

### Iconografía amadisiana: las imágenes de Jorge Coci\*

Juan Manuel Cacho Blecua  
Universidad de Zaragoza

El 30 de octubre de 1508 veía la luz la primera edición conservada de los cuatro libros del *Amadís de Gaula* en los talleres zaragozanos de Jorge Coci, si bien no era la más antigua de las impresas. De acuerdo con su compleja transmisión textual (Suárez Pallasá; Ramos 2002a y 2002b), la *princeps* tuvo que estamparse años antes, pero desconocemos su paradero. De su autoría se responsabilizaba Garci Rodríguez de Montalvo, personaje cada vez mejor estudiado (Salvador Miguel), hidalgo regidor de Medina del Campo (Valladolid), cuya intervención había sido decisiva para la posteridad de un texto anterior, el *Amadís* primitivo, surgido unos dos siglos antes. Su último autor transmitía una ficción medieval remozada y transformada en nuevos moldes, al tiempo que ofrecía como propios el cuarto libro y su continuación, publicada aparte, *Las sergas de Esplandián*, conjunto terminado hacia 1495-96. Había modificado una obra bien conocida durante la Edad Media (Riquer; Cacho Blecua 2002), la había amplificado y le había dado unos nuevos significados, propagando a los cuatro vientos la superioridad de su labor. La tarea, explicada con orgullo, revelaba su ambición literaria, correlativa con su pretensión de pasar a la posteridad.

Con *Las sergas* creaba el primer ciclo castellano, el de los amadises, al tiempo que actualizaba y refundaba la nueva serie de los libros de caballerías, de hondas raíces medievales, reconocible para tiempos futuros. En su evolución, la ficción de Montalvo sirvió de referente para que después se afirmasen, negasen, matizasen o reelaborasen sus principales líneas constructivas. Los variados estratos compositivos del *Amadís* y las diversas propuestas del medinés (Cacho Blecua 2005), al mismo tiempo que las innovaciones, los desvíos y los rechazos de autores posteriores, conjuntamente con la adaptación de las obras a nuevos contextos socio-históricos y literarios, incluso relacionadas a otros géneros, contribuyeron a dar cierta variedad a los paradigmas de estos libros. Pese a la interesada opinión cervantina, ni mucho menos el conjunto puede ser considerado idéntico a sí mismo e inmutable en su uniformidad y desarrollo, aunque puedan destacarse ciertas constantes en su(s) poética(s) (Guijarro; Lucía Megías & Sales; Marín Pina).

El éxito del *Amadís* fue extraordinario en España y en Europa, como reflejan sus abundantes ediciones (al menos 19 seguras en español durante el siglo XVI), sus numerosas traducciones y recreaciones al francés, al inglés, al italiano, al alemán, al

---

\* Este trabajo se inscribe en el proyecto del Ministerio de Educación y Ciencia, HUM2006-07858, que cuenta con fondos FEDER. Para su realización me han facilitado diversas referencias, facsimiles e imágenes M.<sup>a</sup> Carmen Marín, María Coduras, Jesús Duce, Pablo Andrés Escapa y en especial Manuel José Pedraza, máximo experto en Coci, quien me ha prestado todo sus materiales en los más diversos soportes. Sin la generosidad de todos ellos este trabajo no se hubiera podido realizar, pero soy el único responsable de sus errores.

holandés y al hebreo (Neri), muchas de ellas ilustradas. Desde 1540 hasta 1615 conoció un gran impulso por la adaptación francesa de Herberay des Essarts, que le abrió las puertas europeas. Además, muy pronto se publicó *Le Thrésor des livres d'Amadis*, París, 1559, que hasta 1606 se imprimió en unas veinte ocasiones (Roubaud), tesoro que abarca una colección de fragmentos escogidos, cartas, declaraciones, discursos, convertido en manual de urbanidad cortesana (Place 1954; Benhaïm), aspecto existente en los textos españoles potenciado en las versiones galas. La continuidad de su largo ciclo alcanza en España doce libros diferentes, mientras que en Francia, Italia y Alemania se duplicó la serie hasta llegar a los 24, procedentes de las nuevas creaciones. De acuerdo con las estimaciones realizadas, entre 1496 y 1694 circularon en toda Europa unos 625.000-650.000 ejemplares relacionados con Amadís y su prolífica descendencia, correspondientes a 527-595 ediciones de las diferentes obras (Wedigge 110-12).<sup>1</sup>

En compañía de los textos desde muy temprano y, a veces, de forma autónoma, también se difundió, renovó y actualizó una variada y abundante iconografía, que llega hasta tiempos actuales incluso en forma de tebeo.<sup>2</sup> Como es lógico, las múltiples imágenes que ha suscitado resultan menos uniformes en los tiempos modernos que en sus primeras ediciones, están condicionadas por el público al que van destinadas y varían notablemente en función de sus soportes: el grabado libresco, sea xilográfico, en cobre o litográfico, los tapices, la pintura, los dibujos y las cerámicas. Entre todos ellos, analizaré las peculiaridades, ausencias e innovaciones de las xilografías usadas por Jorge Coci en sus dos ediciones amadisianas (Zaragoza, 1508 y 1521), que marcaron unas pautas históricas.

### **Apuntes sobre los inicios de la literatura caballerescas impresa**

Montalvo remozó el *Amadís* en momentos propicios para la exaltación de la caballería, terminación de la guerra de Granada (1492) y continuación de las hostilidades en el Norte de África (Ramos Nogales 1994; Sales Dasí), periodo en el que los impresores europeos, desde el inglés Caxton (†1492) al francés Vérard (1485-1512), rescataban viejos textos caballerescos y no sólo como nostalgia de una vida más bella. El éxito de esta literatura debe proyectarse sobre un contexto sociopolítico en el que algunos de sus máximos dirigentes internacionales se representan como caballeros (entre otros, el emperador Maximiliano, Francisco I, Fernando el Católico o

---

<sup>1</sup> Para hacerse una visión de conjunto actualizada, resultan muy útiles los diversos artículos recogidos por José Manuel Lucía Megías (2008) con motivo del catálogo de la exposición amadisiana en la Biblioteca Nacional de España.

<sup>2</sup> Acaba de aparecer una historieta moderna de estilo manga en la colección "Obras maestras juveniles" de la editorial SM, Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, con guión de Ricardo Gómez y dibujos de Emma Ríos (2009). El relato se ha comprimido con abundantes textos de apoyo para adaptar el curso de la acción a una extensión predeterminada. Mucho más clásica es la recreación dibujada por el chileno Santiago Peñailillo y guión de José Zamorano en la revista *Mampato* 351-56 (1976).

Carlos V), proceso final de una interesada propaganda. En unos tiempos de crisis resultaba necesario renovar y revitalizar unas viejas estructuras que servían de referente, reforzaban la cohesión de los caballeros y sus sistemas de valores, estimulaban los fundamentos monárquicos y afectaban de distintas maneras a la caballería. Necesariamente, ésta debía adaptarse a los profundos cambios bélicos, materiales y socioeconómicos que estaba sufriendo, más evidentes desde fines del siglo XV y principios del XVI, en los que buena parte de sus combatientes habían pasado a ejercer un oficio (Rodríguez-Velasco). La importancia de la caballería real no era comparable a la de tiempos anteriores, pero continuaba siendo preeminente en el plano simbólico e imaginario, por lo que desde el poder se ensalzaba una institución que, por otra parte, constituía la base de una materia literaria de muy “larga duración”, rescatada y actualizada, a la que también algunos editores, entre ellos Coci, trataron de prestigiar mediante el uso de algunas imágenes.

El *Amadís* de Montalvo no es ajeno a estas corrientes nacionales e internacionales, favorecidas por la aparición y el rápido establecimiento de la imprenta en Europa. Desde los talleres editores se difundían en nuevos moldes las demandas de un público cada vez más amplio. Así vieron la luz, remozados, viejos textos medievales, entre ellos los caballerescos, presentados, por lo general, con formatos que imitaban los de los manuscritos: extensos ejemplares, impresos a doble columna, en tamaño folio y en letra gótica (en Italia se prefería la romana). Algunos de estos pioneros incunables carecían de ilustraciones, por ejemplo el *Tristán* francés de Rouen: Jehan le Bourgoys, 1489 (Pickford 1978), mientras que, a veces, se embellecían con refinadas xilografías, pintadas a mano en algunos ejemplares de la primera década del siglo XVI, lógicamente destinados a la más alta nobleza, distinguida y pudiente. Podían ocupar la portada o casi toda la página e intercambiarse de unos libros a otros.

Por limitarme a un único ejemplo de Vérard, el grabado que inserto (figs. 1 y 2) se imprime en *De la bataille judaïque* de Josefo (1492), en la tercera parte del *Lancelot du Lac* (Paris, Antoine Vérard, 1494), en la *Bible historié* [1498?], en el *Mer des histories* ¿1503?, en la traducción de la *Eneida* realizada por Saint-Gelais (Paris, A. Vérard, 1509), etc.<sup>3</sup> El empleo de una escena de llegada o despedida facilitaba el trasvase de la misma imagen de una obra a otra, estableciéndose entre ellas una red de relaciones económicas, empresariales y estéticas, por la reutilización de un mismo taco con el que se confeccionaba una bella ilustración, sin tener que realizar nuevos desembolsos. Al mismo tiempo, la imagen facilitaba su retención memorística –una de las reiteradas funciones señaladas por los teóricos para la imagen– y desde una óptica

---

<sup>3</sup> Lo reproduce Macfarlane, 1900, lám. XXII, del mismo modo que precisa las obras en las que aparece (*ibidem* 135), detallando los folios que ilustra en las descripciones de los libros correspondientes. A estos datos, he añadido el ejemplo de *Lancelot* y he tenido en cuenta a H.-J. Martin (150-53). Para el uso de los grabados en las diferentes ediciones de *Tristán*, véase Pickford 1980 y recientemente Winn. Para la importancia de este editor-librero en la difusión de textos medievales, remito a Okubo, mientras que para la primera difusión impresa de la literatura caballerescas en Francia consúltense los trabajos de Pickford 1961 y de Menard.

visual potenciaba las relaciones con otros libros, objetivando unas conexiones, en ocasiones, más difíciles de entrever desde nuestra perspectiva moderna, pero manifiestas también en la escritura. Desde estas premisas, una estampa caballerescas podía proyectarse sobre su propia tradición, pero también sobre libros religiosos, historiográficos y clásicos, vistos desde un punto de vista cortesano-caballeresco, lo que no dejaba de ser una manera de prestigiar y ennoblecer una materia que conllevaba una ideología y un discurso, implícito o explícito, sobre el poder.



Fig. 1. *Lancelot du Lac*. Paris: Vérard, 1494.



Fig. 2. *Eneida*. Paris: Vérard, 1509.

En el paso del manuscrito a la imprenta, el ginebrino Louis Garbin valoraba el nuevo invento tecnológico en el prólogo y epílogo de la segunda edición de *L'histoire de Olivier de Castille*, fechada antes de 1492 (Lökkös 40): lograba reducir los precios y multiplicar los ejemplares, al tiempo que señalaba haber sido “*par aucuns sollicité de l'imprimer a la decoration de l' hystoire et visible delectation des liseurs et a la consolation des desirans*, il a fait faire les hystoires devant les chapitres pour rendre dicte hystorie plus fructueuse au plaisir de chascun” (Régnier-Bohler 211). La decoración del texto (hystoire) podía suscitar en los lectores un visible deleite y un mayor provecho, afirmaciones ambas que justificaban la incorporación de los grabados, una de las novedades de esta edición, en la que algunos –no todos– capítulos del relato comienzan por una imagen que ilustra su contenido. En otros casos, como por ejemplo en *La storia di Merlino* (Florenzia, 15 de marzo de 1495), después de los epígrafes correspondientes a cada



Fig. 3. *La storia di Merlino*. Florenzia, 15 de marzo de 1495.

edición, en la que algunos –no todos– capítulos del relato comienzan por una imagen que ilustra su contenido. En otros casos, como por ejemplo en *La storia di Merlino* (Florenzia, 15 de marzo de 1495), después de los epígrafes correspondientes a cada



capítulo se inserta sistemáticamente una pequeña xilografía, como puede verse en la figura 3.<sup>4</sup>

He seleccionado unos pocos ejemplos europeos coetáneos o anteriores a los incunables caballescicos, cercanos por su temática o por corresponder a la misma obra, para recalcar ciertas prácticas editoriales, entre otras, la existencia de unos ejemplares muy lujosamente iluminados, como también sucedía en los manuscritos, indicio de una demanda por parte de un público distinguido, cuyos intereses no he encontrado en España al mismo nivel de refinamiento. También se detectan recursos comunes a los hispanos: reutilización de las xilografías, posibles conexiones con otros géneros, rescate de textos a partir de códices previos y ensalzamiento de la caballería. A su vez, para mi interés actual señalaré la existencia de dos grandes prototipos, en el seno de una compleja tipología en la que no me adentraré:

Capitulo veynte y ocho de como bandemagus se combatio con su primo anchises.



Los ydo así fablado dize bozes el cauallero de la tie da diziendo así vos cauallero foy de la casa del rey

Capitulo veynte como el rey artur e merli vinierō delas mōtañas a cardoyl fablando en q̄ manera sería conocido por: fijo el rey yter padragō



De como don tristan estaua en la cama folgado cola reyna y seo: ala q̄l vino reuelacion: que hauia de ser muerto don tristan.



Fig. 4. *Baladro del sabio Merlín*. Burgos: Juan de Burgos, 1498, fol. LXX.

Fig. 5. *Baladro del sabio Merlín*. Burgos: Juan de Burgos, 1498, fols. XLIVv-XLVr.

Fig. 6. *Tristán de Leonís*. Valladolid: Juan de Burgos, 1501, fol. LXXXVIIIr.

A) Libros extensos impresos a doble columna, en letra gótica e ilustrados, en mayor o menor grado, en las portadas y en el interior, características habituales en las primeras impresiones de materia caballescica artúrica editada en español, proveniente de antecedentes medievales (*Baladro del sabio Merlín* y *Tristán de Leonís*). Ambas

<sup>4</sup> La edición veneciana del *Amadís* (Venecia: Juan de Sabia, 1533) sigue idénticas pautas. Emplea la plana entera, sin las tradicionales letras góticas; los grabados se sitúan en un lateral después de las rúbricas, y el texto, a sus márgenes. Para el *Primaleón*, Venecia: Juan Antonio de Nicolini Sabio, 1534, utilizaron análogos procedimientos y las mismas xilografías.

emplean de forma regular grabados pequeños interiores después de los capítulos, que ocupan aproximadamente la anchura de una de las dos columnas en las que se divide el folio. Se reiteran muchas veces, y en otros casos usan materiales previos, como el del ciervo que se aparece en el monte, procedente de la vida de san Eustaquio, el transformado Plácidas, retomado de una *Vida de santos* (fig. 5),<sup>5</sup> o la imagen de Tristán originaria de un *Baladro* previo (fig. 6), pues tuvo que existir por lo menos uno



Fig. 7 *Historia de la linda Melusina*. Fig. 8 *Oliveros de Castilla*. Burgos: Fadrique de Basilea, Tholosa: Juan Paris y Estevan Clebat, 1489, fol. 119v. 1499, fol. giiiv.

anterior al incunable de 1498, la primera de las ediciones conservadas (Cacho Blecua 2004-05). Situados inmediatamente después de los epígrafes, fijan la *dispositio* de la obra, para cuya función se ayudan también de líneas en blanco, distinto tipo de iniciales y una primera línea del epígrafe destacada por el mayor tamaño del tipo empleado.

En otras ocasiones, las xilografías sólo se emplean en capítulos seleccionados: al fin y al cabo implican un incremento del papel y la confección de nuevos tacos para los grabados, aunque sean de madera, supone cierta inversión económica, lo que explica también su reutilización.

B) Libros de materia caballeresca, en un amplio sentido, procedentes de obras recientemente publicadas tanto en Francia como en territorio del entonces imperio germánico, la *Historia de la linda Melusina* (Tholosa, Juan Paris y Estevan Clebat, 1489, fig. 7), de compleja trayectoria iconográfica (Clier-Colombani), y la *Historia de Oliveros de Castilla* y *Artús de Algarve* (Burgos, Fadrique de Basilea, 1499, fig. 8). En

<sup>5</sup> Para su reproducción he realizado una pequeña composición ya que después del título no cabía la xilografía, por lo que, como suele ser habitual, se desplaza al comienzo del folio siguiente.

ambos casos, tanto en su génesis como en su versión hispana, los libros son menos extensos que los anteriores, los grabados ocupan o bien toda o una parte considerable del folio y están más estrechamente relacionados con el texto al que acompañan, publicado a renglón seguido y no a doble columna. Con vacilaciones en su configuración tipográfica, tamaño y evolución, algunos formarán parte de los denominados en español “libros breves de caballerías”.

Con independencia de su tipología, todos los mencionados están embellecidos con numerosas xilografías, como puede verse en el siguiente cuadro, en el que señalo los grabados empleados una vez (modelos), las estampas usadas (grab.), incluidas las portadas, y sus capítulos, datos de los que puede inferirse el número de repeticiones y, a grandes rasgos, su distribución:

<b>Título</b>	<b>Cap.</b>	<b>Grab.</b>	<b>Modelos</b>
<i>Melusina</i> (Tholosa, Juan Paris y Estevan Clebat, 1489)	58	64	60
<i>Baladro del sabio Merlin</i> (Burgos, Juan de Burgos, 1498)	39	41	26
<i>Oliveros de Castilla</i> (Burgos, Fadrique de Basilea, 1499)	77	42	41
<i>Tristán de Leonís</i> (Valladolid, Juan de Burgos 1501)	83	82	25
<i>Oliveros de Castilla</i> (Sevilla, Cromberger, 1507)	77	34	17

Buena parte de los impresores españoles del siglo XV y comienzos del siglo XVI tienen estrechos contactos entre sí y con otros profesionales que trabajan fuera de nuestras fronteras, favorecidos por su procedencia, germánica en la mayoría de los casos como delatan sus apellidos.<sup>6</sup> Dadas estas relaciones, en un negocio como el suyo que implica una inversión económica, no resulta extraño que se aventuraran a editar una materia o unas obras de éxito contrastado en otros lugares. En algunos casos tradujeron los textos y los editaron acompañados de sus mismos modelos xilográficos (*Melusina* y *Oliveros*), mientras que en otros casos tuvieron que echar mano de viejos tacos de sus talleres o fabricar unos nuevos (*Baladro* y *Tristán*). Como sucede en textos reimpressos, habitualmente un interesado por la materia estaba acostumbrado a libros embellecidos con ilustraciones, con independencia de que las imágenes cumplieran una función ilustrativa o que fueran meramente decorativas. En este contexto, los usos de Coci en su edición amadisiana de 1508 resultan excepcionales respecto a otros impresores, pero son coherentes con su producción editorial.

---

<sup>6</sup> En algunos casos han nacido en lugares cercanos. De Constanza proceden los Hurus y Coci, mientras que de la cercana Basilea proviene Fadrique de Basilea. La aparente excepción de Juan de Burgos, de quien poseemos escasos datos (Fernández Valladares I, 191-99), resulta fácilmente explicable como discípulo de Fadrique.

### El Amadís de Jorge Coci



Fig. 9. Zaragoza: Jorge Coci, 1508.

Excepto su marca de impresor en el colofón, a las que era tan aficionado (Vindel), Jorge Coci (Zaragoza, 1508) ilustró la edición amadisiana solamente con una bella imagen que servía de portada. En la xilografía se representa “un caballero jinete sobre caballo en corveta en posición de ataque” (Lucía Megías 2000, 191), con la espada en alto, identificado por la filacteria que lleva su nombre, “Amadís de Gaula” (fig. 9). Este procedimiento es el habitual en representaciones medievales de todo tipo desde las pinturas a los tapices: la letra, muchas veces empleada de forma singular (Gimeno Blay), se aúna con la imagen, de modo que su nexa no deja dudas respecto a la identidad de su portador.

También resulta habitual que un mismo grabado sea asignado a distintos caballeros, identificados por sus cambiantes nombres, como sucede con el de la fig. 10, con el que se representó a Amadís de Gaula, a su hijo Esplandián o a Zifar, por no salirme de un entorno temporal y temático cercano. Pero en esta ocasión, en el grabado Amadís asimismo se identifica por su escudo, uno de los recursos emblemáticos que no se le escapó a la perspicacia de Alberto Montaner, quien lo describe así: “Amadís, armado de punta en blanco, sostiene una tarja [escudo grande que cubre todo el cuerpo] con sus armas de oro, dos leones afrontados de azur” (Montaner fig. 17). Como puede comprobarse, estos esmaltes heráldicos no aparecen en esta xilografía sin colorear, pero se deducen del propio texto. Cuando el héroe va a pelear contra el rey Abiés antes de ser reconocido por sus padres, es acompañado por tres caballeros, muestra del honor con el que es tratado, cada uno de los cuales le lleva un arma: la lanza, Agomonón; el escudo, su primo Agrajes; y el yelmo, su desconocido padre, Perión, indicio de una gradación implícita en los objetos de su armamento. Del escudo se señala que “había el campo de oro y dos leones en él azules, el uno contra el otro, como si se quisiesen morder” (Rodríguez de Montalvo 318), es decir, con dos leones afrontados o batallantes, “en posición heráldica normal, o sea rampantes” (Riquer 167). Sólo retrospectivamente identificamos el escudo de la portada con el de Amadís, aspecto que para mi interés actual acarrea otras consecuencias. Con independencia de que el grabador se basara en algún modelo próximo que desconozco, creó la xilografía de la portada *ex profeso* para identificar al protagonista, lo que sólo podía realizar a partir del texto, de no ser que entre las ediciones perdidas figurara una imagen similar. De forma complementaria, en la parte inferior se divisa una lanza rota en tres pedazos, lo que podía presuponer que, de acuerdo con las pautas habituales del texto, el caballero



se encontraba en una fase peligrosa de su pelea, el combate a caballo con la espada, tras romper la lanza en un primer encuentro sin haber sido desarzonado de su enjaezada montura. Estas líneas compositivas alcanzaron cierto éxito y fueron seguidas por otros textos posteriores, comenzando por la traducción castellana del *Tirant lo Blanc* (1511) (Ramos Nogales 1997).

La agresividad bélica reflejada se ajustaba a la actitud y expansionismo bélico impulsado desde el poder, pues tras la guerra granadina las contiendas proseguían con la conquista del Norte de África –ocupación de Mazalquivir (1505), y del Peñón de Vélez de la Gomera (1508)–, mientras que a fines de año, después de la edición del *Amadís*, Fernando el Católico había ingresado en la liga de Cambray (1508), junto a Francia, el Pontificado y el Imperio, en contra de Venecia. Debajo de la imagen se indica el título con su división actual, “*Los quatro libros del virtuoso cavallero Amadis de Gaula, complidos*”, frente a un *Amadís* medieval anterior que, según se advierte en el prólogo y sabemos por testimonios indirectos, constaba únicamente de tres. El editor, siguiendo una herencia anterior, calificaba los cuatro libros como “complidos”, es decir, imprimía la primera serie completa, tres libros, con una cuarta parte adicional, divisiones plasmadas también en la *dispositio* tipográfica del texto.



Fig. 10. *La cárcel de amor*. Zaragoza: Hurus, 1493.



Fig. 11. *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Zaragoza: Jorge Coci, 1507.

Respecto a la literatura caballeresca editada en España, el uso de una sola imagen resultaba excepcional como he señalado, pero el empleo de las ilustraciones debe incardinarse en la tradición del editor, inserta, además, en su contexto histórico y socio-económico. Por limitarme a unos ejemplos cronológicamente próximos, todos ellos de Jorge Coci, el *Liber distichorum* de Michele de Verino, editado por Juan de

Sobrarias (27 de mayo de 1508), no incluye ninguna imagen,<sup>7</sup> como tampoco lo hace el *Cancionero* de Juan de Luzón del 12 de octubre de 1508. En sentido complementario, las escasas xilografías de otras obras no suponen la creación de nuevos tacos, sino el empleo de materiales preexistentes en sus talleres, procedentes del legado de los Hurus. Así, en los *Disticha e moribus* atribuidos a Catón (30 de mayo de 1508), se emplea un grabado utilizado en el *Ysopete* (Zaragoza: Juan Hurus, 1489, fol. CXXXIIv), con una cartela en la que se indica *Cato et contemptus*, frente al ALEXANDER MAG[NUS] del anterior. En el mismo folio vuelto, figura una tradicional estampa de la Virgen del Pilar, que ya había aparecido, cuando menos, en el *Triunfo de María* de Martín de Martínez de Ampíes (Pablo Hurus, 1495). Finalmente, en su impresión de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (1507) (fig. 11), no incluye las imágenes de las ediciones de Toledo y Sevilla (Norton 230). Para su portada se sirve de una imagen de *La cárcel de amor* publicada por vez primera por Hurus el 3 de junio de 1493 (Pallarés Giménez 1994), usada después por Rosenbach, Barcelona, 1493, fol. 12 v (biiijv) y 16r (bviiiir) (fig. 10), e imitada por Fadrique de Basilea, quien la reproduce en el *Tratado* de Nicolás Núñez, Burgos: Fadrique de Basilea, 1496, fol. hviiiiv.

En contra de mis argumentos podría esgrimirse la edición muy ilustrada del *De primis Aragonie regibus*, conocida también como *Genealogía de los reyes de Aragón*, impresa el 4 de abril de 1509, seis meses más tarde que el *Amadís*, cuyas imágenes y autoría han suscitado variadas interpretaciones. Originariamente, la escribió Antich de Bagés por encargo de Alfonso V, de quien era su secretario, y fue comprada por la Diputación del Reino para que la publicase Jorge Coci. La idea inicial consistía en encargar e imprimir una versión romance, pero en 1508 los diputados decidieron editar el texto latino, convenientemente corregido. Por recomendación del arzobispo de Zaragoza, esta tarea recayó en Lucio Marineo Sículo (Pedraza 1997, 140-44), cronista de Fernando el Católico, al que suele atribuirse el libro, según además menciona el propio texto: “Lucii Marinei Siculi de premis Aragonie regibus et eorum rerum gestarum perbreui narratione liber primus” (Zaragoza: Jorge Coci, 1509, fol. IIIr), sin que para nada se haga “mención alguna de Bages” (Alabart 93). El proceso está bien atestiguado, especialmente por las notas de sus pagos, en uno de los cuales se dice lo siguiente:

Por quanto micer Lucido Marineo, coronista del Rey, nuestro sennor, por mandado nuestro ha ordenado y puesto por muy buen estilo el arbol de la genologia de los reyes de Aragon, y Jorge de Lamanya [de Alemania], maestro de la emprenta a estampado las dichas coronicas y fecho las

---

<sup>7</sup> En su reedición de diciembre de 1510, fol. Aiiiv, emplea una xilografía de la *Cárcel de amor*, Zaragoza: Pablo Hurus, 32 y 53 (Pallarés Giménez 1994), muy conocida y divulgada, en la que se ha representado un varón sentado en una mesa y con la pluma en su mano derecha en actitud de escribir, sobre un interior gótico característico de esta serie de grabados.

figuras de los reyes, fijos y fijas, y monedas que hizieron... (Pedraza 1993, it. 587)

Todo apunta a una categoría autorial diferente de las actuales y de las cuatro consignadas por San Buenaventura de *scriptor*, *glosador*, *compiler* y *auctor*, que podríamos designar como *corrector* o *enmendador*, en la que también entraría a formar parte Rodríguez de Montalvo. Ahora bien, éste acometería su trabajo en un texto romance en el que expresamente señala su intervención, que por otro lado no podía ocultar en un libro tan difundido: en una fase preliminar su tarea consistió en corregir unos antiguos originales “que por falta de los malos escritores o componedores muy corruptos y viciosos se leían” (Rodríguez de Montalvo 224). Ahora bien, Coci es el responsable de un encargo, aunque para Alabart el maestro impresor habría sido el autor de las figuras incluidas, por lo que, por extensión, podríamos atribuirle la portada del *Amadís*. Sin embargo, parecen arriesgadas tales interpretaciones, pues ni están documentadas, ni se desprenden necesariamente de las palabras transcritas, ni de la tradición anterior. Lo más lógico es pensar que el alemán de Constanza mandara realizar las xilografías de las *Genealogías*, no que las hiciera personalmente: de los 1100 sueldos recibidos “se habían de deducir los gastos derivados” del encargo de los “tacos xilográficos imprescindibles para la correcta impresión de la obra” (Pedraza & Santos 908).

Coci se había establecido en solitario durante el 1504, año en el que había adquirido la imprenta zaragozana, mientras que, de acuerdo con la documentación, en 1510 compró una casa, seguida a partir de esa fecha de otras propiedades. Como bien destaca M. Pedraza (1997, 211-22), durante este tiempo logra rentabilizar su empresa editorial, si bien, en los años próximos a 1508, se habían producido importantes trastornos: en 1507, Zaragoza “se vio gravemente afectada por la peste. El contagio, que tuvo sus inicios en Andalucía, se generalizó con gran rapidez por toda la Península. Sus efectos sobre la población fueron especialmente duros por haber ido precedida de una serie continuada de malas cosechas y de una plaga de langosta” (Colás & Salas 26). Bien es cierto que en 1508 se produjo una “magnífica cosecha en Zaragoza y Aragón” (Fatás 190), que en una sociedad fundamentalmente agrícola tuvo que tener sus consecuencias económicas que afectarían también a los libros impresos.

En este contexto, entre la crisis culminada en 1507 y la bonanza posterior, Coci editó un *Amadís* de hermosa factura tipográfica, introducido con una bella imagen. La impresión tuvo que suponer cierto esfuerzo material y económico, ya sólo por su extensión, 302 folios, de los que los primeros 298 se dedicaban al texto, a los que hay que añadir otros tres más para la tabla (índice) y otro al final. El editor aprovechó muy bien el papel en un discurrir continuo de la escritura, de acuerdo con unas pautas habituales en su producción durante esta época: máximo aprovechamiento del papel, sin apenas espacios en blanco ni siquiera en los finales de cada uno de los libros, como si hubiera cierto *horror vacui*, estético y económico, lo que explica desde una perspectiva complementaria las adiciones inexistentes en su subarquetipo, propias de



esta edición, bien estudiadas por Ramos Nogaes (2002a y b). A todo ello debemos añadir la ausencia de imágenes para separar y hacer más visible la *ordinatio* interna, lo que plantea otros problemas.

Para estos fines se valió exclusivamente de los recursos gráficos habituales, diferentes tamaños de tipos de letras y líneas en blanco, mientras que los dos prólogos del libro, correlativos a sus supuestas fases compositivas, el inicial (fol. 1r) y el del libro IV (fol. CCIIIr), se diferencian por el uso de la plana entera, del mismo modo que sucede en los comienzos de los libros propiamente dichos (I, fol. IIv; II, fol. LXXXv; III, fol. CXXXVIv), y IV, marcado sólo por su prólogo (fol. CCIIIr).

No hay posibilidad de confusión alguna en su división: se indica verbalmente el inicio de cada libro del mismo modo que su terminación, en este caso mediante un sintagma de mayor o menor amplitud en función del espacio sobrante: “Comiença la obra” fol. IIv; “Acábase el primero libro de Amadís” (fol. LXXXr). “Comiença el libro segundo de Amadís de Gaula” (fol. LXXXv; fig. 12); “Acábase el segundo libro de Amadís” (fol. CXXXVIr).

“Comiença el tercero libro de Amadís de Gaula” (fol. CXXXVIv); “Acábase el tercero libro del noble y virtuoso cavallero Amadís de Gaula (fol. CCIV) (fig. 26). “Aquí comiença el quarto libro del noble y virtuoso cavallero Amadís de Gaula...” (fol. CCIIIr); “Acábanse los quatro libros del esforçado y muy virtuoso cavallero Amadís de Gaula, en los cuales se hallan muy por estenso las grandes aventuras y terribles batallas que en sus tiempos por él que se acabaron y vencieron, y por otros muchos cavalleros, assí de su linaje como amigos suyos. Fueron emprimidos en la muy noble y muy leal ciudad de Çaragoça por George Coci, alemán. Acabáronse a .XXX. días del mes de otubre del año del nascimiento de nuestro Salvador Jesuchristo mil quinientos y ocho años” (fol. CCXCVIIIr) (fig. 28).

De forma complementaria, como era tradicional, en el centro de las cabeceras del reverso de los folios figura la voz “libro”, acompañada, en el recto posterior, de sus respectivos cardinales, “primero”, “segundo”, “tercero” y “quarto”, por lo que estos últimos se van modificando en el transcurso de la novela. Estas prácticas editoriales son comunes en su tiempo y en las siguientes ediciones conservadas del *Amadís*, emparentadas también con la de Coci, por remontarse a un mismo antecedente remoto (Suárez Pallasá): las de Roma, Martínez de Salamanca, 1519, la primera conservada de Sevilla (Cromberger, 1526) y la de Venecia, Juan de Sabia, 1533. No obstante, dejando aparte divergencias textuales, la edición zaragozana se diferencia de las mencionadas por la ausencia de imágenes internas.

Como he señalado, debajo de la xilografía inicial de Zaragoza figura el adjetivo “complidos” aplicado a los cuatro libros, mientras que en Roma, Sevilla y Venecia se

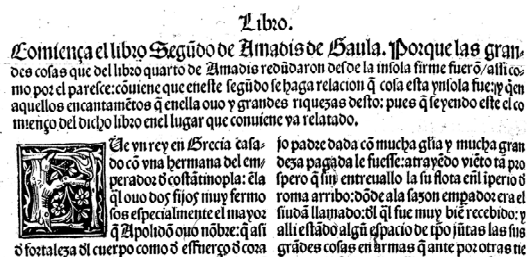


Fig. 12

complementa con el de “hystoriados”, vale decir, ilustrados con figuras, lo que también afecta a las de mayor tamaño de la portada, incluyendo las de sus partes y libros, del mismo modo que las xilografías interiores de menor tamaño utilizadas casi siempre tras los correspondientes capítulos. Para hacer más complejo el problema, los grabados de sus portadas responden a dos modelos diferentes.

La edición de Roma de 1519 separa sus cuatro libros con la misma xilografía (fig. 13), existente en los talleres de Cromberger antes de ese año, pues la usa en la impresión del *Zifar* (Cromberger, 1512) (Cacho Bleuca 1999). Sea cual sea su fecha inicial, la actitud y vestimenta del pacífico héroe se contraponen con la agresividad del representado por Jorge Coci en Zaragoza (1508). Por su parte, en la impresión veneciana (1533) encontramos idéntico recurso, la repetición de la misma imagen en cada uno de sus libros, con la diferencia de que ahora destaca la presencia central de un caballero



Fig. 13. *Amadís de Gaula*. Roma: 1519 (Libros I, II, III y IV). Sevilla: 1526, 1531, 1539, etc. (libro IV).  
 Fig. 14. *Amadís de Gaula*. Sevilla: 1526, 1531, 1539, etc. (Portada). Venecia: 1533 (Libros I, II, III y IV).

barbado, ataviado de sus arreos guerreros (fig. 14), acompañado de un “segundo caballero y dos infantes, uno con una alabarda, el segundo con una pica coraza, que no hacen sino enfatizar su solitaria nobleza” (Carrillo & Pereda 187). Lucía Megías (2000, 149-51) documenta esta última xilografía (fig. 14) por vez primera en el *Lisuarte de Grecia* de Feliciano de Silva (20 de octubre de 1525), mientras que después se usará para posteriores ediciones amadisianas, comenzando por la de 1526. Corresponden a dos estilos y representaciones diferentes: la primera resalta el aspecto juvenil y cortesano del protagonista, mientras que en la segunda predomina el del avezado guerrero.

Ambas tienen en común la presencia de tres acompañantes, uno de ellos también a caballo, situados en lugares diferentes, en actitud no combatiente, pese a las vestimentas,

indicativa de un desplazamiento. Los personajes montados se representan en idéntica posición (el primero, incluso, con la mano derecha libre, postura en apariencia incomprensible), mientras que el situado en segundo término es el único que lleva una lanza. “Incluso los caballos se encuentra en una postura similar.” También los escuderos [figs. 15 y 16] “visten de idéntica manera: gorra [...] jubón (acuchillado, siguiendo los pliegues verticales de su modelo), calzas rayadas y zapatos sobre ellas; además, el situado en primer término lleva una alabarda y el que está en segundo plano una partesana [...] como en el caso anterior; ambos llevan un tahalí cruzándoles el pecho” (Ramos Nogales 1997, 211). Las coincidencias no parecen casuales, por lo que podemos deducir que uno de los modelos en la confección de la xilografía de 1525 (fig. 14) fue el preexistente en sus talleres (fig. 13), proceso lógico en grabados destinados a presentar libros del mismo género e incluso de la misma serie.

La impresión de Sevilla de 1526 usa la figura 14 en la portada inicial, acompañada de la 13 en el cuarto libro, procedimiento reiterado en otras impresiones de los Cromberger (1531, 1539, etc.), sin que en los comienzos del segundo ni del tercero incluya ninguna imagen similar. Esta disposición parece responder a un mínimo programa iconográfico: los tres primeros libros forman un bloque (el *Amadís antiguo*), representado por un héroe de apariencia más juvenil, separado del cuarto libro, que en estas versiones carece de prólogo, en el que se presenta un héroe ya maduro. Ahora bien, en este grabado pueden percibirse no sólo los modelos de su taller, sino algún otro empleado por Jorge Coci.



Fig. 15

Fig. 16

El alemán volvió a editar el *Amadís* en 1521, aunque el libro no iba encabezado por la misma portada de 1508. En la nueva ocasión la sustituyó por un grabado preexistente en su taller, procedente de su obra maestra editorial, *Las quatorze decadas de Tito Liuiio hystoriador de los Romanos trasladadas agora nueuamente de latin en nuestra lengua Castellana; la primera, tercera y quarta enteras segun en latin se hallan y las otras onze segun la abreuviacion de Lucio Floro* (Zaragoza, 24 de mayo de 1520), una de las joyas del siglo XVI hispano. Había importado los tacos xilográficos de Alemania, donde se habían utilizado para la traducción póstuma de Bernhard Schöfferlin, *Romische Historie vss Tito Liuiio gezogen* (Mainz: Johan Schöffer, 6 de marzo de 1505) (Norton 268). La versión estaba dirigida tanto en el breve preámbulo introductorio como en su inconfundible portada a “Maximilian Romisscher konig” (no actualizo las grafías), en cuya portada se representaba al Emperador entronizado con sus atributos de poder, rodeado de sus súbditos, en frente del cual un personaje (¿el traductor?) le entregaba el libro, de acuerdo con un prototipo iconográfico recurrente en manuscritos e impresos. Sin embargo, Coci introdujo en sus paratextos significativos cambios: el libro se abría con un imponente escudo imperial impreso con tres tintas, rojo, amarillo y verde, enmarcado con el Toisón de Oro (Norton 268; Carrillo & Pereda 186; fig. 17), que no olvidemos era (es) la principal Orden de

caballería, de la que siempre se sintió orgulloso. Posteriormente se incorpora otro grabado correspondiente al de la presentación del libro, si bien ha eliminado la identificación con Maximiliano, por lo que ahora debe interpretarse como la entrega del libro al emperador Carlos (fig. 18).<sup>8</sup>

Por otra parte, la edición de las *Décadas* en Zaragoza adquiriría un sentido político, del que sólo haré unas mínimas observaciones. En un principio, en los primeros tiempos de su estancia en España Carlos V tuvo que vencer una fría acogida, de la que inculparon a sus consejeros. Según Alonso de Santa Cruz, le llamaban “alemán, inconvertible y enemigo de la Nación española, todo lo cual se resumía en aborrecer



Fig. 17. Tito Livio. *Décadas*. Zaragoza: Jorge Coci, 1520.



Fig. 18. Tito Livio. *Décadas*. Zaragoza: Jorge Coci, 1520.

al Rey, porque como la gente veía que Chievres no consentía que le tratasen, unos decían que era maníaco y para poco, otros que tenía gota coral y que no sabía hablar, y que del todo era inhábil para la gobernación del Reino, y que parecía en la inocencia á la madre y no nada a la viveza del padre” (166). Tras las cortes de Valladolid, “acordó

<sup>8</sup> En una de las ediciones que manejo, conservada en la Complutense, quizás como adición de unas hojas perdidas, se inserta un grabado con la figura del “Imperator Justinianus”, debajo del cual se incluye esta inscripción “Terrarum dominus cunctarum: bella superbis/ Infero: subiectis parere promptus ero”. La representación no puede ser muy diferente de la descrita para “JUSTINIEN 1<sup>er</sup>. Pandectae. Digestum vetus. Comment. par ACCURSIUS. Éd. Par JEAN CAPPUIS et André BROCARD.— Paris, André Brocard pour Jean 1<sup>er</sup> Bonhome, Thielman 1<sup>er</sup> et Jean 1<sup>er</sup>, Petit, 26 novembre”, cuyo folio 4v contiene una figura “représentant l’élection impériale” (*Imprimeurs* 1991: it. 34), que también incluye el dístico mencionado. La estampa podía ejercer idéntica función de exaltación del poder imperial, a costa de que el oferente del libro perdiera protagonismo.

el Rey de regocijar la caballería con fiestas, así por ser nuevamente jurado como por que todos conociesen su magnificencia”. Como consecuencia de todo ello se celebró un torneo, y posteriormente “justó el Rey Don Carlos, que fue la primera vez que lo había hecho en su vida” (Santa Cruz 169). Poco después, Carlos V se marchó a Zaragoza durante 1518, en cuyas Cortes debía jurar como rey, si bien, como en otros lugares, en mayor o menor grado, tuvo que vencer unas iniciales resistencias a celebrarlas. Unos meses más tarde, muerto su abuelo Maximiliano, “se comenzaron a convocar los príncipes electores del Imperio, para elegir emperador, los cuales son siete, tres perlados y tres príncipes seglares [...] y el rey de Bohemia (Mexía 105), idéntico número de personajes que los representados en la edición señalada en la nota 8.

En estas circunstancias poco favorables y de legitimación del poder imperial y regio, las *Décadas* desempeñan un papel propagandístico bien aprovechado por fray Pero de la Vega, su traductor. En su epístola inicial recordaba que “si los emperadores primeros romanos no creyeron que podían ser señores del mundo, no poseyendo primero a España, como lo dize este nuestro autor Livio, solo él [Carlos] pues se yguala en esto con ellos” (2b). A su vez, el libro podía mostrar al público español las hazañas por las que fueron llamados padres de la patria, grandes, césares, augustos. “E para esto, el discreto y experto maestro en el arte de imprimir George Coci, alemán de nación e morador en la ciudad de Çaragoça, puso su industria e diligencia en comunicar a los naturales de España las historias romanas de Tito Livio, porque con su rey y emperador vean e lean las cosas que aquellos hizieron” (2b). La doble naturaleza del impresor, “de nación” y ciudadanía, le incitaba retóricamente a comunicar la historia romana pasada, sentida como propia desde la perspectiva imperial, encabezada por un germano, con quien se sentía unido por un doble vínculo. Además, la epístola estaba escrita en el lugar adecuado, “en la ciudad cesárea de Çaragoça, en el monesterio de la gloriosa virgen e mártir santa Engracia, a VI de mayo, año de 1520” (3a).

Con cierta habilidad se relacionaban los ejemplos de la historia romana, de España, el nombramiento reciente del emperador Carlos, Zaragoza (César-Augusta) y la condición alemana de Coci, idéntica a la de su rey y emperador. Por otro lado, las *Décadas* de Tito Livio, como podía recordar el impresor de Constanza, no eran ajenas al *Amadís*, que él había editado en 1508. Rodríguez de Montalvo proyectaba su historia fingida sobre la historiografía, de la que ensalzaba la obra de Tito Livio, recordando dos ejemplos paradigmáticos que podían leerse en el texto clásico:

Otra manera de más conveniente crédito tuvo en la su historia aquel grande historiador Titus Livius para ensalçar la honra y fama de los sus romanos, que apartándolos de las fuerças corporales les llegó al ardimiento y esfuerço del corazón; porque si en lo primero alguna duda se halla, en lo segundo no se hallaría, que si él por muy estremado esfuerço dexó en



memoria la osadía del que el braço se quemó, y de aquel que de su propia voluntad se lanço en el peligroso lago. (Rodríguez de Moltalvo 222)

Del mismo modo, algunos de los hechos contados, destacados visualmente con sus correspondientes grabados, podrían relacionarse con episodios novelescos del *Amadís*, de los que sólo citaré dos ejemplos. Así, la historia de Rómulo y Remo no era mucho más sorprendente que la del héroe novelesco, con la que además guardaba ciertas



Fig. 19 Tito Livio. *Décadas*. Zaragoza: Jorge Coci, 1520, fol. IIv.



Fig. 20. Tito Livio. *Décadas*. Zaragoza: Jorge Coci, 1520, fol. IIIr.

semejanzas estructurales en sus ejes narrativos y parcialmente en algunos de sus incidentes: mandados echar al río por la justicia regia tras su misterioso nacimiento de la virgen Rea, fueron después recogidos por el pastor Fáustulo para al final ser reconocidos por su desconocido abuelo, al que ayudaron a recobrar el reino.

El lector podía ver recreado el episodio en dos figuras consecutivas, a las que el excelente grabador les daba continuidad narrativa, resaltada por la presencia de los recién nacidos, en el abandono a su suerte en el río cercano y en su posterior acogida por personas de inferior categoría, de acuerdo con el arquetipo heroico, similar al del *Amadís*. Pero además, en el capítulo X del octavo libro de la segunda *Década* se cuenta “cómo Atilio Régulo mató con su ejército en África una serpiente”, a la que se representa arrojando llamas por sus fauces (fig. 21) como si de un peligroso endriago se tratase: “En esta manera la mataron, y quitándole el cuero, que era muy duro y de grandes escamas, hallaron que tenía ciento y veynte pies en largo, el qual embiaron a Roma, y allí lo mostraron mucho tiempo por gran maravilla” (II, VIII,



Fig. 21. Tito Livio. *Décadas*. Zaragoza: Jorge Coci, 1520, fol. CLIV.

fol. CLIV). Bien es cierto que había unas notables diferencias porque la victoria sobre el “dragón” la encabezaba un caballero, pero también se ayudaba de numerosos peones. Sea como fuere, el autor clásico avalaba el empleo de modelos retóricos y bélicos en el *Amadís de Gaula*, aspecto que está por estudiar, pero también permitía relacionar la obra con episodios novelescos relatados por Tito Livio, bien conocidos por Montalvo, y ahora convenientemente resaltados por la iconografía.

Teniendo en cuenta, además, el interés de Carlos V por los fastos caballerescos, como hemos visto, y el ambiente expansionista y bélico promovido desde el poder, con numerosos frentes en los lugares más diversos, desde interiores –el surgimiento de las germanías y de los comuneros–, internacionales europeos –relaciones con Inglaterra y Francia–, africanos –expedición de los Gelves–, o americanos relacionados con Yucatán, se daban unas circunstancias propicias para que Coci se aventurase con una nueva edición del *Amadís de Gaula*. A diferencia de otras coetáneas, y siguiendo el modelo de 1508, esta reedición carecía de figuras interiores, sin que tampoco empleara en su portada la antigua y adecuada xilografía. Por el contrario, hizo uso de un grabado de las *Décadas* de Johan Schöffer (Maguncia 1505) utilizado en dos distintas ocasiones (fols. CXCIr y CXXXIIIr), mientras que Coci lo empleó en dos ocasiones más (fols. XCIr, CCLVIv, CCCLXVIIr y CCCLXXVIv). En la estampa (fig. 21) se representa un capitán de un ejército, “con un espectacular penacho, entre un grupo de hombres de armas con sus correspondientes picas; levanta su mano derecha y sujeta con la izquierda una maza” (Carrillo & Pereda 187).

**Dela guerra Abacedonica. fo. CCCLXVII**  
**Comiença el prologo del darissimo bystoriado: Tito**  
**liuio Paduano en la quarta decada: que tracta dela gue-**  
**rra de Abacedonia z Asia.**



**Prologo.**

Fig. 22. Tito Livio. *Décadas*. Zaragoza: Jorge Coci, 1520.

Significativamente, esta última arma solo era empleada en el texto novelesco por gigantes y villanos, si bien su aplicación al héroe novelesco debe entenderse en clave laudatoria, en consonancia con su aparente corpulencia, pues también fue muy preciada por grandes caballeros (Riquer 78). La reutilización del mismo grabado en diferentes ocasiones, como sucede con la mayoría de ellos, es habitual en esta obra, indicio del deseo de Coci de embellecer una edición destinada al Emperador, si bien entre todos los mencionados se le presentaba como posible modelo de portada el comienzo de la cuarta Década, previo a su prólogo (Coci, CCCLXVIIr). Sea cual fuere la génesis, el impresor zaragozano se



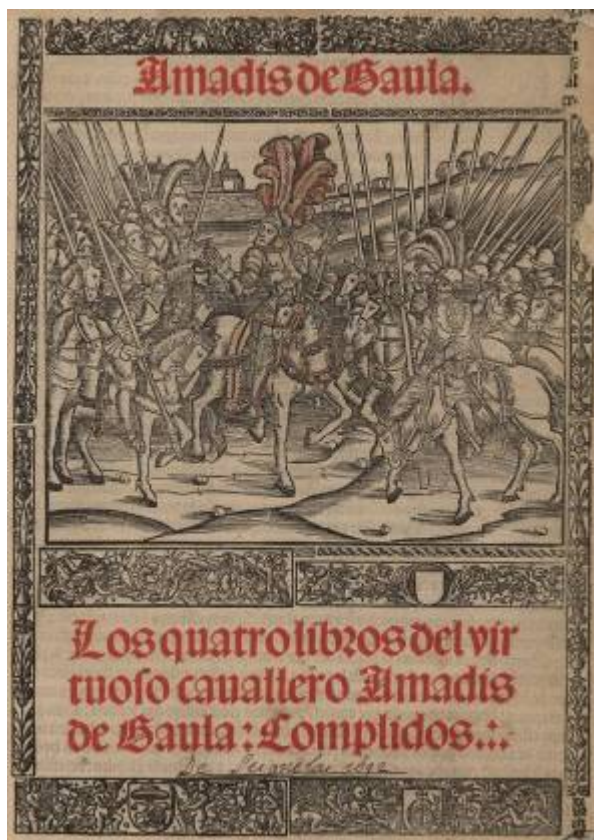


Fig. 23. Zaragoza: Jorge Coci, 1521.

transfondo de un monte y de una ciudad, pero, sobre todo, son similares los adornos del caballo del personaje principal y el escorzo de su cabeza hacia la derecha (figs. 24 y 25), “un modelo iconográfico que procede con gran probabilidad, aunque no haya podido precisarse con precisión, de algún referente anticuario” (Carrillo & Pereda 187). En el precedente alemán, el giro de su montura tenía sentido en cuanto se trataba de una detención del capitán, en actitud dialogante, a la cabeza de sus combatientes y frente al ejército contrario. En la portada crombergeriana la postura no está justificada, sin que apenas cuente

servió del mismo grabado con su correspondiente identificación, en esta ocasión solamente verbal, en la portada a dos colores del *Amadis de Gaula* (fig. 22).

Siguiendo el modelo alemán, presentaba ya no un cortesano ni un caballero armado, acompañado de sus servidores, sino un capitán de su ejército, en una escena que apuntaba a un cambio de óptica, más cercano a la intervención de Montalvo que al *Amadis* primitivo. Respecto a las portadas anteriores, esta novedosa reutilización permite plantear o subrayar varios problemas: el uso del grabado de 1508 resulta excepcional por no volver a emplearse y carecer de antecedentes directos que yo conozca, anomalías ambas en el proceder de Coci; por su parte, la portada de 1521, coincide con la de Sevilla 1526 (fig. 14) en varias de sus novedades:

la barba del guerrero, el penacho de plumas, más resaltado en la de Coci, el



Fig. 24. Zaragoza: Jorge Coci, 1521.



Fig. 25. Sevilla: Cromberger, 1526.

con una tradición iconográfica caballeresca anterior que yo conozca,<sup>9</sup> si bien abunda a partir de la segunda mitad del siglo XVI (Lucía Megías 2000, 177-79). En consecuencia, para la confección de una nueva portada de 1525 (*Lisuarte de Grecia*) y 1526 (*Amadís de Gaula*), en los talleres de Cromberger se tuvo en cuenta, por un lado, el modelo anterior a 1512 como ya he señalado (fig. 13) y, por otro, esta nueva edición amadisiana de Jorge Coci (1521) (fig. 23).

De esta manera, en la segunda edición de Coci, la historia fingida del *Amadís* ilustrada con un grabado de Tito Livio quedaba enaltecida, en ese humanismo en lengua romance, en este caso vinculado visualmente. Por otra parte, la impresión de 1521 mantenía la extensión material del texto de 1508, hasta el punto de que según Place “the edition is very similar to that published by Coci in 1508” (1953, 141). La distribución de sus materiales es exacta, con los mismos comienzos y finales para cada uno de los libros como puede comprobarse en la descripción de Lucía Megías (1994-95). Pero además, un mínimo cotejo puede llevarnos más lejos por la total identidad entre ambos textos impresos, dejando aparte detalles menores, procedimiento habitual en las ediciones copiadas a plana y renglón.

El sistema estaba muy extendido por sus múltiples ventajas, ya que los editores no debían realizar ningún cálculo previo para la disposición tipográfica de la siguiente edición, cuyas divergencias derivan de las lógicas variaciones y confusiones a la hora de componer el texto.

El recurso tiene una apenas perceptible innovación en su colofón, pues Jorge Coci introdujo una nueva xilografía preexistente en la parte central de su marca de librero, la correspondiente al círculo geométrico con sus siglas, enmarcado quizás entre san Roque, si bien no estoy totalmente seguro, pues podría confundirse con Santiago, y san Sebastián (figs. 27 y 28). El único dato que tengo a favor de la primera identificación es que ambos santos eran protectores contra la peste, uno de los continuos peligros de aquellos años. Los primeros empleos de estas marcas se sitúan cronológicamente en los talleres de Hurus, heredados después por Coci (Pallares Giménez 2008, 207-09).

---

<sup>9</sup> La portada correspondiente al *Libro primero de la historia de don Hernando de Ávalos, Marqués de Pescara* que Checa (176) señala como impresa en Valencia: Diego Gumiel, 1515, a lo que se me alcanza se trata de un error, inducido por el *Aureum Opus* que acababa de citar.

Libro

côpania: los quales a yn cabo dela nao se apartarô por hablar/ que consejo tomariã: y *Ornana* llamo a *Amadis* a yn cabo del estirado: y muy passô le dixo. *Abi* verdadero amigo: yo vos ruego y mado por aq̄ verdadero amor: q̄ me teneys: que agosa/ mas q̄ nunca se guarde el secreto de nros amores: y no hableyes conmigo apertadamente: sino ante todos: y lo q̄ vos pluguiere desir me secreto: hablâdo co *Ababilta*: y punad como de aq̄ nos le ueys ala infola firme: porq̄ estâdo en lugar seguro dros prouera en mis cosas: como el sabe q̄ tengo la justica. Señora dixo *Amadis*: yo no biuo fino en esperança de vos seruir: que si esta me faltasse: faltar me ya la vida: y como lo mādays se fara: y enesta yda bla molo biẽ sera: q̄ con mabilia lo embieys a desir a estos cauallôs: porq̄ parezca/ que mas de vrs gana y voluntad q̄ dela mia procede. *Abi* lo hare dixo ella: y biẽ me parece. agosa vos yo dixo aq̄llos cauallôs. *Amadis* affi lo fiso: y hablarô enlo q̄ adelaie se deua haver may como erã muchos/ los acuerdos erã diuerfos: q̄ alos vnos parecia q̄ deua llevar a *Ornana* ala infola firme: otros a *Baula* y otros a *Escocia* ala tierra de *Agarjes*: affi que se no acordauã. *Enesto* llego la infanta *Ababilta*: y quatro dõsellas coella. *Todos* la recibierô muy bien/ y la pusierô entre si. y ella ley dixo. Señores orana vos ruega por vras bondades: y por el amor q̄ eneste focorro le haueys mostrado: q̄ la leueys ala infola firme: que alli quiere estar fasta q̄ sea enel amor de su padre y madre: y ruega vos señores: q̄ a tan buen comieço deys el cabo/ mirâdo su grã fortuna y fuerza/ q̄ se haze: y haçays por ella lo q̄ por las otras dõsellas haçer soleys: que no son de tan alta guisa. *Abi* buena señora dixo don *Quadrage*: el buen yo muy efforçado de *Amadis* y todos los cauallôs que en su focorro hemos sido estâmos de volũtad dela seruir fasta la muerte: affi con nras personas: como çolas de nuestrôs parientes y amigos: q̄ mucho puede/ y muchos sera: y todos seremos juntos en su defenõa cõtra su padre: y cõtra el emperador

de *Roma*: si ala razon y justicia no se allegaren conella: y deside/ q̄ si dios quisiere/ que affi como dixo tengo se fara sin falta: y affi lo tenga firme en su pensamieto: y ayudâdo nos dios por nofotros no faltara: y si cõ deliberaçio y effuerço este seruiçio se le ha feço: que affi cõ otro mayor y mayor acuerdo sera por nos focorida/ basta su seguridad y nuestras hõrras satisfecças sean. *Todos* aquellos caualleros tinerer por bien/ aq̄llo que don *Quadrage* respõdio: y con mucho effuerço otorgaron/ q̄ desta demãda nunca serian partidos hasta que *Ornana* en su libertad y señorios restituçda fuesse: seyẽdo cierta y segura de los hauer/ si ella mas q̄ su padre/ y madre la vida poseyese. *La* infanta *Ababilta* se despidio dellos y se fue a *Ornana*: que por ella sabida la respõsta: y recaudiendo que de su meñaje le traya/ fue muy consolada/ creyendo q̄ la permission del justo juez lo guara de forma: q̄ la fin fuesse la que ella decaua. *Coneste* acuerdo se fuerô aquellos caualleros a sus naues: por mader poner reparo en los pesos/ y despojo: que muchos eran: deca rã con *Ornana* todas sus doncellas: y ala Reyna *Sardamira* con las suyas: y a don *Buene* de bonamar: y *Landin* de fajarque: y a don *Sordan* hermano de *Agriote* de estrauaus: y a *Sarquiles* su sobrino: y *Wlandin* hijo del conde de *Yrlanda*: y a *Enil*/ que andaua llagado de tres llagas las quales el encubia: como aquel que era efforçado/ y sofrido de todo afan. *El* estos caualleros fue encomẽdada la guarda de *Ornana*: y de aquellas señoras de grã guisa: que conella eran: y se no partiesen dellas/ hasta que enla *Infola* firme puestas fuesen: don de tenian acordado delas llevar.

Acabase el tercero libro/ del noble: y virtuoso cauallero amadis de gaula.

Fig. 26. *Amadis de Gaula*. Zaragoza: Jorge Coci, 1508.

Libro.

compañia: los quales a yn cabo dela nao se apartarô por hablar/ que consejo tomariã: y *Ornana* llamo a *Amadis* a yn cabo del estirado: y muy passô le dixo. *Abi* verdadero amigo: yo vos ruego y mado por aq̄ verdadero amor: q̄ me teneys: que agosa/ mas q̄ nunca se guarde el secreto de nros amores: y no hableyes conmigo apertadamente: sino ante todos: y lo q̄ vos pluguiere desir me secreto: hablâdo co *Ababilta*: y punad como de aqui nos le ueys ala infola firme: porq̄ estâdo en lugar seguro dros poudera en mis cosas: como el sabe que tengo la justica. Señora dixo *Amadis*: yo no biuo fino en esperança de vos seruir: que si esta me faltasse: faltar me ya la vida: y como lo mādays se fara: y enesta yda dela molo biẽ sera: q̄ con mabilia lo embieys a desir a estos cauallôs: porq̄ parezca/ que mas de vrs gana y voluntad q̄ dela mia procede. *Abi* lo hare dixo ella: y biẽ me parece: agosa vos yo dixo a q̄llos cauallôs. *Amadis* affi lo hizo: y hablarô enlo q̄ adelaie se deua haver mas como erã muchos/ los acuerdos erã diuerfos: q̄ alos vnos parecia q̄ deua llevar a *Ornana* ala infola firme: otros a *Baula* y otros a *Escocia* ala tierra de *Agarjes*: affi que no se acordauã. *Enesto* llego la infanta *Ababilta*: y quatro dõsellas coella. *Todos* la recibierô muy bien/ y la pusierô entre si. y ella ley dixo. Señores orana vos ruega por vras bondades: y por el amor q̄ eneste focorro le haueys mostrado: q̄ la leueys ala infola firme: que alli quiere estar fasta q̄ sea enel amor de su padre y madre: y ruega vos señores: q̄ a tan buen comieço deys el cabo/ mirâdo su gran fortuna y fuerza/ q̄ se haze: y haçays por ella lo q̄ por las otras dõsellas haçer soleys: que no son de tan alta guisa. *Abi* buena señora dixo don *Quadrage*: el buen yo muy efforçado de *Amadis* y todos los cauallôs que en su focorro hemos sido estâmos de volũtad dela seruir fasta la muerte: affi con nuestras personas: como çolas de nuestrôs parientes y amigos: q̄ mucho puede/ y muchos seran: y todos seremos juntos en su defenõa cõtra su padre: y cõtra el emperador

de *Roma*: si ala razon y justicia no se allegaren conella: y deside/ q̄ si dios quisiere/ que affi como dixo tengo se fara sin falta: y affi lo tenga firme en su pensamieto: y ayudâdo nos dios por nofotros no faltara: y si cõ deliberaçio y effuerço este seruiçio se le ha feço: que affi cõ otro mayor y mayor acuerdo sera por nos focorida/ basta su seguridad y nuestras honrras satisfecças sea. *Todos* aquellos caualleros tinerer por bien/ aq̄llo que don *Quadrage* respõdio: y con mucho effuerço otorgarô/ que desta demãda nunca serian partidos hasta que *Ornana* en su libertad y señorios restituçda fuesse: seyẽdo cierta: y segura de los hauer: si ella mas q̄ su padre/ y madre la vida poseyese. *La* infanta *Ababilta* se despidio dellos y se fue a *Ornana*: que por ella sabida la respõsta: y recaudiendo que de su meñaje le traya/ fue muy consolada/ creyendo q̄ la permission del justo juez lo guara de forma: q̄ la fin fuesse la que ella decaua. *Coneste* acuerdo se fuerô aquellos caualleros a sus naues: por mader poner reparo en los pesos/ y despojo: que muchos eran: deca rã con *Ornana* todas sus doncellas: y ala Reyna *Sardamira* con las suyas: y a don *Buene* de bonamar: y *Landin* de fajarque: y a don *Sordan* hermano de *Agriote* de estrauaus: y a *Sarquiles* su sobrino: y *Wlandin* hijo del conde de *Yrlanda*: y a *Enil*/ que andaua llagado de tres llagas las quales el encubia: como aquel que era efforçado/ y sufrido de todo afan. *El* estos caualleros fue encomẽdada la guarda de *Ornana*: y de aquellas señoras de gran guisa: que conella eran: y se no partiesen dellas/ hasta que enla *Infola* firme puestas fuesen: don de tenian acordado delas llevar.

Acabase el tercero libro/ del noble: y virtuoso cauallero amadis de gaula.

Fig. 27. *Amadis de Gaula*. Zaragoza: Jorge Coci, 1521.



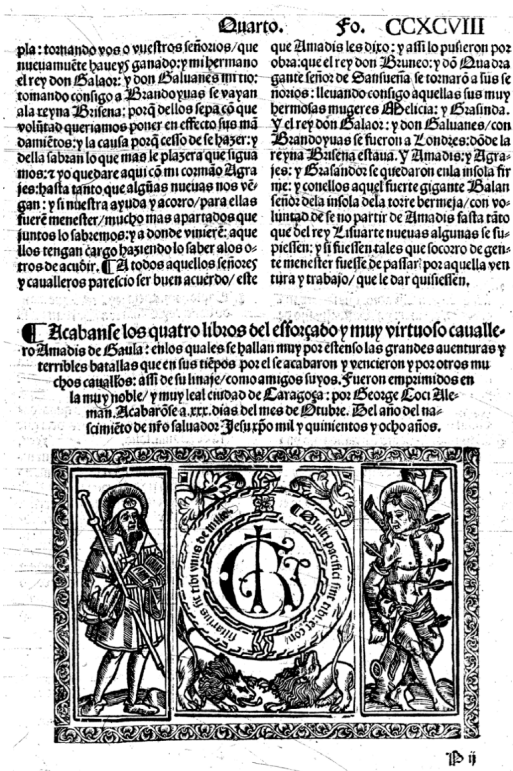


Fig. 28. *Amadis de Gaula*. Zaragoza: Jorge Coci, 1508.

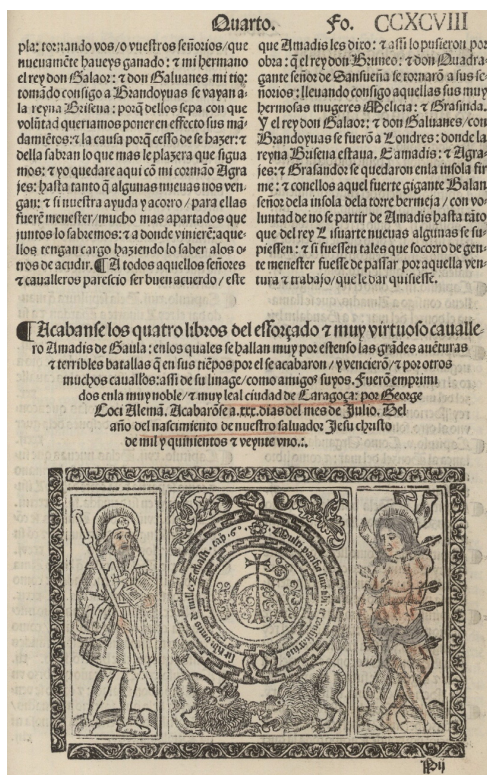


Fig. 29. *Amadis de Gaula*. Zaragoza: Jorge Coci, 1521.

En las *Décadas* usó otra marca diferente (fig. 29), y para 1521 podía servirse de forma independiente del bloque central de la edición amadisiana, como había realizado en su *Aurea expositio hymnorum*, ed. Antonio de Nebrija (1 de enero de 1520) (fig. 30) (Vindel 61). ¿Por qué no lo hizo? Porque la utilización de la misma marca le permitía reiterar el modelo tipográfico, a plana y renglón, acorde con unos usos en los que esta especie de *horror vacui* no sólo obedecía a razones económicas, sino que tenía un componente técnico y estético, pues su uso en el colofón no implicaba un mayor empleo del papel.

Los grabados de sus portadas del *Amadis de Gaula* (1508 y 1521) significaron unos hitos en el desarrollo externo editorial de los libros de caballerías. El primero tuvo que ser realizado *ex profeso* para la edición, sin que después dejara ninguna otra señal de su existencia, aunque sí numerosas influencias. A su vez, la reedición de 1521 le permitía a Coci repetir a plana y renglón la edición de 1508, aunque para su portada empleó una imagen recientemente adquirida en Alemania. La acababa de usar en una nueva traducción al castellano de las *Décadas* de Tito Livio (Zaragoza: Jorge Coci, 1520), dirigida al emperador Carlos V, lo que no sólo propiciaba una interpretación

política, sino que también enaltecía la obra desde el humanismo en romance. Dicha portada influyó en el extendidísimo grabado que ilustra la edición sevillana del *Amadís de Gaula* (1526), explicable como combinación de dos modelos diferentes: a) la evolución de una xilografía preexistente en los talleres de Cromberger con antelación a principios de 1512, y b) su combinación con la utilizada para ilustrar las *Décadas*, posteriormente empleada por Jorge Coci como portada de su edición amadisiana de 1521. A excepción de sus figuras, esta nueva impresión, como era habitual, constituía una réplica de su bella edición de 1508.



Fig. 30. Tito Livio. *Décadas*. Zaragoza: Jorge Coci, 1520.



Fig. 31. *Aurea expositio hymnorum*. Zaragoza: Jorge Coci, 1520.

## Obras citadas

- Alabart Ferré, Francisco. “Jorge Cocci, además de impresor fue el autor de dibujos grabados en sus libros.” *Estado actual de los estudios sobre Aragón. Actas de las segundas Jornadas*. Vol. I. Zaragoza: Instituto de Ciencias de la Educación, 1980. 91-96.
- Benhaïm, Véronique. “Les Thrésors d’Amadis.” *Les Amadis en France au XVI<sup>e</sup> siècle*. Paris: Rue d’Ulm (Cahiers V. L. Saulnier, 17), 2000. 157-81.
- Cacho Blecua, Juan Manuel. “El género del *Cifar* (Sevilla, Cromberger, 1512).” *Estudios sobre narrativa caballeresca de los siglos XVI y XVII [Thesaurus, 54]*. Compilación María del Rosario Aguilar. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1999. 76-105.
- . “*Amadis de Gaula*.” Ed. Carlos Alvar & José Manuel Lucía Megías. *Diccionario Filológico de Literatura Medieval Española. Textos y transmisión*. Madrid: Castalia, 2002. 192-98.
- . “La configuración iconográfica de la literatura caballeresca: el *Tristán de Leonís* y el *Oliveros de Castilla* (Sevilla, Jacobo Cromberger).” *Letras* 50-51 (2004-05): 51-80.
- . “La aventura creadora de Garci Rodríguez de Montalvo: del *Amadis de Gaula* a las *Sergas de Esplandián*.” Eds. Concepción Company, Aurelio González, Lilian von der Walde. *Textos medievales: recursos, pensamiento e influencia. Trabajos de las IX Jornadas Medievales*. México D. F.: El Colegio de México, Universidad Autónoma Metropolitana, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005. 15-50.
- Carrillo, Jesús; Felipe Pereda. “El caballero: identidad e imagen en la España imperial.” *Carlos V. Las armas y las letras. 14 de abril-25 de junio, 2000. Hospital Real, Granada*. [Madrid]: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000. 183-200.
- Clier-Colombani, Françoise. *La fée Mélusine au Moyen Age: images, mythes et symboles*. Préface de Jacques Le Goff. Paris: Le Léopard d’Or, 1991.
- Colás Latorre, Gregorio & José Antonio Salas Auséns. *Aragón en el siglo XVI: alteraciones sociales y conflictos políticos*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1982.
- Checa Cremades, Fernando. “La imagen impresa en el Renacimiento y el Manierismo.” *Summa Artis. Historia General del Arte. Vol. XXXI El grabado en España (siglos XV al XVIII)*. 5<sup>a</sup> ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1996. 11-200.
- Fatás Cabeza, Guillermo. *De Zaragoza*. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 1990.
- Fernández Valladares, Mercedes. *La imprenta en Burgos: (1501-1600)*. 2 vols. Madrid: Arco Libros, 2005.
- Gimeno Blay, Francisco. “De scripturis in picturis.” *Fragmentos* 17-18-19 (1991): 176-83.

- Guijarro Ceballos, Javier. *El «Quijote» cervantino y los libros de caballerías: calas en la poética caballeresca*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2007.
- Imprimeurs et libraires parisiens du XVI<sup>e</sup> siècle. Ouvrage publié d'après les manuscrits de Philippe Renouard, par le Service des Travaux historiques de la Ville de Paris avec le concours de la Bibliothèque nationale*, [Sylvie Postel-Lecocq et Marie-Josèphe Beaud]. Tome Cinquième Bocard-Bonamy. Paris: Commission des Travaux historiques de la Ville de Paris, Service des Travaux historiques de la Ville de Paris, 1991.
- Lökkös, Antal. *Les incunables de la Bibliothèque de Genève. Catalogue descriptif*. Genève: Bibliothèque publique et universitaire, 1982.
- Lucía Megías, José Manuel. "Los ciclos de *Amadís de Gaula* y *Palmerín de Olivia* en la Biblioteca del Palacio Real (Madrid)." *Journal of Hispanic Research* 3 (1994-95): 81-106.
- . *Imprenta y libros de caballerías*. Madrid: Ollero & Ramos, 2000.
- & Emilio José Sales Dasí. *Libros de caballerías castellanos (siglos XVI-XVII)*. Madrid: Laberinto, 2008.
- Macfarlane, John. *Antoine Vérard*. London: Chiswick Press, 1900.
- Marín Pina, M.<sup>a</sup> Carmen. "Los libros de caballerías castellanos." Ed. José Manuel Lucía Megías. *Amadís de Gaula, 1508: quinientos años de libros de caballerías*. Madrid: Biblioteca Nacional de España, Sociedad Española de Conmemoraciones Culturales, 2008. 165-90.
- Martin, Henri Jean, dir., avec la collaboration de Jean-Marc Chatelain, Isabelle Diu, Aude Le Dividich, et Laurent Pinon. *Mise en page et mise en texte du livre français. La naissance du livre moderne (XIV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)*. Paris: Cercle de la Librairie, 2000.
- Menard, Philippe. "La réception des romans de chevalerie à la fin du Moyen Age et au XVI<sup>e</sup> siècle." *Bibliographical Bulletin of the International Arthurian Society. Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthurienne* 49 (1997): 234-73.
- Mexía, Pedro. Ed. y estudio Juan de Mata Carriazo. *Historia del emperador Carlos V*. Madrid: Espasa-Calpe, 1945.
- Montaner Frutos, Alberto. "Emblemática caballeresca e identidad del caballero." Eds. Eva Belén Carro Carbajal, Laura Puerto Moro, y María Sánchez Pérez. *Libros de caballerías (De «Amadís» al «Quijote»)*. Poética, lectura, representación e identidad. Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2002. 267-306.
- Neri, Stefano. "Cuadro de la difusión europea del ciclo del *Amadís de Gaula* (siglos XVI-XVII)." Eds. José Manuel Lucía Megías & M.<sup>a</sup> Carmen Marín Pina, con la colaboración de Ana Bueno Serrano. "*Amadís de Gaula*": quinientos años después. *Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2008. 565-91.



- Norton, Frederick John. *A Descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal, 1501-1520*. Cambridge: Cambridge University Press, 1978.
- Okubo, Masami. "Antoine Vérard et la transmission des textes à la fin du Moyen Âge." *Romania* 125, 3-4 (2007): 434-80.
- Pallarés Jiménez, Miguel Ángel. *La "Cárcel de amor" de Diego de San Pedro, impresa en Zaragoza el 3 de junio de 1493: "membra disjecta" de una edición desconocida*. Zaragoza: Centro de Documentación Bibliográfica Aragonesa, 1994.
- . *La imprenta de los incunables de Zaragoza y el comercio internacional del libro a finales del siglo XV*. Zaragoza: Institución «Fernando El Católico», 2008.
- Pedraza Gracia, Manuel José. *Documentos para el estudio de la historia del libro en Zaragoza entre 1501 y 1521*. Zaragoza: Centro de Documentación Bibliográfica Aragonesa, 1993.
- . *La producción y distribución del libro en Zaragoza: 1501-1521*. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 1997.
- & Rosa Santos Lorite. "La edición de libros por parte de la Diputación del Reino de Aragón en los siglos XV y XVI." Ed. Agustín Ubieto. *II Jornadas de Estudios sobre Aragón en el umbral del siglo XXI. Alcorisa, 17-19 de diciembre de 1999 [recurso electrónico]*. Zaragoza: Instituto de Ciencias de la Educación, 2001. 905-22.
- Pickford, C. E. "Les Editions imprimés des romans en prose antérieurs à 1600." *Bulletin bibliographique de la société internationale arthurienne* 13 (1961): 99-109.
- . *Tristan*. 1489. Introductory note by C. E. Pickford. Rouen: Jehan le Bourgoys, 1489 [facsimil, London: Scolar Press, 1978].
- . "Antoine Vérard: Éditeur du *Lancelot* et du *Tristan*." *Mélanges de langue et littérature françaises du Moyen Age et de la Renaissance offerts à Charles Foulon*. Vol. I. Rennes: Université de Haute-Bretagne, 1980. 278-85.
- Place, Edwin B. "The Edition of the *Amadís* of Saragossa, 1521." *Hispanic Review* 21 (1953): 140-42.
- . "El *Amadís* de Montalvo como manual de cortesanía en Francia." *Revista de Filología Española* 38 (1954): 151-69.
- Ramos Nogales, Rafael. "Para la fecha del *Amadís de Gaula*: «Esta sancta guerra que contra los infieles començada tienen»." *Boletín de la Real Academia Española* 74 (1994): 503-21.
- . "Tirante el Blanco y el Libro del caballero Zifar a la zaga de *Amadís de Gaula*." Ed. Andrew M. Beresford. "*Quién hubiese tal ventura*": *Medieval Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*. London: Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, University of London, 1997. 207-25.
- . "Adiciones en la edición zaragozana del *Amadís* (1508)." Eds. Lola Badia, Miriam Cabré, & Sadurní Martí. *Literatura i Cultura a la Corona d'Aragó (segles XIII-*

- XIV). *Actes del III Col·loqui «Problemes i Mètodes de Literatura Catalana Antiga», Universitat de Girona, 5-8 juliol de 2000*. Barcelona: Curial Edicions Catalanes, 2002a. 191-209.
- . “Problemas de la edición zaragozana del *Amadís de Gaula* (1508).” Eds. Eva Belén Carro Carbajal, Laura Puerto Moro, y María Sánchez Pérez. *Libros de caballerías (De «Amadís» al «Quijote»)*. Poética, lectura, representación e identidad. Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2002b. 319-42.
- Régnier-Bohler, Danielle. “«Pour ce que la memoire est labille...»: Le cas exemplaire d’un imprimeur de Genève, Louis Garbin.” *Le Moyen Français* 24/25 (1989): 187-213.
- Riquer, Martín de. *Estudios sobre el Amadís de Gaula*. Barcelona: Sirmio, 1987.
- Rodríguez de Montalvo, Garci. Ed. Juan Manuel Cacho Blecua. *Amadís de Gaula*. 2 vols. Madrid: Cátedra, 1987-88.
- Rodríguez-Velasco, Jesús. “Esfuerzo. La caballería, de estado a oficio (1524-1615).” Eds. José Manuel Lucía Megías & María Carmen Marín Pina, con la colaboración de Ana Carmen Bueno. *Amadís de Gaula: quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2008. 661-89.
- Roubaud, Sylvia. “Libros de caballerías en Francia.” Ed. José Manuel Lucía Megías. *Amadís de Gaula, 1508: quinientos años de libros de caballerías*. Madrid: Biblioteca Nacional de España, Sociedad Española de Conmemoraciones Culturales, 2008. 319-32.
- Sales Dasí, Emilio J. “Garci-Rodríguez de Montalvo, regidor de la noble villa de Medina del Campo.” *Revista de Filología Española* 79 (1999): 123-58.
- Salvador Miguel, Nicasio. “Garci Rodríguez de Montalvo, autor del *Amadís de Gaula*.” *Actas del XIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval. Valladolid, 15-19 de septiembre de 2009*. En prensa.
- Santa Cruz, Alonso. Eds. Ricardo Beltrán y Rózpide y Antonio Blázquez y Delgado Aguilera. *Crónica del emperador Carlos V*. 5 vols. Madrid: Real Academia de la Historia, 1920-1925.
- Suárez Pallasá, Aquilino. “La importancia de la impresión de Roma de 1519 para el establecimiento del texto del *Amadís de Gaula*.” *Incipit XV* (1995): 65-114.
- Vindel, Francisco. Prólogo de Vicente Castañeda Alcover. *Escudos y marcas de impresores y libreros en España durante los siglos XV a XIX (1485-1850) con sus facsímiles*. Barcelona: Orbis, 1942.
- Weddige, Hilbert. *Die «Historien vom Amadis auss Franckreich»*. *Dokumentarische Grundlegung zur Entstehung und Rezeption*. Wiesbaden: Franz Steiner, 1975.
- Winn, Mary Beth. “Vérard’s Editions of *Tristan*.” *Arthuriana* 19, 1 (2009): 47-73.