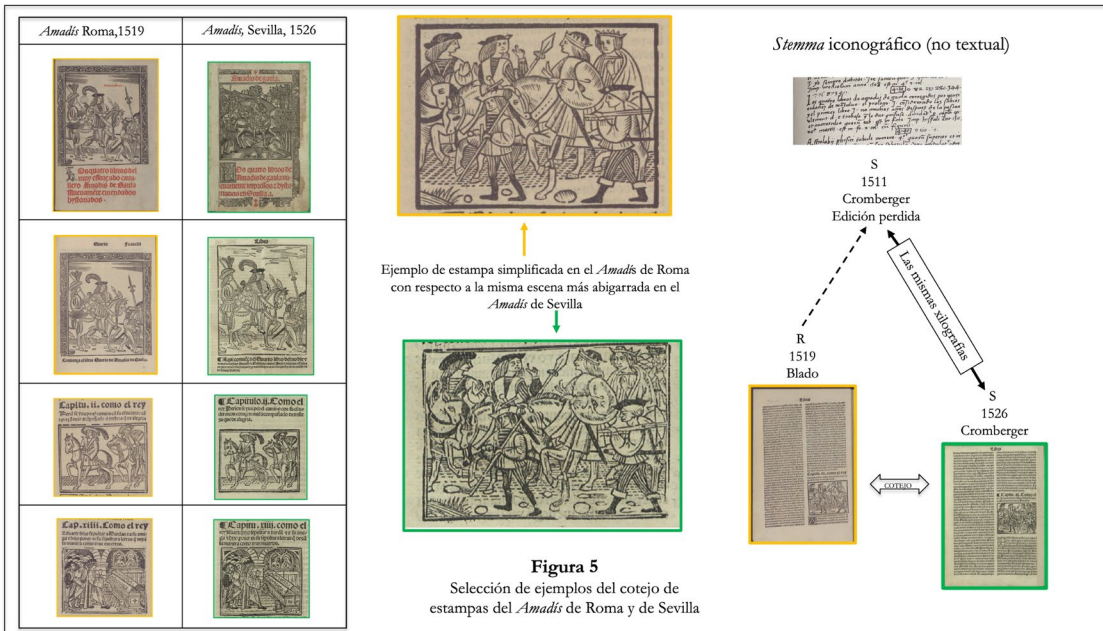


Figura 4
Comparación tipográfica

Pliego RMND 175.5



Amadis, Roma 1519
138 ilustraciones en total, todas de escenas completas

Amadis, Sevilla 1526:
136 ilustraciones en total, pero 21 son combinaciones de figurillas factótum

Figura 7(a)

Figura 7(b)
Estampas específicas de la edición de *Amadis*, Roma 1519 (reflejo de las de Sevilla 1511), que no tiene la edición de Sevilla 1526

Edición de 1511 ¿Cap. 74?

Figura 7(c)
Selección de tacos factótum para ejemplificar su tipología y procedencia

Figura 7

Corónica del Sancto rey don Fernando III, Sevilla, Jacobo Cromberger, 1516

Amadis Sevilla 1526
Reconstrucción correcta de escenas uniendo tacos troceados.

Amadis Roma 1519
Escenas completas copia de las originales de Cromberger antes de ser troceadas

Ejemplo de reconstrucción fallida con respecto a la escena original

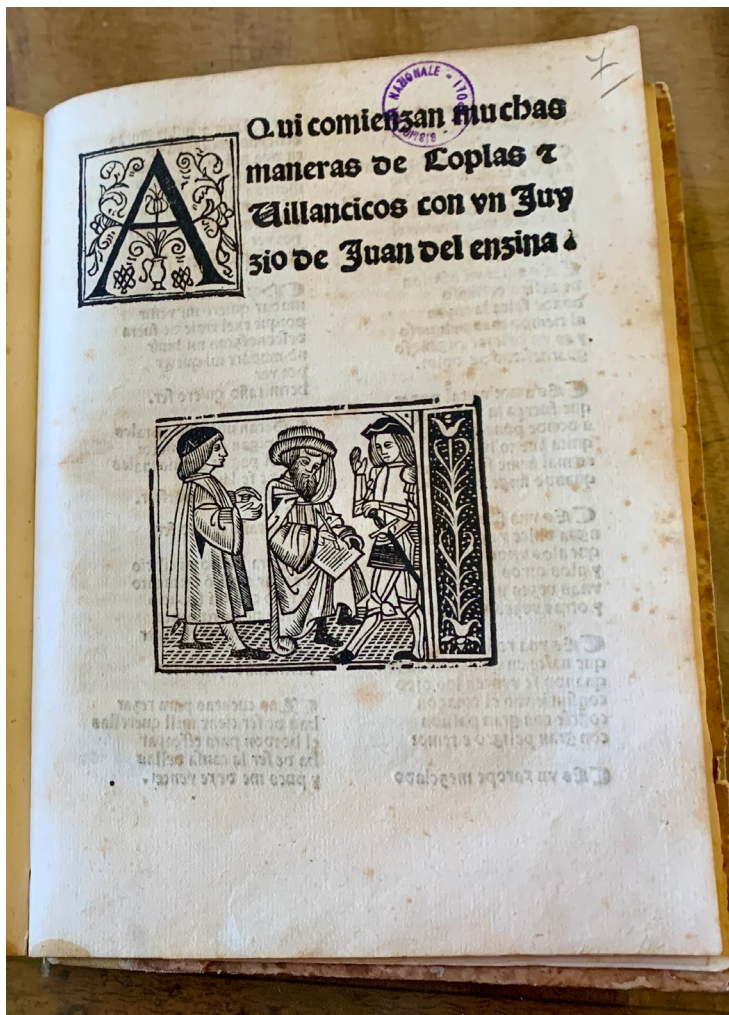
La escena del pliego RM 175.5 documenta su existencia como escena completa en el prototipo que siguió el *Amadis* de 1519

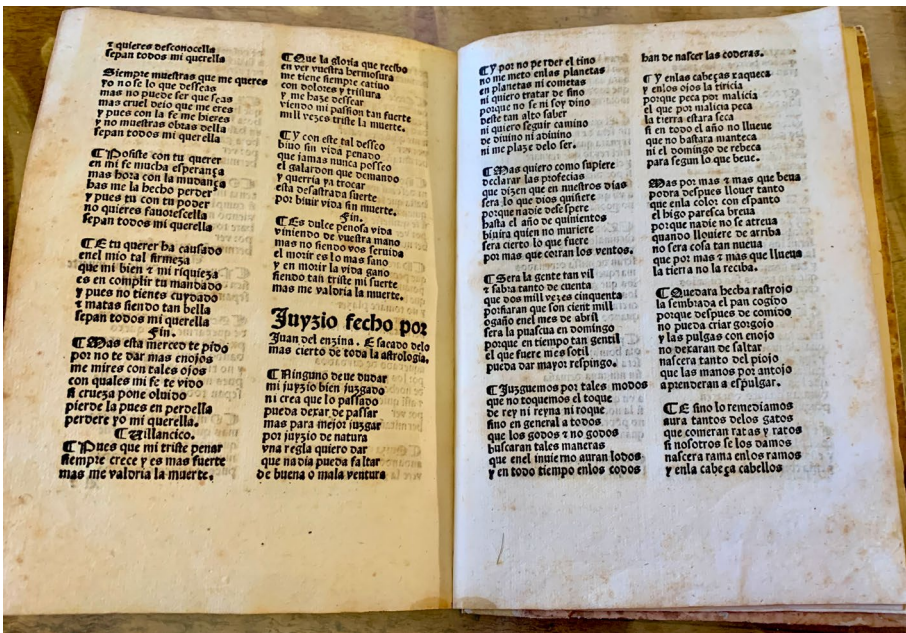
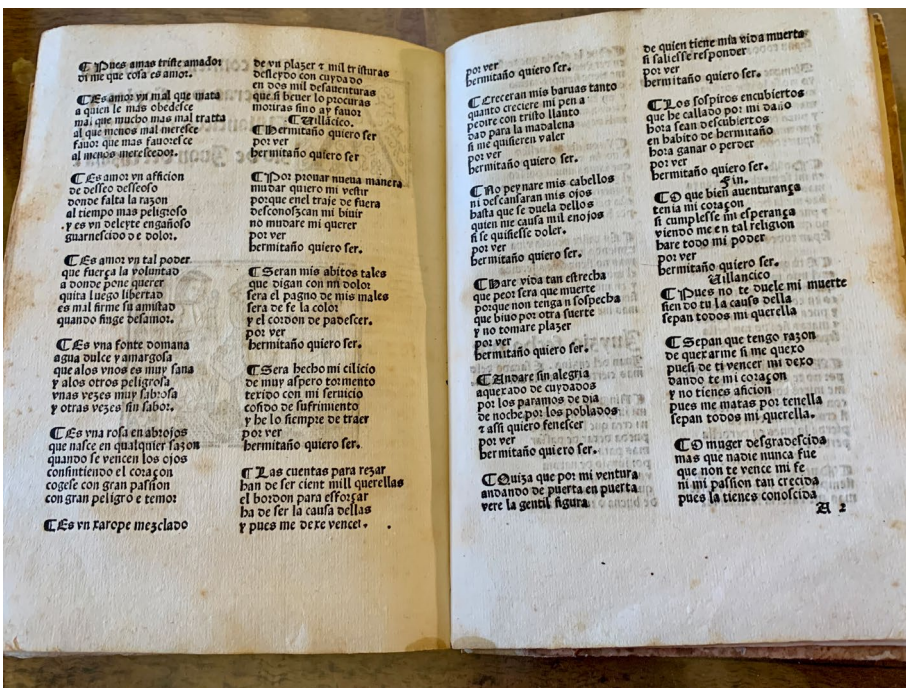
Figura 8
Conclusiones

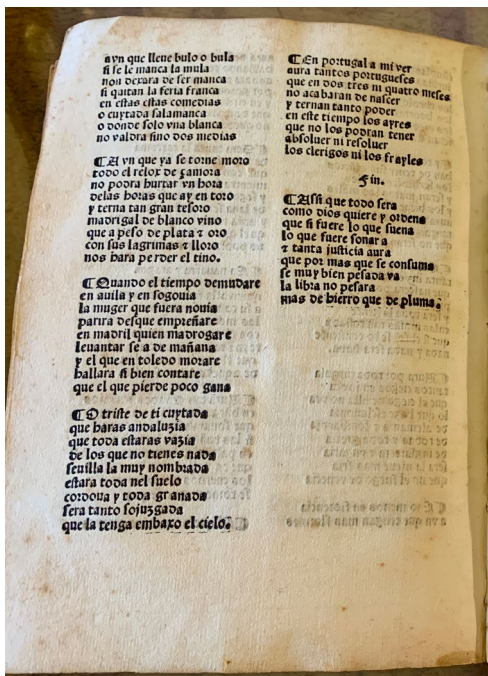
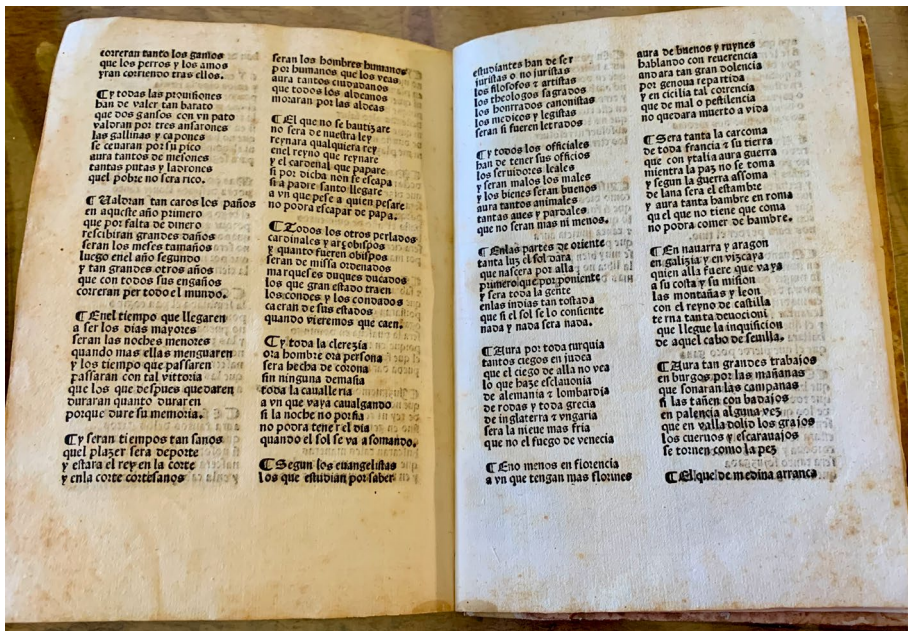
ANEXO II

REPRODUCCIÓN FACSIMILAR DEL PLIEGO

*Original conservado en la Biblioteca Nazionale di Napoli «Vittorio Emanuele III», reproducido «su concessione del Ministero della cultura © Biblioteca Nazionale di Napoli»
Fotografías realizadas por Mercedes Fernández Valladares*







correran tanto los ganios
que los perros y los amos
yran corriendo tras ellos.

E todas las prononcias
han de valer tan barato
que dos ganios con un par
valoran por tres anforones
las gallinas y capones
se ceñaran por si pido
aura tantos de melones
tantas onzas y latrones
quel poble no sera rico.

E taloran tan caros los panes
en aquele año primero
que por falta de vino
relebraban grandes daños
seran los meses tan malos
luego en el año segundo
y tan grandes otros años
que con todos sus ensayos
correran por todo el mundo.

E en el tiempo que llegaren
a ser los dias mayores
seran las noches menores
quando mas ellas menguaren
y los tiempos que passaren
passaran con tal virtud
que los que despus queoaren
duraran quanto duraren
pocoque dure su memoria.

E seran tiempos tan malos
quiel plazer sera de poete
y etnara el rey en la corte
y en la corte correfran.

seran los hombres humanos
por humanos que los vean
aura tantos curabanos
que todos los albecos
moçaran por las alcobas.

E el que no se banisare
no sera de mucha ley
remara qualquiera rey
en el cardeal que repare
si por dicha non se clopa
sea padre santo llegate
a vn que pedre a quien pesare
no porra escapat de papa.

E todos los otros perlados
cardinales y arzobispos
y quanto fueren obispos
seran de misa conuados
marques oungos curados
los que gran estado traen
los condes y los conuados
ceçaran de sus estados
quando vieremos que caen.

E y toda la cleresia
ora bombie oia persona
sea beba de cozoña
seran de misa conuados
sin ninguna oemisa
toda la cavalleria
y sera tova la gente
si la noche no posita
no porra tener el via
quando el sol sea a somando.

E segun los evangelhos
los que estubian por saber

estubian ban de fer
jurisias o no jurisias
los filosofos e aristas
los theologos sagrados
los bonitados canonias
los melones y leguissas
seran si fueren letrados.

E y todos los oficiales
han de tener sus officios
los seruitores leales
y seran malos los malos
y los bienes seran buenos
aura tantos animales
tantas aues y parcalos
que no seran mas ni menos.

E en las partes de oriente
tanto lus el sol aora
que naçera por alla
pumerio que posintate
y sera tova la gente
en las montañas y leon
en las montañas tan colaba
que si el sol se lo conuente
nava y nava sera nava.

E aura por toda turquia
tantos ciegos en turcia
que el ciego de alla no vea
lo que base esclauonia
de alemania e lombardia
de roçar y tova grecia
de inglaterra e vngaria
sera la niene mas fria
que no el fuego de venecia.

E no menos en siotencia
a vn que tengan mas florence

aura de buenos y ruynes
bablando con reverencia
ano ara tan gran boletia
por genua reparacio
y en cicilia tal coerenza
que de mal o peticencia
no quocara nierto a vivo.

E sera tanta la carcoma
de tova francia y su tierra
que yrealis aura guerra
mientras la paz no se forma
y segun la guerra affoma
de lana sera el estambre
y aura tanta hambre en roma
qu el que no tiene que coma
no porra comer de bambore.

E en nararra y aragon
en galisia y en viscaya
quien alla fuere que vasa
a su colta y su mision
las montañas y leon
con el reyno de castilla
te rra tanta deuocion
que lleque la iniquificion
de aquel cabo de frailla.

E aura tan grandes trabajos
en burgos por las mañanas
que sonaran las campanas
si las tañen con batayos
en palencia alguna vez
que en valladolid los grajos
los cuernos e escarabajos
se tomen como la pes.

E que de medicina arranca

avn que llene bulo o bulo
si se le manca la mula
nos ceçara de ser manca
si quecan la feria franca
en estas chas comecias
o curaras salamanca
o donde solo vna blanca
no valora sino dos medias.

E vn que va se tome moto
toto el retor de gamota
no porra burrar vn bota
de las botas que ay en toto
y terria tan gran retor
madrigal de blanco vino
que a peso de plata e oro
con sus lagrimas e lloro
nos bara por der el timo.

E quando el tiempo demutare
en auila y en fogouia
la muger que fuera noua
patria de que empreñate
en madrid quien matrogare
leuantar se a de mañana
y el que en toledo motare
ballara si bien contare
que el que pierre poco gana.

E triste de ti cuytada
que baras anualusia
que toda estas vasia
de los que no tienes nada
senilla la muy non buda
cñara toda nel suelo
cortocha y poda granada
sera tanto soluzgada
que la tenga embato el cielo.

E en portugal a mi ver
aura tantos porruqueses
que en dos tres ni quatro meses
no acaban de nacer
y terrian tanto poder
en este tiempo los arres
que no los pobran tener
aboluer ni reuoluer
los derigos ni los frayles.

§.

E assi que todo sera
como dios quiere y ordene
que si fuere lo que suena
lo que fuere sonar a
e tanta justicia aura
que por mas que se consuma
se muy bien pesada va
la libra no pesara
mas de bierro que de pluma.

E segun los evangelhos
los que estubian por saber

E segun los evangelhos
los que estubian por saber

