

Las imágenes de la *Melusina* Tolosana (1489)*

María SANZ JULIÁN
(Universidad de Zaragoza-IPH)
ORCID: 0000-0002-9719-5128

Resumen

La *Melusina* de Jean d'Arras fue objeto de tres ediciones castellana antes de 1600. La primera se publicó en Tolosa el 14 de julio de 1489 en el taller de Juan Parix y Esteba Clebat. El objetivo de este artículo es analizar las imágenes que acompañan a la edición tolosana, establecer su origen y relacionarlas con el texto.

Palabras clave: Melusina; Incunables; Toulouse; Parix y Clebat.

The illustrations of the Toulouse *Melusina* (1489)

Abstract

Three editions of Jean d'Arras's *Melusina* were printed in Castilian before 1600. The first was published in Toulouse on 14 July 1489 in the press of Juan Parix and Esteba Clebat. The aim of this article is to analyse the Toulouse edition's illustrations, establish their origin and relate them to the text.

Keywords: Melusina; Incunabula; Toulouse; Parix and Clebat.

* Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación FFI2016-75396-P, concedido por el Ministerio de Economía y Competitividad. Se inscribe en el grupo investigador 'Clarisel', que cuenta con la participación económica tanto del Departamento de Ciencia, Tecnología y Universidad del Gobierno de Aragón como del Fondo Social Europeo.

Introducción

La *Historia de Melusina*, compuesta por el francés Jean d'Arras a finales del siglo XIV, gozó de una notable fortuna en toda Europa. Ello tuvo su reflejo en una enorme difusión, tanto manuscrita como impresa, a lo largo de la Baja Edad Media.¹ Varios debieron de ser los factores que contribuyeron a este éxito: el género (narración breve en prosa), el tema, profundamente enraizado en la tradición folclórica y literaria europea,² lo heterogéneo del contenido, que combina elementos fantásticos con otros pseudohistóricos, y también las sugerentes ilustraciones que acompañan a la mayor parte de las versiones que han llegado a nosotros. De hecho, la imponente imagen de Melusina exhibiendo su cola de serpiente pronto se hizo presente fuera de la obra literaria que le dio fama (en capiteles de columnas, en escudos, miniaturas, letras capitales iluminadas, etc.).³

¹ Aparte de las ediciones impresas, tenemos testimonio de decenas de manuscritos que recogen en toda Europa la historia de Melusina. Solo en el ámbito alemán conservamos diecisiete códices que contienen la traducción de Thüring von Ringoltingen (*vid. Handschriftencensus. Eine Bestandaufnahme der handschriftlichen Überlieferung deutschsprachiger Texte des Mittelalters* s.v. «Melusine»), Ficha n.º 1873: <<http://www.handschriftencensus.de>> (Fecha de la última consulta: 20 de octubre de 2019). Sobre las diferentes ediciones impresas en el s. XV y sus dataciones *vid.* los n.ºs 12649 a 12666 del *Gesamtkatalog der Wiegendrucke, Staatsbibliothek zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz*: <<https://www.gesamtkatalogderwiegendrucke.de>> (Fecha de la última consulta: 20 de octubre de 2019). En cuanto a las versiones en francés, *vid.* Jean D'ARRAS, *Méline. Roman du XIV^e siècle publié pour la première fois d'après le manuscrit de la Bibliothèque de l' Arsenal avec les variantes des manuscrits de la Bibliothèque Nationale par Louis Stonff*, Genève, Slatkine Reprints, 1974, pp. I-XIII. Acerca de las ediciones españolas y su éxito *vid.* Leonardo ROMERO TOBAR, «Ediciones en castellano de la *Méline* de Jean d'Arras», *Homenaje a Justo García Morales, Madrid, ANABAD*, 1987, pp. 1005-1020 y Miguel Ángel FRONTÓN SIMÓN, *Historia de la linda Melosina. Edición y estudio de los textos españoles*, Madrid, Universidad Complutense, 2002, tesis doctoral, pp. 79-88.

² Sobre el origen mítico de Melusina *vid.* Laurence HARF-LANCNER, *Les fées au Moyen Âge. Morgane et Méline. La naissance des fées*, Genève, Éditions Slatkine, 1984, pp. 119-154; Françoise CLIER-COLOMBANI, *La fée Méline au Moyen Âge. Images, Mythes et symboles. Préface de Jacques Le Goff*, Paris, Le Léopard d'Or, 1991, pp. 91-150; Claude LECOUEUX, *Méline et le chevalier au cygne*, Paris, Payot, 1982, pp. 159-171; Jean MARKALE, *Méline ou l'androgynie*, Paris, Éditions Retz, 1983, pp. 22-26; Philippe WALTER, *La fée Méline. Le serpent et l'oiseau*, Paris, Éditions Imago, 2008, pp. 21-35 o Myriam WHITE-LE GOFF, *Envoûtante Méline*, Paris, Klincksieck, 2008, pp. 200-212. Claude LECOUEUX (*Méline et le chevalier au cygne*, pp. 15-39) estudia asimismo los precedentes inmediatos de la obra de Jean d'Arras y las conexiones con la leyenda del caballero del cisne, que también analiza Laurence HARF-LANCNER (*Les fées au Moyen Âge. Morgane et Méline. La naissance des fées*, pp. 179-198); sobre las fuentes del texto francés *vid.* Philippe WALTER, *La fée Méline. Le serpent et l'oiseau*, pp. 17-20.

³ La leyenda de Melusina también dejó su impronta en otras obras literarias, como atestiguan Claude LECOUEUX (*Méline et le chevalier au cygne*, pp. 59-108), que estudia los ámbitos francés y alemán, o Myriam WHITE-LE GOFF (*Envoûtante Méline*, Paris,

Las ediciones de la Melusina en el siglo XV

La primera versión impresa de la *Melusina* vio la luz en alemán. La traducción a esa lengua, realizada por Thüring von Ringoltingen en 1456, fue objeto de más de una decena de ediciones durante el siglo XV:

Tabla 1

Ciudad	Impresor y fecha
Basilea	Bernhard Richel (hacia 1473/4)
Augsburgo	Johann Bämle (2 de noviembre de 1474; 18 de febrero de 1480)
	Johann Prüss (1478/1479)
	Johann Schönsperger (atrib.) (hacia 1488) ⁴
Estrasburgo	Heinrich Knoblochtzer (4 ediciones de datación poco precisa: hacia 1477, no después de 1478, 1478 y hacia 1481/1483)
	Martin Schott (1483)
Heidelberg	Heinrich Knoblochtzer (13 de diciembre de 1491)

El éxito de la obra continuó en el norte de Europa, donde encontramos las siguientes impresiones:

Tabla 2

Ciudad	Impresor, fecha
Lübeck	Lukas Brandis (1477/1478 en bajo alemán)
Amberes	Gerard Leeu (el 9 de febrero de 1491 en holandés) ⁵

Klincksieck, 2008, pp. 213-222), quien analiza la huella de la *Historia de Melusina* en la cultura europea hasta el siglo XX.

⁴ Tanto Albert SCHRAMM (*Der Bilderschmuck der Frühdrucke. 4. Die Drucke von Anton Sorg in Augsburg*, Leipzig, 1921, p. 51 y láminas 304-309) como Ludwig HAIN (*Repertorium Bibliographicum in quo libri omnes ab arte typographica inventa usque ad annum MD. Typis expressi ordine alphabetico vel simpliciter enumerantur vel adcuratius recensentur*, vol. II, pars I, Stuttgart, J. G. Cotta, 1881, n° 11062) atribuyen esta edición a Anton Sorg y la datan en torno a 1485. El único ejemplar conservado, que carece éxplícit, se encuentra en la *Bayerische Staatsbibliothek* de Múnich. El catálogo de esta biblioteca atribuye su impresión al taller de Schönsperger, quien lo habría sacado a la luz en torno a 1488, tal y como también se indica en el *Gesamtkatalog der Wiegendrucke* (n° 12662).

⁵ Se trata de un prospecto que consta de una sola hoja impresa con un grabado en la parte inferior. *Vid. Gesamtkatalog der Wiegendrucke*, n° M17425 e *Incunabula Short Title Catalogue*, n° il00110910.

Algo más tardías fueron las ediciones francesas, como muestra la siguiente tabla:

Tabla 3

Ciudad	Impresor y fecha
Ginebra	Adam Steinschaber (agosto de 1478)
Lyon	Martin Huss (hacia 1480)
	Gaspard Ortuin y Peter Schenk (hacia 1485/1486)
	Guillaume Le Roy (hacia 1487)
	Matthias Huss (no después de 1498)
París	Pierre Le Caron para Jean Petit (después de febrero de 1498)
	Thomas du Guernier para Jean Petit (? ²)

Sin embargo, la historia de esta mujer que los sábados adoptaba la forma de serpiente de cintura para abajo no tuvo un éxito arrollador en la Península Ibérica, aunque sí una presencia más o menos constante en el cambio del siglo XV al XVI.

La primera de las versiones castellanas del texto de Jean d'Arras se imprimió en el taller tolosano de Juan Parix y Esteban Clebat el 14 de julio de 1489. El 18 de marzo de 1512 se estampó una nueva edición en Valencia de la que tenemos pocos datos, dado que no se conserva ningún ejemplar. La última es la que Jacobo y Juan Cromberger sacaron a la luz en su prestigioso taller sevillano en 1526.

La edición de Tolosa

Es clara la relación entre la edición castellana de Parix y Clebat y las impresas en francés. De hecho, en el colofón de la edición tolosana se advierte: «Juan Paris & Estevan Clebat, alemanes que con grand diligencia la hizieron pasar de francés en castellano, e después de muy emendada, la mandaron ynpremir (Vx)».⁶

La edición tolosana presenta el texto en letra gótica a una sola columna y ofrece un programa iconográfico particularmente destacable. Por una parte, cuenta con sesenta y tres xilografías, lo que supone que la lectura se ve guiada permanentemente por las imágenes. Por otra, el tamaño de las estampas es notablemente mayor que el de la mayoría de las que encontramos en los impresos contemporáneos, dado que cada una de ellas ocupa prácticamente una hoja completa.

⁶ En todos los casos de este artículo, la numeración indicada se corresponde con la signatura tipográfica presente en la edición.

Asimismo esta edición respeta la *ordinatio* original de la obra y presenta el texto dividido en numerosas secciones de muy diversa extensión, desde unas pocas líneas hasta varias decenas de páginas. Salvo en tres casos, cada uno de estos capítulos está ilustrado con un grabado precedido por un título.⁷ La estructura ciertamente inconsistente del texto condiciona el resultado final: un volumen en el que palabra e imagen se distribuyen de manera irregular y un tanto tosca; así encontramos hojas en las que concluye un capítulo y que presentan mucho espacio en blanco (Gvii o Ivii vuelto, por ejemplo) junto a otras en las que el texto ocupa absolutamente todo el espacio disponible (Ivi o K vuelto); decenas de páginas de texto sin ninguna ilustración (desde Fvi vuelto hasta Gvi vuelto, por ejemplo) frente a otras que ofrecen dos imágenes ubicadas una junto a la otra (S vuelto-Sii o Siii vuelto-Siv).

Aunque muchos grabados ocupan una hoja completa, casi en la mitad de las ocasiones la *dispositio* del texto obliga a presentar las imágenes junto al título de una sección o a algunas líneas de la obra.⁸ Los títulos de capítulo también ofrecen una amplia casuística: unos se presentan aislados, rodeados de espacio en blanco (Siii o Qvii), mientras que otros se integran visualmente en el final de la sección anterior (Riii vuelto o Rvi); en ocasiones los aparecen junto al grabado (C vuelto o Dii), a veces en la página precedente (Aviii vuelto o B vuelto, por ejemplo).

En ningún momento encontramos una *ordinatio* sistemática, más allá de que todos los capítulos, sin numerar, cuentan con un título y, en la mayoría de los casos, como hemos visto, con una estampa. Lo más lógico hubiera sido iniciar cada sección en una hoja en el que se presentasen el mencionado título, el grabado y a continuación, en la siguiente, el texto. De esta manera, los diferentes elementos pueden mantener una relación simbiótica en la que el título orienta al lector sobre el significado de la imagen, que a su vez ilustra el texto, mientras que este ofrece una nueva y más detallada interpretación del grabado. Encontramos este esquema, sin embargo, solo en un pequeño número de casos.⁹ Posiblemente quepa atribuir este hecho a la descuidada composición del volumen, que se evidencia asimismo en la irregular extensión

⁷ Las únicas secciones que no están acompañadas por imágenes son las tituladas «Cómo el conde fue traído muerto a Puitiers» (Cii), «Cómo Remondín halló un hombre que traña un cuero de un çieruo & lo compró» (Cv vuelto) y «Cómo Remondín tomó a la donzella» (Cvii). Por otra parte, encontramos un ejemplo de la dispar extensión de los capítulos en el titulado «Cómo después de yantar los cavalleros justaron» (hojas N-Pv), que se prolonga a lo largo de treinta y nueve páginas, y en el que sigue al título «Cómo Geofré libró los presos que el grand gigant Grimalt tenía» (hojas Siii-Siiii), que apenas comprende nueve líneas.

⁸ Los puntos en los que esto se produce son los siguientes: Bv, C vuelto, Ciii, Cvi, Dii, Dvi vuelto, Fiii vuelto, Fvi, Hv vuelto, Ivii, Kvii, Kviii vuelto, Lvii vuelto, Mii vuelto, Miiii vuelto, Mv vuelto, Mvi vuelto, R vuelto, Riii vuelto, Rv vuelto, Rvi, Rvii vuelto, Rviii vuelto, S vuelto, Sii, Siii vuelto, Siv, Sv, Svii, T vuelto y Tiv.

⁹ Se ubican en los siguientes folios: Bv, Ivii, Kviii vuelto, Lvii vuelto, Miiii vuelto, Mv vuelto, Sv, Svii, T vuelto y Tiv.

de los capítulos y en la ausencia de elementos importantes de la *ordinatio* del volumen, como la tabla de contenidos o la numeración de las hojas, solo presente de cierta manera en la signatura tipográfica.

Las ilustraciones de la edición tolosana

Desde el punto de vista iconográfico, la edición de 1489 mantiene una estrecha relación con la lionesa de 1487. Las imágenes empleadas por Parix y Clebat son, en líneas generales, las mismas de la edición de Le Roy y, salvo algunas excepciones, se utilizan en idéntico orden y para ilustrar el mismo punto del texto. Los impresores asentados en Tolosa usaron cuarenta y nueve de los tacos utilizados en 1487. A esto cabe añadir trece imágenes que son copias invertidas de los grabados que ilustran la edición de Le Roy. Podemos suponer que Parix y Clebat no pudieron adquirir todas las maderas usadas en la edición lionesa y, viendo la dificultad de cubrir esos huecos con otras tallas disponibles, optaron por encargar copias de los originales, que se harían seguramente a partir de imágenes impresas, lo que da como resultado este efecto espejo.

A juzgar por el estilo, todas estas copias, que no son exactas, parecen obra de un mismo tallador. Representan las siguientes escenas: Remondín se encuentra con Melusina en una capilla (Ciii); Remondín observa cómo varios hombres rodean unos árboles con la correa de cuero que aquel había mandado confeccionar (Cvi); el obispo bendice la cama en la que estaban acostados Melusina y Remondín (Dv vuelto); el rey de Viana envía un emisario a su hermano, el rey Dansay (Lvi); Melusina cae desmayada (Qvii vuelto); Melusina, ya repuesta, habla con Remondín (Qviii vuelto); Melusina y Remondín caen desmayados (Ri vuelto); Melusina prepara su testamento (Rii vuelto); Melusina se va volando en forma de serpiente (Riii vuelto); Remondín manda quemar a su hijo (Rv vuelto) [Figura 1]; Melusina va a visitar a sus dos hijos (Rvi) [Figura 2]; Geofré mata a su tío el conde de la Floresta (Sv); se concluye la abadía de Malleres (v).

En casi todos los casos se trata de escenas estrechamente vinculadas con la trama argumental del texto y que difícilmente hubieran podido encontrar acomodo en otras obras impresas. Podemos suponer que Le Roy tuvo la prudencia de conservar estas maderas con la intención, quizás, de reutilizarlas en una posterior edición de la obra. Finalmente esa reimpresión no se produjo en su taller, sino de nuevo, unos años después, en el de Huss.¹⁰

¹⁰ En esta última edición lionesa de la *Melusina*, de datación incierta, pero con seguridad anterior a 1498, encontramos, amalgamadas, imágenes de distinto origen: cuarenta y dos estampas de nueva confección, nueve estampas procedentes de la versión impresa en 1489 y once de la edición de 1487. Cinco de estas últimas pertenecen a este grupo de trece xilografías que Parix y Clebat no pudieron adquirir a Le Roy y de las que realizaron copias invertidas, lo que avalaría esta teoría. Salvo uno, todos los grabados encargados por Huss para esta nueva versión son de menor tamaño y en todos los casos utilizan como modelo

Una única estampa de la edición tolosana no está presente en la versión de 1487. Se trata del grabado de la hoja Aii vuelto, en el que aparecen representados tres hombres: uno, en la parte izquierda, sentado en su cátedra y tocado, hojea un libro mientras dialoga con otros dos que están de pie ante él; de ellos, el situado en la parte derecha es aparentemente más joven que el otro. Resulta difícil saber si el taco fue empleado en alguna de las versiones lionesas precedentes (la de Ortuin y Schenk de 1485/1486 o la de Huss, ca. 1480), dado que los ejemplares conservados no están completos. Lo que sí se puede asegurar es que idéntica entalladura fue utilizada por Bernhard Richel en 1474 en la edición que imprimió en Basilea. La versión ginebrina de Steinschaber (1478) incluye una imagen muy similar, que sin duda es copia de la anterior.

Volviendo a nuestra edición tolosana, ocho de las sesenta y tres ilustraciones están repetidas, esto es, solamente hay cincuenta y cinco estampas diferentes. Como es habitual en los primeros tiempos de la imprenta, se intenta aprovechar al máximo los materiales disponibles y abaratar gastos. Para ello Parix y Clebat optan en este caso por utilizar dos veces un pequeño conjunto de ocho grabados que representan en general escenas de carácter genérico.

El primero de los ejemplos es la imagen que ilustra el capítulo en el que se narra el encuentro de Remondín con Melusina y sus dos damas junto a una fuente (Bvii). Remondín llega al lugar conducido por su caballo, que parece dormido y no obedece sus órdenes. Allí, al ver a las tres doncellas, el corcel se asusta, se encabrita y está a punto de tirar al suelo a su dueño. En este caso la escena está muy vinculada al texto al que acompaña, pero fue escogida para decorar también el verso de la portada (A vuelto) y por tanto, para servir como una pequeña carta de presentación de la obra.¹¹

La siguiente de las estampas repetidas se utiliza para ilustrar el momento en el que Melusina, con su recurrente tocado, conversa con tres hombres junto a un castillo [Figura 3]. Según el texto, dos de ellos, los más cercanos a la dama, son sus hijos Vrian y Gujón, quienes le manifiestan su deseo de marchar a buscar fortuna y renunciar al derecho de que gozaban sobre las tierras de su padre (Fiii vuelto). En este caso hay un evidente desajuste entre la imagen y el texto. Según se indica en ese mismo capítulo, Vrian, el primogénito, se caracterizaba por su ancha cara y por tener un ojo rojo y otro

las imágenes de la versión castellana, más cercana en el tiempo. El diseño, no obstante, es de un estilo muy diferente. En cuanto a las estampas reutilizadas, en algunos casos se adapta su tamaño, cortando la parte superior de las mismas y eliminando detalles irrelevantes.

¹¹ La portada, consistente en un folio en blanco, es coherente con los usos de la época incunable, aunque no es muy innovadora; de hecho desde años atrás ya venían incorporándose otros elementos, como títulos xilográficos o algún pequeño grabado. En el caso del ejemplar conservado en la KONINKLIJKE BIBLIOTHEEK ET BIBLIOTHÈQUE ROYALE DE BRUSELAS, INC B 840 (RP) se ha realizado una pequeña inscripción a mano. Vid. Mónica MORATO JIMÉNEZ, *La portada en el libro impreso español: tipología y evolución (1472-1558)*, Madrid, Universidad Complutense, Tesis doctoral, 2013, pp. 43 y ss.

pardo. Su hermano Gujón, el tercero de los ocho, tenía un ojo mucho más alto que el otro. Sin duda, la imagen representa a otros hijos de Melusina: Antonio, el cuarto, en cuya mejilla había una marca con la forma de la pata de un león, y Geofré, sexto hijo, que tenía un colmillo de gran tamaño. El desajuste está presente en las ediciones francesas, pero no en las primeras versiones alemanas (Augsburgo, Basilea), que constituyen el modelo iconográfico que pervive en la edición tolosana. Sea como fuere, la imagen, que *a priori* parece difícilmente adaptable a otro punto del texto, es reutilizada en el capítulo que narra la llegada del conde de Poitiers a las bodas de Melusina y Remondín (D). Los impresores utilizaron esta estampa en sustitución de otra que estaba presente en la versión lionesa de 1487. Sin embargo, no era posible incluir aquella tal y como estaba y se optó por borrar las marcas que permitían identificar a los personajes. Así, desaparecieron en este punto tanto el colmillo como la mancha de la piel característicos de Antonio y Geofré.

Encontramos la siguiente repetición en una escena de carácter genérico. En ella vemos a un obispo que parece estar oficiando un matrimonio y que toma con sus manos las de los contrayentes con intención de unirlos; tras ellos una dama y un caballero, quizás los testigos, observan atentamente la ceremonia; a la izquierda dos músicos tocan, respectivamente, una trompeta y una chirimía y otros dos hombres bailan alegres. En la obra la imagen se usa para ilustrar sendas bodas, la de Melusina y Remondín (Dii) y, más adelante, la de su hijo Antonio con Cristiana, duquesa de Luxemburgo (Lv). En realidad, esta imagen se utilizó en la edición de *Le Roy* para representar este segundo himeneo, mientras que el primero estaba acompañado por una escena similar en la que, junto a un pequeño altar, el obispo y los contrayentes aparecían rodeados por cuatro testigos del enlace.

Otra de las imágenes que se utiliza en dos ocasiones representa un banquete. En ella vemos de pie, tras una mesa, a una dama, situada en la parte central entre dos caballeros. El hombre de la derecha sostiene en su mano una copa mientras el de la izquierda parece observar a un tercero que se encuentra sentado en un banco cortando una pieza de carne. Sobre la mesa hay platos y una hogaza de pan. En un primer plano a la derecha un sirviente acerca a la mesa una bandeja con un ave. Es la única imagen de las comentadas hasta ahora en cuya parte superior encontramos un arco que enmarca la escena.¹²

¹² Lo mismo ocurre en las estampas que representan las bodas de Vriant y Armenia (Hv vuelto) Gujón y Florida (Ivii) y Renaldo y la hija del rey de Viana (idéntico grabado al anterior, en Mviii vuelto), la ilustración del desmayo de Melusina (Qvii vuelto), su posterior parlamento con Remondín (Qviii vuelto), los desmayos de Melusina y Remondín (R vuelto), la redacción del testamento de Melusina (Rii vuelto), la visita de Melusina a sus hijos (Svi), Geofré ante el sepulcro del rey de Armenia (Sii), Remondín arrodillado ante el Papa (Svii) y Geofré ante el Papa (idéntico grabado al anterior, en Ti vuelto). Se trata en todos los casos de escenas que se desarrollan en espacios interiores. Solo un pequeño grupo de ilustraciones que sitúan la acción en una estancia carecen de este marco arquitectónico; son las que representan a un maestro sentado con un libro ante dos

La estampa se utiliza en primer lugar para ilustrar la fiesta que el conde de Poitiers ofrece al conde de Foretz, escena para la que estaba destinada en el impreso lionés (B). Posteriormente esta imagen se emplea también para mostrar cómo fue la boda de Melusina (Diii). En este caso es la imagen del precedente francés situada en este punto la que parece no estuvo disponible para los impresores tolosanos. En ella Melusina y Remondín son fácilmente reconocibles y la mesa es mucho más rica que en la estampa utilizada finalmente, aunque muestra más vajilla que viandas.

Tras las bodas de Melusina y Remondín se celebran unas justas. Este episodio presenta en la versión de 1487 una imagen a la que parece no pudieron acceder Parix y Clebat; por ello optaron por reutilizar en este punto otra muy semejante (Diiii) que corresponde a las justas que tuvieron lugar tras los esponsorios de Renaldo con la hija del rey de Viana y que en la edición tolosana también sirve para ilustrar este capítulo (N vuelto). La estampa representa en un primer término, tras sendas rocas ubicadas en los laterales, a dos caballeros justando a caballo, ambos perfectamente pertrechados y portando escudos y yelmos con sus respectivas señales. El justador situado a la derecha ha golpeado con la lanza al otro, que queda desestabilizado. En la parte posterior, alrededor de un árbol, se sitúan los testigos del combate: una dama y un caballero, a la derecha, y otro caballero a la izquierda.

Por otra parte, la batalla de Camagosse (Gvii vuelto) y la muerte del rey de Craco en batalla (nº 99) van acompañadas de la misma estampa, que representa una escena bélica ya empleada en 1487 para ilustrar el primero de estos dos episodios. El grabado ofrece una imagen muy habitual en los impresos de la época incunable: el sitio de una ciudad. Ante las murallas y tras unas rocas que se ubican en el primer plano a la izquierda, once combatientes a pie se enfrentan unos a otros con lanzas, escudos y espadas. Dos de ellos, situados en el extremo derecho, parecen portar yelmos con turbantes. En la parte central uno de los guerreros, al que podemos identificar como rey por su corona, está cayendo al suelo. Por tierra encontramos también una cabeza, un hombre armado y una maza de espinas.¹³

alumnos (Aii vuelto), a Remondín en una capilla con Melusina (Cii vuelto), la petición de Remondín a su primo el conde (Civ vuelto), la bendición del obispo a Melusina y Remondín, acostados en el lecho (Dv vuelto) y Vrian y Gujón ante el rey (Hiii). Es la edición de Richel impresa en Basilea la que introduce por primera vez estos elementos arquitectónicos, ausentes en la *Melusina* de Bämmler.

¹³ La estampa entronca directamente con la tradición iconográfica de los primeros impresos alemanes, en la que encontramos constantemente escenas bélicas con las que este grabado comparte numerosos elementos. *Vid.* María SANZ JULIÁN, «Escenas de batalla: huellas de un tema iconográfico desde los inicios de la imprenta hasta el siglo XVI», en María de los Ángeles EZAMA, José Enrique LAPLANA, María Carmen MARÍN *et al.* (eds.), *La razón es Aurora. Estudios en homenaje a la profesora Aurora Egido*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2017, pp. 105-120.

La muerte de Craco estaba ilustrada en el precedente lionés por una imagen muy semejante, por lo que en este caso la duplicación no supone ninguna alteración sustancial con respecto al modelo.

Los desposorios de Gujón y Florida, con la posterior coronación del primero como rey de Armenia (Ivii), y de Renaldo y la hija del rey de Viana (Mviii vuelto) se ilustran con la imagen que en realidad corresponde en la edición de 1487 al segundo de estos enlaces [Figura 4]. La escena representada es enormemente similar a la que acompaña al episodio de las bodas de Melusina y Remondín, comentada más arriba: el oficiante, en el centro de la escena, une las manos de los contrayentes. En este caso la novia está a la derecha y el novio a la izquierda. En torno a estos tres personajes principales se agolpan una serie de testigos: dos damas, que se sitúan detrás de la protagonista, y tres caballeros, alrededor del contrayente; uno de ellos es identificable como rey gracias a la corona que porta. La escena tiene lugar en una sala en la que podemos distinguir algunos detalles decorativos y arquitectónicos (un pequeño altar con un cáliz y un libro, un artesonado de madera, dos ventanas al fondo y las baldosas del suelo). Además, se destaca uno de los rasgos distintivos de Renaldo, quinto hijo de Melusina: uno de sus ojos le permitía ver a gran distancia. En este sentido la repetición de esta imagen perjudica ligeramente la adecuación de las ilustraciones al texto, ya que Gujón carecía de esta peculiaridad física, aunque su rasgo característico, como ya hemos señalado, también estaba vinculado con la vista.

Tanto Remondín (Svii) como su hijo Geofré (T vuelto) acuden a Roma, donde visitan al Papa y toman confesión con él. Para ilustrar sendas escenas se utiliza la estampa correspondiente en la edición de 1487 a este segundo episodio. En la imagen, el Papa, sentado en su trono, parece escuchar a un caballero que, arrodillado, tiende sus manos unidas hacia él. En la parte posterior de la imagen se distinguen el techo artesonado, cuatro ventanas y un banco con respaldo sobre el que reposa un abultado cojín. En el precedente lionés la figura de Geofré mostraba ostentosamente su característico colmillo, que ha desaparecido en la versión tolosana en ambos casos. Seguramente los impresores de la edición de 1489 optaron por limar este detalle del taco y de esa manera obtener una imagen muy dúctil y fácilmente reaprovechable, aunque para ello fuera necesario renunciar a este llamativo detalle.¹⁴

Como vemos, el conjunto de estampas de la edición tolosana es armónico, pero heterogéneo. Para la edición de 1487, de la que Parix y Clebat tomaron las estampas, Le Roy empleó a su vez tacos de otras versiones precedentes. La edición de Le Roy es fiel a la tradición iconográfica y no hace

¹⁴ De nuevo nos encontramos con una imagen estrechamente ligada a la tradición iconográfica del ámbito de la imprenta. Sobre los abundantes casos en los que encontramos escenas semejantes a esta vid. María SANZ JULIÁN, «Las portadas de las ediciones castellanas del *Baladro del Sabio Merlín*», en M^a Jesús LACARRA (ed.) y Nuria ARANDA GARCÍA (col.) *La literatura medieval hispánica en la imprenta (1475-1600)*, Valencia, Universitat de València, 2016, pp. 243-270, esp. pp. 253-261.

sino seguir el planteamiento establecido desde la primera edición francesa. De hecho, recoge las imágenes utilizadas previamente en las versiones impresas también en Lyon por Garpard Ortuin y Peter Schenk entre 1485 y 1486 y Martin Huss hacia 1480, que presentan diferencias mínimas entre sí. El texto de Huss, por su parte, también recupera tacos anteriores.¹⁵

Sin embargo, en última instancia el arquetipo iconográfico de las versiones francesas, y por ende de la castellana, se encuentra, como en tantas otras ocasiones, en la rica tradición de ediciones alemanas, que comienza en este caso con las mencionadas versiones de Richel en Basilea y Bämler en Augsburg y que posiblemente tuvo como intermediaria a la de Prüss, que presenta algunos desajustes entre texto e imagen ausentes en sus precedentes, pero que posteriormente son incorporados por las *Melusinas* francesas.

Conclusión

Las estampas de la edición tolosana corresponden a diferentes juegos de tacos, realizados en diversos lugares y momentos y por varios artistas, lo que da una inevitable sensación de heterogeneidad. La mano de los distintos talladores puede reconocerse, por ejemplo, en los detalles arquitectónicos o en el diseño de algunos personajes que, como Melusina, transforman su aspecto a lo largo de la obra. Sin embargo, todas las ilustraciones, salvo la antes mencionada de la hoja Aii vuelto, fueron confeccionadas *ex profeso* para ilustrar la *Historia de Melusina*, cosa poco habitual en estos primeros años de la imprenta en los que la búsqueda de beneficios hacía que los impresores se inclinaban con frecuencia por reaprovechar los materiales preexistentes antes que por encargar otros nuevos.

Las circunstancias, sin embargo, obligaron a Parix y Clebat a repetir en algunas ocasiones las ilustraciones disponibles. Nunca lo hacen más de dos veces y siempre con la suficiente habilidad como para que el resultado final, aunque con algún desajuste, no se aleje excesivamente del precedente de Le Roy.

La *dispositio* del texto y el hecho de que la serie de xilografías que ofrece la edición tolosana tuviera como destino acompañar a esta obra contribuye radicalmente a dar coherencia al conjunto, en el que los personajes son, a pesar de los cambios estéticos, perfectamente identificables y, a la luz del éxito editorial, muy apreciados por el público.

¹⁵ Sobre las estrechas vinculaciones entre todas las versiones francesas de la *Melusina* impresas en Lyon véase Lydia ZELDENRUST, ¿«SERPENT OR HALF-SERPENT? Bernhard Richel's *Melusine* and the Making of a Western European Icon», *Neophilologus*, 2016, n° 100, pp. 19-41, Laura BAQUEDANO, «Toulouse, 14 juillet 1489: la première impression de l'*Historia de la linda Melosina*», *Atalaya*, 13 (2013), en línea o Jean-Michel MENDIBOURE, «Algunos apuntes sobre las ilustraciones de los incunables tolosanos hispánicos», *Atalaya*, 13 (2013), en línea.



Fig. 1: *Ystoria de la linda Melosyna*, Toulouse, Parix y Clebat, 1489, hoja Rv vuelto. (c) KONINKLIJKE BIBLIOTHEEK/BIBLIOTHÈQUE ROYALE BRUXELLES (KBR), INC B 840 (RP).



Fig. 2: *Ystoria de la linda Melosyna*, Toulouse, Parix y Clebat, 1489, hoja Rvi. (c) KONINKLIJKE BIBLIOTHEEK/BIBLIOTHÈQUE ROYALE BRUXELLES (KBR), INC B 840 (RP).



Fig. 3: *Ystoria de la linda Melosyna*, Toulouse, Parix y Clebat, 1489, hoja Fiii vuelto. (c) KONINKLIJKE BIBLIOTHEEK/BIBLIOTHÈQUE ROYALE BRUXELLES (KBR), INC B 840 (RP).



Fig. 4: *Ystoria de la linda Melosyna*, Toulouse, Parix y Clebat, 1489, hoja Ivii vuelto. (c) KONINKLIJKE BIBLIOTHEEK/BIBLIOTHÈQUE ROYALE BRUXELLES (KBR), INC B 840 (RP).

Bibliografía

- BAQUEDANO, Laura, «Le pouvoir du livre: stratégies des imprimeurs dans les seuils de l'*Historia de la linda Melosina* (1489)», *Cahier d'études hispaniques médiévales*, 35 (2012), pp. 233-242.
- BAQUEDANO, Laura, «Toulouse, 14 juillet 1489: la première impression de l'*Historia de la linda Melosina*», *Atalaya*, 13 (2013).
- CLIER-COLOMBANI, Françoise, *La fée Mélusine au Moyen Âge. Images, Mythes et symboles*. Préface de Jacques Le Goff, Paris, Le Léopard d'Or, 1991.
- D'ARRAS, Jean, *Mélusine. Roman du XIV^e siècle publié pour la première fois d'après le manuscrit de la Bibliothèque de l'Arsenal avec les variantes des manuscrits de la Bibliothèque Nationale par Louis Stouff*, Genève, Slatkine Reprints, 1974.
- FRONTÓN SIMÓN, Miguel Ángel, *Historia de la linda Melosina. Edición y estudio de los textos españoles*, Madrid, Universidad Complutense, tesis doctoral, 2002.
- HAIN, Ludwig, *Repertorium Bibliographicum in quo libri omnes ab arte typographica inventa usque ad annum MD. Typis expressi ordine alphabetico vel simpliciter enumerantur vel adcuratius recensentur*, vol. II, pars I, J. G. Cotta, Stuttgart, 1881.
- HARF-LANCNER, Laurence, *Les fées au Moyen Âge. Morgane et Mélusine. La naissance des fées*, Genève, Éditions Slatkine, 1984.
- LECOUTEUX, Claude, *Mélusine et le chevalier au cygne*, Paris, Payot, 1982.
- MARKALE, Jean, *Mélusine ou l'androgyné*, Paris, Éditions Retz, 1983.
- MENDIBOURE, Jean-Michel, «Algunos apuntes sobre las ilustraciones de los incunables tolosanos hispánicos», *Atalaya*, 13 (2013).
- MORATO JIMÉNEZ, Mónica, *La portada en el libro impreso español: tipología y evolución (1472-1558)*, Madrid, Universidad Complutense, Tesis doctoral, 2013.
- ROMERO TOBAR, Leonardo, «Ediciones en castellano de la *Mélusine* de Jean d'Arras», *Homenaje a Justo García Morales*, Madrid, ANABAD, 1987, pp. 1005-1020.
- SANZ JULIÁN, María, «Las portadas de las ediciones castellanas del *Baladro del Sabio Merlín*», en María Jesús LACARRA (ed.) y Nuria ARANDA GARCÍA (col.), *La literatura medieval hispánica en la imprenta (1475-1600)*, Valencia, Universitat de València, 2016, pp. 243-270.
- SANZ JULIÁN, María, «Escenas de batalla: huellas de un tema iconográfico desde los inicios de la imprenta hasta el siglo XVI», en María de los Ángeles EZAMA, José Enrique LAPLANA, María Carmen MARÍN et al. (eds.), *La razón es Aurora. Estudios en homenaje a la profesora Aurora Egido*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2017, pp. 105-120.
- SCHRAMM, Albert, *Der Bilderschmuck der Frühdrucke. 4. Die Drucke von Anton Sorg in Augsburg*, Leipzig, 1921.

- VVAA, «Melusine». Ficha n° 1873. *Handschriftencensus. Eine Bestandaufnahme der handschriftlichen Überlieferung deutschsprachiger Texte des Mittelalters*: <<http://www.handschriftencensus.de>> (Fecha de la última consulta: 20 de octubre de 2019).
- VVAA, *Gesamtkatalog der Wiegendrucke*, Staatsbibliothek zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz: <<https://www.gesamtkatalogderwiegendrucke.de>> (Fecha de la última consulta: 20 de octubre de 2019).
- VVAA, *Incunabula Short-Title Catalogue* (Database), in development at the British Library since 1980, London, British Library: <<http://www.bl.uk/catalogues/istc>> (Fecha de la última consulta: 20 de octubre de 2019).
- WALTER, Philippe, *La fée Mélusine. Le serpent et l'oiseau*, Paris, Éditions Imago, 2008.
- WHITE-LE GOFF, Myriam, *Envoûtante Mélusine*, Paris, Klincksieck, 2008.
- ZELDENRUST, Lydia, «Serpent or Half-Serpent? Bernhard Richel's Melusine and the Making of a Western European Icon», *Neophilologus*, 2016, n° 100, pp. 19-41.