

Armando López Castro

María Luzdivina Cuesta Torre

(editores)

**ACTAS DEL XI CONGRESO INTERNACIONAL DE LA
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL
(Universidad de León, 20 al 24 de septiembre de 2005)**

VOLUMEN I



UNIVERSIDAD DE LEÓN

Secretariado de Publicaciones

2007

Asociación Hispánica de Literatura Medieval. Congreso Internacional (11º. 2005. León)

Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval : (Universidad de León, 20 al 24 de septiembre de 2005) / Armando López Castro, María Luzdivina Cuesta Torre (editores). -- [León] : Universidad de León, Secretariado de Publicaciones, 2007

2 v. : il. ; 24 cm.

Contiene : Vol. I – Vol. II. – Textos en español, portugués y catalán
ISBN 978-84-9773-357-6

1. Literatura medieval-Historia y crítica-Congresos. I. López Castro, Armando. II. Cuesta Torre, María Luzdivina. III. Universidad de León. Secretariado de Publicaciones. III. Título

82.09"04/14"(063)

© **Universidad de León**

Secretariado de Publicaciones

© Los autores

ISBN: 978-84-9773-357-6

Depósito Legal: LE-1443-2007

Impresión: Universidad de León. Servicio de Imprenta

LOS GRABADOS DE LA *CÁRCEL DE AMOR* (ZARAGOZA, 1493, BARCELONA, 1493, Y BURGOS, 1496): LA MUERTE DE LERIANO*

Juan Manuel Cacho Bleuca

Universidad de Zaragoza

La creciente bibliografía sobre la novela sentimental refleja la continuada renovación de sus estudios, aunque todavía quedan pendientes múltiples tareas por hacer; entre otras, el análisis de sus representaciones artísticas, como señaló A. Deyermond (2001: 5), quien también ha indicado la singularidad icónica de la *Cárcel de amor* (2002). De la mano de tan buen maestro proseguiré por idéntica senda y me detendré en la misma ficción para examinar las xilografías de sus primeras ediciones relativas a la muerte de Leriano. De antemano, como punto de partida destacaré la importancia de los grabados de la ‘novela’: por un lado, marcaron unos hitos históricos en el panorama impresor hispano y, por otro, recrearon con otros códigos episodios seleccionados de la obra literaria pocos años después de su creación, con la particularidad de que sus imágenes tuvieron que formar parte de la experiencia lectora de sus receptores iniciales.

LAS PRIMERAS EDICIONES ILUSTRADAS DE IMPRESORES ALEMANES

El 3 de marzo de 1492 los Cuatro compañeros alemanes estamparon en Sevilla la *princeps* de la *Cárcel de amor*, libro que tuvo una excelente acogida. Al año siguiente, el 3 de junio de 1493, se terminaba su segunda salida en el taller zaragozano de Pablo Hurus,¹ en donde novedosamente embellecieron el interior del texto con grabados realizados *ex profeso*, punto de referencia para las ilustraciones hispanas posteriores. Así, sus imágenes pasaron a su primera traducción, la *Càrcer d’amor* catalana impresa por Rosenbach (Barcelona, 18 de septiembre de 1493), quien empleó las matrices de Hurus en una época en la que se documentan otros intercambios (Vindel 1949: XXXV). Este trasvase permite explicar dos enigmas hasta ahora no bien resueltos: a) la anomalía de que en su portada figure el título en castellano, *Cárcel de amor*, y no en catalán, *Càrcer d’amor*;² b) el empleo por su traductor, el valenciano Valmanya, de una tradición textual ligeramente distinta de la *princeps* de 1492, que en ocasiones mejora sus lecturas (Minervini e Indini 1986: 27-30).³

* Este trabajo se inscribe en el Proyecto de Investigación (BFF2002-00903) del Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología. Agradezco a Patricia Esteban la información que me ha facilitado.

¹ Por desgracia conservamos 33 hojas sueltas de las 62 que componían la obra, en la actualidad custodiadas en el Archivo Notarial de Protocolos de Zaragoza; hasta hace muy poco reforzaban el lomo de los protocolos del notario Juan Longares Jr. correspondientes a los años 1492, 1495, 1505 y 1508 (Pallarés 1994: VII).

² Miquel i Planas sugería la solución correcta del problema, si bien aventuraba una hipótesis inexacta: «El senyor Font de Rubinat [...] se decanta a creure que aytals gravats devien ésser fets pera una edició castellana avuy desconeguda, anterior necessàriament a la de Sevilla de 1492 [...] la qual podia ésser feta pel meteix Rosenbach y haver motivat l’encàrrech del gravats que’ns es permès admirar en la catalana» (1907: XVII-XVIII).

³ La coincidencia de variantes significativas entre el texto de Hurus y el de Rosenbach hace suponer que Valmanya utilizara la versión del primero. Como muestra elijo sólo cinco ejemplos (las cursivas son mías; S= Sevilla, 1492; Z= Hurus, 1493; B= Rosenbach, 1493; indico cuadernillo y folio): 1) “assi como gran pesadunbre” (S, C_{7v}); “assi con gran pesadunbre” (Z, d_{5r}); “axi ab gran delliberacio” (B, d_{7r}). 2) “tenia disputados” (S, E_{3r}); “tenia diputados” (Z, f_{4r}); “tenia diputats” (B, f_{7v}). 3) “todas las que veyá” (S, E_{5v}); “todas las que la veyá” (Z, f_{6r}); “totes les que la veyá” (B, g_{1v}). 4) “nos iuntan con la libertad” (S, F_{4r}); “nos juntan con la liberalidad” (Z, g_{6v}); “nos ajusten ab la liberalitat” (h_{3r}). 5) “con traspasamiento de muerta” (S, F_{8r}); “con traspasamiento de muerte” (Z, h_{3r}); “ab traspasament de mort” (B, h_{7v}). Para la traducción catalana, véase Panunzio (1982).

Poco después, el 27 de octubre de 1496, la obra vio su tercera aparición castellana en la imprenta burgalesa de Fadrique de Basilea, quien debía tener una estrecha relación comercial con Hurus, como sugieren las numerosas ediciones ilustradas aparecidas en Zaragoza y posteriormente en Burgos, entre otras el *Antichristo* traducido por Martínez Ampíes, el *Exemplario* de Juan de Capua o el *Isopete* (Vindel 1951: XXII; Aznar 1989: 501-502). Algo muy similar sucede con la ‘novela’ de Diego de San Pedro, cuya tradición textual representada por las ediciones de Hurus y de Fadrique se remonta al mismo subarquetipo (Parrilla, ed. 1995: LXXX), prueba de una relación también perceptible en su iconografía. Como es habitual en su producción, no bien estudiada en este aspecto (Martín Abad 2000: 70), Fadrique no empleó los tacos de Hurus, pero sí copió sus imágenes con cierta fidelidad, aunque algo más toscamente.

Ya fuera por el uso de unos mismos moldes —ediciones de Hurus y Rosenbach—, o por la copia de sus modelos —Fadrique—, a partir de 1493 los lectores hispanos accedieron a una *Cárcel* ilustrada con grabados idénticos o similares; después, quizás en 1511, estas imágenes se empobrecieron en los talleres zaragozanos de Coci, e incluso sirvieron de prototipos para estampas de versiones italianas.⁴ La circulación de matrices, o su imitación, es fenómeno habitual que uniforma y generaliza «el mundo icónico del hombre del Renacimiento» (Aznar 1989: 499), al tiempo que refleja unas relaciones comerciales cuyo conocimiento resulta imprescindible para entender importantes aspectos del negocio editorial.

Este intercambio o copia de planchas se prodigaba entre los impresores alemanes radicados en España (Lyell 1997: 69-78), quienes solían estar en contacto entre sí y con los colegas de su país de origen.⁵ Así lo reflejan las imágenes de sus talleres, que en el caso de los hermanos Pablo y Juan Hurus fueron muy abundantes, variadas y por lo general de excelente calidad. Como es bien sabido, usaban o imitaban moldes que se remontaban directa o indirectamente a las primeras ediciones germánicas de los textos que traducían y editaban. Desde este contexto iconográfico, la *Cárcel* resulta novedosa en un triple aspecto: estilísticamente constituye uno de los ejemplos más claros de italianismo en las imágenes impresas de fines del siglo xv (Checa 1996: 28), filiación que conviene resaltar en el seno de una tradición fuertemente teutónica; en segundo lugar, fueron confeccionados *ex novo* sin ningún modelo previo, de acuerdo con una herencia anterior (Fraxanet 1984) pero en función de las pautas del texto literario. Finalmente, su empleo en el interior de la ficción resultaba innovador para un género que contaba solo con el antecedente de la portada del *Arnalte* (Deyermond 2002). Los Hurus habían ilustrado obras didácticas —libros de cuentos y regimientos de príncipes—, escritos científicos y en especial textos religiosos, pero carecían de una tradición propia destinada a embellecer textos como el de la *Cárcel*, por más que en él se perciban sustratos de casi todas las materias anteriormente citadas.

⁴ No he podido consultar la primera edición de Coci, Zaragoza, 1511, en paradero desconocido (Corfis 1987: 25-26). Supongo que sus grabados serían idénticos a los de 1523, cuyas planchas fueron utilizadas en la impresión de Venecia, Juan Batista Pedrezano, 1531. Las xilografías de ambas ediciones, muchas de ellas dobles, suelen reelaborar los arquetipos de Hurus, pero no son comparables ni por sus dimensiones — miden 75 x 36 mm—, ni por su factura mucho más tosca, ni por algunas de sus imágenes. Esta iconografía fue copiada, por ejemplo, en la edición de Venecia, Francesco Bindoni y Mapeo Pasini, 1537, si bien con estos datos no pretendo señalar ninguna dependencia directa, pues he consultado sólo unos pocos ejemplares y desconozco su evolución; por ejemplo, la edición italiana de Venecia, 1518, carece de ilustraciones.

⁵ En concreto, Pablo Hurus había trabajado durante cierto tiempo en Barcelona, y sus relaciones con Rosenbach a buen seguro que se verían facilitadas por su origen: ambos procedían de poblaciones relativamente cercanas, Constanza (Hurus) y Heidelberg (Rosenbach), ciudades que tampoco están alejadas de la Basilea de Fadrique.

LOS GRABADOS DE LA MUERTE DEL LEAL ENAMORADO

En la edición zaragozana de 1493 debieron figurar 16 modelos de grabados diferentes, empleados en 31 ocasiones diferentes (30 más la portada), cifra coincidente con los empleados en la edición de Rosenbach (1493) y en la de Fadrique (1496).⁶ En diez está presente Leriano, de quien se resaltan diferentes cualidades sobre las que se proyectan las imágenes, buen indicio de la recepción que hicieron los entalladores: su encendido enamoramiento, su capacidad retórica en el discurso oral y en el escrito, sus destacadas virtudes caballerescas, plasmadas tanto en la lid individual (duelo con Persio) como en la colectiva, en la que actúa como capitán de un pequeño grupo que interviene en el ataque (liberación de Laureola) y en la defensa de Susa. La serie finaliza con los tres últimos grabados en los que me detendré, representativos de su capacidad argumentativa, del profundo dolor que causa su enfermedad y de su martirio amoroso voluntario.

Como he señalado, Hurus, Rosenbach y Fadrique emplearon los mismos modelos iconográficos, aunque no siempre ilustraron idénticos segmentos textuales, fenómeno habitual en la época que, en la mayoría de los casos, se explica por razones materiales. Así sucede en los últimos grabados, pues en Barcelona no incluyeron la xilografía del capítulo 44, como puede verse en el cuadro adjunto en el que indico las medidas de los grabados en milímetros y, entre corchetes, los capítulos en los que se insertan (la numeración de los epígrafes remiten al texto fijado por Parrilla, ed. 1995, por el que en adelante citaré con indicación de página):

| Contenido | Hurus (capítulos) | Rosenbach | Fadrique de Basilea |
|-------------------------------|------------------------|-------------------|------------------------|
| Debate entre Leriano y Tefeo | 110 x 89 (43, 44 y 45) | 110x 89 (43 y 44) | 114 x 96 (43, 44 y 45) |
| Planto de la madre de Leriano | 112,5 x 91 (47) | 112,5 x 91 (47) | 110 x 98 (47) |
| Muerte de Leriano | 107,5 x 89,5 (48) | 107,5 x 89,5 (48) | 109 x 94 (48) |

Con independencia de los cambios decorativos, las tres estampas se han concebido para una lectura continuada, con diferentes acciones y un personaje situado en un mismo espacio, postrado en la cama. Además, las escenas se suceden de acuerdo con una calculada distribución procedente del texto literario: a) en la primera xilografía, grabs. 1 y 4, Leriano, erguido en el lecho y apoyado en la almohada, discute con Tefeo y consume sus últimas fuerzas en defensa de las mujeres; b) la segunda, grabs. 2 y 5, muestra el profundo dolor y la impotencia de su madre; c) la última, grabs. 3 y 6, refleja la ruptura de las cartas de Laureola antes de bebérselas. El número de personas disminuye progresivamente: el amplio grupo inicial deja paso a la madre y después a un Leriano solitario, proceso que puede atribuirse a los entalladores, pues no se deduce del texto.⁷ Además, frente a la sorpresa de los acompañantes y el dolor materno, destaca la serenidad con la que el protagonista afronta su muerte.

LA REITERADA ARGUMENTACIÓN

La primera estampa recrea los gestos enfrentados de Leriano y Tefeo, personajes destacados en una imagen reiterada en tres capítulos consecutivos, como no sucede en ningún otro caso. Idéntica excepcionalidad se produce en el texto literario, cuya fragmentación suele obedecer a los cambios de voces narrativas y de interlocutores, señalados regularmente en sus epígrafes. Por el contrario, ahora se ha dividido excepcionalmente por su contenido en función

⁶ Las 33 hojas zaragozanas conservadas incluyen 16 bellas xilografías correspondientes a 9 modelos diferentes, mientras que en las 29 hojas perdidas debieron figurar otros 7 más. Por su parte, Fadrique emplea 15 arquetipos en la *Cárcel*, y otro más en la *Continuación* de Núñez.

⁷ Tras el plancto materno, San Pedro indica que «el lloro que hacía su madre de Leriano crecía la pena a todos lo que en ella participavan» (174), mientras que en la escena final, el protagonista, sin fuerzas, ordena que le sienten en la cama.

de las distinciones argumentativas de Leriano: «[43] Leriano contra Tefeo y todos los que dicen mal de mugeres» (65); «[44] Da Leriano veinte razones porque los onbres son obligados a la mugeres» (67); «[45] Prueba por enxemplos la bondad de las mugeres» (72). Ambas anomalías están relacionadas y recalcan la importancia concedida a los discursos, casi siempre ilustrados con sus correspondientes imágenes; en este caso la reproducción consecutiva del grabado es buen indicio de la constancia y firmeza del enamorado.

El protagonista, incorporado en la cama, se toca con el índice de la mano derecha el pulgar de la izquierda, actitud contrapuesta a la de su amigo, que señala con el dedo. El contexto literario y la tradición iconográfica permiten relacionar coherentemente las imágenes con la argumentación, pues Leriano expone las quince causas por las que los hombres yerran hablando mal de las mujeres; las otras xilografías repiten el mismo modelo, que, como en la mayoría de los casos, se ajusta al texto de su primera aparición. Según Garnier (1982: 209), estos gestos traducen la enumeración de considerandos y pruebas.⁸ Como en el texto literario pero con distintos códigos, se acentúa la maravilla producida por el contraste entre la situación de un moribundo y su actitud razonadora.

La presencia de acompañantes implica ciertas consecuencias efectistas, habituales en la literatura de la época. Están viviendo y presenciando los últimos instantes de Leriano, por lo que se sienten implicados emocionalmente: «ya los suyos, no pudiéndose contener, davan bozes; ya sus amigos començavan a llorar» (77). La exaltación de la emotividad encauza la recepción del texto: los oyentes / lectores deberían reaccionar de un modo similar. Los grabados refuerzan estas mismas consecuencias de forma complementaria. De acuerdo con la teoría medieval, el empleo de imágenes, entre otros efectos, permite llegar más fácilmente a la sensibilidad de los receptores (Freedberg 1992: 197-199); en el caso de la *Cárcel*, el Autor ha tenido el privilegio de presenciar *de visu* los acontecimientos y contarlos a Diego Hernández y de paso a los demás receptores; ahora las xilografías posibilitan que los lectores de modo indirecto perciban visualmente la escena, complementaria de la que pueden leer, de modo que puede incrementarse su empatía hacia los sufrientes personajes.

En la realidad histórica, la función recordatoria y emotiva de las imágenes había favorecido el incremento de figuras religiosas referidas en especial a la pasión de Cristo, que además podían recordarse asociadas a lugares, fundamentos de la memoria artificial. Los lectores coetáneos estaban acostumbrados a estas claves contemplativas (Miguel-Prendes 2004), por lo que no es arriesgado suponer que también se impusieran en su lectura. A su vez, una parte de la iconografía de los Hurus recrea escenas de aflicción y de miedo, desde el tránsito de la muerte hasta la venida del Anticristo. Responden a una nueva sensibilidad, a una nueva valoración del dolor que se extiende especialmente desde el primer cuarto del siglo xv (Duby 1990: 181), y a unos medios de difusión novedosos, la imprenta, aspectos que crean un ambiente favorable para esta exaltación emotiva del sufrimiento, uno de los fundamentos compositivos de la *Cárcel*.

ICONOGRAFÍA Y ENFERMEDAD

El clímax del tema se alcanza en la representación del planto de Coleria, la madre de Leriano, cuyas manos y dedos entrelazados, conjuntamente con la inclinación de cabeza, configuran visualmente su dolor, que está en consonancia con la situación del enfermo y con la más extrema del perro boca arriba, animal inexistente en la obra literaria. Fraxanet (1984: 454) pretendía explicar su presencia por ser símbolo de fidelidad y por la alusión de la madre: «hasta los animales me certificavan tu mal; saliendo un día de mi cámara vínose un can para mí y dio

⁸ «Le doigt pointé d'une main, habituellement de la main droite, désigne un doigt de l'autre main, dont les autres doigts sont tendus ou repliés selon le point d'avancement de la démonstration. En effet, cette relation très simple dans sa structure et facilement identifiable, prend des formes variées selon les doigts pliés o tendus. Mais la diversité de ces combinaisons ne change rien à sa signification profonde» (Garnier 1982: 209).

tan grandes aullidos que así me corté el cuerpo y la habla» (77). Esta participación «universal en el dolor» (Battesti 1989: 239), intensificación retórica del planto, se proyecta sobre unos referentes usados con anterioridad en el *Arnalte*, como bien anota Parrilla, ed. (1995: 155): «Y un nubloso día que a caça[r] salí, vi muchas señales y agüeros que del mal venidero me certificaron, y fueron tales que como yo aquel aziago día de mañana me lebantase, un sabueso mío en mi cámara entró, y junto con mis pies tres aullidos temerosos dio» (San Pedro 1973: 140).

Es probable que la inclusión del sabueso junto al moribundo se haya visto impulsada por esta alusión, pero para explicar el pasaje diferenciaré tres aspectos: las voces, la muerte del animal y sus características. Los ladridos del perro sistemáticamente causan una reacción de temor en quienes los escuchan,⁹ pues se reconocen como un mal presagio, a veces demoníaco, observado desde la Antigüedad hasta nuestros días (Burriss 1935; Rodríguez Marín 1949: IX, 212-213; García 1983, etc.). Así, anticiparon el asesinato de Julio César según recoge Ovidio en las *Metamorfosis* (XV, 796-97), una de las obras más influyentes en la configuración de la ficción sentimental: la tradición cuenta que en el foro, alrededor de las casas y de los templos de los dioses, los perros aullaron durante la noche.¹⁰ También se escuchan en la muerte de Calisto, señal incluida en una serie inequívoca, interesadamente interpretada por Melibea, y «although they should symbolize faithfulness, here they also remind us of the hounds of Hell» (Blay y Severin 1999: 25): «Bien vees y oyes este triste y doloroso sentimiento que toda la cibdad haze. Bien [oyes] este clamor de campanas, este alarido de gentes, este aullido de canes» (Rojas 1991: XX, 3ª, 586). Su presencia todavía se documenta en la tradición oral de los lugares más distantes, desde Andalucía hasta Galicia, pasando por México o Puerto Rico (Burriss 1935 y observaciones personales), y está reflejada en dos motivos del índice de Thompson (1966), el D1812.5.0.9. *Divination from howling of dog* y el D1812.5.1.12.1. *Howling of dog as bad omen*, que sorprendentemente sólo aparecen atestigüados en mitos irlandeses.

Su origen se ha explicado por «la creencia de que el perro puede detectar el olor de la muerte y percibir la presencia de ánimas de futuros difuntos» (García 1983: 125), pero la tradición permite asociarlo al demonio, a las brujas, o al Otro Mundo (recuérdese el Cancerbero). Sea como fuere, el aullido tiene un valor présago para San Pedro, significado idéntico al del perro del grabado, con una salvedad: su muerte anticipa la de Leriano pero afecta al animal, por lo que habrá que buscar claves complementarias para aclarar su inclusión.

El *canis socius et fidelis* de Gesner se caracteriza por su lealtad extrema hacia su dueño, tema que asume diferentes modulaciones a lo largo de los siglos y de las civilizaciones. «Dans l'Antiquité eurasiatique comme dans le monde précolombien, les chiens son immolés sur la tombe de leur maître, ou figurent sur les stèles funéraires s'ils ont eu le bon goût de se laisser dépérir de chagrin à leur disparition, tandis que d'altruistes propriétaires prévoient au contraire des legs et des pensions pour les chiens survivants» (Delort, 1984: 470). En el caso que nos ocupa, el paralelismo entre Leriano moribundo y el perro podría explicarse como variación del motivo tradicional que refleja la fidelidad del animal hacia su amo hasta el punto de dejarse morir en el fallecimiento de su dueño, el B301.1 *Faithful animal at master's grave dies of*

⁹ El mismo motivo suele presentarse emitido por un único animal o por varios, y en su formulación se registra tanto aislado como acompañado de otros infaustos agüeros. Por ejemplo, Celestina, experta en todo tipo de interpretaciones adivinatorias, se dirige a casa de Pleberio aparentemente tranquila por esta buena señal (Severin 1997:113): «Todos los agüeros se adereçan favorables o yo no sé nada desta arte; quatro hombres que topado, a los tres llaman Juanes y los dos son cornudos [...] Ni perro me ha ladrado, ni ave negra he visto, tordo ni cuervo ni otras noturnas» (Rojas 1991: IV, 1ª, 300). En el *Quijote* cervantino (II, IX), el ladrido en la entrada de los protagonistas en el Toboso apunta a una superstición propia de almas temerosas como Sancho, aunque el horario —media noche y la luna entreclara— contribuyen al climax de misterio.

¹⁰ «Inque foro circumque domos et templa deorum /Nocturnus ululase canes» (Ovidio 1966: XV, 796-797). Cfr. Burriss 1935: 35-36.

hunger del índice de Thompson (1966). Cuenta con numerosas variantes y testimonios recogidos desde la Antigüedad (Cacho 2003), entre otros el de la *Historia naturalis* de Plinio, VIII, 40 (61), 143-145.¹¹ En tiempos cercanos a la *Cárcel*, Fernández de Oviedo rememoró una preciosa anécdota fechada en la muerte del malogrado príncipe Juan (1497) y protagonizado por Bruto, su lebel. El animal nunca se

quitó de a par della [de la tumba], echado sobre una almohada de estrado, e quando tenía neccessidad de hazer caña o orinar se salía de la iglesia e se proveía, e incontinentemente se volvía a par de la tumba con tanta tristeza e descontentamiento e abaxada la cabeça que qualquiera hombre de mediano juicio vía que aquel perro sentía la muerte de su señor. Yo digo lo que vi. Venida la Reyna, llevó este lebel consigo, e se lo traía a par de sí hasta quel perro se murió desde a poco tiempo, conociéndose en él una tristeza admirable en su cara e su andar despacio e la cabeça abaxada e en su comer poco e despacio, de manera que parecía que vivía contra su voluntad (Alcalá y Sanz 1999: 164).

En consecuencia, podríamos interpretar la muerte del can leal como variación novedosa que uniera su valor présago anticipatorio y su fidelidad por Leriano, si bien en la *Cárcel* no se alude a que éste tenga ningún perro, aspecto que tampoco anula la hipótesis por la creatividad de los grabadores. No obstante, caben otras vías complementarias para interpretar su presencia. Los síntomas del Bruto principesco no difieren de los descritos por Garcilaso en su soneto XXXVI ni de los padecidos por Leriano. Responden a una tradición bien conocida en la literatura medieval como refleja el hermoso cachorro de *El libro de la duquesa* de Chaucer que une a dos melancólicos: al narrador-soñador, lector de las *Metamorfosis*, y al Caballero Negro de la ensoñación (Heffernan 1986). Debe relacionarse con Saturno y la melancolía, tema bien estudiado por Gargano (1996), quien distingue tres estratos: el astrológico, el médico-filosófico y el jeroglífico. Dejando aparte el último, los dos primeros están imbricados, hasta el punto de que una de las variedades de la enfermedad se identifica como «melancholia canina», relacionada con los «días caniculares», presentes en el *Yvain* de Chrétien de Troyes, con la licanotropía y con la rabia (Jackson 1989: 317-322; Walter 1988: 155-170; Morros 1998).

Leriano se comporta de forma, por un lado, más racional y cortesana y, por otro, menos compulsiva y violenta —ya se había representado acompañado del Salvaje—, pero la prescripción de su enfermedad no ofrece ninguna duda: «su mal era de enamorada pasión» (64). Como muy bien subrayó Whinnom, ed. (1971: 13-14), los médicos exponen sus causas (inflamación del cerebro por el deseo insatisfecho), el diagnóstico (por los mismos síntomas presentados por Arnalte, Leriano y Calisto), el pronóstico (generalmente el enfermo se restablece con el tiempo si bien hay casos desesperados en los que la dolencia puede ser mortal) y el

¹¹ «canis Iasone Lycio interfecto cibum capere noluit inedia que consumptus est. is vero, cui nomen Hyrcani reddidit Duris, accenso regis Lysimachi rogo iniecit se flammae, similiterque Hieronis regis [...] sed super omnia in nostro aevo actis p. R. testatum Appio Iunio et P. Silio cos., cum animadverteretur ex causa Neronis Germanici filii in Titium Sabinum et servitiam eius, unius ex his canem nec in carcere abigi potuisse nec a corpore recessisse abiecti, in gradibus gemitoriis maestos edentem ululatus magna populi Romani corona, ex qua cum quidam ei cibum obiecisset, ad os defuncti tulisse. innatavit idem, cadavere in Tiberim abiecto, sustentare conatus, effusa multitudine ad spectandam animalis fidem» (Plinio 1909: 127-128). «Muerto el licio Jasón, su perro se negó a comer y se consumió de hambre. El perro al que Duris dio el nombre de Hircano, al ser encendida la pira del rey Lisimaco, se arrojó a las llamas, y lo mismo hizo el del rey Hierón [...] Pero, por encima de todos, en nuestra época está atestiguado en las *Actas* del pueblo romano que en el consulado de Apio Junio y Publio Silio, al castigar por su relación con Nerón, hijo de Germánico, a Ticio Sabino y a sus esclavos, el perro de uno de éstos no pudo ser echado de la cárcel ni se apartó del cuerpo de su amo expuesto, exhalando tristes gemidos en las escaleras Gemonias, en medio de un gran corro de ciudadanos romanos, y, al tirarle alguien comida desde allí, la llevó a la boca del muerto. Este mismo se echó a nadar, cuando fue tirado el cadáver al Tíber, intentando mantenerlo a flote, mientras la multitud se aglomeraba para contemplar la fidelidad del animal» (Plinio 2003: 179-181).

remedio. La perturbación corresponde a una de las variedades de la melancolía, de la que pocos enamorados medievales y posteriores se libraron. Ni siquiera el remedio aplicado por Tefeo — hablar mal de las mujeres — surte ningún efecto: al contrario, Leriano se deja morir, como sucedía con tantos perros fieles y melancólicos de la tradición.

Otros datos refuerzan esta interpretación. Así, novedosamente la mesilla de Leriano se representa en el grabado con un vaso y una botella, objetos ausentes de las otras xilografías, pero coherentes con su enfermedad. Bernardo Gordonio en su *Lilio de medicina*, escrito entre 1303-1305, recomienda para la curación de los melancólicos «todas las cosas que humedecen, pues que la enfermedad es por sequedad. E por esso le conviene gobierno e sueño e folgura e ociosidad e baño ante del comer e gobiernos que humedezcan» (Cull y Dutton eds., 1991: 106). En el mismo sentido, el gesto del protagonista con la mejilla apoyada en la mano responde a una larga tradición icónica, cuyo sentido primario remite al dolor, pero también puede significar la fatiga o el pensamiento creador. Se asocia a la melancolía y a Saturno (Klibansky, Panofsky y Saxl 1991: 281), y se recoge en la tradición medieval hispana con este mismo sentido: «Saturno es el primero que esta mas alto de todos & fizieronle a figura de omne uieio [...] & que es triste de cara & tiene la mano a la mexiella como omne cuydadoso» (Alfonso X 1997: fol. 95v).

EL MARTIRIO AMOROSO

En la imagen final de la muerte de Leriano se perciben ecos de la iconografía religiosa, ya muy bien analizados por Sharrer (1994) en la estampa inicial del encuentro entre el Autor, Leriano y el Salvaje. Además, podría detectarse un hilo común entre ambas imágenes: el Deseo encadena al enamorado —primera— y al final lo destruye —última—. Como es bien sabido, Leriano rompe las cartas de Laureola con el propósito de bebérselas, de comulgar con ellas, episodio que ha acumulado numerosa bibliografía, sobre todo en los últimos años (Whinnom 1997, ed. Deyermond). El objeto recreado en el grabado para la acción podríamos identificarlo con un cáliz, de modo que también se impondría visualmente el referente de la pasión de Cristo, en correlación con la alusión textual: «Acabados son mis males» (79), sin olvidar el modelo del *Viaticum* en su actualizado arte de bien morir (amorosamente) (M. Gerli 1981). El recipiente ha sido reinterpretado por el entallador, pues el texto literario alude a una «copa de agua» (79); sin embargo, la imagen difiere de la del grabado anterior, aspecto recalcado por su contigüidad.

El empleo de estos iconos religiosos no corresponde a invenciones inmotivadas; representa el final de un proceso ya arraigado en la literatura de la época y muy presente en la *Cárcel*: si la *religio amoris* constituye una de las características del amor cortés, para su cabal expresión los autores emplean un lenguaje y una imaginería acordes con esta religión amorosa profana. Todo este trasfondo queda plasmado literariamente, desde el léxico, las estructuras o las imágenes, muy frecuentes en la poesía cancioneril, aunque no exclusivo de ella. Desde el plano iconográfico, este trasvase tiene unos mayores condicionantes: los grabadores están muy acostumbrados a representar imágenes religiosas con unos modelos prefijados y muy reiterados, por lo que fácilmente echarán mano de su acervo icónico para reflejar este continuado flujo entre lo sagrado y lo profano, con la salvedad de que sus ilustraciones subrayan y potencian todavía más las relaciones establecidas en el texto literario. Ahora bien, estas claves religiosas deben entenderse con criterios profanos, como se percibe mejor si las comparamos con otras representaciones de la muerte surgidas de los talleres de los Hurus. En el fallecimiento de Leriano no se incluyen ángeles ni demonios a su alrededor, ni ningún otro símbolo religioso más que un cáliz, trasunto de su martirio voluntario aceptado por amor.

Los grabadores no son fieles “traductores” de los contenidos literarios, sino que los recrean, los descifran y los potencian; sus imágenes, especialmente con mayor intensidad sus desvíos, posibilitan vislumbrar cómo se percibió el texto en épocas próximas a su composición, pues nos ofrecen una “lectura” coetánea que impusieron a los destinatarios posteriores. El

análisis de la iconografía arroja ciertas luces complementarias al tiempo que permite controlar con datos objetivos y cercanos a su génesis algunas claves de su recepción, si bien no necesariamente aporta conclusiones definitivas ni coincide con las interpretaciones modernas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALCALÁ, Ángel y Jacobo SANZ (1999), *Vida y muerte del príncipe don Juan. Historia y literatura*, [Valladolid], Junta de Castilla y León.
- ALFONSO X, *Libro de ajedrez, dados y tablas* (1997), en Kasten, Lloyd, Nitti, John, y Jonxis-Henkemans, Wilhelmina (eds.), *The Electronic Texts and Concordances of the Prose Works of Alfonso X, El Sabio*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, CD-ROM.
- AZNAR GRASA, José Manuel (1989), “Notas sobre el grabado estampado en los siglos XV y XVI en relación con otros centros impresores de la Península. Tres casos paradigmáticos”, en *Actas del V Coloquio de Arte Aragonés*, [Zaragoza], Diputación General de Aragón, pp. 497-510.
- BATTESTI PELEGRIN, Jeanne (1989): “Tópica e invención: los lamentos de las madres en la *Cárcel de Amor* de Diego de San Pedro”, en Criado de Val, Manuel (ed.), *Literatura Hispánica: Reyes Católicos y Descubrimiento...*, Barcelona, PPU, pp. 237-247.
- BLAY MANZANERA, Vicenta y Dorothy S. SEVERIN (1999), *Animals in “Celestina”*, London, Queen Mary and Westfield College.
- BURRISS, Eli Edward (1935), “The Place of the Dog in Superstition as Revealed in Latin Literature”, *Classical Philology*, 30, pp. 32-42.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel (2003), “El Cuento del emperador Carlos Maines y el *exemplum* del mejor amigo de Merlín (tipo 921B)”, en Cacho Blecua, Juan Manuel, y Lacarra, María Jesús (eds.), *Tipología de las formas narrativas breves románicas medievales (III)*, Zaragoza; Granada, Universidad de Zaragoza; Universidad de Granada, pp. 111-142.
- CHECA CREMADES, Fernando (1996): “La imagen impresa en el Renacimiento y el Manierismo”, en *Summa artis. Historia general del arte, vol. XXXI. El grabado en España (Siglos XV al XVIII)*, 5ª ed., 1996, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 9-200.
- CORFIS, Ivy A. (1987), *Diego de San Pedro’s «Cárcel de amor». A Critical Edition*, London, Tamesis.
- CULL, John y Brian DUTTON, eds. (1991), *Un manual básico de medicina medieval. Bernardo Gordonio, «Lilio de medicina». Edición crítica de la versión española, Sevilla 1495*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- DELORT, Robert (1984), *Les animaux ont une histoire*, Paris, Éditions du Seuil.
- DEYERMOND, Alan (2001), “El estudio de la ficción sentimental: balance de los últimos años y vislumbre de los que vienen”, *Ínsula*, 651, pp. 3-9.
- DEYERMOND, Alan (2002), “The Woodcuts of Diego de San Pedro’s *Cárcel de Amor*, 1492-1496”, *Bulletin Hispanique*, 104, 2 [*Hommage à François Lopez*], pp. 511-528.
- DUBY, Georges (1990), *El amor en la Edad Media y otros ensayos*, trad. R. Artola, Madrid, Alianza.
- FRAXANET SALA, M.ª Rosa (1984), «Estudio sobre los grabados de la novela *La Cárcel de amor* de Diego de San Pedro», en Yarza Luaces, Joaquín (ed.), *Estudios de iconografía medieval española*, Bellaterra, Universidad Autónoma de Barcelona, pp. 429-82.
- FREEDBERG, David (1992), *El poder de las imágenes: estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, trad. P. Jiménez y J. G.ª Bonafé, Madrid, Cátedra.
- GARCÍA CHICHESTER, Ana (1983), “Don Quijote y Sancho en El Toboso: superstición y simbolismo”, *Cervantes*, 3, 2, pp. 121-133.
- GARNIER, François (1982), *Le langage de l’image au Moyen Âge. Signification et symbolique*, Paris, Le Léopard d’or.
- GARGANO, Antonio (1996), “Garcilaso y la *aegritudo* canina: el soneto *A la entrada de un valle, en un desierto*”, en Arellano, Ignacio [et al.] (eds.), *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, v. I, Toulouse; Pamplona, GRISO; LEMSO, pp. 339-49.
- GERLI, E. Michael (1981), “Leriano’s Libation: Notes on the *Cancionero* Lyric, *Ars moriendi* and the Probable Debt to Boccaccio”, *Modern Language Notes*, 96, 2, pp. 414-420.
- HEFFERNAN, Carol F. (1986), “That Dog Again: *Melancholia canina* and Chaucer’s *Book of the Duchess*”, *Modern Philology*, 84, pp. 185-190.
- JACKSON, Stanley W. (1989), *Historia de la melancolía y de la depresión desde los tiempos hipocráticos*

a la época moderna, trad. Consuelo Vázquez de Parga, Madrid, Turner.

- KLIBANSKY, Raymond, Erwin PANOFSKY y Fritz SAXL (1991), *Saturno y la melancolía. Estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*, trad. M. L. Balseiro, Madrid, Alianza.
- LYELL, James P. R. (1997), *La ilustración del libro antiguo en España*, edición, prólogo y notas de Julián MARTÍN ABAD, Madrid, Ollero y Ramos.
- MARTÍN ABAD, Julián (2000): "El taller del maestro Fadrique, Alemán de Basilea, vecino de Burgos", en *El jardín de Melibea...*, [Madrid], Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, pp. 47-71.
- MIGUEL-PRENDES, Sol (2004): "Reimagining Diego de San Pedro's Readers at Work: *Cárcel de amor*", *La corónica*, 32, 2, pp. 7-44.
- MINERVINI, Vincenzo y Maria Luisa INDINI, eds. (1986), *Càrcer d'amor. Carcer d'amore. Due traduzioni della 'novela' di Diego de San Pedro*, Bari, Schena.
- MIQUEL Y PLANAS, R., ed. (1907), *Lo Carcer d'amor. Novela del XV^{en} segle composta per Diego de San Pedro y traduhida al català per Bernadi Vallmanya*, Barcelona.
- MORROS MESTRES, Bienvenido (1998), "La enfermedad de amor y la rabia en el primer Lope", *Anuario Lope de Vega*, 4, pp. 209-252.
- OVIDIO (1965-1969), *Les metamorfoses*, ed. Georges LAFAYE, 3 vols., Paris, Les Belles Lettres.
- PANUNZIO, Saverio (1982), "Sobre la traducció catalana de la *Cárcel de Amor* de Diego de San Pedro", *Miscel·lània Pere Bohigas / 2*, [Barcelona], Publicacions de l'Abadia de Montserrat et alii, pp. 209-226.
- PALLARÉS, Miguel Ángel (1994), *La "Cárcel de amor" de Diego de San Pedro, impresa en Zaragoza el 3 de junio de 1493: "membra disjecta" de una edición desconocida*, Zaragoza, Centro de Documentación Bibliográfica Aragonesa.
- PARRILLA, Carmen, ed. (1995), Diego de SAN PEDRO, *Cárcel de amor*, ed. Carmen Parrilla (y Keith WHINNOM para la *Continuación* de Nicolás Núñez) con un estudio preliminar de Alan Deyermond, Barcelona, Crítica.
- PLINIO SEGUNDO, Cayo (1909), *C. Plinii Secundi Naturalis Historiae libri XXXVII*, vol. 2, *Libri VII-XV*, ed. Karl MAYHOFF, Stuttgart, Teubner, 1909.
- PLINIO EL VIEJO (2003), *Historia natural. Libros VII-XI*, trad. E. del Barrio Sanz... [et al.], Madrid, Gredos.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, ed. (1947-1949): Miguel de CERVANTES SAAVEDRA, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, nueva edición crítica, 10 vols., Madrid, Atlas.
- ROJAS, Fernando de (1991), *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. Peter E. RUSSELL, Madrid, Castalia.
- SAN PEDRO, Diego de (1973), *Tractado de amores de Arnalte y Lucenda*, en *Obras Completas*, I, ed. K. WHINNOM, Madrid, Castalia.
- SEVERIN, Dorothy Sherman (1997), "Animals and Abuse in *Celestina*: The Dog and the Ass", *Celestinesca*, 21, pp. 111-114.
- SHARRER, Harvey L. (1994), "La *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro: la confluencia de lo sagrado y lo profano en «la imagen femenil entallada en una piedra muy clara»", en Toro Pascua, María Isabel (ed.), *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)*, vol. II, Salamanca, Biblioteca Española del Siglo XV; Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, pp. 983-996.
- THOMPSON, Stith (1966), *Motif-Index of Folk-Literature...*, 6 vols., Bloomington; London, Indiana University Press.
- VINDEL, Francisco (1949), *El arte tipográfico en España durante el siglo XV*. Zaragoza, Madrid, Dirección General de Relaciones Culturales.
- VINDEL, Francisco (1951), *El arte tipográfico en España durante el siglo XV*. Burgos y Guadalajara, Madrid, Dirección General de Relaciones Culturales.
- WALTER, Philippe (1988), *Canicule. Essai de mythologie sur "Yvain" de Chrétien de Troyes*, Paris, SEDES.

WHINNOM, Keith, ed. (1971), Diego De San Pedro, *Obras completas. II. Cárcel de amor*, Madrid: Castalia.

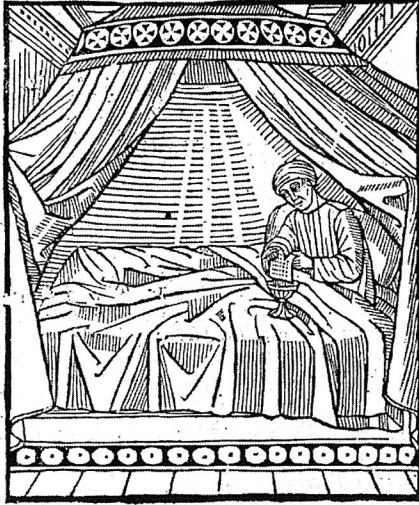
WHINNOM, Keith (1997), ed. Alan Deyermund, "Cardona, The Crucifixion, and Leriano's Last Drink", en J. J. Gwara y E. M. Gerli, eds., *Studies on the Spanish Sentimental Romance (1440-1550): Redefining a Genre*, London, Tamesis, pp. 207-215.



Grab. 1. *Cárcel de amor*
Zaragoza, Hurus, 1493
fol. g₂v



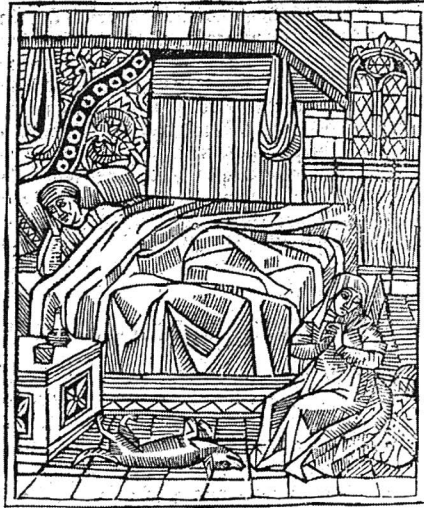
Grab. 2. *Cárcel de amor*
Zaragoza, Hurus, 1493
fol. h₃v



Grab. 3. *Cárcel de amor*
Zaragoza, Hurus, 1493
fol. h₅r



Grab. 4. *Cárcel de amor*
Burgos, Fadrigue de Basilea, 1496
fol. f₇r



Grab. 5. *Cárcel de amor*
Burgos, Fadrigue de Basilea, 1496
fol. g₆v



Grab. 6. *Cárcel de amor*
Burgos, Fadrigue de Basilea, 1496
fol. g₇v