

Notas sobre la difusión editorial quinientista de la *Historia del rey Canamor*¹

Notes about the 16th century publishing diffusion
of the *Historia del rey Canamor*

Nuria Aranda García
(École Normale Supérieure de Lyon)

RESUMEN

La *Historia del rey Canamor y del infante Turián, su hijo, y de las grandes aventuras que ovieron* se imprime por primera vez en Burgos en 1509. Obra peculiar en sus orígenes, debió de escribirse en la primera mitad del siglo xv, pero es en el siglo xvi cuando se convierte en obra de éxito editorial. El análisis de sus elementos paratextuales, especialmente titulaciones, incipits y grabados de portada, demuestra las estrategias de los impresores por acercarla a una determinada línea de difusión y recepción, donde la influencia de los libros de caballerías se percibe como mayoritaria.

PALABRAS CLAVE

Canamor; narrativa caballerescas breve; imprenta; grabados; titulaciones.

ABSTRACT

The *Historia del rey Canamor y del infante Turián, su hijo, y de las grandes aventuras que ovieron* was printed for the first time in Burgos in 1509. A peculiar work in its origins, its genesis dates back to the first half of the 15th century, but it was in the 16th century that it became a publishing success. The analysis of its paratextual elements, especially titles, incipits and cover woodcuts, demonstrates the printers' strategies to bring them closer to a certain line of dissemination and readership, where a major influence of the books of chivalry is perceived.

KEYWORDS

Canamor; short chivalry narrative; printing; woodcuts; titles.

Recibido: 15/2/2022

Aceptado: 15/5/2022

1. El presente trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación PID2019-104989GB-I00 concedido por el Ministerio de Ciencia e Innovación, de cuyo equipo de trabajo formo parte. Se inscribe en el grupo investigador 'Clarisel', que cuenta con la participación económica tanto del Departamento de Ciencia, Tecnología y Universidad del Gobierno de Aragón, como del Fondo Social Europeo. Agradezco a Juan Manuel Cacho Bleuca su lectura atenta y sus anotaciones precisas.

La *Historia del rey Canamor y del infante Turián, su hijo, y de las grandes aventuras que ovieron*, publicada por primera vez en la ciudad de Burgos en 1509, es la más particular del conjunto de historias caballerescas breves. Sin un hipotexto conocido en la tradición literaria y en la ficción europea, destaca dentro de este corpus, junto con la *Historia del rey Carlomagno y los doce pares de Francia* y el *Oliveros de Castilla y Artús de Algarve*, por su mayor extensión. Su desarrollo narrativo se centra en primer lugar en las aventuras del infante Canamor hasta que se alza con el trono de su padre tras la muerte de este y, posteriormente, en las de su hijo Turián, quien seguirá un esquema caballeresco genealógico similar hasta acabar en la misma posición que su progenitor.

Estos textos caballerescos breves comienzan a editarse en España a fines del siglo xv y en los albores del siglo xvi, al mismo tiempo que otras series de la literatura caballerisca, sin que sea fácil percibir en su corpus un único modelo literario, exceptuando la materialidad editorial de sus textos, pues en ellos confluyen aspectos literarios y extra-literarios (Luna Mariscal, 2012: 187).² Bohigas (1953: 197-200) ya prestó atención a las peculiaridades que estas obras presentaban y manifestó su imposibilidad de agruparlas de manera homogénea planteando el membrete «que no pueden agruparse con las anteriores».³ Tras él se siguieron las aportaciones de Simón Díaz (1965: 624-626), Riquer (1964: II: 575-723) y Bleuca (1969), pero fue Eisenberg (1982: 1-74) quien sentó las bases, con sus criterios definitorios del género, para que posteriormente se desarrollasen mejores tentativas de organizar la materia caballerisca española, considerando como libros de caballerías aquellas obras de considerable extensión escritas originariamente en castellano que tratan las aventuras de un caballero andante.⁴ Esto permite excluir una amalgama de títulos diversos que Infantes (1996: 130), teniendo en cuenta las aportaciones de López Estrada (1985) y Ferreras (1986), agrupó en subapartados diversos entre los que incluyó la «narrativa caballerisca breve», cuyo principal rasgo definitorio es precisamente «la imposibilidad de explicar su presencia sólo por criterios literarios comunes, elementos al fin constitutivos de un género literario concreto».

Infantes (1991), junto con Baranda (1991), más recientemente han acuñado un término aún vigente que, con algo más de acierto, ha pretendido poner énfasis sobre la principal condición que unifica a todos estos títulos, su preparación directa para ser difundidos específicamente en la imprenta manual, agrupando un corpus determinado de textos bajo la etiqueta de «género editorial».⁵ Las características que comparten son fundamentalmente tipográficas, y entre ellas cabe mencionar el predominio absoluto de la anonimidad, una prolongada vida editorial de muchos de los títulos, primeras ediciones comandadas por impresores europeos conocedores de la perte-

2. Afirma certeramente esta autora que la principal problemática que deriva de los intentos por hacer una configuración unitaria de estas obras parte precisamente de que se encuentran en el vértice de una dialéctica que oscila entre la lógica editorial, y por tanto vinculada a la recepción y a la delimitación del género en una tipología sincrónica del sistema, y la lógica creativa, relacionada con una perspectiva genealógica que recupera las conexiones que crean en su evolución histórica cada una de las obras del sistema literario (Luna Mariscal, 2016: 8).

3. Antes de Bohigas tuvieron lugar los intentos de Gayangos (1857) y, posteriormente, Brunet (1861) y Menéndez Pelayo (2008: I, 199-289 y 291-458). Vid. Luna Mariscal (2012) para un estado de la cuestión más detallado del que se propone a continuación.

4. Eisenberg y Marín Pina (2000) plantearon un primer corpus. Este ha sido ampliado posteriormente a la luz de nuevos criterios que incorporan también las traducciones, entre otros títulos, y que tienen en cuenta la recepción de los textos, que contribuye a definirlos como género. Remito para ello al portal temático de Juan Manuel Cacho Bleuca «Libros de caballerías» <https://www.cervantesvirtual.com/portales/libros_de_caballerias/presentacion/> [04/05/2022] y a los trabajos de Lucía Megías (2001a, 2001b).

5. Baranda (1995b), en su clasificación de este corpus a partir de las características de la aventura que narran, ya situó el *Canamor* junto con la *Historia de Tablante de Ricamonte y Jofre* y la *Historia del infante don Pedro de Portugal*, con las que compartirá a lo largo del tiempo similitudes y vicisitudes editoriales.

nencia de estos textos al patrimonio cultural europeo y la unidad en la brevedad y en el formato.⁶ Las páginas que se siguen pretenden ofrecer un pequeño panorama de la vida editorial quinientista del *Canamor* y mostrar precisamente cómo las decisiones de los diversos impresores que se acercaron a ella condicionaron su posible difusión y recepción editorial, teniendo la literatura caballeresca como principal referente.⁷

El texto y su vida editorial

Se conocen un total de trece ediciones impresas de la *Historia del rey Canamor y del infante Turián su hijo*. Una de ellas se localiza en Valencia, por Jorge Costilla en 1527, tres de ellas en Burgos, una en 1509 sin impresor, y tres en 1562 por Felipe de Junta, seis en Sevilla por Jacobo Cromberger en 1528, Dominico de Robertis en 1543, 1546 y 1550 y Sebastián Trujillo en 1558 y 1567 y, finalmente, una en Toledo por Juan de Ayala en 1538 y otra en Alcalá de Henares por Sebastián Martínez en 1586.⁸ Las peculiaridades que presenta, y fundamentalmente la ausencia de una filiación que la relacione con una versión castellana anterior o con otro poema o relato en prosa perteneciente a la ficción europea, planteó la hipótesis inicial de una redacción ca. 1509, fecha de publicación de la primera edición conocida, realizada ex profeso para el nuevo soporte de tipos móviles (Beltrán, 2016: 517). No obstante, la aparición de una pequeña referencia a un «librillo pequeño roto que habla de Canamor» en el documento que recoge la cesión hecha por doña Aldonza de Mendoza, duquesa consorte de Arjona (Beceiro Pita, 1993: 137) permite retrotraer a 1435 la hipotética fecha en la que la historia circularía ya por territorio peninsular. Tampoco es descartable una redacción independiente de ambas partes separadas entre sí en el tiempo, afirmación que podría justificarse desde una perspectiva externa —material y tipográfica— y desde una perspectiva interna relacionada con el contenido narrativo.

La mención a ese «librillo roto» identificado solo como *Canamor* podría aludir a un texto de dimensiones menores a la obra ahora conocida, desgajado de un códice mayor, y que recogería una primera parte primigenia solo referida a las aventuras de este personaje (Beltrán, 2015: 74). Para Gómez Redondo (2012: II, 1683), este estadio inicial de redacción se relacionaría con los acontecimientos sucedidos en la década de 1430, momento en el que Álvaro de Luna gozaba de gran poder sobre la nobleza y la realeza y cuya figura podría ser identificable con Brocadán, tirano y falso privado al que se enfrenta Canamor en su última aventura. Esto llevaría a pensar en la obra como nacida para que un posible receptor tomase conciencia de los errores y defectos que

6. Esta clasificación también ha sido objeto de ciertas matizaciones por no ser del todo uniforme. Incluso dentro de cada uno de los talleres tipográficos se operó de acuerdo a criterios propios mediante la asimilación de obras de orígenes genéricos diversos con consecuencias editoriales positivas o no. Vid. los *Siete sabios de Roma* (Aranda, 2021) o el *Vespasiano* (Cacho Blecua, 2016).

7. Aunque este artículo se centra en la materialidad y elementos paratextuales de las ediciones impresas del *Canamor*, no hay que olvidar tampoco la relevancia de los motivos como vehículo unificador de estos títulos. Rodríguez Velasco (2006: 646) ya afirmaba que, cuando varias obras de una misma tradición literaria en apariencia semejante, mostraban disparidades literarias, era necesario encontrar el elemento común. El uso de los mismos motivos no implica la pertenencia a un mismo modelo narrativo, pero en las historias caballerescas estos se encuentran en el vértice de la conformación interna y externa de este modelo genérico y su combinación en secuencias narrativas puede ayudar a establecer relaciones genéricas (Luna Mariscal, 2012: 213-214).

8. Para su descripción, vid. *Tipobibliografía valenciana (siglos xv-xvi)* (n. 254) para la valenciana, Griffin (1988: n. 285) y Castillejo Benavente (2019: n. 107, 469, 571, 678, 807 y 879) para las sevillanas, García-Cervigón del Rey (2019: n. 354) para la toledana, Fernández Valladares (2005: II, n. 28, 480 y 481) para las burgalesas, y Martín Abad (1991: III, n. 974) para la impresa en Alcalá de Henares.

podían afectar a la posición del gobernante, y pudiera prevenirse en consecuencia contra consejeros desleales.

Es ilustrativo también el estudio de la *mise en page*. En el conjunto de ediciones quinientistas, el contenido se estructura en 45 capítulos epitomáticos introducidos por un íncipit que presenta en rasgos generales a Canamor y apenas menciona brevemente a su hijo Turián: «Aquí comienza el libro del esforçado rey Canamor y de sus grandes hechos en armas, y del infante Turián, su hijo». No obstante, y sin interrumpir la numeración de capítulos, Turián disfruta de su propio íncipit introductorio donde se enfatizan sus hazañas y que, con la excepción de las ediciones burgalesas de 1562, presenta el inicio del texto con una letra xilográfica ornamental de un tamaño superior, similar a la presente en el capítulo primero y que le otorga independencia tipográfica: «Aquí comienza el cuento y grandes cavallerías que hizo el buen infante Turián, hijo del rey Canamor y de la reina Leonela». Esta individualización de ambas partes adquiere punto culminante en la edición complutense de 1586, donde el texto de Canamor termina en lámpara, frecuente en finales de libro y colofones, desplazando a los capítulos correspondientes a Turián al recto siguiente; estrategia similar a la partición interior de algunos libros de caballerías.

En relación con los aspectos internos y el contenido, las aventuras del hijo de Canamor finalizan con su proclamación como rey y algunas campañas bélicas en las que «guerreó con los canarios y los turcos, y en la Gran Bretaña muchas islas que ganó de moros. Y venció muchas batallas campales, y de indianos y de todas las otras naciones» (Baranda, 1995a: II, 122). La alusión a las islas Canarias, cuya conquista se llevó a cabo entre 1478 y 1496, y a los turcos e indianos, protagonistas de las primeras décadas de la nueva centuria, situarían la composición de esta parte a finales del siglo xv y principios del siglo xvi. Además, dispares y poco homogéneas son también las reparticiones de la materia narrativa dedicada a contar las hazañas de ambos protagonistas. De los 45 capítulos totales solo 11, un cuarto del libro, se dedican a Canamor, mientras que Turián ocupa los restantes. Esto es extrapolable a las influencias literarias que se perciben en ambas partes. Los motivos principales de algunos de sus episodios parecen guardar relación con otros característicos de la materia artúrica y con elementos de la ficción bretona perceptibles en enfrentamientos de lucha caballeresca y el esquematismo en el comportamiento de algunos personajes, pero si bien Canamor está más cercano a los referentes artúricos, Turián incorpora elementos bizantinos y muy heterogéneos. Las aventuras marítimas en ambos relatos actuarían como hilo unificador (Beltrán, 2015: 81), junto con dos ideas: que la condición caballeresca debe ser conquistada mediante el ejercicio de las armas y la evitación del ocio, y que un infante debe hacerse acreedor a sus funciones regias por sí mismo consiguiendo un reino propio antes de que su progenitor le entregue el suyo. Esto se logra mediante la superación de pruebas, tres en Canamor y cinco en Turián (Gómez Redondo, 2012: II, 1683-1690).

Todo lo anterior conduce a una posible redacción tardía conjunta de ambos relatos en los albores del siglo xvi con influencias de otros textos literarios que estaban conociendo difusión impresa en esa época. El enfrentamiento entre Canamor y Brocadán remitiría a una circulación antigua del primer *Amadís* o incluso a la reescritura de Montalvo, cuya *princeps* se data en el último decenio del siglo xv y además conoce dos ediciones previas a la zaragozana (Ramos, 1999: 200-201), donde aparece también este personaje definido como un mal consejero.⁹ El carácter híbrido entre lo artúrico, lo bizantino y lo sentimental muestra vínculos con la *Historia del rey Apolonio*, cuya *princeps* se localiza en Zaragoza ca. 1488 (Lacarra, 2016) y con el *Tristán*, impreso por primera

9. Vid. la base de datos *DINAM* de María Coduras Bruna <<http://dinam.unizar.es/principal.html>> [consulta 04/05/2022].

vez en castellano en Valladolid por Juan de Burgos en 1501 (Cuesta Torre, 1997).¹⁰ El principal rasgo aglutinador entre ambas historias es el cierre, que podría haber sido añadido, y que sugiere tenuemente la continuación a partir de la genealogía del héroe y de un caballero de una nueva generación. Si bien los antecedentes de esta estrategia de constitución de ciclos se encuentran en la novela artúrica (Gutiérrez Trápaga, 2017: 35-41), fue precisamente Montalvo a través de las *Sergas* quien instauró este modelo tópico de la poética del género caballeresco que condiciona la continuación al plantear un cambio generacional que no deja aventuras pendientes y tramas truncadas (Marín Pina, 2010: 139-140; Gutiérrez Trápaga, 2022). Se hace presente de nuevo una posible influencia de las obras de Montalvo en la reelaboración del *Canamor*.

Diferente sería el contexto de recepción del conjunto, donde la amalgama de elementos aparentemente dispares y exóticos, en especial en el *Turián*, cumplirían la finalidad de «colmar todas las expectativas posibles que los lectores pudieran tener» (Gómez Redondo, 2012: II, 1689).¹¹ Aunque se ha acusado al posible refundidor de impericia y a la obra de falta de calidad literaria y de incongruencias narrativas (Baranda, 1988), el número de ediciones conservadas demuestra bastante éxito entre un público lector que no debió percibir las o les concedía escasa importancia, especialmente en la parte relativa al infante, que llamó más la atención que la de su padre si tenemos en cuenta la influencia en traducciones y la intertextualidad con otros géneros. Así, en los Países Bajos el impresor neerlandés Thomas van der Noot publica en 1523 *Turias ende Floreta*, traducción bastante fiel solo del *Turián*, que contó con programa iconográfico en sus reediciones en ese país (Calvo González, 2010), y se conocen al menos cuatro pliegos de romances que contienen esta parte de la historia (Baranda, 1985). Tras esta última estrategia de versificación, compartida con los libros de caballerías, subyacía cierta función propagandística y comercial que pretendía incitar a la compra mediante la presentación de los eventos más importantes de la primera aventura de Turián (García de Enterría, 1986).¹² Asimismo, evidencian el aumento del cruce de materiales entre la literatura caballeresca y el romancero con la llegada de la imprenta, además de constituir una nueva forma de lectura de los libros de caballerías y una vía más fácil de acceso al género para un público de escasa formación o medios (Marín Pina, 1997).¹³

No solo algunos métodos de difusión y el contenido acercan la obra a los libros de caballerías, sino que el «reajuste literario comandado por un puñado de impresores y libreros que (re)ordena y lanza al mercado los modelos de una narrativa de ficción» (Infantes, 1992: 122) va a modificar a su vez la adscripción editorial de la obra hacia este género desde el punto de vista de la iconografía y la materialidad.

10. En relación con la fecha de la *princeps* del *Amadís*, entre otros, Suárez Pallasá (1995: 67) la sitúa hacia 1483, mientras que Ramos (1999: 210) se inclina por 1496. Avalor-Arce (1990: 38) propone como lugar una imprenta de la Corona de Castilla, teniendo en cuenta que Rodríguez de Montalvo actuó como regidor de la villa de Medina del Campo, ciudad conocida por su activo comercio librario (Cacho Bleuca, 2002a: 90-93). Cacho Bleuca (2007: 62) precisamente destaca la tradición impresora de la cercana Valladolid donde trabajó Juan de Burgos, interesado en la literatura caballeresca y cuya producción ilustrada fue trascendente para la iconografía del *Amadís*.

11. Gómez Redondo (2012: II, 1689-1690) no aleja la recepción de alguna de las ramas de los Trastámara, equiparando el desarrollo de la trama a las vivencias del futuro rey Fernando. Beltrán (2015) relaciona la difusión del texto impreso, a través de las fechas y los antropónimos, con las campañas marítimas y aventureras portuguesas y con el sitio de Cananor (1507).

12. Los versos finales dictan «De su historia por agora / no se puede más contar / quien la quisiere saber / procure de la buscar».

13. También son perceptibles huellas de la parte correspondiente a *Canamor* en el episodio del batel misterioso (II, xxix) y el león manso (II, xvi) del *Quijote* (Beltrán, 2016).

Las titulaciones y los incipits

Prácticamente la totalidad de ediciones del *Canamor* presenta el contenido general de la obra bajo el membrete «historia», uno de los más populares en la tradición impresa del siglo XVI en cuanto a contenido ficcional se refiere. Para Infantes (2006: 59-60), esta etiqueta en la titulación de una obra de ficción no sería sino identificativa del género editorial de la «narrativa caballerescas breve», contribuyendo a darle carácter unitario. No obstante, buena parte de la ficción literaria quinientista se define a partir de este término, consecuencia no de una determinada atribución genérica, sino de un desplazamiento semántico entre los términos «estoria» y «crónica» que se produjo a lo largo de la Edad Media. «Estoria» abandonaría en este periodo su vínculo con la historiografía, que sería acogida por «crónica», y pasaría a designar la materia narrativa expuesta, de ahí que aparezca frecuentemente en títulos de *romances*, y desplace al sustantivo «libro» (Gómez Redondo, 1989: 3-8). Este proceso, aun avanzado, dio lugar a oscilaciones perceptibles en obras como el *Canamor*, cuya edición valenciana de 1527 se presenta como «libro» entendido como obra de cierta extensión, como unidad textual, formal y literaria y como producto terminado de acuerdo con la herencia medieval (Infantes, 2006: 31-32).¹⁴

Estas variaciones son también evidentes en el incipit, introductor del texto ante el lector y a las veces título en los manuscritos (Lucía Megías, 2000: 413). Con la excepción de la edición complutense, todas se decantan por la mención «libro» en su sentido de «división y parte titulada o formulada bajo otros conceptos» que sirve de estructuración unitaria de una obra (Infantes, 2006: 33). Esta fragmentación interna con este identificativo está presente especialmente en las ediciones de *Los cuatro libros de Amadís de Gaula* y de sus continuaciones. En contraposición, *Turián* prefiere el término «cuento», no habitual pero presente también en la tradición de algunas obras caballerescas impresas, que asumen un extenso legado medieval, especialmente en la literatura artúrica.¹⁵

Frente a la simplicidad de los títulos, que únicamente se acogen a la función informativa y dan cuenta de los protagonistas de ambas historias y de su filiación, puede reconocerse en ambos incipits una estrategia amplificadora similar a la operada en los libros de caballerías. De acuerdo con la propuesta clasificatoria de Lucía Megías (2000: 258-275), el *Canamor* añade un comentario que resume el contenido general de la obra («y de las grandes aventuras que ovieron»), y completa mediante la adjetivación la valía del protagonista («esforçado rey Canamor»). Similar camino recorre el *Turián*, que además de poner énfasis en sus aventuras bélicas («el cuento y grandes ca-

14. Precisamente en los libros de caballerías también está presente esta fluctuación entre «libro», «historia» y «crónica». Esto es extrapolable a la narrativa caballerescas breve, cuyo estudio de las titulaciones no muestra una tendencia al abandono de «libro» en primeras ediciones a favor de «historia» como afirmaba Infantes (2006: 35-36), sino que incluso puede percibirse el fenómeno contrario. Detrás de estas decisiones se encontraría el interés de los impresores por indicar el sentido literario de las obras a sus potenciales receptores.

15. Sobre ejemplos del empleo de «cuento» y «contar» en la literatura medieval, *vid.* Paredes Núñez (1984). También cuatro obras contenidas en el códice escurialense h.I.13 se identifican como «cuento» en su incipit o éxplicit y presentan extensión y características narrativas más se acercan a una «historia»: el *Rey Guillelme* (ff. 32a-48a), el *Emperador Otas de Roma* (ff. 48b-99c), la *Santa emperatriz* (ff. 99c-124b) y el *Carlos Maynes* (ff. 124b-152a). En el contexto escurialense «cuento» guarda un fuerte vínculo con hechos narrados y conectados con la oralidad, que se mantiene incluso en el paso a la imprenta, así lo evidencia la *Historia de la reina Sebilla* en el inicio de su edición incunable antes de desaparecer en su difusión quinientista: «Señores, agora escuchad y oiredes un cuento muy maravilloso que deve ser oído» (Toledo, Pedro Hagenbach, ca. 1500-1501, a2r). Para la trayectoria editorial de esta obra en la imprenta, *vid.* Aranda García (en prensa).

vallerías que hizo el buen infante Turián»), explicita la genealogía del personaje como medio para enlazarlo con la historia anterior («hijo del rey Canamor y de la reina Leonela»).

Los grabados de portada y sus vínculos editoriales

Las imágenes siempre han ocupado un lugar trascendental en la paratextualidad del libro, ya que el contenido visual constituye un elemento privilegiado de la acción pragmática de la obra al influir, en primer lugar, sobre el lector (Genette, 1989: 11-12). La inclusión de una ilustración como identificativa del libro puede situarse en los años 80 del siglo xv, en la conformación de lo que se ha definido como *protoportada* en una primera etapa primitiva de configuración de este elemento representativo del libro antiguo (Reyes Gómez, 2010: 19-21). Si bien su generalización como referente para el reconocimiento y comercialización de los libros no empieza a ser frecuente hasta el primer tercio del siglo xvi, sobre todo en la literatura de entretenimiento, es posible constatar una temprana aparición en los libros de caballerías y en el género editorial de la «narrativa caballerescas breve» (Gonzalo Sánchez-Molero, 2016: 147). En este tipo de títulos no solo se convierte en una etiqueta personalizada de contenido caballeresco, sino que sirve para llamar la atención del comprador, permitiéndole identificar la obra con un modelo literario concreto mediante el establecimiento de una tradición iconográfica que se perpetuará en títulos y reediciones a lo largo del Quinientos (Lucía Megías, 2000: 145). El reclamo comercial se sitúa en primer lugar mediante la representación de escenas relacionadas con un momento relevante de la trama o mediante alguna escena asociada con el género, con una función informativa y explicativa, pero también identificativa. En cuanto a la narrativa caballerescas breve, la mayor o menor cercanía con los modelos caballerescos va a estar determinada, en primer lugar, por el contenido de la obra y, en segundo lugar, por la estrategia editorial que diseñaron para estos títulos los diversos talleres impresores, algo visible en el *Canamor*, que se ajusta mayoritariamente a sus modelos iconográficos.

Portadas de caballero jinete

El caballero jinete, con un corpus de hasta 33 planchas diferentes, es la imagen más habitual en la casi totalidad de grabados de portada que ilustran la literatura caballerescas porque permite identificarlo rápidamente con el protagonista (Lucía Megías, 2000: 190). Dos modelos de este diseño están presentes en las ediciones del *Canamor* de Sebastián Martínez en Alcalá de Henares en 1585 y Domingo de Robertis en Sevilla en 1550. En el primero de ellos aparece representado «un jinete en traje de torneo, cubierta la cabeza con yelmo con cimera, sobre un caballo que camina por un paraje campestre» (Martín Abad, 1991: III, n.º 962; Santos Quer, 2003: n. 285, il. 454) que tiene en su avanzada edad, reconocible en la cara y en su barba, su rasgo iconográfico más representativo junto con una lanza, que no está en posición de ataque, y los jaeces de su cabalgadura (Fig. 1). La plancha pertenece a la categoría del «caballero jinete con lanza sobre el hombro» y supone un estadio de evolución desde el caballero guerrero hacia el caballero cortesano en su aparición tardía. Frente a los primeros modelos iconográficos, representados por el *Amadís zaragozano* de 1508, ya desde bien pronto se percibe la multiplicación de modelos, algunos de los cuales disminuyen progresivamente el componente beligerante en el retrato del personaje en el que se enriquecen los detalles de la armadura, se añade un penacho de plumas al yelmo, los restos de batalla se sustituyen por un paisaje agreste con motivos vegetales y, finalmente, el caballo pasa

de posición de corveta y trote a posición de marcha, aspectos reconocibles en la xilografía (Lucía Megías, 2000: 201-214).



Fig. 1. *Canamor*. Alcalá de Henares, Sebastián Martínez, 1585.
Imagen procedente de los fondos de la Biblioteca Nacional de España. R/203

El modelo iconográfico de este grabado se localiza en la portada de la *Historia de don Hernando de Ávalos, marqués de Pescara*, salida de las prensas valencianas de Diego de Gumiel en 1515, del que se han desaparecido sus aspectos más clásicos.¹⁶ La escena muestra a un caballero barbado enarbolando una lanza en posición de ataque sobre caballo en corveta ricamente enjaezado y escoltado por dos escuderos que abren y cierran la marcha.¹⁷ Tras años de silencio, la plancha vuelve a aparecer nuevamente en la portada de la edición vallisoletana del *Felixmarte de Hircania* (Francisco Fernández de Córdoba, 1556), en Zaragoza en el *Espejo de príncipes y caballeros* (Miguel de Huesca, 1562) y en Barcelona como portada interior del *Olivante de Laura* (Claudio Bornat, 1568) y *Febo el Troyano* (Pedro Malo, 1586) y, con breves modificaciones, en la reedición del *Espejo de príncipes y caballeros* (Zaragoza, Juan de Lanaja, 1617), además de ilustrando algunos pliegos sueltos. Sin embargo, el inicio del proceso evolutivo hacia el resultado complutense debe situarse en las modificaciones que introduce en el diseño Jácome Cromberger en su *Espejo de ca-*

16. Es posible que la fecha de 1515 se trate de un error inducido por el *Aurem opus*, publicado en esa fecha por el mismo Gumiel; *vid.* (Cacho Bleuca, 2010: 20, nota 9).

17. Los escuderos constituyen precisamente ejemplos de las primeras influencias clásicas (Checa Cremades, 1996: 175-177).

ballerías de 1551, donde el escudero situado a la izquierda ha sido sustituido por una palmera, el jinete presenta un penacho más abultado y al escudero restante se le ha añadido un bonete con plumas (Lucía Megías, 2000: 177-180). En el grabado complutense se percibe una simplificación mucho mayor del motivo con la eliminación del último escudero, mientras que se ha conservado el penacho abundante que se percibía en la edición cromberguiana, se mantiene la palmera, ahora transformada en árbol, y el caballo ha pasado de la posición de corveta a la de marcha; una actitud más cercana al cortesano renacentista.

Pese a que indudablemente descende de un modelo caballeresco, la plancha empleada por Sebastián Martínez en el *Canamor* estuvo estrechamente relacionada en su taller con la «narrativa caballeresca breve». La había usado previamente para la *Poncella de Francia* (1583) y la utilizará en la portada de la *Crónica de Fernando III* (1586). Mismo uso editorial hará de ella Juan Gracián en sus *Sergas de Esplandián* (1588) también en Alcalá, conectando de nuevo con los libros de caballerías, en una acción que «bien podría relacionarse con la estrategia editorial de los últimos decenios del siglo XVI de identificar y asemejar el género editorial caballeresco con el de las historias caballerescas» (Lucía Megías, 2000: 189). Su viuda, ya en el siglo XVII, optará por inclinarse de nuevo hacia la línea de Martínez mediante su inclusión en el *Clamades* (1603), *Flores y Blancaflor* (1604), *Oliveros de Castilla* (1604), *Crónica popular del Cid* (1604) y *El gran capitán* (1604).¹⁸

El segundo modelo lo ofrece la edición de Dominico de Robertis de 1550 (Fig. 2). En esta portada se dibuja a un caballero jinete con armadura completa, yelmo con penacho, celada bajada y lanza en mano sobre un caballo ricamente enjaezado en posición de marcha. La figura se desplaza sobre un paisaje agreste y se dirige hacia la derecha a una fortificación mientras en el lateral izquierdo se dibuja un árbol. El conjunto de la escena se situaría en un estado intermedio de transición entre el motivo del caballero jinete con espada sobre el hombro y el caballero jinete con lanza sobre el hombro (Lucía Megías, 2000: 204-209). Este proceso evolutivo en los elementos constitutivos de la imagen es similar al que conduce del caballero jinete guerrero al caballero cortesano, con la eliminación del componente belicista, aunque sí que es perceptible la tendencia medievalizante en el caballero, persistente en la ilustración española durante el siglo XVI, en una escena muy simplificada y sin escorzos complicados y con una armadura que todavía no ha acogido el pasado clásico y las vestimentas a la romana (Checa Cremades, 1996: 175-178). En esta plancha se percibe también el tamaño reducido generalizado de los grabados de portada caballerescos de este tipógrafo de origen italiano.

18. Todavía servirá de modelo, ya con un tamaño reducido, para el *Policisne de Boecia* (Valladolid, Juan Íñiguez de Lequerica, 1602), pero tras haber perdido el protagonismo del que había disfrutado a lo largo de la centuria anterior (Lucía Megías, 2000: 208-209).



Fig. 2. *Canamor*. Sevilla, Dominico de Robertis, 1550.
©Veneranda Biblioteca Ambrosiana

Portadas bélicas

La edición valenciana de Jorge Costilla (1527) presenta un grabado de portada que refleja un combate en campo abierto entre dos caballeros, uno de los cuales lancea al otro que se encuentra ya sin lanza, mientras en el fondo se percibe una ciudad (Fig. 3). Este motivo, definido por Lucía Megías (2000: 214-218) como motivo bélico, una «representación estereotipada y convencional de un torneo o de una lid singular», supone la segunda imagen que mejor se adapta a la portada del género editorial caballeresco tras el caballero jinete. No se tiene constancia de la reutilización de esta plancha en otro título salido de este taller, aunque esta u otra muy similar podría haber adornado la portada de una edición de los libros I-II del *Reinaldos de Montalbán* de 1511 de este mismo impresor, y cuya existencia conocemos a través del pleito que este y el librero Juan Huguet tuvieron con Hernando del Castillo.¹⁹ Además, mismo esquema o modelo puede constatarse en la edición salmantina de esta misma obra impresa por Alfonso de Porrás y Lorenzo de Liondedei en Salamanca en 1526 (Haro Cortés, 2014: 98). La xilografía de portada vuelve a mostrar la justa de dos caballeros en campo abierto en lo que supondría una copia mejorada del modelo: se muestran dos ciudades en vez de una, se ha sustituido la lanza por las espadas y la escena refleja el desenlace del enfrentamiento con un caballero casi derribado de su caballo y las lanzas rotas sobre el campo.

19. Estos se habían comprometido a imprimir la obra a partir del manuscrito proporcionado por Castillo, pero la adición del texto de *Lo enamorament del rey Carlo* incumplía las condiciones de contrato y condujo a un enfrentamiento entre ambas partes. La edición tuvo que haberse llevado a término, puesto que las consecuencias de no haberse concluido habrían sido económicamente graves para el tipógrafo y su socio (Berger, 1987: II, 466-469)

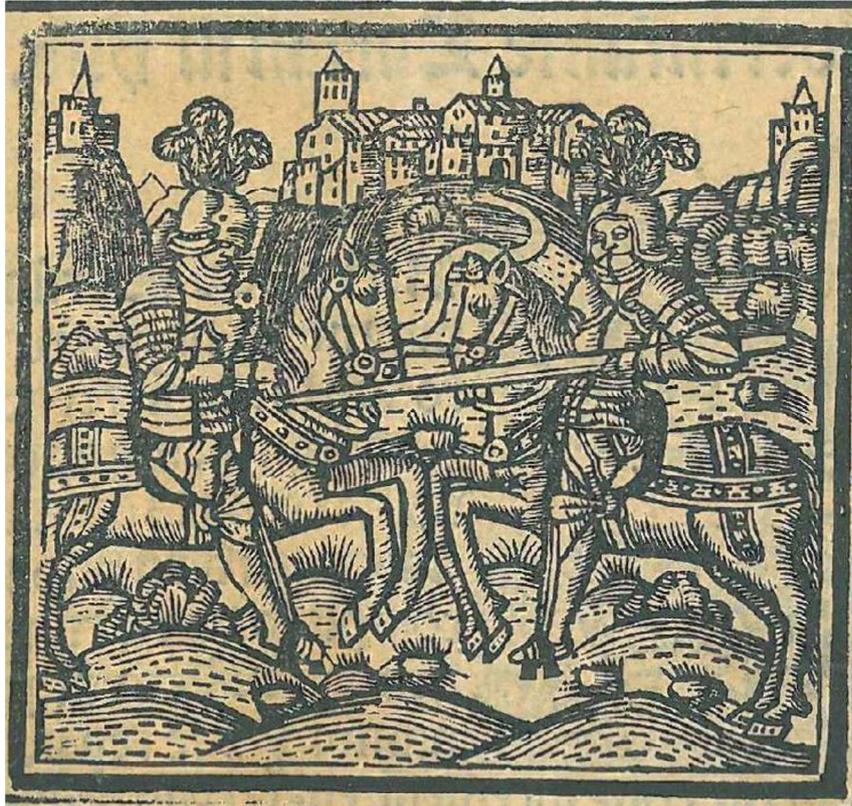


Fig. 3. *Canamor*. Valencia, Jorge Costilla, 1527.
Biblioteca Universitaria de Oviedo, CEA-229

Este motivo bélico de la lid se repite en la portada del *Canamor* propuesta por Jacobo Cromberger un año después. No obstante, las diferencias entre los elementos iconográficos que rodean al enfrentamiento entre los dos caballeros evidencian que solo comparten el motivo principal, la justa, con modificaciones en el escenario de ambientación. En el taco sevillano (Griffin, 1988: WC 59), el campo abierto ha sido remplazado por la muralla de una ciudad donde un matrimonio regio y varios cortesanos observan el enfrentamiento mientras a la izquierda un grupo de soldados armados se mantiene a la espera. Ambos combatientes, equipados con lanzas y con espada al cinto, se encuentran en pleno ataque (Fig. 4).



Fig. 4. *Canamor*. Sevilla, Jacobo Cromberger, 1528.
©British Library Board General Reference Collection C.62.b.5, title page

Motivo iconográfico recurrente en las planchas desde época incunable, se localiza entre sus primeros testimonios hispánicos en la edición zaragozana de la *Cárcel de amor* (Pablo Hurus, 1493), escena que conocemos gracias a la reutilización de esta misma plancha por parte de Rosenbach en su edición barcelonesa de esta obra en este mismo año, y en la que se percibe el enfrentamiento de dos caballeros, correspondientes con los personajes de Leriano y Persio, mientras un matrimonio regio y algunos nobles actúan de observadores. Escenario similar aparecerá en 1498 en los capítulos 16 y 50 de la sevillana *Crónica popular del Cid* con una considerable reducción de los observadores y en el *Oliveros de Castilla* de 1499 (Burgos, Fadrique de Basilea), en este caso de procedencia francesa (Cacho Blecua, 2019). En este primer contexto de aparición, coincidente con el reinado de los Reyes Católicos, la tradición iconográfica se encontraría acorde con el procedimiento legislativo que subyacía al *riepto* y que debía realizarse ante el monarca. La presencia de los soberanos, a finales de una centuria en la que estos habían alcanzado independencia frente a las leyes, contribuiría a otorgar la autoridad necesaria al enfrentamiento en un momento en que esta práctica había caído en desuso (Cacho Blecua, 2002b: 342-343).²⁰ Aunque no sería posible afirmar tajantemente un influjo de la *Cárcel* en la definición de grabados genéricos que posteriormente aparecerán en títulos de narrativa caballeresca breve, sí que puede aseverarse que en ellos «responde y da forma visible a un sistema de valores común y a cierta identidad de espíritu entre

20. En el grabado de la *Cárcel* ese intervencionismo regio en el *riepto* se manifiesta en la presencia del monarca contemplando el enfrentamiento en un estrado, en posición elevada, y sosteniendo en las manos el cetro símbolo de poder real (Marín Pina, 1995: 84). Estos componentes perviven en la plancha cromberguiana.

los distintos géneros (crónicas, romances, libros de caballerías) entre los que de algún modo puede incluirse el sentimental» (Marín Pina, 1995: 85).²¹

La plancha en la imprenta cromberguiana no resulta innovadora en el *Canamor*, sino que pertenece a la larga tradición de reutilización de grabados operada dentro del taller de los Cromberger y se corresponde con las «series numerosas para la ilustración del texto» que adornan sus libros de caballerías y las crónicas (Griffin, 1991: 242-244). Su antecedente en este taller se encuentra en el *Tristán de Leonís* de 1511 y en su reedición de 1528, además de incluirse en dos títulos caballerescos más: en el *Libro del invencible caballero Lepolemo* de Alonso de Salazar (Juan Cromberger, 1534) y en el libro I del *Espejo de caballerías* de Pedro López de Santa Catalina (Juan Cromberger, 1545).

Conforme avanza la centuria se asiste a una progresiva reducción de los componentes iconográficos de la escena bélica, proceso generalizado en las planchas xilográficas a partir del primer tercio de siglo. En 1543 y 1546 Dominico de Robertis saca a la luz dos ediciones del *Canamor* que presentan una simplificación del motivo del *riepto*. En este grabado, de manufactura mucho más tosca, apenas es perceptible la muralla de la ciudad, por lo que el ambiente de torneo de justas es mucho mayor. El ejército se ha suprimido junto con las almenas de los laterales, y lo mismo ha sucedido con la pareja regia, dejando a un monarca como único espectador con un grupo reducido de personas. Los ornamentos y atributos de los caballeros también se han simplificado, y ahora solo luchan con lanzas y uno de los combatientes lleva un casco que no le protege la cara (Fig. 5).

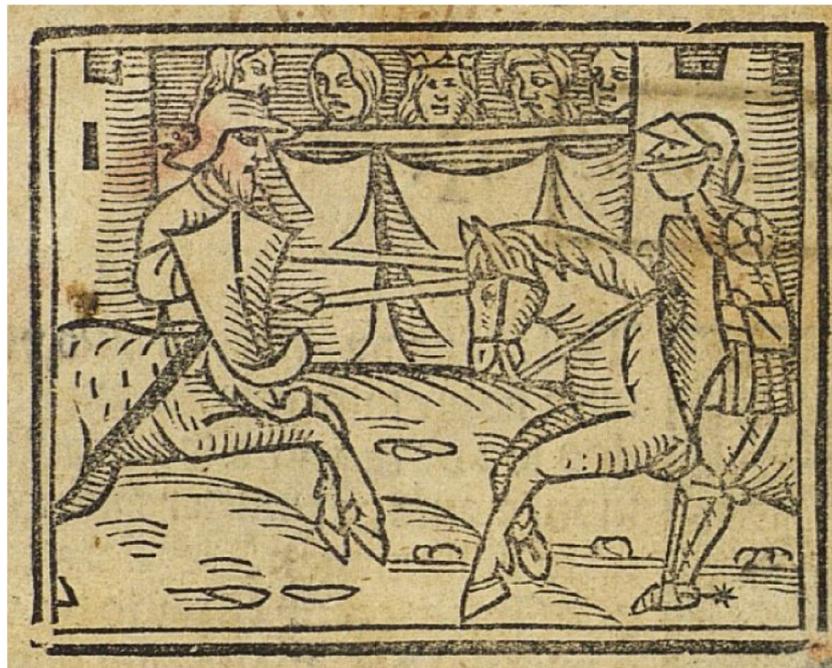


Fig. 5. *Canamor*. Sevilla, Dominico de Robertis, 1543.
Biblioteca de Catalunya. Barcelona. Bon. 9-II-24

Finalmente, el último estadio de evolución del motivo bélico de la lid se presenta en las dos ediciones de la obra de Sebastián de Trujillo de 1558 y 1567, donde la simplificación del motivo

21. Vid. sobre la circulación de las planchas de la *Cárcel de amor* Marín Pina (2016).

de la justa alcanza su cénit. La xilografía aquí pone énfasis en el combate, ampliando el tamaño de los dos caballeros, que ocupan por completo el primer plano y, aunque ha eliminado el fondo, ha mejorado a los protagonistas de la escena. Los caballos ahora están ricamente enjaezados y los dos combatientes presentan armaduras completas con yelmo con celada y penacho de tres plumas que ha sido coloreado con tinta roja en ambas ediciones (Fig. 6).



Fig. 6. *Canamor*. Sevilla, Sebastián Trujillo, 1558.

©British Library Board General Reference Collection 1074.k.16.(2.), title page

Los Cromberger aplicaron excelentes políticas de rentabilización de las planchas de su taller y llegaron a incluirlas en obras muy dispares. El intercambio fue especialmente evidente en la literatura caballerescas impresa en su taller, donde los modelos diseñados para sus libros de caballerías se dejaron sentir en otros títulos de literatura caballerescas y narrativa caballerescas breve, no solo en sus programas iconográficos, sino también en los grabados de portada. En el *Canamor* nos encontramos ante un claro intento por acercarlo a la estética de un libro de caballerías para hacerlo más atractivo al público, proponiendo además un texto en un formato más asequible. La elección de un combate de justas no es casual. Aplicando los términos propuestos por Lucía Megías (2007: 43-48), esta plancha no guarda ninguna jerarquía iconográfica con el título, más bien pretende establecer un vínculo iconográfico tenue mediante un lenguaje iconográfico muy simple con los numerosos fragmentos textuales que remiten a los enfrentamientos de ambos protagonistas con sus múltiples enemigos, y que ofrecen un modelo claramente reconocible por el lector y asociable con el género. Ningún proceso de generalización referencial se ha producido, puesto que este motivo bélico, en portada, apenas posee significado emblemático y depende de la disponibilidad editorial (Lucía Megías, 2000: 216-217).

Todavía en Sevilla, a Dominico de Robertis con frecuencia se le ha acusado de copiar la línea editorial cromberguiana, aunque un estudio exhaustivo de su producción demuestra que simplemente apostó por títulos cuya venta estaba asegurada. La excepción fueron los libros de caballerías, para cuya ilustración incluso llegó a reproducir de manera evidente algunos de los juegos empleados por Juan Cromberger con una pericia que distaba mucho de la calidad de los poseídos por esta familia de origen alemán (Aranda García, 2021: 245-247).²² En su estrategia, Robertis no solo atenuó el lenguaje iconográfico de los modelos cromberguianos, sino que redujo el tamaño de muchas de las planchas que esta familia de impresores usaron en portada para emplearlas también como parte de programas iconográficos interiores. El *Canamor* es un ejemplo claro, pues sigue de cerca la edición cromberguiana en su configuración e iconografía. El grabado empleado se ha localizado previamente en la portada del *Baldo* de 1542, y aparece también como parte del juego que ilustra el interior de *El séptimo libro de Amadís de Gaula, que trata de los grandes fechos en armas de Lisuarte de Grecia* de 1543 y 1548, relacionando iconográficamente libros de caballerías y narrativa caballerescas breves.

Las ediciones burgalesas proponen una línea diversa, tanto en la procedencia de su xilografía, como en la reutilización de la plancha en otros títulos del taller burgalés, con una escena que «representa un campo de batalla extramuros con tres jinetes y varios cadáveres» (Fernández Valladares, 2005: n. 480 y 481; Pettas, 2005: IL12).²³ Si bien la iconografía permite asociar la entalladura con el grupo de xilografías que representan escenas bélicas (Lucía Megías, 2000: 214-218), tanto el origen de la plancha como su reutilización en otras obras del taller burgalés la distancian de los contextos editoriales de difusión y recepción que parecen seguir las ediciones ya mencionadas del *Canamor* (Fig. 7).

22. A título ilustrativo baste comparar las ediciones del *Lisuarte de Grecia (libro VII)*, propuestas por Jacobo y Juan Cromberger en 1525 y el propio Dominico de Robertis en 1548. La primera incluye un total de 97 grabados procedentes de 29 planchas diferentes, mientras que la segunda, que incorpora un número algo superior, 129, solo alterna 8 planchas que proceden de copias simplificadas de los juegos cromberguianos.

23. Incluyo aquí la segunda edición burgalesa, también impresa en Burgos por Felipe de Junta en 1562 sin ejemplares, pero de la que se conserva la reproducción de la portada (Fernández Valladares, 2005: n. 481), y el hallazgo reciente de una tercera, con colofón también de este mismo año y depositada en la Boston Public Library, ambas dos con este mismo grabado, *vid.* Aranda García (2022). Fue bastante habitual ver salir del taller de Felipe de Junta en un mismo año o con escasos meses de diferencia varias ediciones de una obra de narrativa caballerescas breves, véanse, por ejemplo, la *Poncella de Francia y Clamades y Clarmonda*.



Fig. 7. *Canamor*. Burgos, Felipe de Junta, 1562.

Imagen procedente de los fondos de la Biblioteca Nacional de España. R-31364 (37)

Pese a la fecha tardía de esta edición, el grabado ya estaría presente entre los materiales de los que disponía el patriarca de esta saga de impresores burgaleses, Fadrique Biel de Basilea, afincado en las orillas del Arlanzón desde 1482 (Fernández Valladares, 2005: I, 128). La imprenta de este tipógrafo suizo se caracterizó por la profusión de materiales ornamentales, especialmente grabados de escenas interiores que adornaron muchas de sus ediciones, configuradas en gran parte según las líneas editoriales definidas en Zaragoza por el alemán Pablo Hurus, el impresor incunable que más destacó en la calidad de las obras ilustradas en la Península Ibérica (Canet, 2016). Precisamente durante su etapa como tipógrafo en Burgos es cuando deben fecharse los principales desembolsos en xilografías, que adornarán, entre otras obras, su *Oliveros de Castilla* (1499) y su *Celestina* (ca. 1499-1501). En lo concerniente a la narrativa caballerescas breve, Fernández Valladares (2005: I, 136) propone como fecha para la adquisición de los grabados que posteriormente aparecerán en la portada de estos títulos el año de 1516, y que, en palabras de la autora, «nos hace pensar que fue por entonces cuando pudo atesorar varias de las muchas escenas caballerescas de que dispuso». Esta fecha estaría corroborada por la aparición inicial del grabado en un pliego suelto de romance impreso por Fadrique de Basilea o Alonso de Melgar, su sucesor, entre 1515 y 1519,²⁴ y por el grabado específico de portada de la edición de la *Crónica del noble caballero el conde Fernán Gonçáles con la muerte de los siete infantes de Lara*, impresa en 1516 por Fadrique de Basilea, donde los personajes de la escena son claramente identificables y asociables con doña Lambra y los siete infantes (Fernández Valladares, 2020: 78-81).

No obstante, la existencia de una edición sin ejemplares documentada por Hernando Colón podría también sugerir otra posibilidad para este grabado. De acuerdo con el bibliófilo quinientis-

24. *Síguense dos romances por muy gentil estilo. El primero de los doze Pares de Francia. El segundo del conde Guarinos almirante de la mar. Y trata cómo lo cautiuaron moros.* [Sin indicaciones tipográficas, pero: Burgos, Fadrique de Basilea o Alonso de Melgar, c. 1515- 1519]. (Fernández Valladares, 2005: n. 104).

ta, su edición adquirida en Salamanca en 1525 había sido impresa en Burgos en 1509 y contaría con «algunas figuras» (*Regestrum*: n. 4122), lo que presupone un programa iconográfico interior. Esto permite retrotraer la fecha de incorporación de estos grabados a momentos anteriores a 1503, cuando la actividad de Fadrique de Basilea se reduce casi drásticamente, y más concretamente al último decenio del siglo xv, cuando se notifica otro desembolso importante del suizo en material ornamental que almacenaría en su *carpentería* (Fernández Valladares, 2005: 130). Es imposible determinar si nuestra plancha se encontraba dentro de estas «figuras», pero muy probablemente el *Canamor* sufrió en la imprenta burgalesa un proceso similar al *Oliveros de Castilla*, que vio cómo su contenido profusamente decorado ex profeso (Cacho Blecua, 2019) pasaba a estar desnudo de imágenes con la excepción de un único grabado de portada en las ediciones de mediados del siglo xvi.

Lo que sí parece claro es que muchas de estas ediciones burgalesas de narrativa caballerescas breve, de las que en muchas ocasiones solo tenemos testimonios indirectos de su existencia como los colombinos, debieron estar ilustradas en sus inicios y, posteriormente, comenzaron un proceso de «especialización funcional de esas “historias” para las diversas modalidades de la literatura popular impresa», especialmente para los romances en pliegos sueltos y para otras portadas de narrativa caballerescas breve (Fernández Valladares, 2012: 112).²⁵ Alonso de Melgar, casado con Isabel de Basilea y continuador del trabajo de su suegro, fue el iniciador de la producción de pliegos sueltos que será seguida por los sucesivos regentes del taller burgalés tras la marcha de Juan de Junta a Salamanca en 1532, y por su hijo Felipe de Junta en la segunda mitad del siglo xvi. Los materiales xilográficos empleados, siempre en posesión nominal de Isabel de Basilea, no se renovaron durante todo este periodo, sino que se emplearon hasta la saciedad. De ahí que la plancha del *Canamor* no solo aparezca en las ediciones de esta obra de 1562 y en el romance anteriormente mencionado, sino también en el *Enrique Fi de Oliva* (1548 y 1558) y en dos pliegos de romances, *Por la matança va el viejo con su glosa y Que me crece la barriga y se me acorta el vestir* [sin indicaciones tipográficas, pero: Burgos, Juan de Junta, c. 1530] y *Por la matança va el viejo por la matança adelante con su glosa* [Sin indicaciones tipográficas, pero: Burgos, Juan de Junta, c. 1530-1535]. La estrategia conjunta para las dos ediciones del *Canamor* es clara: distribuir las por el mismo circuito popular de recepción por el que circularían los romances y pliegos sueltos que también salían de su taller tipográfico.

Otros motivos no caballerescos

En 1538, en la Ciudad Imperial de Toledo, Juan de Ayala imprime su edición del *Canamor* adornada con un grabado de portada que nada tiene que ver aparentemente con los precedentes en cuanto a vínculos caballerescos, puesto que recoge una escena estática que representa «el interior de una sala con un rey entronizado recibiendo en audiencia a tres consejeros que aparecen de pie» (García-Cervigón del Rey, 2019: n. 354). Poco se sabe de la procedencia de la plancha, puesto que no vuelve a reutilizarse en el taller por sus sucesores ni había aparecido previamente, y más teniendo en cuenta que en la imprenta de Juan de Ayala, primero en sociedad con Juan de Villquirán, y a partir de 1535 en solitario, confluyeron, junto con sus propios materiales, los ma-

25. En el inventario del taller burgalés de Juan de Junta del año 1555 se recogen «vj figuras de don pedro de Portugal» que no aparecen en ninguna edición conservada, y en la carpintería del taller «vn principio de abbad don juan» y «vna historia de la donzella Theodor» (AHP Burgos, PN 5542, f. 530 vº *apud* Fernández Valladares, 2012: 112) también desconocidos, mientras que el grabado que figura en la portada de la *Poncella de Francia* (Burgos, Felipe de Junta, 1562) sí que se percibe que ha sido creado ex profeso.

teriales impresorios, fundiciones y elementos xilográficos de los distintos talleres toledanos desde la época de Hagenbach (García-Cervigón del Rey, 2019: 308).



Fig. 8. *Canamor*. Toledo, Juan de Ayala, 1538.

Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial, Patrimonio Nacional (RBME), 30-V-52 (2º)

Los ropajes del monarca traen reminiscencias de Oriente, y solo es reconocible como tal por encontrarse entronizado y no por portar atributos regios como el cetro y la corona. Con todo, esta escena estática de monarca dialogante que recibe en audiencia a consejeros y nobles, y que apenas podría mantener vínculos iconográficos con los momentos iniciales del *Canamor* y el *Turián* antes de su partida de sus respectivas cortes, fue bastante habitual de las portadas y los programas interiores de muchas de las obras impresas en época incunable y el siglo XVI (fig. 8). Planchas de diseño similar adornan el frontispicio y el interior del zaragozano *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo* (Pablo Hurus, 1493) y las sucesivas ediciones que copiaron sus grabados, como las cromberguianas y las burgalesas de Fadrique de Basilea (Lacarra, 2019), y escena parecida se percibe también en la *Forma libellandi* del infante Juan (Sevilla, Jacobo y Juan Cromberger, 1525 y 1538) y en el *Cancionero llamado guirlanda esmaltada de galanes* (Sevilla, Jacobo Cromberger, ca. 1513).

Conclusiones

El acercamiento a la narrativa caballeresca breve debe hacerse con ciertas precauciones, porque incluso la aparente unidad que presenta como género editorial pudo verse alterada por la actuación de las diferentes imprentas peninsulares quinientistas. Es indudable que la *Historia del rey Canamor y del infante Turrián, su hijo* disfrutó de gran éxito entre los lectores durante el siglo XVI, especialmente las aventuras de este último, que fueron objeto no solo de traducciones sino también de romances propagandísticos a imagen y semejanza de los caballerescos. El influjo de los libros de caballerías es claramente perceptible en la configuración editorial de la obra, pues en la reescritura que debió producirse a principios del siglo XVI tuvieron presencia no solo en el contenido, en motivos y en la introducción de la continuación genealógica, sino también en las estrategias de formulación de la titulación e incipits.

Sin embargo, la sombra de la literatura caballeresca fluctúa en el empleo de la iconografía. Disparos son los grabados de portada elegidos, puesto que dependieron directamente de las estrategias de los talleres tipográficos, de la disponibilidad de sus materiales y de la rentabilidad que esperaban sacarle a la edición. Felipe de Junta prefirió orientar el texto hacia un circuito aún más popular, mediante la asociación iconográfica de la portada con los pliegos de romances que habían caracterizado a su imprenta desde Alonso de Melgar. Quizás quiso también aprovechar el pequeño vínculo iconográfico con la narrativa caballeresca breve que todavía guardaba la plancha, y para la que seguramente fue creada ex profeso en sus inicios. En la planificación del toledano Juan de Ayala subyacería solo un único intento por amortizar una determinada entalladura al mismo tiempo que ofrecía una portada ornamentada, pues la escena regia que presenta apenas puede relacionarse con los momentos cortesanos iniciales y finales de ambos relatos.

Más interesantes fueron las propuestas sevillanas, valenciana y complutense, que se inclinaron por grabados con motivos caballerescos reutilizados de otros títulos afines con los que querían vincular la obra visualmente para los lectores. Tanto Valencia como Sevilla fueron núcleos importantes en la edición de títulos caballerescos, creando para ellos un hábito de recepción muy específico, generalmente imitado en otros talleres peninsulares, que pretendieron trasladar a títulos afines como el *Canamor*, cerrando así el vínculo con la literatura caballeresca que ya mostraban otros elementos de su paratextualidad.

Bibliografía

- ARANDA GARCÍA, Nuria (2021), *Los Siete Sabios de Roma en España. Una historia editorial a través del tiempo (siglos XV-XX)*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- ____ (2022), «Anónimo, *Historia del rey Canamor*», en *Comedic: Catálogo de obras medievales impresas en castellano hasta 1600, Zaragoza (España)*, ISSN 2530-1985 [en línea]. DOI: <https://doi.org/10.26754/uz_comedic/comedic_CMDC347>, [Consulta: 25/08/2022].
- ____ (en prensa), «Biblioiconografía y difusión editorial: la trayectoria de *Carlos Maines* en la imprenta quinientista», en «*Ut amicitiam omnibus anteponatis*». *Miscelánea de estudios en homenaje a Gemma Avenoza Vera*, eds. Francisco Gimeno Blay y J. Antoni Iglesias-Fonseca, 'Nexus', Valencia, PUV.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista (1990), «*Amadís de Gaula*»: *el primitivo y el de Montalvo*, México, Fondo de Cultura Económica.

- BARANDA, Nieves (1985), «Historia caballeresca y trama romanceril: la *Historia del rey Canamor* y el *Romance del infante Turián*», *Studi Ispanici*, 3, pp. 9-31.
- ____ (1988), «Aproximación al relato caballeresco: *Historia del rey Canamor*», *Canente*, 4, pp. 43-46.
- ____ (1991), «Compendio bibliográfico sobre la narrativa caballeresca breve», en *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*, ed. M.^a Eugenia Lacarra, Bilbao, Servicio Editorial Universidad del País Vasco, pp. 183-191
- ____ (1995a), *Historias caballerescas del siglo XVI*, Madrid, Turner, 2 vols.
- ____ (1995b), «Las historias caballerescas breves», *Anthropos. Boletín de información y documentación*, 166-167, pp. 47-50.
- BELTRÁN, Rafael (2015), «Los periplos marítimos del *Libro del rey Canamor* y del *infante Turián, su hijo* (1509) y las primeras empresas militares en la India portuguesa (*Canamor*, 1507)», *Historias fingidas*, 3, pp. 67-105.
- ____ (2016), «La espera nocturna, la nave misteriosa y los leones mansos de *La historia del rey Canamor* y de *Turián, su hijo*: probables huellas de una historia caballeresca breve en *Don Quijote*», en *Amb. Dialoghi e scritti per Anna Maria Babbi*, eds. Giovanni Borriero, Roberta Capelli, Chiara Concina, Massimo Salgaro y Tobia Zanon, Verona, Fiorini, pp. 515-526.
- BERGER, Philippe (1987), *Libro y lectura en la Valencia del Renacimiento*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2 vols.
- BLECUA, Alberto (1969), *Libros de caballerías. Oliveros de Castilla y Artús d'Algarve. Roberto el Diablo*, Barcelona, Juventud.
- BOHIGAS, Pere (1953), «La novela caballeresca, sentimental y de aventuras», en *Historia general de las literaturas hispánicas*, Barcelona, Vergara, II, pp. 187-236.
- BRUNET, Gustave (1861), «Étude bibliographique sur les romans de chevalerie espagnols», *Bulletin du Bibliophile et du Bibliothécaire*, XV, pp. 199-208, 269-280, 327-332.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel (2002a), «Los cuatros libros de *Amadís de Gaula* y *Las sergas de Esplandián*: los textos de Garci Rodríguez de Montalvo», *Edad de oro*, 21, pp. 85-116.
- ____ (2002b), «Texto, grabados y configuración genérica de la Crónica popular del *Cid*», en *El Cid, de la materia épica a las crónicas caballerescas. Actas del congreso internacional «IX Centenario de la muerte del Cid» (Alcalá de Henares, 19-20 de noviembre de 1999)*, coords. Carlos Alvar, George Martin y Fernando Gómez Redondo, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, pp. 339-359.
- ____ (2007), «Los grabados del texto de las primeras ediciones del *Amadís de Gaula*: del *Tristán de Leonís* (Jacobó Cromberger, h. 1503-1507) a *La coronación* de Juan de Mena (Jacobó Cromberger, 1512)», *RILCE*, 23, 1, pp. 61-88.
- ____ (2010), «Iconografía amadisiana: las imágenes de Jorge Coci», *eHumanista*, 16, pp. 1-27.
- ____ (2016), «La *Estoria del noble Vespasiano* o los límites variables del género literario», *Tirant*, 19, pp. 15-34.
- ____ (2019), «Las imágenes del *Olivier de Castille* y del *Oliveros de Castilla*: de los manuscritos a los incunables», *Titivillus*, 5, pp. 47-71.
- CALVO GONZÁLEZ, María José (2010), «Novelas caballerescas en castellano y en neerlandés de finales de la Edad Media: el papel del impresor y el contacto entre culturas», *Cuadernos de filología alemana*, Anejo II, pp. 191-203.
- CANET, José Luis (2016), «Reflexiones sobre el libro ilustrado del impresor Fadrique Biel de Basilea», *Revista de poética medieval*, 30, pp. 81-104.

- CANET, José Luis (dir.), *Tipobibliografía valenciana (siglos xv-xvi) = Tipobibliografía valenciana siglos xv y xvi* <<https://parnaseo.uv.es/imprenta/publicacion/presentacion.html#>> [Consulta: 06/12/2022].
- CASTILLEJO BENAVENTE, Arcadio (2019), *La imprenta en Sevilla en el siglo xvi (1521-1600)*, Sevilla – Córdoba, Universidad de Sevilla – Universidad de Córdoba.
- Catalogue de la bibliothèque de M. Ricardo Heredia, comte de Benahavis*, París, Em. Paul, L. Huard et Guillemin, libraires de la Bibliothèque Nationale, 1892.
- CHECA CREMADES, Fernando (1996), «La imagen impresa en el Renacimiento y el manierismo», en *Summa Artis XXI. El grabado en España (siglos xv al xviii)*, dirs. Juan Carrete Parrondo, Fernando Checa Cremades y Valeriano Bozal, Madrid, Espasa Calpe.
- CUESTA TORRE, María Luzdivina (1997), «Unos folios recuperados de una edición perdida del Tristán de Leonís», en 'Quien hubiese tal ventura': *Medieval Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, ed. Andrew M. Beresford, Londres, Queen Mary and Westfield College, pp. 227-236.
- EISENBERG, Daniel (1982), *Romances of chivalry in the Spanish Golden Age*, Newark/Delaware, Juan de la Cuesta.
- ____ y M.^a Carmen Marín Pina (2000), *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- FERNÁNDEZ VALLADARES, Mercedes (2005), *La imprenta en Burgos (1501-1600)*, Madrid, Arco Libros.
- ____ (2012), «Biblioiconografía y literatura popular impresa: la ilustración de los pliegos sueltos burgaleses (o de babuines y estampas celestinescas)», *eHumanista*, 21, pp. 87-131.
- ____ (2020), «De la tipobibliografía a la biblioiconografía. Consideraciones metodológicas para un Repertorio digital de materiales iconográficos de los impresos españoles del siglo xvi», en *La palabra escrita e impresa: libros, bibliotecas, coleccionistas y lectores en el mundo hispano y novohispano: in memoriam Víctor Infantes & Giuseppe Mazzocchi*, eds. Juan Carlos Conde y Clive Griffin, Nueva York – Oxford, Hispanic Seminar of Medieval Studies, pp. 57-99.
- FERRERAS, Juan Ignacio (1986), «La materia castellana en los libros de caballerías (hacia una nueva clasificación)», *Philologica hispaniensa: in honorem Manuel Alvar*, 3, pp. 121-143.
- GARCÍA-CERVIGÓN DEL REY, Inmaculada (2019), *La etapa de esplendor de la imprenta manual toledana. Repertorio tipobibliográfico (1498-1550)*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz (1986), «Libros de caballerías y romancero», *Journal of Hispanic Philology*, 10, pp. 103-115.
- GAYANGOS, Pascual de (1857), «Libros de caballerías, con un discurso preliminar y un catálogo razonado», en *Biblioteca de autores españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días*, Madrid, Rivadeneyra, tomo XL, pp. LXIII-LXXXVII.
- GENETTE, Gérard (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando (1989), «Historiografía medieval: constantes evolutivas de un género», *Anuario de estudios medievales*, 19, pp. 3-15.
- ____ (2012), *Historia de la prosa de los Reyes Católicos: el umbral del Renacimiento*, Madrid, Cátedra, 2 vols.
- GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, José Luis (2016), «Los orígenes de la portada: un laberinto editorial con una salida inesperada», *Titivillus*, 2, pp. 127-156.

- GRIFFIN, Clive (1988), *The Crombergers of Seville. The History of a Printing and Merchant Dynasty*, Oxford, Clarendon Press.
- ____ (1991), *Los Cromberger: la historia de una imprenta del siglo XVI en Sevilla y Méjico*, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana.
- GUTIÉRREZ TRÁPAGA, Daniel (2017), *Rewritings, Sequels, and Cycles in Sixteenth-Century Castilian Romances of Chivalry*, Woodbridge, Tamesis.
- ____ (2022), «“Y con aquesto haze fin el primero libro, o parte, de la historia y crónica del emperador don félix”: finales y continuaciones posibles en los libros de caballerías», en *Claribalte y sus libros. 500 años*, eds. Aurelio González y Axayácatl Campos García Rojas, México, El Colegio de México, pp. 305-321.
- INFANTES, Víctor (1991), «La narración caballerescas breve», en *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballerescas*, ed. M.^a Eugenia Lacarra, Bilbao, Servicio Editorial Universidad del País Vasco, pp. 165-182.
- ____ (1992), «La prosa de ficción renacentista entre los géneros literarios y el “género editorial”», en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Barcelona 21-26 de agosto de 1989)*, coord. Antonio Vilanova Andreu, Barcelona, PPU, I, pp. 467-474.
- ____ (1996), «El “género editorial” de la narrativa caballerescas breve», *Voz y Letra*, 7, 2, pp. 127-132.
- ____ (2006), *Del libro áureo*, Madrid, Calambur.
- HARO CORTÉS, Marta (2014), «Motivos iconográficos y su difusión en la imprenta valenciana: las portadas de los libros de caballerías», en *Texto, edición y público lector en los albores de la imprenta*, eds. Marta Haro Cortés y José Luis Canet, Valencia, PUV, pp. 83-108.
- LACARRA, María Jesús (2016), «La *Vida e historia del rey Apolonio* [¿Zaragoza: Juan Hurus, ca. 1488?] y su trayectoria genérica», *Tirant*, 19, pp. 47-56.
- ____ (2019), «Juan de Capua, *Ejemplario contra los engaños y peligros del mundo*», en *Comedic: Catálogo de obras medievales impresas en castellano hasta 1600, Zaragoza (España)*, ISSN 2530-1985 [en línea]. DOI: <https://doi.org/10.26754/uz_comedic/comedic_98> [Consulta: 23/02/2022].
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1985), «Prosa narrativa de ficción», *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, 9, pp. 15-44.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (2000), *Imprenta y libros de caballerías*, Madrid, Ollero & Ramos.
- ____ (2001a), «El corpus de los libros de caballerías castellanos, ¿una cuestión cerrada?», *Tirant*, 4, ed. electrónica <http://parnaseo.uv.es/Tirant/art_lucia_corpus.htm> [Consulta: 06/03/2022]
- ____ (2001b), *Antología de libros de caballerías castellanos*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- ____ (2007), *El libro y sus públicos (Ensayos sobre la Teoría de la lectura coetánea)*, Madrid, Ollero & Ramos.
- LUNA MARISCAL, Karla Xiomara (2012), «Crítica literaria y configuración genérica de las “historias caballerescas breves”», *Revista de poética medieval*, 26, pp. 187-215.
- ____ (2016), «Las historias caballerescas breves: confines genéricos y motivos literarios», *Tirant*, 19, pp. 5-14.
- MARÍN PINA, M.^a Carmen (1995), «La *Cárcel de amor zaragozana* (1943), una edición desconocida», *Archivo de filología aragonesa*, 51, pp. 75-88.

- ____ (2016), «La trayectoria editorial de la *Cárcel de amor* en el siglo XVI: avatares en la imprenta», en *Literatura medieval hispánica en la imprenta (1475-1600)*, eds. M.^a Jesús Lacarra y Nuria Aranda García, Valencia, PUV, pp. 151-172.
- ____ (1997), «Romancero y libros de caballerías más allá de la Edad Media», en *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995)*, ed. José Manuel Lucía Megías, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, pp. 977-987.
- ____ (2010), «Comenzar por el final. Sobre la génesis y el principio de las continuaciones caballescascas», en *Le commencement... en perspective. L'analyse de l'incipit et des oeuvres pionnières dans la littérature du Moyen Âge et du Siècle d'or*, ed. Pierre Darnis, Toulouse, CNRS – Université de Toulouse-Le Mirail, pp. 137-148.
- MARTÍN ABAD, Julián (1991), *La imprenta en Alcalá de Henares (1502-1600)*, Madrid, Arco Libros, 3 vols.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (2008), *Orígenes de la novela*, Madrid, Gredos, 2 vols.
- PAREDES NÚÑEZ, Juan (1984), «El término “cuento” en la literatura románica medieval», *Bulletin Hispanique*, 86, 3-4, pp. 435-451.
- PETTAS, William (2005), *A History & bibliography of the Giunti (Junta) printing family in Spain, 1526-1628*, New Castle, Delaware, Oak Knoll Press.
- RAMOS, Rafael (1999), «La transmisión textual del *Amadís de Gaula*», en *Actes del VII Congrès de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)*, ed. Santiago Fortuño Llorens y Tomás Martínez Romero, Castellón de la Plana, Universitat Jaume I, III, pp. 199-212.
- Regestrum = Catalogue of the Library of Ferdinand Columbus [Ed. facsímil]*, ed. Archer M. Huntington, Nueva York, The Hispanic Society of America, 1905.
- REYES GÓMEZ, Fermín de los (2010), «La estructura formal del libro antiguo español», *Paratesto*, 7, pp. 9-59.
- RIQUER, Martí de (1964), *Història de la literatura catalana*, Barcelona, Ariel, 4 vols.
- RODRÍGUEZ VELASCO, Jesús (2006), «La literatura popular como literatura menor (narrativa)», en *La literatura popular impresa en España y en la América colonial: formas y temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, dir. Pedro Cátedra, Salamanca, SEMYR, 2006, pp. 641-654.
- SANTOS QUER, M.^a Ángeles (2003), *La ilustración en los libros de la imprenta de Alcalá en el siglo XVI. Introducción y catálogo*, Alcalá de Henares, Fundación Universitaria Española.
- SIMÓN DÍAZ, José (1965), *Bibliografía de la literatura hispánica*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, III, 2, pp. 437-524.
- SUÁREZ PALLASÁ, Aquilino (1995), «La importancia de la impresión de Roma de 1519 para el establecimiento del texto del *Amadís de Gaula*», *Incipit*, 15, pp. 65-114.