

FRANCISCO J. CORNEJO

Iconografía de las ilustraciones del *Fasciculus temporum*,
de Werner Rolevinck

LAS ILUSTRACIONES DE LAS SUCESIVAS EDICIONES del *Fasciculus temporum* fueron estudiadas ampliamente hace más de un siglo por Leo Baer en su *Die illustrierten Historienbücher des 15. Jahrhunderts*, principalmente desde un punto de vista formal y estilístico.¹ Si hoy merece la pena tratar de nuevo este tema, es para desarrollar algunos aspectos relativos a la iconografía y su relación con los textos, o al uso propagandístico de determinadas ilustraciones, y, por qué no, para llamar de nuevo la atención sobre este importante fenómeno editorial de ámbito europeo, en el que ya se manifestaron con claridad algunas de las características que afectarían a la ilustración de libros y a la difusión de estampas en los siglos posteriores.² También la utilización de referencias a documentos electrónicos sitios en Internet, permitirá al lector interesado acceder a las páginas citadas de la mayor parte de los incunables, materia de este trabajo.

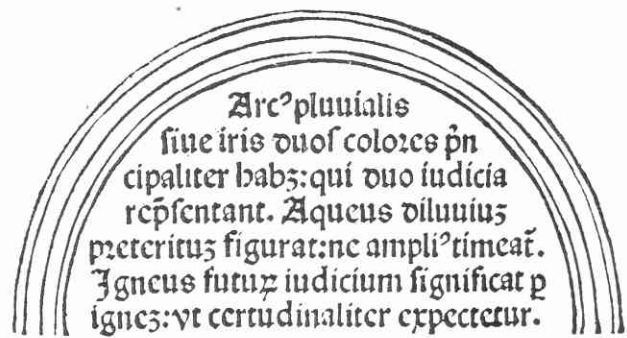
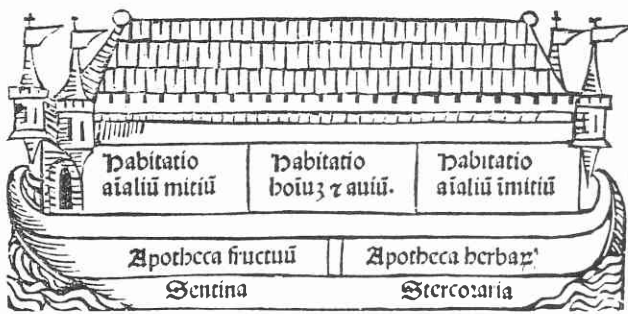
Hacia 1474, cuando vio la luz el *Fasciculus* de Arnold Ther Hoernen, la edición de textos impresos con ilustraciones xilográficas ya contaba con importantes antecedentes, sobre todo en los territorios germánicos.³ En menos de dos décadas se habían publicado una serie de obras que, compartiendo una vocación divulgativa y de búsqueda de un nuevo público al que incorporar al mercado de la demanda de libros, utilizaban las novedades del uso de la lengua vernácula, el alemán, y de la presencia de un importante aparato de llamativas imágenes. Algunas de estas obras ilustradas plasmaron un repertorio iconográfico que, no sólo fue imitado por ediciones posteriores, sino que sirvió de modelo a seguir por las ilustraciones de los diferentes géneros libresco. Las *Biblia pauperum*, de Bamberg (Albrecht Pfister, h. 1462, h. 1463 y 1464); las *Leben der Heiligen* (Vidas de Santos) de Jacobus de Voragine (Augsburg: Günther Zainer, 1471 y 1472); o el *Speculum humanae salvationis* (Augsburg: Günther Zainer, h. 1473), incluyen más de un centenar de xilografías de tema religioso. También se da un fenómeno semejante en los de temática profana, como en *Der edelstein* (La piedra preciosa), de Ulrich Boner (Bamberg: Albrecht Pfister, 1461); *Alexander*, de Jordanus de Quedlinburg (Augsburg: Johann Bämmler, 1473); *De claris mulieribus*, de Giovanni Boccaccio (Ulm: Johannes Zainer, 1473); la *Hystori wie Troya die kostlich stat erstored Ward*, Historia troyana (Augsburg: Johann Bämmler, 1474).

El *Fasciculus temporum* será también un modelo a seguir, a pesar de sus relativamente pocas ilustraciones, y pondrá los cimientos de un nuevo género de libros ilustrados: los de vistas de ciudades. El manuscrito de la obra existente en la Biblioteca de Arnhem (1473) incluye algunas ilustra-

1 LEO BAER: *Die illustrierten Historienbücher des 15. Jahrhunderts*. Straßburg 1903, pp. 58-82 y xv-xxiv.

2 Sobre la importancia y gestación del *Fasciculus temporum* véanse: ALBRECHT CLASSEN: Werner Rolevinck's *fasciculus temporum*. En: GJ 2006, pp. 227-9. - JOHAN C. MARTENS: The dating of the *Fasciculus temporum* manuscript in Arnhem Public Library. En: *Quaerendo* 21/1 (1991), pp. 3-10. - JOHAN C. MARTENS: The *Fasciculus temporum* of 1474. On form and content of the incunable. En: *Quaerendo* 22/3 (1992), pp. 198-204. - EVERADUS A. OVERGAAUW: Observations on the manuscripts of Werner Rolevinck's *Fasciculus Temporum*. En: *Quaerendo*, 22/4, 1992, pp. 292-300.

3 Existe otra edición impresa, también en Colonia [no antes de 1474], de Nicolaus Götz, que pudiera ser anterior a la de Arnold Ther Hoernen, ya que la última noticia que incluye es de octubre de 1473. La mal resuelta composición de sus contenidos indica que no copia al libro de Ther Hoernen; en cualquier caso, ni el diseño de sus páginas ni sus ilustraciones influyeron en las ediciones posteriores de la obra.



[Fig. 1] Arca de Noé
(Venecia 1479, f. 3^v), UB Sevilla

[Fig. 2] Arco Iris
(Venecia, 1479, f. 3^v),
UB Sevilla

⁴ MARTENS: The dating of the *Fasciculus temporum* manuscript (véase nota 2), p. 4. Coinciden temáticamente las ilustraciones de: Arca, Arco Iris, Torre de Babel, Nínive, Jerusalén, Roma, Salvador y Crucifixión; además, en el manuscrito aparecen la Creación de Eva, el Templo de Salomón, Natividad de Cristo y Muerte de Juan Bautista.

⁵ Para facilitar la consulta de las imágenes citadas a lo largo del texto se incluye al final del mismo una relación de «Ejemplares del *Fasciculus temporum* consultados» con sus correspondientes referencias de documento electrónico, siempre que exista, para su consulta virtual.

⁶ *The Illustrated Bartsch*. Ed. WALTHER L. STRAUSS. New York 1978. 8o Supp., 1464/27 y 1473/122.

⁷ Las citas utilizadas en el presente trabajo se refieren a la edición facsímil, transcripción y traducción del texto de la edición de Venecia, Erhard Ratdolt, 1481 de [WERNERIUS ROLEWINCK]: *Fasciculus temporum. Compendio cronológico*. Ed. coord. José Manuel Martínez Rodríguez. León 1993. La foliación de esta edición, como todas las venecianas, coincide con la de Arnold Ther Hoernen en Colonia (1474).

⁸ MARTENS: *The Fasciculus Temporum* of 1474 (véase nota 2), p. 203.

⁹ Las excepciones están en la edición de Memmingen (Albrecht Kune, 1482, f. 3^v), donde no hay textos con las partes del Arca; la de Colonia (Ludwig von Renchen, h. 1483, f. 3^v), en la que, además, el Arca aparece situada sobre un monte – Ararat –; y la de Ginebra ([Jean Belot], 1495, f. 4^v), la única que repite la tipología tradicional con la escena de la llegada de la paloma. En la edición de Nicolaus Götz ([Colonia, no antes de 1474], f. 11) la imagen del Arca, y del Arco Iris sobre ella, ocupa toda la página.

ciones que, sin ser copiadas exactamente por la edición impresa de Arnold Ther Hoernen, representan buena parte de sus temas.⁴ Frente a las detalladas miniaturas del manuscrito, las xilografías de la edición de Ther Hoernen (también las de casi todas las posteriores), poseen un carácter muy sintético, casi jeroglífico, subrayando lo simbólico más que lo descriptivo. Es verdad que la técnica lineal del grabado en madera requiere una mayor simplicidad de la imagen a reproducir que la realizada a pincel por el miniaturista; sin embargo, también lo es que dicha forma sintética converge con las cualidades de sobriedad y simplicidad de diseño de las páginas y de los contenidos del *Fasciculus temporum* de Rolewinck. El caso es que las ilustraciones de la edición de Ther Hoernen se consolidarían como parte sustancial del mismo, abriendo el camino a otras nuevas ilustraciones de características semejantes, que fueron enriqueciendo progresivamente las posteriores ediciones de la obra.⁵ Las imágenes de esta edición original son:

El Arca de Noé

Las primeras imágenes del libro son el Arca de Noé y el Arco Iris (f. 3^v). Hasta entonces, el Arca había sido representada en el contexto de su historia bíblica; los manuscritos miniados anteriores a la invención de la imprenta, así como el libro tabelario *Biblia pauperum* (Bamberg, Albrecht Pfister, h. 1464) y el tipográfico *Speculum humanae salvationis* (Augsburg, Günter Zainer, h. 1473) muestran un barco navegando, normalmente pequeño y rudimentario, con una figura que asoma de un pequeño habitáculo en la cubierta para recibir a la paloma con la rama de olivo en su pico.⁶ En cambio, en el *Fasciculus temporum* solo se muestra un sencillo y amplio edificio cubierto a dos aguas sobre un casco en forma de artesa, acompañando a un breve y objetivo texto que dice: «El Arca de Noé medía 300 codos de largo, 50 codos de ancho, 30 codos de profundidad y un codo de altura: Génesis 6»; y, además, en el interior de la xilografía, se explicitan tipográficamente las partes del Arca: «Estancia de los animales mansos – Estancia de los hombres y las aves – Estancia de los animales salvajes/ Almacén de frutos – Almacén de hierbas/ Sentina – Estercoleros».⁷ Esta forma, escueta y didáctica, de presentar el Arca no se correspondía, tampoco, con la ilustración del citado manuscrito de 1473.⁸ Este esquematismo, una nave más o menos ornamentada y, a veces, de hasta tres cubiertas, se mantendrá mayoritariamente en las sucesivas ediciones del libro que, siempre, incluirán la imagen del Arca de Noé [fig. 1].⁹

El Arco Iris

El Arco Iris, que en la iconografía cristiana aparece, sobre todo, representado como asiento divino en la escena del Juicio Final, se muestra en este caso como un elemento aislado, aunque siempre próximo al Arca, y está resuelto con cinco semicírculos concéntricos en cuyo interior se puede leer el siguiente texto:

El arco pluvial o iris tiene principalmente dos colores, dado que representa dos juicios: el color acuoso representa el diluvio ya pasado, para que no se lo tema más; el color ígneo representa el juicio que ha de venir, en la idea de que se espere con certeza.

Esta imagen se usa en casi todas las ediciones del libro [fig. 2] con el mismo tipo de línea que los círculos de las bandas cronológicas a los que se asemeja más que al resto de ilustraciones; algo que se hace más patente por su vecindad con el Arca de Noé.¹⁰

La Torre de Babel

La erección de la Torre de Babel es una escena habitual de las miniaturas medievales. Grúas, obreros con sus herramientas, o el rey dirigiendo la obra, son los atributos de esta iconografía; también lo son en la xilografía que ilustra el *Speculum humanae salvationis* (Augsburg: Günter Zainer, h. 1473).¹¹ Sin embargo, la Torre del *Fasciculus temporum* de Ther Hoernen, como en ediciones sucesivas [fig. 3], representa el puro edificio, sin personajes humanos, a veces en proceso de construcción (con grúa), otras con las grietas de su desmoronamiento. El texto que la acompaña dice (f. 4^v):

Estos tres príncipes [de Cam, de Set y de Jafet], con sus parientes, se reunieron en territorio de Sennaar temiendo que el diluvio podía volver a inundar la tierra, y dijeron: «Construyamos una torre cuya altura llegue hasta el cielo», etc., tal como cuenta el Génesis en el capítulo 11. Pero Dios, viendo la insensatez que aquellos cometían, cayendo extrañamente en el pecado, confundió sus lenguas, y así se dispersaron por todo el mundo.

La única xilografía que recoge la actividad constructiva, y de manera muy detallada, es la que ilustra el f. 5^v de las ediciones S. n. 1495; Ginebra, Louis Cruse 1495; y Lyon, Mathie Husz 1498. Excepcionalmente, la Torre de Babel en la edición de [Colonia], Nicolaus Götz, [después de 1474], f. 14, es un esquema, casi infantil, de torre almenada.

Las vistas de ciudades: vistas convencionales

Las ciudades de Nínive, Tréveris, Roma, Jerusalén y Colonia poseen una xilografía propia en el *Fasciculus temporum*, de 1474. Hasta entonces no existía un género iconográfico propio para la representación de vistas de ciudades. En todo caso, la ciudad, con sus murallas y torres, podía aparecer como fondo escenográfico secundario de algún episodio histórico (batalla, cerco, entrada real, torneo, etc.) o, como ocurría con la frecuente representación de Jerusalén, la fuerte carga simbólica de la tradición bíblica conseguía que la ciudad representada poco tuviera que ver con la real.¹² Poseen estas características algunas ilustraciones xilográficas anteriores, presentes en el *Speculum humanae salvationis* o en la *Hystorie wie Troya* ...¹³ En cambio, las ciudades figuradas en el *Fasciculus temporum*



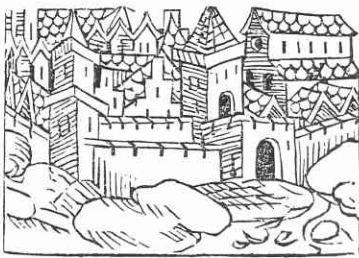
[Fig. 3] Torre de Babel
(Sevilla, 1480, f. 4^v),
UB Sevilla

¹⁰ No aparece el Arco Iris, aunque sí su texto, en la edición S. n. 1495. El único Arco Iris que supera la escueta geometría semicircular, se incluye en la edición de Ginebra ([Jean Belot], 1495, f. 4^v).

¹¹ Bartsch (véase nota 6), 80 Supp., 1473/122

¹² Sobre el origen de las vistas de ciudades, véase FRANCISCO J. CORNEJO: Cuando la vista engaña: Los grabados de vistas de ciudades en los primeros tiempos de la imprenta. En: *Cartografía histórica en la Biblioteca de la Universidad de Sevilla*. Sevilla 2010, pp. 148-63. Véase también en la relación de páginas web en p. 374.

¹³ Bartsch (véase nota 6), 80 Supp., 1473/122 y 1474/147.



[Fig. 4] Vista convencional
(Venecia 1484, f. 14^v), UB Sevilla



[Fig. 5] Vista convencional compuesta
(Venecia 1484, f. 38^r),
UB Sevilla

son ya, por primera vez, las protagonistas absolutas de la ilustración, sin ninguna otra servidumbre narrativa.

Nínive, la ciudad asiria, acompaña al texto (f. 5^r): «Nino amplió esta gran ciudad, la cual, tomándolo del suyo, recibió el nombre de Nínive», y se la representa como ciudad amurallada en torno a un gran edificio de planta central, que sirve de eje de simetría de toda la composición. Los remates cónicos y piramidales de los edificios sugieren la imagen de una ciudad medieval del Occidente europeo más que una de la antigua Mesopotamia. En el f. 5^v se dice: «Se levanta sobre el Mosella la ciudad de Tréveris, una ciudad antigua que contaba ya mil trescientos años cuando se fundó Roma»; y se la representa amurallada, en este caso con edificios sugeridos por una menuda trama geométrica, casi cubista, de la que surgen cinco esbeltas torres. También aquí su aspecto es el de una urbe occidental.¹⁴

La ciudad de Roma aparece bajo el texto (f. 13^v): «Se funda la ciudad de Roma, en el año 4484 del comienzo del mundo», y junto al párrafo: «Tú, romano recuerda que debes gobernar los pueblos con tu imperio, — que estas sean tus artes —, imponer las leyes de la paz, perdonar a los vencidos y reducir a los pueblos orgullosos». Lo interesante de esta ilustración es que utiliza el mismo bloque xilográfico que, ocho folios antes, se había usado para la ciudad de Tréveris, pero después de haber sido modificado: los pináculos y chapiteles de las torres han sido eliminados haciéndoles perder a éstas su esbeltez. Todo lo demás permanece igual. La representación de Jerusalén (f. 17^v) también reutiliza la xilografía de Nínive, en este caso sin cambios. El párrafo descriptivo de la urbe poco tiene que ver con la imagen que lo ilustra:

Jerusalén es reedificada por Nehemías y por otros hijos de Israel, y tiene tres habitaciones. La primera habitación es la del pueblo llano es decir, la de los operarios que trabajan en las máquinas. La segunda es la habitación de los nobles y de los profetas. La tercera es la habitación de los reyes y de los sacerdotes. Así mismo, tiene seis puertas, la primera de las cuales se llama Puerta del Valle o de Josafat; la segunda, Puerta Esterquilina; la tercera, Puerta Vieja o Judiciaria; la cuarta, Puerta de los Peces o de David; la quinta, Puerta de la Fuente de Siloe o de las Aguas; la sexta, Puerta de los Griegos o Probática Piscina.

No deja de ser curioso que esta descripción de la Jerusalén reconstruida fuese poco después traducida a imagen en la edición del *Rudimentum novitorium* (Lübeck 5 agosto 1475), de donde sería copiada solo en la del *Fasciculus temporum* de Utrecht (Johan Veldener, 1480); mientras que al resto de los editores no parece que les preocupara este asunto, puesto que se limitaron a ilustrar el texto con una vista convencional de ciudad.

¹⁴ Atención: las descripciones que se hacen de las ciudades de Nínive y Tréveris se corresponden sólo a cierto número de ejemplares de la edición; en los demás, las xilografías se encuentran intercambiadas.



Por lo visto hasta ahora, las ilustraciones de las ciudades de Nínive, Tréveris, Roma y Jerusalén poseen una serie de cualidades comunes: presentan un tipo de urbe medieval occidental (aunque simbolicen ciudades orientales como Nínive o Jerusalén), con murallas y torres como elementos básicos, y sirven para representar ciudades muy diferentes (Nínive-Jerusalén, Tréveris-Roma). Por lo tanto son intercambiables entre sí, puesto que ninguna posee los rasgos singulares de una sola ciudad, a la vez que todas tienen las características de cualquier ciudad de su época [fig. 4].¹⁵ Hasta tal punto es así, que existe una variante de la edición de Ther Hoernen en la que se han trocado los tacos xilográficos de Nínive y Tréveris (ff. 5^r y 5^r). Esta situación – con otras que se verán más adelante – puede comprobarse comparando los dos ejemplares existentes en la Biblioteca de la Universidad de Colonia (ENNE 53 y ENNE 70).

Este tipo de imagen simbólica polivalente se corresponde a las llamadas vistas de ciudad «genéricas» o «convencionales», presentes en todas las ediciones del *Fasciculus temporum*; opuestas a las vistas «reales» que buscan plasmar los rasgos más característicos (edificios, ríos, puertos, etc.) de una ciudad contemporánea concreta, que, como se verá, también aparecen en algunas ediciones del *Fasciculus temporum*.¹⁶

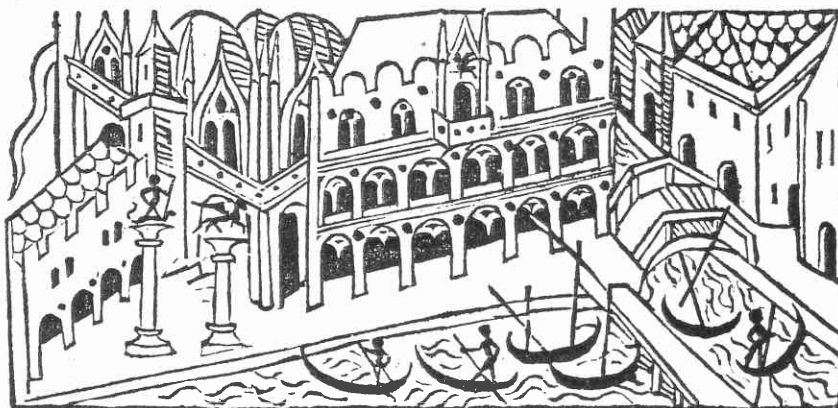
Las vistas convencionales de las ediciones iniciales (en Colonia, Lovaina, Espira, Rougemont, Basilea, etc.) son poco numerosas, aunque repitan las tres o cuatro xilografías que utilizan; el total de urbes representadas por este tipo de vistas oscila entre cuatro y nueve. En cambio, en las ediciones venecianas de Ratdolt (1480, 1481, 1484 y 1485) las planchas de vistas convencionales, no solo aumentan – entre trece y diecinueve –, sino que se multiplican gracias a la invención de una nueva fórmula: las vistas «compuestas», surgidas de la yuxtaposición de dos o más matrices simples, de modo que, con un número limitado de imágenes, se consigue una gran variedad de ilustraciones [fig. 5]. La edición de 1484, por ejemplo, usa 16 matrices convencionales diferentes que sirven para representar a 51 ciudades o países, siete de las cuales emplean el recurso de las vistas compuestas. Porque el uso de vistas convencionales permite que una

[Fig. 6] Vista convencional
(Venecia 1479, f. 14^v), UB Sevilla

[Fig. 7] Vista convencional
(Sevilla 1480, f. 13^v),
UB Sevilla

¹⁵ La edición de [Colonia], Nicolaus Götz, [no antes de 1474], también en esto es excepcional: repite el sencillo esquema de la Torre de Babel para representar a la ciudad de Nínive (f. 14) y utiliza una sola vista de ciudad convencional para Roma, que incluye la inscripción de «Remo-Romolo» (f. 60).

¹⁶ Sobre las tipologías de vistas de ciudad, en CORNEJO (véase nota 12).



[Fig. 8] Vista de Venecia

(Venecia 1479, f. 37^v), UB Sevilla

[Fig. 9] Vista de Venecia

(Venecia 1484, f. 37^v), UB Sevilla

[Fig. 10] Vista de Venecia

(Sevilla 1480, f. 37^v), UB Sevilla

misma ilustración sirva tanto para representar a una ciudad como a un país o lugar; o, por el contrario, que una misma ciudad se ilustre con dos imágenes diferentes.

Las vistas convencionales de ciudades, que comparten función y atributos iconográficos en todas las ediciones del *Fasciculus temporum*, reflejan, además de un sello formal y estilístico propio, fruto de la técnica de los diferentes talleres de grabado, las características de la arquitectura o el clima de los países de edición. Así, en los grabados realizados en Alemania o en los Países Bajos aparecen edificios con fachadas de perfil escalonado y abundancia de remates puntiagudos; mientras que en las ediciones de Venecia predominan las bóvedas de cañón y las cúpulas bulbosas o de media naranja, e, incluso, hay góndolas, lo que no es óbice para que algunos elementos puramente nórdicos de sus modelos, como las fachadas escalonadas, convivan con el sabor bizantino de la arquitectura veneciana [fig. 6]. Las ilustraciones de la edición de Sevilla – primer libro impreso ilustrado español –, a pesar de copiar el modelo de la veneciana de 1479, incorpora una serie de novedades: la presencia de palmeras, algo inusual en las imágenes realizadas en otras latitudes; el uso de arcos de herradura en determinadas arquitecturas – elemento formal puramente hispánico –; y, en general, un aspecto de urbanismo mediterráneo, arábigo, más que nórdico, que refleja el mundo estético de aquel primer taller de grabado sevillano [fig. 7].

Las vistas de ciudades: vistas «reales»

La edición del *Fasciculus temporum* de Ther Hoernen incluyó una de estas vistas que pretendían representar a una ciudad contemporánea con sus principales elementos distintivos. Es el caso de la xilografía de Colonia, la ciudad donde el monje cartujo Werner Rolevinck escribió la obra y, sobre todo, la ciudad donde fue impresa por Ther Hoernen; sería la primera vista de ciudad «real» estampada en un libro.¹⁷ A diferencia de las otras ilustraciones de vistas convencionales, la de Colonia recoge los elementos más notables y reconocibles de la urbe en el momento de realización de la imagen; aunque, en una primera impresión, pudieran primar las semejanzas con la xilografía usada para Tréveris y Roma (punto de vista bajo, muralla, torres). Sin embargo, para los habitantes de la ciudad, sería fácil identificar algunos elementos arquitectónicos de la misma que un lector

¹⁷ BAER (véase nota 1), p. 61. – A. G. W. MURRAY: *The Edition of the Fasciculus temporum* printed by Arnold ther Hoernen in 1474. In: *The Library*. 3rd Series, 4 (1913), p. 57-71.

foráneo podría tomar por convencionales: la mole en construcción de la catedral, con su gran grúa; el chapitel afilado de la torre del ayuntamiento, a su izquierda; las torres pareadas de las fundaciones conventuales; la característica torre octogonal (*Bayenturm Koeln*) en el extremo sur de la muralla; y el río.¹⁸ El río Rin, al que cuesta trabajo reconocer en esa estrecha franja rectangular en la que descansa la línea de murallas pero que será un elemento imprescindible en todas las posteriores vistas de la ciudad. La ilustración complementa el texto (f. 24^r): «Marco Agripa, yerno de Octaviano, funda a orillas del Rin la ciudad de Agripina, que hoy se llama Colonia».

El carácter singular de la representación de Colonia en comparación con otras ciudades que aparecen en el libro, de la misma o mayor importancia histórica, se basa en esa cualidad de vista «real» de la ciudad, pero también en el propio tamaño de la imagen: si las vistas convencionales de otras ciudades tienen de anchura un tercio de la página, la de Colonia ocupa toda su ancho. Su excepcionalidad se refuerza cuando se comprueba que, al parecer, esta vista de Colonia fue un grabado que se incorporó a la edición en el último momento del proceso de impresión; de hecho hay ejemplares que no incluyen esta imagen, y entre los que la incluyen hay notables diferencias de colocación respecto a la tipografía.¹⁹ Idéntica situación ocurre con la imagen del Crucificado. Este último hecho llevó a Leo Baer a creer que las ilustraciones se habrían estampado manualmente una vez realizada la impresión tipográfica; sin embargo, en el resto de las estampaciones no se encuentran diferencias de colocación entre las diversas variantes de la edición.²⁰

La presencia de la imagen de Colonia en el contexto de una historia mundial, subrayada por su búsqueda de verosimilitud formal y por su destacado tamaño, son indicios claros de una intencionalidad propagandística por parte del editor y/o el autor del libro. Se inicia de esta forma no solo el género de las vistas de ciudades impresas sino, también, el uso de este tipo de imágenes al servicio de intereses particulares. Casi todas las ediciones de la obra impresas en Colonia incluirán una vista «real» de la ciudad.²¹ La que aparece en las impresiones de Heinrich Quentell (1479, 1480 y 1481) es mucho más detallada que la de Ther Hoernen y reincide en su voluntad de propaganda: se aprecia el escudo de la ciudad en la torre defensiva y, sobre todo, desarrolla toda la zona fluvial y portuaria (barca, molino, grúa, personajes en el muelle, etc.), inexistente en la primera imagen de la ciudad. Por el contrario, en otras ediciones foráneas que copian a las de Colonia, incluida su vista – Basilea (Bernhard Richel, 1481, f. 45^r) y Memmingen (Albrecht Kune, 1482, f. 23^v) –, se pierde buena parte de la fidelidad de los originales e, incluso, se olvida la necesidad de invertir el dibujo del grabado para que su correspondiente estampación respete el sentido de la realidad.

La otra ciudad representada de forma «real» en las ediciones incunables del *Fasciculus temporum* es Venecia. Aparece en la primera edición veneciana (Georgius Walch, 1479) y no faltará en ninguna de las siguientes [fig. 8]; como en el caso de Colonia, será la primera imagen impresa de la capital del Véneto.²² Su texto dice (f. 37^v):

¹⁸ La Colonia medieval creció como ciudad conventual – 14 fundaciones – sobre otra, romana, a las orillas del Rin. El desarrollo del Barrio de los Comerciantes, junto al río, anunciaba el poder que este grupo social alcanzaría ya en el siglo XII. La catedral, comenzada en 1248 y destinada a albergar las reliquias de los Reyes Magos, se convirtió muy pronto en el centro y símbolo del esfuerzo ciudadano; véase WOLFGANG BRAUN-FELS: *Urbanismo occidental*. Madrid 1976, pp. 24–8.

¹⁹ Compárense los respectivos ff. 24^r de los dos ejemplares en la UB Colonia.

²⁰ BAER (véase nota 1), p. 61.

²¹ La excepción es la edición de [Colonia], Nicolaus Götz, [no antes de 1474].

²² MAX SANDER: *Le livre à figures italien depuis 1467 jusqu'à 1530*. Milán 1969, t. III, p. 1133.

[Fig. 11] Salvador (Venecia 1479, f. 26r),
UB Sevilla

Por esta época, año 450, es fundada (o mejor, ampliada) la ínclita ciudad de Venecia, pero no por pastores, como Roma, sino por gentes poderosas y ricas, no oriundas de la región, pero llegadas a ella huyendo de la persecución de Atila. Es digno de admiración y hay que ensalzarlo con el mayor encomio el que una ciudad fundada por tantas y tan diversas gentes venidas de otras ciudades y pueblos haya podido conservarse durante mil años con tal incremento, tal esplendor de gloria y tan unánime sagacidad.

La singularidad de la vista de Venecia es notable, la ciudad formada por islas, canales, palafitos y puentes nunca necesitó murallas; tampoco tenía piedra para construirlas; su defensa había de basarse en su propia disposición geográfica y en su poderío naval. La primera vista de Venecia presenta, desde la laguna de su entrada, una fachada monumental compuesta por dos grandes columnas que abren paso a la plaza de la basílica de San Marcos, la torre del campanile, el palacio del Dux y el puente de la Paglia; en lugar de un frente amurallado, como cualquier otra ciudad. Estos elementos, más la ya entonces inevitable góndola con su gondolero, aparecen dispuestos en apretada síntesis en los 4,5 x 6,8 cm del grabado. La fidelidad de lo representado frente a la realidad es importante, a pesar de su carácter sintético y condensado: sobre las dos columnas se aprecian las esculturas de San Teodoro y del león alado que simboliza al evangelista San Marcos, el palacio ducal diferencia sus tres niveles de arcos, galería y ventanales (aunque sus 17 arcos se hayan reducido a siete); se aprecian las cúpulas bulbosas de la basílica y el arranque del puente sobre el canal. Sin embargo, todo este «realismo» sufre un golpe importante cuando se percibe que la imagen está invertida respecto de la vista verdadera: el inexperto grabador no tuvo en cuenta que es necesario invertir el dibujo original si se quiere que la estampación respete su sentido. Los lectores de la edición veneciana del *Fasciculus temporum*, que incluía la primera vista impresa de la ciudad de Venecia, tan ambiciosa en sus detalles, tuvieron que conformarse con una imagen especular de la misma. Lo representado no coincidía con la vista que se podía contemplar desde la laguna veneciana.

Las sucesivas ediciones venecianas, todas impresas por Erhardus Ratdolt (1480, 1481, 1484 y 1485), usaron un grabado, copia a mayor tamaño del de 1479 (4,6 x 9,7 cm), pero con su sentido invertido y, por tanto, haciendo coincidir las ilustraciones con la vista auténtica [fig. 9]. La edición de Sevilla, en 1480, incluye una reproducción del grabado veneciano de 1479 (5,5 x 7,7 cm), pero queriendo ser tan fiel al original que repite su carácter invertido [fig. 10]. En la otra ilustración no veneciana de la ciudad –Adam (de Rottweil?) Alamanus (s. l. 1486, f. 37^v) –, el autor del grabado presenta a una Venecia invertida y rodeada de unas murallas que nunca tuvo. Sin duda, la asociación simbólica que por entonces se daba entre «ciudad» y «muralla» llevó al autor a «corregir» en su dibujo la supuesta deficiencia defensiva de la capital del Véneto.

Considera razonablemente Laviece Cox Ward, refiriéndose a la ilustración de Colonia en el *Fasciculus temporum*, que «La idea de representar la ciudad en la que era impreso el libro fue adoptada como un elemento importante para la venta del libro». ²³ Sin embargo, es discutible lo que

23 "The idea of representing the city in which the book was printed was immediately recognized as a selling point by others printers, for in later editions recognizable views of Lyon, Louvain, and Venice appear." LAVIECE COX WARD: *Early Italian Printing and the Carthusian History. Fasciculus Temporum*. En: *San Bruno e la Certosa di Calabria: Atti del convegno internazionale di studi per il IX centenario della Certosa di Serra S. Bruno*. Soveria Mannelli 1995, p. 113.

Hanc p̄dicarūt p̄p̄bete. hāc simul oīs illa veteris testamēti laboriosa seruilliq; obſuantia: dōminā rēcōgnōscit. Et quid vltra? Celi terra mareq; cū oibus q̄ in eis sunt: nō huic famulant mysterio? Igitur glorioſa dicta sūt de te o cl^{ne} uitas dei. Beata tu hierusalē quis similis tui: q̄ saluaris in dño? Negabūt te inimici tui: et tu eorū colla calcabis. Pro p̄ribus tuis nascēt tibi filij: nec deficies in sempitēna ſecula. Benedic dñe fortitudini ei[?]: et opera manuū eius suscipe. Percute dorsa inimicorū eius: et q̄ oderāt eā nō cōsurgant. Audi dñe vocē eius: et ad populū suū introduc eā. De virtutum cunctere respice de celo: et vide: et visita vineam istā: et p̄fice eam: quam plātauit dextera tua. Fiat manus tua sup virū dextere tue: et sup filiū hominis quē cōfirmasti tibi sp̄m xpm dñm nostrū: qui tecū viuit et regnat i vnitare sp̄itus sancti deus in omnia ſecula benedictus. Amen.

scripsit i asia gre
eo sermone. In
pncipio erat ver
bum.

Johānes

Ego sū lux mūdi: q̄ seq̄ me nō ābulat i tēbris: s; hēbit lumē vite. Ego sū q̄ testimoniū p̄hibeo de me ip̄o: et testimoniū p̄hibet de me p̄r. Ego sū pastor bon[?]: et cognosco mea s; et cognoscūt me mee. Ego sum via: vitas: et vita: nēo venit ad patres nisi per me. Ego sum vitis vera: et p̄r me? agricola est.

Lucas

scripsit in grecia
sermone greco.
Fuit in dieb[?] he
rorodis regis in
dec sacerdos rē.

Amen amen dico vobis celū et terra traibūt: verba autē mea nō trāsibunt. Qui crediderit et baptisat[?] fuerit: salu[?] erit: q̄ vero nō crediderit cōdemnabit. Quod vobis dīxus dico. Vigilate: incūctis em̄i quando dñs veniet. Sol cōtinebitur: et luna dabit splendorem suū. Et tunc videbunt filium hominis venientē in nubibus rē.

Data ē mibi omnis potestas et i celo i



terra. Et in orbem vniuersū: et p̄dicare euangeliū omni

Ego rogauit p̄ te petre vt nō deficiat fides tua: et tu aliquō tēpore cōfirmas fratres meos. Qui maior est in vobis: fiat sicut minor. Ego autē in medio vestrū sum: sicut q̄ ministrat. Uide te ne seducamini. Multa em̄i veniunt in nomine meo dicentes: quod ego sum. Nolite ergo ire post illos. In patientia vestra posside

Eccc ego mitto ad vos filios et fratres vestros: et ego mitto ad vos discipulos meos: et ego mitto ad vos p̄dicatores. Qui non crediderit et non accipit baptismum: non erit salvus. Qui non accipit baptismum: non erit salvus. Qui non accipit baptismum: non erit salvus. Qui non accipit baptismum: non erit salvus.

scripsit in italia
sermone tñ gre
co. In tñcu[?] euā
gelij ihu xpi.

Marcus

Eccc ego mitto ad vos filios et fratres vestros: et ego mitto ad vos discipulos meos: et ego mitto ad vos p̄dicatores. Qui non crediderit et non accipit baptismum: non erit salvus. Qui non accipit baptismum: non erit salvus. Qui non accipit baptismum: non erit salvus.

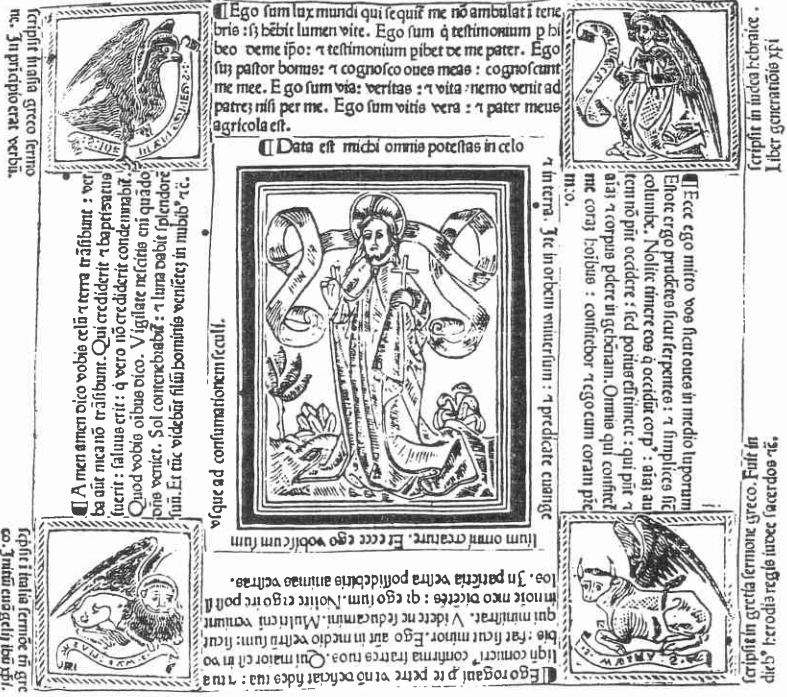
Mathe[?]

scripsit in iudea
hebraice. Liber
generatiōis xpi

P̄p̄bete sancti. Hic elegit discipulos 12: quos misit ante faciē suā: et 12 ap̄los quos misit in orbē vniuersū ad p̄dicā dū euangeliū: nec amplius q̄ hos duos ordines inter discipulos dñi cē cognouimus: quorū formā nūc in ecclesia tenent p̄sbyteri et c̄pi. Nam apostolis succedūt ep̄i: et discipulis p̄sbyteri: quibus duobus ordinibus tota ecclesia ē cōmissa: tanq̄ gerarchis: vt p̄s in decreto damasi pape habet. lxvij. di. c. cor̄ c̄pi. Tandem pius dñs p̄ grege suo mortuē acerbissima passione cōsumatus omniū martyru caput: et ipse martyr. Postq̄ autē a mortuis resurrexit: in celū ascen dit: et sp̄itus sanctum misit. Et tunc primū cultus xp̄iani nominis incepit: qui ad finē vsq; durabit.

[Fig. 12] Salvador con Tetramorfos (Sevilla 1480, f. 26r), UB Sevilla

¶ Hanc p[ro]phete hanc simul ois illa veteris testam[en]ti laboriosa serviliffiq[ue] ob[er]vacia : domin[us] recognoscit. Et quid vltra : Celi terra mare q[ue] cum oibus q[ui] in eis sunt : no[n] huic famulant mysterio ! J[es]us gloriose victa fuit de re o[mn]i ciuitas dei. Beata tu hierusalem quis similis tui : que saluaris in domino ! Negabu[n]t te inimici tui : ⁊ tu eorum colla calcabis. Pro patris tuis nascetur tibi filius : nec occidit in temptra secula : Benedic domine fortitudini eius : ⁊ opera manu eius suscipe. Percute dorsa inimicoru[m] eius : ⁊ qui oderat ea non confundant. Audi om[n]e voc[e] eius : ⁊ ad populu[m] suu[m] introduc e[um]. De virtutum comertate respice de celo : ⁊ vide : ⁊ visita vineam istam : ⁊ p[ro]fice eam : quam plantauit dextera tua. Fiat manus tua sup[er] virum dextere tue : ⁊ super filiu[m] hominis quem confirmasti tibi ih[es]us xpm[em] d[omi]ni nostru[m] : q[ui] tecu[m] viu[it] ⁊ regnat in veritate spiritus sancti de[us] in omnia secula benedictus. Amen.



¶ p[ro]phete sancti. Hic elegit discipulos 62 quos misit ante faciem suam : ⁊ 12 ap[osto]los quos misit in orbē uniuersum ad p[ro]dicand[um] eu[n]g[e]liu[m] : nec amplius q[uam] hos duos ordines inter discipulos dicitur cognouit : quorum formam n[un]c in ecclesia tenent p[ro]fiteri ⁊ epi. Nam ap[osto]li succedunt epi : 62 discipuli p[ro]fiteri : quibus duobus ordinibus tota ecclesia est commissa tanq[uam] generatib[us] : ut p[er] in decreto dani pape habet. lxxviii. d. c. cor[poru]m ep[iscop]o[rum]. Tandem pius dominus pro grege suo moritur acerbi[m]a passione consumat[us] omnium martir[um] caput : ⁊ ip[s]e martyr p[ro]p[ri]o a[ut]e[m] mortis resurrexit : in celum ascen dit ⁊ spiritus sanctum misit. Et tunc primum cultus xp[ist]i nominis incepit : qui ad h[uius] usq[ue] durabit.

afirma a continuación: «puesto que en ediciones posteriores aparecen vistas reconocibles de Lyon, Lovaina y Venecia». Es necesario puntualizar que esto no es cierto para los casos de Lovaina y Lyon. La única edición del *Fasciculus temporum* impresa en Lovaina (Johan Veldener, 1475) no incluye ninguna vista de esta ciudad, ni «real» ni convencional; tampoco he encontrado representaciones de la misma en ninguna otra edición incunable del libro. En cuanto a Lyon, su primera imagen aparece en la edición veneciana de 1481 (Erhardus Ratdolt, f. 23^v) y es una vista convencional que acompaña al texto: «El orador Minacio Plauto, que fue discípulo de Cicerón, funda Lyon». A partir de este momento es habitual encontrarla, siempre como vista convencional, en otras ediciones, incluidas las realizadas en la propia Lyon. En la primera edición lionesa (Mathias Huss, 1483) el grabado correspondiente a Lyon (f. 34^r) es el mismo que en páginas anteriores ilustraba a Nínive, Tréveris y Atenas.

La vinculación de la presencia de las vistas «reales» de ciudad con los intereses – económicos y propagandísticos – de los impresores locales se ve confirmada también por otros hechos. Las vistas «reales» de Colonia, salvo las excepciones ya citadas, fueron incluidas en ediciones

autóctonas; en cambio, las publicaciones de otras ciudades utilizan para Colonia una vista convencional. Por supuesto, las ediciones venecianas usarán una imagen convencional para Colonia mientras que incorporan una vista «real» para ilustrar su propia ciudad; vista que tan solo se copió en dos ediciones foráneas, ya citadas, porque en el resto no tuvo la suerte de gozar siquiera de una vista convencional.

Cristo crucificado

La ilustración de Cristo crucificado aparece en el f. 25^r, sobre el año 33 del nacimiento de Jesús: «Poncio Pilato. Bajo su gobierno Juan el bautista comenzó a predicar y el Señor padeció la Pasión, pues por temor al César lo condenó injustamente a morir en la cruz». Este tema iconográfico no gozará del mismo éxito que los demás, pues solamente vuelve a estar presente en las ediciones del libro publicadas en la propia ciudad de Colonia y en otra más de su área de influencia.²⁴ El hecho de que la imagen, al igual que la vista real de Colonia, no esté presente en algunos ejemplares de la edición de Ther Hoernen – y en los que aparece, hay diferencias de colocación respecto al texto –, puede ser la razón de que no fuese copiado por otros editores ajenos a la ciudad de Colonia, como sí lo fueron las demás ilustraciones y el texto.²⁵

Cristo Salvador

Todo lo contrario ocurre con la imagen de Cristo como Salvador que, en el folio siguiente (26^r), forma parte de una composición a página completa muy especial. Su peculiar configuración tipográfica, incluida la ilustración [fig. 11], estará presente en todas las ediciones posteriores.²⁶ Esta página, junto a la anterior (25^v), supone una pausa en la linealidad cronológica que preside la organización del libro. La muerte de Cristo significa para la concepción ideológica del autor una transformación esencial en el devenir histórico de la humanidad que debe quedar debidamente señalada en la propia estructura del libro. En la página izquierda, sólo de texto, se visualizan verticalmente los doce artículos de la nueva fe (el *Credo*), relacionados a su izquierda con los doce apóstoles y, a su derecha, con otros tantos textos de profetas. La derecha está presidida por la imagen central del Salvador a la que rodea una línea de texto, que dice: «Me ha sido dada toda potestad en el cielo y en la tierra. Id por todo el mundo y predicad el Evangelio a toda criatura. He aquí que yo estoy con vosotros hasta la consumación de los siglos». Imagen y texto que, a su vez, están incluidos en un marco lineal con cuatro círculos en sus esquinas con los nombres de los cuatro evangelistas, mientras que cuatro textos evangélicos, uno de cada evangelista, rellenan los lados del marco. Junto al medallón de cada evangelista, ya fuera del marco, hay unos pequeños bloques de texto relativos a sus correspondientes datos biográficos. Dos amplios párrafos, en la cabecera y el pie de la página respectivamente, aluden al proceso de nacimiento, desarrollo y difusión del culto cristiano por parte de los doce apóstoles y los setenta y dos discípulos. La ilustración del Salvador se convierte, con su excepcional marco tipográfico, en la más importante y significativa de todo el libro.

²⁴ También falta en la edición de [Colonia]: Nicolaus Götz, [no antes de 1474]; y, por el contrario, aparece en la de Memmingen, Albrecht Kune, 1482, f. 24^v.

²⁵ Compárense los dos ejemplares de la UB Colonia, f. 25^r.

²⁶ En [Colonia]: Nicolaus Götz, [no antes de 1474], f. 112, la página se compone de forma diferente: un diagrama circular, sin imagen del Salvador, con tres círculos concéntricos, el central representa a la Iglesia, el siguiente incluye cuatro marcos circulares con los nombres de los evangelistas, y el exterior, otros doce para los apóstoles, debajo de los cuales aparecen los nombres de otros tantos profetas.



[Fig. 13 a–d] Detalles del Tetramorfos (Sevilla 1480), UB Sevilla

Los antecedentes iconográficos de Cristo como Salvador se remontan a los iconos «no pintados por mano humana» bizantinos y a su evolución como paño de la Verónica y «pantocrator»; aunque su concreción formal definitiva no llegase hasta que el papa Calixto III proclamó en 1457 la Fiesta universal del Santísimo Salvador o de la Transfiguración, a través de la constitución titulada: *Interdivinae despentationis arcana*, con la que celebró la victoria que, a las puertas de Belgrado, hubieron los ejércitos cristianos sobre las fuerzas musulmanas capitaneadas por Mahomet II, el reciente conquistador de Constantinopla.²⁷ Una de las primeras representaciones del Salvador fue la que se puede ver en la estampa calcográfica suelta que el conocido como «Maestro E. S.» fechó y firmó en 1467, incluyendo la inscripción «sanctus salffidor» (buril, 14,9 × 12 cm); la imagen es, excepcionalmente, de medio cuerpo, con su mano derecha bendiciendo y su izquierda con un orbe rematado en cruz, como atributos señalados de esta iconografía. Del mismo autor, sin fechar, es un Salvador de cuerpo entero que forma parte de un Apostolado.²⁸ La serie de las ilustraciones xilográficas de libros se inició con la magnífica del Salvador, ya de cuerpo entero y a toda página, que encabeza las ediciones en Augsburgo del *Plenarium*, en alemán y con 55 estampas sobre la vida de Cristo, (Günter Zainer, 1473; y Johann Bämmler, 1474).²⁹ El Salvador del primer *Fasciculus temporum* es mucho más modesto: sobre un fondo liso y sin adorno repite el tipo iconográfico, bendice y sostiene el orbe, aunque, como novedad, la parte superior de su figura está enmarcada por una larga, y muda, filacteria. Un Salvador muy semejante (en vez del orbe, sujeta la filacteria con la mano izquierda), incluso en tamaño (buril, 8,5 × 5,9 cm), aparece en un estampa de Martin Schogauer (¿Colmar? h. 1450–Breisach 1491); al no estar fechada no es posible determinar cuál pueda ser original y cuál la copia.³⁰

Todas las ediciones de Colonia, Venecia y sus zonas de influencia mantienen esencialmente la misma iconografía de la edición de Arnold Ther Hoernen. En otras ediciones se pueden ver algunas variantes, incluso notables. La xilografía empleada en las ediciones de Johan Veldener (Lovaina 29 diciembre 1475, f. 26^r, y Utrecht 1480, f. 75^v) muestra un Salvador que bendice, muestra un libro abierto con la mano izquierda, mientras pisa el orbe. El Salvador de las ediciones de Rougemont (Henricus Wirtzburg, 1481) y de Lyon (Mathie Husz, 1483), que copia a la anterior, aparece flanqueado por los apóstoles en un interior arquitectónico, aproximando así el contenido de la imagen al de los textos – que tratan del proceso fundacional eclesiástico – de la página en la que está insertada.³¹ La mayor diferencia se encuentra en la edición ginebrina de Jean Belot, 1495, f. 37^r; aquí Cristo, entre los apóstoles, se muestra en un espacio abierto, flotando en el aire y rodeado de una nube resplandeciente, pero sin bendecir y sin el orbe: es decir, se muestra como en el episodio evangélico de la Transfiguración. Para entender esta evolución iconográfica hay que recordar que Calixto III creó la festividad universal de San Salvador a partir de cultos locales dedicados al episodio de la Transfiguración, por lo que la relación entre los dos temas tenía una justificación litúrgica.

Otra novedad en la ilustración de esta página será la sustitución de los

27 Hechos recogidos por Rolevinck en un párrafo sobre el medallón correspondiente a Calixto III en el f. 64^r del *Fasciculus temporum*.

28 Bartsch (véase nota 6), 8, 84-1 y 50 (21).

29 Ibid., 80 Supp., 1473/63 y 1474/1.

30 Ibid., 8, 68 (150)

31 A. CLAUDIN: *Histoire de l'imprimerie en France au XV^e et au XVI^e siècle*. III. París 1904, p. 251.

medallones con los nombres de los evangelistas por sus correspondientes imágenes simbólicas o Tetramorfos. A partir de la edición de Sevilla (Bartholomaeus Segura et Alfonsus de Portu, 1480) [fig. 12], esta fórmula será adoptada por diversas ediciones posteriores.³² Las figuras de los evangelistas en la edición sevillana muestran bien a las claras la bisoñez de su grabador. Por una parte, hay un error de atribución simbólica: el hombre alado de San Mateo dice en su filacteria «S·LVCAS», y el toro de San Lucas, otra que dice «S·MATEVS»; pero, aparte de este desliz que puede no ser del tallista, se aprecia en la filacteria de San Marcos, bajo su correspondiente león alado, como aparece invertido el texto «S·MARCVS», a diferencia de los otros tres. Lo que quiere decir que fue éste el primero que realizó el grabador, todavía desconocedor de que había que tallar los textos en sentido inverso para su posterior visión correcta tras la estampación; y que esta experiencia le sirvió de lección para los posteriores grabados [fig. 13].

A las ilustraciones incluidas en la edición del *Fasciculus temporum* de 1474, que hasta aquí se han analizado, hay que sumar las añadidas en posteriores impresiones; que, casi todas, se incorporaron al diseño de las ediciones sucesivas. La de Lovaina (Johan Veldener, 1475) incorporó dos: el Templo de Salomón y la ciudad destruida.

El Templo de Salomón

«La era principal de esta historia sagrada es la de la fundación del templo. Es el cuarto año del reinado de Salomón, 480 después de la salida de Egipto, tal como se dice en el tercer libro de los Reyes, capítulo 6». Éste es el texto que genera la imagen del Templo de Salomón incorporado a los *Fasciculus temporum*, aunque no en todas las ediciones.³³ En este caso, las diferencias formales entre las xilografías de distintas ediciones son notables. En Colonia, Nicolaus Götz, [después de 1474], aparece como un edificio sencillito compuesto por una nave rectangular cubierta a dos aguas – coronada por una cruz – y una torre cuadrada rematada con un chapitel piramidal; y la inscripción «Templvm Domini».³⁴ A esta imagen del templo salomónico como edificio cristiano occidental y medieval hay que añadir otra de la edición de Sevilla (Bartholomaeus Segura et Alfonsus de Portu, 1480), pero, aquí, con toda la riqueza del estilo gótico: una magnífica portada ojival, rematada por una gran cúpula semiesférica, y flanqueadas por altas torres de tres cuerpos, sostenidas por otros tantos cuerpos de arbotantes [fig. 14]. Todo ello configura una fantástica fachada inspirada en alguna de las grandes catedrales que se construían por aquellas fechas; por ejemplo, la de la propia Sevilla.

Frente a estas imágenes, basadas exclusivamente en formas contemporáneas, la de la edición de Lovaina (Johan Veldener, 1475, f. 9^v) recrea, a su manera, el antiguo templo judío. Para ello combina en una vista, a la vez interior y exterior, tabernáculo y templo: un espacio centrado en torno a un altar cilíndrico rodeado por arcos con columnas torsas – las famosas columnas salomónicas – que sostienen una cúpula rematada por un tambor. Al fondo, dos torreones cupulados flanquean este espacio principal. De este grabado deriva el de Espira (Peter Drach, 1477); en él



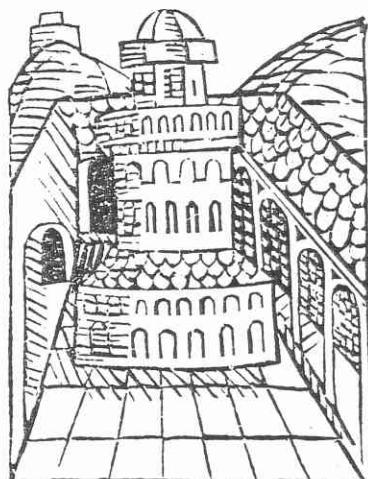
³² Concretamente, las de Rougemont (Henricus Wirtzburg, 1481), Lyon (Mathie Husz, 1483 y 1498), S. I. (Adam [de Rottweil?] Alamanus, 1486), [S. n.], 1495 y Ginebra ([Jean Belot], 1495 y Louis Cruse, 1495).

³³ No hay Templo en Rougemont (Henricus Wirtzburg, 1481), en las de Estrasburgo (Johann Prüss, 1487, 1488, y [después de 6 abril 1490]), ni en [S. n.] 1495.

³⁴ Bartsch (véase nota 6), 80 Supp., 1474/177.



[Fig. 14] Templo
(Sevilla 1480, f. 9^v), UB Sevilla



[Fig. 15] Templo
(Venecia 1479, f. 9^v), UB Sevilla



[Fig. 16] Templo
(Ginebra LC 1495, f. 14^r),
UB Heidelberg,
B 1551 A Folio INC

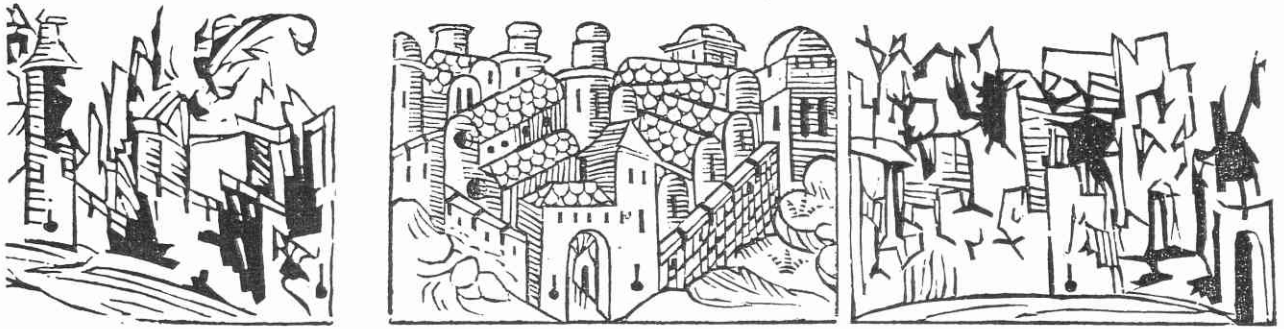
ya sólo hay un espacio interior, el tabernáculo, de planta octogonal, con columnas lisas que soportan un friso y, al fondo, un muro con ventanas; en el centro, cuelga una cúpula sobre un altar rectangular en el que descansa el Arca de la Alianza.³⁵ En la edición S. l. (Adam [de Rottweil?] Alamanus, 1486, f. 9^v), es así mismo un espacio interior, pero plenamente gótico: una capilla central, de elevadas proporciones, con su altar y retablito al fondo, y flanqueada por dos naves con complejos ventanales de arcos conopiales.

La mayoría de las ediciones utilizaron, sin embargo, un modelo de templo basado en una sencilla vista exterior. Se trata de un edificio cilíndrico, con dos niveles – el superior más estrecho que el inferior – y rematado con una cubierta cónica (en las ediciones germánicas) o semiesférica (en las venecianas). Su carácter almenado y con saeteras lo hace parecer a veces más una torre defensiva que un templo; de hecho, la misma matriz del Templo se usa para representar la Torre de Babel en las ediciones de [Colonia] (Heinrich Quentell, 1480); Memmingen (Albrecht Kune, 1482); y Colonia (Ludwig von Renchen, c. 1483). Lo habitual es su presentación aislada, aunque en las ediciones venecianas este templo-torre aparezca inserto en un paisaje [fig. 15].

El libro de Bernhard von Breydenbach, *Peregrinatio in terram sanctam* (Mainz: Erhard Reuwich, 1486), publicó una vista de Jerusalén a partir de un dibujo de Erhard Reuwich incorporando elementos de la arquitectura de la ciudad según los vio su autor. Esto tuvo como insólita consecuencia que la imagen de la mezquita de la Roca situada en la explanada del antiguo Templo, con su cúpula bulbosa y su media luna islámica, viniese a ser utilizada como la de un Templo de Salomón de planta central.³⁶ Así aparece fielmente copiado en una de las ilustraciones del *Liber chronicarum*, de Hartmann Schedel (1493, ed. latina, f. 48^r) con la inscripción «Templum Salomonis» y, lo que aquí interesa, en la bella xilografía que ilustra las ediciones del *Fasciculus temporum* de Ginebra (Louis Cruse, 1495) y Lyon (Mathie Husz, 1498) [fig. 16]. Las coincidencias formales entre las imágenes de la mezquita de la Roca y de los templos-torre (carácter centralizado, dos niveles y cúpula) sugieren que la tipología de estos

³⁵ Ibid., 1477/252.

³⁶ Sobre la transformación de la imagen de la mezquita de la Roca en Templo de Salomón, véase JUAN ANTONIO RAMÍREZ: *Construcciones ilusorias (Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas)*. Madrid 1983, pp. 144-78. Las distintas reconstrucciones ideales del Templo han sido estudiadas por JUAN A. RAMÍREZ y otros: *Dios, arquitecto*. J. B. Villalpando y el templo de Salomón. Madrid 1991.



últimos proviene de alguna descripción o miniatura de anteriores viajeros a Tierra Santa en donde ya se identificaría la mezquita con el del antiguo Templo salomónico.

Finalmente, y a modo de resumen y mixtura de las tipologías vistas anteriormente, hay un hermoso Templo en la edición de Ginebra ([Jean Belot], 1495, f. 14^r) que, con unas proporciones parecidas a la de la mezquita de la Roca, presenta un primer cuerpo circular con galería de columnas, un segundo cuerpo hexagonal con ventanales góticos, y una cúpula gallonada orientalizante como remate. Además, cuatro estilizados pináculos sobresalen de los dos cuerpos del edificio. Es en definitiva, una curiosa mezcla estilística que cumple perfectamente el papel simbólico que como ilustración se le pide.

La ciudad destruida

También en la edición de Lovaina (Johan Veldener, 1475) se incorpora el tema de la ciudad destruida. Esta era una iconografía con una amplia tradición, primero en miniaturas de códices y, luego, en ilustraciones de libros tabelarios como la *Biblia pauperum* (Países Bajos o Bajo Rin h. 1460/65) y el *Apocalypsis Sancti Johannis* (Alemania h. 1470); o el impreso *Speculum humanae salvationis*, (Augsburg: Günther Zainer, h. 1473). Existe en dos variantes: por un lado, la ciudad bajo lluvia de fuego; por otro, edificios en ruinas, según representaran, por ejemplo, la destrucción de Babilonia o el castigo a Sodoma y Gomorra. En las diversas ediciones del *Fasciculus temporum* estas vistas convencionales de ciudades destruidas, en sus dos variantes tradicionales, sirvieron de ilustración a textos sobre muy variados acontecimientos.

La edición de Lovaina utiliza una ciudad en ruinas para simbolizar la destrucción de Nínive (f. 5^r). La misma tipología se usa en la edición de Espira (Peter Drach, 1477, f. 5^r) y, sobre todo, en las venecianas de Erhardus Ratdolt. La de 1480 utiliza dos xilografías diferentes de ciudad destruida: una apaisada de poderoso expresionismo cercano a la abstracción, y otra cuadrada, de estilo semejante, que describe una explosión [fig. 17]; con ellas ilustra, respectivamente, los textos «Nabuconodosor arrasa Jerusalén» (f. 14^r) y «En esta época fue tomada y destruida la gran Babilonia» (f. 16^r). Ambos grabados se usan por separado o creando una vista compuesta al combinarse con ciudades convencionales. Esta fórmula resuelve el problema de la ilustración del castigo divino a la ciudad de Antioquia:

[Fig. 17] Ciudad destruida
(Venecia 1484, f. 16^r), UB Sevilla

[Fig. 18] Ciudad semidestruida
(Venecia 1484, f. 40^v), UB Sevilla

«Antioquía es destruida por un ángel de Dios, que se apareció vestido de blanco, y sólo se salvó un hombre que daba limosnas. Algunos dicen que la mitad de la ciudad fue arrasada y que la otra mitad la salvó aquel hombre con sus plegarias» (f. 40^v) [fig. 18]. En la edición de 1481, Ratdolt incorporó una nueva ciudad ruinosa, de formato cuadrado y más realista, y, además, utilizó un nuevo grabado de un campamento militar con artillería para combinar con cualquier vista de ciudad, destruida o no [fig. 19]. De esta forma, con estas cuatro xilografías, más el resto de vistas convencionales, Ratdolt consiguió en sus ediciones una gran cantidad de variantes para ilustrar los abundantes acontecimientos bélicos recogidos en el libro.

La edición de Rougemont (Henricus Wirtzburg, 1481) utiliza la tipología de ciudad en ruinas para ilustrar estas historias: el castigo a Sodoma y Gomorra, la caída de Troya y la destrucción de Babilonia; los dos primeras no aparecían ilustradas en ediciones anteriores. La edición de Lyon (Mathie Husz, 1483) sigue el modelo de Rougemont al copiar exactamente la ilustración y sus aplicaciones.

También copian a Rougemont otras ediciones en el hecho de que una sola imagen acompañe a esas tres mismas historias; sin embargo, hay en todas ellas un cambio en la tipología de la ciudad destruida: ahora es una ciudad bajo la lluvia de fuego, tema muy adecuado para el castigo a Sodoma y Gomorra, pero poco pertinente para la guerra de Troya o la destrucción babilónica. Al modelo usado en Basilea (Bernhard Richel, 1482) le seguirán tres copias grabadas, muy semejantes a él a pesar de que alguna esté invertida, que ilustran un total de nueve ediciones del *Fasciculus temporum*, las de Estrasburgo (1487-92), Ginebra (1495), S. n. (1495) y Lyon (1498) [fig. 20].

En su edición de Utrecht (1480), Veldener repitió muchas de las xilografías que cinco años antes había usado en Lovaina. Sin embargo, no lo hizo con la de la ciudad destruida; aquí ilustran las respectivas caídas de Nínive (f. 9^r) y Babilonia (f. 38^v) dos grabados de un tercer tipo, el del asedio a una ciudad: ante las murallas hay un grupo de soldados con armadura, uno de ellos, arrodillado, dispara un cañón, mientras otro sujeta una escalera de mano. Los dos copian ilustraciones del *Rudimentum novitiorum* (Lübeck 5 agosto 1475). Esta iconografía no volvería a ser utilizada en posteriores *Fasciculus temporum*.

Los Reyes Magos

Las ediciones que Heinrich Quentell publicó en Colonia (1479, 1480 y 1481) tienen un interesante grabado que representa la Adoración de los Reyes Magos en el centro de un cortejo cívico (f. 24^r). Sus integrantes llevan diversos gallardetes y dos escudos: el de la derecha es el de la propia ciudad de Colonia, que incluye las tres coronas alusivas a los propios Magos, sus patronos, cuyas reliquias se veneraban en su catedral. El escudo en blanco de la figura de la izquierda cumple la función – como en algunas estampas sueltas y en portadas de libros de su época – de facilitar al comprador del libro un espacio privilegiado para poner su propio escudo de armas; no se debe olvidar que durante las primeras décadas de la historia del libro impreso las ilustraciones xilográficas estaban concebidas para ser coloreadas posteriormente. Sobre la imagen se despliega

el siguiente texto alusivo: »Celeberrimo cultu sa[ncti] tres reges munera p[re]ciosa regi celi xpto nato: deuotiss[im]e offer[un]t · aurum sczthus et mirram« (f. [24^r]), que, lo mismo que el grabado, se ha añadido exclusivamente en estas ediciones.

La ilustración, situada en la parte inferior de la página, ocupa casi el mismo ancho que el texto, exactamente con la misma disposición y tamaño que, en la página opuesta (f. [23^v]) tiene la vista de Colonia. Las imágenes de la ciudad y la de sus santos patronos, simétricamente dispuestas, configuran un mensaje propagandístico en el que se puede apreciar un contenido cuidadosamente elaborado en honor a la propia ciudad. La vista de Colonia en Quentell, además, despliega un desarrollo notable de lo civil (el puerto comercial, el escudo de la ciudad, los ciudadanos) en comparación con el carácter monástico de la de Ther Hoernen.³⁷ El Ayuntamiento de Colonia, presente en la vista con su gran pináculo arquitectónico, poseía en su sede un altar, un tríptico, dedicado a sus patronos, los Reyes Magos (*Altar der Kölner Stadtpatrone* o *Kölner Dombild*).³⁸ La tabla principal del retablo, pintado por Stephan Lochner h. 1445, sirvió de modelo al grabado utilizado por el impresor Heinrich Quentell en varias de sus producciones, incluidas las del *Fasciculus temporum*.³⁹ Se copian la escena de la Virgen sedente presentando al Niño a los Reyes y el detalle de las tres banderolas con sus emblemas que llevan los servidores de los Reyes, aunque el resultado estampado aparezca invertido con respecto al sentido de la pintura original.

La presencia de esta ilustración en el contexto de la sobriedad de contenidos del *Fasciculus temporum* sólo es explicable en las ediciones impresas en Colonia y debido a un afán de promoción de la obra para que fuese más atractiva a sus conciudadanos, y sirviese de propaganda de la urbe a los lectores foráneos. Dicho lo cual, hay que señalar que la edición estampada en Memmingen (Albrecht Kune, 1482), que sigue bastante fielmente las ilustraciones de las ediciones de Colonia, incluye una copia del grabado de los Reyes Magos, eso sí, simplificada, invertida y también propagandística (f. 24^r), ya que sustituye el escudo de armas de Colonia por el de Memmingen, así mismo invertido, y añade en el escudo opuesto lo que parece ser la marca del impresor.⁴⁰

Temas bíblicos

Las ilustraciones de otros temas de la historia bíblica – distintos del Arca de Noé o la Torre de Babel – fueron apareciendo esporádicamente en algunas, pocas, ediciones del *Fasciculus temporum*. En su edición de Utrecht, Veldener (1480) añadió varias.

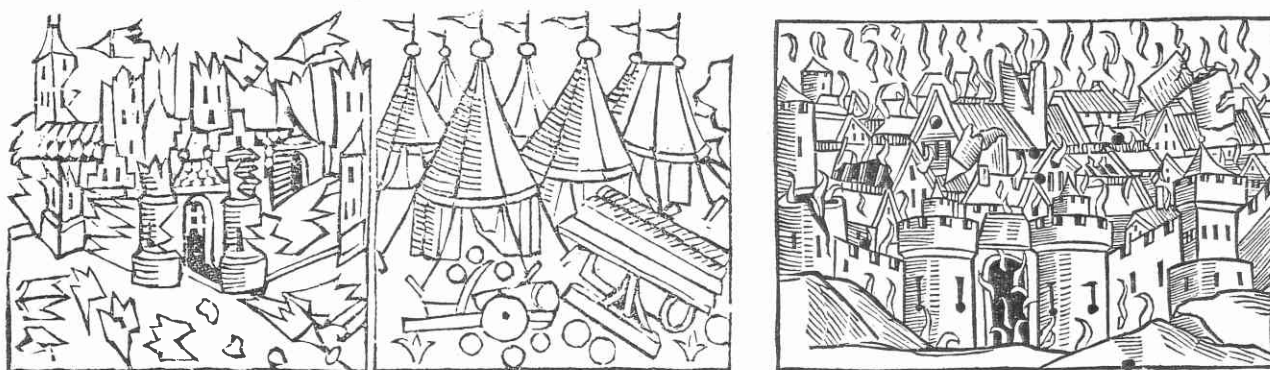
Al comienzo del libro (f. 1^r) aparece, con alusiones al libro del Génesis I, Dios creando el sol, la luna y las estrellas, y poniéndolas en el cielo. El grabado, como otros de esta edición, se inspira en los del *Rudimentum novitiorum* (Lübeck 5 agosto 1475). Sólo se repite este tema en las tres últimas ediciones venecianas de Erhardus Ratdolt (1481–85) y su derivada de Adam [de Rottweil?] Alamanus (S.l. 1486), aunque con un grabado de formato y disposición muy diferentes. Si en la estampa de Veldener, cuadrada, Dios está de pie sobre un sencillo paisaje y los astros aparecen

³⁷ BRAUNFELS (véase nota 18), pp. 24–9.

³⁸ El altar fue trasladado en 1810 a la catedral de Colonia, donde permanece.

³⁹ Por ejemplo, en su: *Biblia*. Colonia, Heinrich Quentell, c. 1478 y TOMÁS DE AQUINO: *Opus quarti scripti*. Colonia: Heinrich Quentell, 2. 2. 1480.

⁴⁰ No se le conoce marca tipográfica a Albrecht Kune; véase ERNST WEIL: *Die deutschen Druckerzeichen des XV. Jahrhunderts*. Hildesheim, New York 1970.



[Fig. 19] Ciudad destruida

(Venecia 1484, f. 65^r), UB Sevilla

[Fig. 20] Ciudad bajo lluvia de fuego

(Ginebra LC 1495, f. 7^r), UB Heidelberg,

B 1551A Folio INC

encerrados en un círculo; en las venecianas, y en un largo rectángulo vertical, Dios flota rodeado de nubes, cabezas de angelitos, estrellas, sol y luna, sobre un orbe rodeado de aguas [fig. 21]. En la edición de Ginebra (Louis Cruse, 1495) la escena representada, en formato cuadrado, será la del sexto día de la creación, Dios sacando a Eva del costado de Adán.

Temas exclusivos de la edición de Utrecht son el Arca de la Alianza, las Tablas de la Ley y el candelabro de siete brazos (los tres en f. 14^v), que ilustran textos sobre Moisés, los mandamientos y el Tabernáculo. También son únicas las imágenes — de nuevo sacadas del *Rudimentum novitiorum* — que muestran la construcción de Roma y Jerusalén, bajo la dirección de un rey, en lugar de las vistas genéricas de otras ediciones (ff. 32^r y 44^r). Así como, finalmente, una interesante composición que representa una alegoría de la Iglesia con San Pedro (f. 71^v), que acompaña al texto siguiente:

La santa madre Iglesia es comparada a una ciudad, calificada de gloriosa, como se dice en el salmo 86. ¿Qué puede ser más gloriosa que aquella a la que glorificó por entero la Santa Trinidad; a la que defendió la majestad divina; a la que ilumina la divina claridad; a la que gobierna la divina bondad; cuya cabeza es Jesucristo, verdadero Dios y hombre; cuyos ciudadanos son todos selectos; cuyos ministros son los ángeles, aquellos espíritus bienaventurados que están día y noche de guardia sobre sus muros? Esta es la que edificó el unigénito de Dios sobre una firme piedra, y las puertas del infierno no prevalecerán contra ella. San Pedro abre con su llave la puerta de un torreón hexagonal de grandes sillares para que entren las almas de los justos que, en forma de figuras desnudas, suben por sendas escaleras laterales. Arriba, la fortificación se transforma en un espacio cupulado en el que se abren tres arcos: en el central se ve a Dios con atributos imperiales, adorado por los justos; y, en los laterales, dos ángeles músicos tocan la trompa y el laúd. La estampa recuerda a los edículos que, como templo o como paraíso, se usaban en los misterios de origen medieval, como el famoso de Valenciennes.

Johannes Prüss incorporó cuatro temas nuevos, pero sólo en la edición de 1492, de Estrasburgo. El primero trata de la idolatría (f. 7^r), y muestra, sobre un pedestal, la imagen de un rey de la cual salen volando dos demonios; a ambos lados, varios hombres la contemplan, entre ellos los operarios que la han levantado. Su texto dice así:

Nace la idolatría. Téngase en cuenta que quien rebusque bien en las historias, encontrará que fueron principalmente tres las causas que empujaron al hombre a la idolatría: el afecto a los moribundos, el temor y la adulación a los reyes, y la escrupulosidad de los artistas en su obra escultórica. Los demonios, escondiéndose en los ídolos y dando respuestas, fortalecieron de tal forma este engaño que quien no se mostrase de acuerdo con él era castigado con la pena capital. Por si fuera poco, vino a añadirse la falaz alabanza de los poetas, que escribiendo poesías elevaron al cielo a los desgraciados y condenados, y como por esta misma época comenzaban los demonios a hablar bien a los hombres, el Señor, haciendo gala de su clemencia, envió a sus ángeles para que hablasen públicamente a algunos a los que había elegido, intentando evitar que toda la humanidad pereciese a la vez por causa de aquel pésimo engaño.

El segundo tema (f. 9^r) muestra como José es empujado por dos de sus hermanos hacia un pozo cuadrado, mientras un barco con las velas desplegadas espera en la costa:

José, hombre santo. José fue vendido cuando tenía 16 años. Cuando contaba treinta años se estableció en el palacio del faraón Ecrán como intérprete de sus sueños, y el faraón lo glorificó. Dada su castidad y su respeto a Dios, el señor lo orientaba continuamente.

Con el mismo formato, Prüss introduce la ilustración de la Apoteosis de Hércules (f. 12^v) entre los temas bíblicos, donde el héroe, de pie sobre una hoguera encendida y con armadura medieval, está rodeado de figuras que lo veneran arrodilladas:

Hércules, junto con Jasón, devasta Ilión, es decir, Troya, ciudad que Príamo reconstruye inmediatamente; por su parte, Hércules continúa con sus doce trabajos: funda los juegos Olímpicos, lleva a cabo muchas guerras; sobre él se han elaborado otras muchas mentiras: al final, después de haber vencido a muchos, no siendo capaz de soportar una enfermedad que padecía, vencido por ella, se arrojó a las llamas y, una vez muerto, pasó a ocupar un lugar entre los dioses.

Finalmente (f. 20^r), se muestra la lapidación de Zacarías, de pie, en el interior de una ciudad amurallada:

Zacarías, hijo de Joyada, es lapidado por orden del rey Joás entre el altar y el templo, y es coronado con un martirio glorioso (2 *Paralipómenos*, 24). Reprendió a Joás porque había abandonado totalmente al Señor.

La tardía edición de Ginebra, [Jean Belot], 1495, es la más profusamente ilustrada de todas; en ella abundan los temas bíblicos. Las escenas aparecen dentro de unos pequeños marcos circulares insertos en cuadrados. Comienza el libro con una xilografía que está formada por una tira de siete de estos marcos, aquí todavía más pequeños, que presentan de forma muy sucinta los siete días de la creación (f. 1^v). El centro de la misma página acoge la escena de la Caída del hombre, con Adán y Eva comiendo de la fruta prohibida. Las otras escenas con este formato son: Noé dormido con sus hijos (f. 3^r), el sacrificio de Isaac (f. 6^r), David arrepentido (f. 12^v) y la transmigración de Babilonia (f. 20^v). A estas imágenes hay que añadir, en formato rectangular, las escenas del Nacimiento y Calvario de Cristo que, juntas y con textos de tipografía especial, crean un espacio singular señalando el comienzo de la era cristiana (f. 34^r).



[Fig. 21] Creador (Venecia 1484, f. 2^r),
uB Sevilla



[Fig. 22] Panteón (Venecia 1484, f. 41^v),
UB Sevilla

El Panteón de Roma

Las ediciones venecianas de Ratdolt (1480–85) incluyen la imagen del templo romano conocido como el Panteón [fig. 22], acompañando un curioso texto explicativo de cómo este edificio de la antigüedad romana fue consagrado como iglesia cristiana. Dice así:

Panteón, en latín «templo de todos los dioses» / Este Bonifacio [iv, papa] consagró el Panteón, es decir, el templo de todos los dioses, donde los cristianos eran puestos en peligro por los demonios. Y la similitud es hermosa, ya que el Espíritu Santo sabe elegir de entre las malvadas prácticas de los paganos el santo ejercicio de la devoción, del mismo modo que del veneno se elabora una medicina: donde los impíos rendían culto a todos los demonios, allí los cristianos honran a todos los santos, y de este modo el arte es burlado con arte (f. 41^v).

La imagen, sin embargo, no hace justicia a la realidad arquitectónica del templo. Si bien conserva sus rasgos esenciales, la circularidad de su planta y su monumental cúpula, añade una irreal galería de columnas a su alrededor y suprime su pórtico de frontón triangular sobre columnas. Está claro que el autor del grabado jamás estuvo en Roma.

La única edición no veneciana que incorpora una copia de esta imagen es la de Adam [de Rottweil?] Alamanus (S. l. 1486, f. 41^v) que, como se ha visto, es fiel a las venecianas – aunque añadiendo sobre la entrada al templo una escultura pagana desnuda. En la última de las ediciones que Johann Prüss publicó en Estrasburgo (1492) aparece una ilustración como Panteón (f. 81^r); sin embargo, la imagen es la misma que Prüss empleó en todas sus ediciones para la Torre de Babel. Además, en esa misma edición se vuelve a usar como Templo de Salomón (f. 15^v).

Esquemas simbólicos

Otra de las aportaciones de las ediciones venecianas de Erhardus Ratdolt es la presencia en un novedoso anexo al final del libro con esquemas simbólicos sobre cuestiones relativas al Antiguo Testamento. En la edición de 1480 hay cinco diagramas; en el f. 67^r, se muestra la división del mundo: Jerusalén en el centro de un orbe con los cuatro puntos cardinales, cuyo interior está dividido en tres partes: Asia, África y Europa vinculadas respectivamente a Sem, Cam y Jafet, los descendientes de Noé. Un esquema semejante al publicado en las *Etimologías* de San Isidoro de Sevilla, en Ausburgo (Günter Zainer, noviembre 1472), libro que junto a *De responsione mundi et de astrorum ordinatione*, del mismo autor y editor (Augsburgo 7 diciembre 1472) fue un adelantado en el uso de diagramas impresos, algunos de gran belleza.⁴¹

El f. 67^v tiene tres esquemas. Dos del arca de Noé en forma de A mayúscula: uno con la distribución de espacios y medidas en el Arca según San Agustín, y otro con los espacios según Josefo. Bajo ellos, una serie de círculos concéntricos simbolizan la Jerusalén reedificada por Nehemías con sus tres habitaciones y las seis puertas de la ciudad según el texto, ya citado, del f. 17^v y al que suele acompañar una vista convencional como Jerusalén. En realidad, un diagrama de este mismo tema – y otro sustituyendo la imagen del Salvador – habían aparecido con anterioridad en la

⁴¹ Bartsch (véase nota 6), 80 Supp., 1472/156–67; el diagrama de las partes del mundo es el 1472/159.

edición de Nicolaus Götz ([Colonia] [después de 1474], f. 78); edición que, a diferencia de la de Ther Hoerner (Colonia 1474), no influyó directamente en otras ediciones de la obra.

Finalmente, en el f. 68^r, un nuevo círculo, en cuyo interior hay un arco sobre dos columnas, representa esquemáticamente la creación del mundo y sus siete días descritos en el Génesis [fig. 23]. Este esquema es el único que aparece en el resto de las ediciones venecianas – también en la de Adam [de Rottweil?] Alamanus (S. l. 1486) – ; porque de los otros, sólo el orbe con sus tres partes volverá a ilustrar la edición de 1484.

Santos fundadores de órdenes monásticas

La edición del *Fasciculus temporum*, en Rougemont (1481), por Henricus Wirtzburg, monje del Priorato Clunicense de esta ciudad suiza, incorporó nuevas ilustraciones, que se añadirían a ediciones posteriores. Aportó las imágenes de los fundadores de órdenes monásticas, la de la Abadía de Cluny, y la de seres monstruosos y fenómenos astronómicos. Aparte de las citadas modificaciones del Salvador o la ilustración de Sodoma y Gomorra y la caída de Troya.

Wirtzburg ilustró los textos originales de Rolevinck relativos a las órdenes monásticas y, además, desarrolló sus noticias. San Benito (f. 54^v) se muestra de cuerpo entero, con su hábito monacal, un libro, un báculo abacial y una orla de santidad tras su cabeza. El grabado acompaña a un párrafo que describe las características del hábito benedictino y cuenta detalladamente cómo el santo creó una Regla bajo la que reunió a cenobitas y anacoretas, para después fundar el monasterio de Monte Casino y otros muchos, entre los cuales se cita al de Cluny; párrafo que sustituye ampliamente al texto de la edición original, que decía:

Sobresale San Benito, padre supremo, apoyo de toda la Iglesia y regla de la religión. Este venerable varón tuvo destacadísimos y numerosos discípulos, y conquistó el orbe de las tierras, etc. San Gregorio escribió su vida en el segundo de los Diálogos (f. 39^r).

A San Bruno (f. 74^r) se le representa con el hábito de su orden, cubierto por su característica capucha picuda, y leyendo un libro. En este caso se conserva íntegramente el texto original, aunque con algún cambio en el orden de los párrafos (f. 54^v):

Sabemos que en esta época tiene sus inicios la Orden de los Cartujos, que – de acuerdo con San Bernardo – ocupa la primacía entre todas las órdenes eclesiásticas, no por razón de antigüedad, sino por su rigor, motivo este por el cual el propio santo le da el nombre de «hermosísima columna de la Iglesia». Pero dado que por la excesiva abstinencia que propugnaba era soportable para muy pocos y para evitar que fuera exigua durante mucho tiempo, fue moderada más tarde por la Iglesia, y jamás decayó de su santo propósito, singularmente preservada hasta hoy por el Espíritu Santo / Bruno, hombre santo de Colonia y maestro en teología, se hace famoso junto con otros seis hombres venerables, porque echaron las raíces de la Orden de los Cartujos en la diócesis de Gratianópolis.

Aprovechando la biografía del papa Urbano II, que fue monje cisterciense, y del que se cita su relación con el cartujo San Bruno, Wirtzburg añade



[Fig. 23] Esquema de la creación del mundo (Venecia 1484, f. 68^r), UB Sevilla



[Fig. 24] San Bernardo

(Ginebra LC 1495, f. 74^v), UB Heidelberg,

B 1551A Folio INC

[Fig. 25] San Benito

(Ginebra LC 1495, f. 54^v), UB Heidelberg,

B 1551A Folio INC

[Fig. 26] San Bruno

(Ginebra LC 1495, f. 74^r), UB Heidelberg,

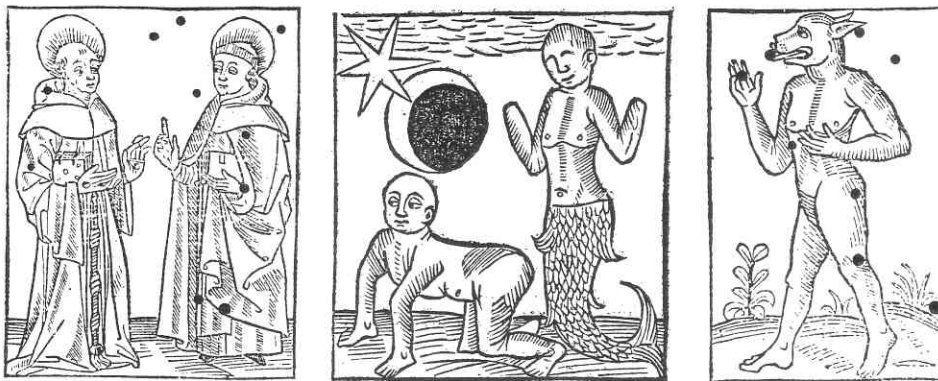
B 1551A Folio INC

un nuevo párrafo que alude a la creación de la orden del Cister por el abad Roberto y Alberico, tras reformar la Regla benedictina; así como la imagen de otro santo monje (f. 74^v). El bloque xilográfico es el mismo de San Benito, al que ahora cubre una parte superior del hábito cerrada y blanca – en San Benito, abierta y rayada – gracias a que han sido eliminadas, retalladas, las líneas de esa zona. Aunque no se cite en el texto, es de suponer que el santo abad cisterciense de la imagen se corresponde con la figura de San Bernardo de Claraval, auténtico configurador e impulsor de la orden en toda Europa.

En el f. 79^v se insertan las figuras de Santo Domingo y San Francisco para ilustrar unos nuevos textos. Los dos tienen orla de santidad y libro en la mano derecha; el primero, con el blanco y negro de su hábito diferenciados; el segundo, con su largo cordón y mostrando sus estigmas. La letra explica cómo Domingo, español, se dedicó a perseguir herejes e instituyó la orden de los frailes predicadores; mientras que Francisco, italiano, con un grado de amor, fervor y pobreza que lo condujo a realizar muchos milagros, fue el fundador de la orden de los frailes menores.

Hay un antecedente de ilustraciones de monjes y santos fundadores de órdenes monásticas en el *Rudimentum novitiorum* (Lübeck 5 agosto 1475), donde junto a hechos relativos a diferentes instituciones monásticas se incluyen las imágenes de hasta cuatro modelos de medio cuerpo de monjes de orden indeterminada. Son figuras convencionales que se repiten para diferentes hechos y personajes: entre ellos San Bernardo y San Benito.

Los santos monjes fueron copiados, junto a los textos añadidos o modificados por Wirtzburg, en la edición de Lyon (Mathie Husz, 1483): fielmente San Benito (f. 54^v) y San Bernardo (74^v) – ambos con el mismo grabado –; mientras que los demás (ff. 74^r y 79^v) lo fueron con el sentido invertido. En la edición ginebrina de Jean Belot, 1495, están inscritos bajo arcos (ff. 54^v, 74^r, 74^v y 79^v), y presentan añadidos en los atributos de Santo Domingo (una palma) y San Francisco (un crucifijo). La otra edición de Ginebra (Louis Cruse, 1495) incluye una xilografía diferenciada para San Bernardo de Claraval [fig. 24]; éste, junto a San Benito [fig. 25] y San Bruno [fig. 26] son situados junto a plantas o flores. Mientras que Santo Domingo y San Francisco comparten un mismo taco xilográfico en el que se representa un suelo liso [fig. 27]. Estas mismas xilografías fueron reutilizadas en la edición de Lyon (Mathie Husz, 1498).



Lavieze Cox Ward destaca el esfuerzo de Henric Wirtzburg, el editor cisterciense, por dirigirse al mercado específico de las comunidades monacales incorporando a su edición del *Fasciculus temporum* el atractivo de las imágenes de los santos fundadores de órdenes y la vista «real» del monasterio de Cluny, del que se hablará a continuación.⁴²

Abadía de Cluny

La edición de Rougemont incluye la primera representación impresa del famoso monasterio de Cluny (f. 68^r), acompañando a un texto que refunde otros del original (f. 50^r). En él se alude a la creación de este «famosísimo y santísimo» monasterio benedictino gracias a una donación de Guillermo I de Aquitania, duque de Aquitania y conde de Auvernia, llamado «el piadoso», y a su primer abad, Bernón. El profesor John Cowdrey identificó la imagen con el llamado Cluny III, es decir, el estado de la abadía tras su segunda reconstrucción, convertido en el mayor monasterio de la cristiandad gracias al ambicioso proyecto del abad Pons de Melgueil (1109–22).⁴³ La imagen refleja la singularidad del edificio; su planta de cruz latina, los tres niveles de altura de sus naves, el atrio con sus torres laterales, su compleja cabecera, etc., son fácilmente reconocibles gracias a una perspectiva bastante correcta para lo que se suele ver en las ilustraciones de la época. El valor histórico de la imagen es grande ya que el edificio representado no existe hoy: tras la Revolución Francesa, los propios habitantes de la zona fueron desmantelando el monasterio, y es muy poco lo que queda del mismo.

Ninguna de las ediciones posteriores que incorporan las novedades de Rougemont copia la imagen del monasterio de Cluny, aunque sí incluyen una imagen convencional de vista de ciudad con esa atribución; en estos casos no se copió la imagen original, como sí se hizo en las xilografías de los monjes fundadores.

Seres monstruosos y cometas

Otra aportación de la edición de Rougemont es la ilustración de casos extraordinarios, relacionados con fenómenos astronómicos como la aparición de cometas o los eclipses. Aquí, el editor ilustra los textos originales, sin modificarlos; con lo cual otorga a estos fenómenos una importancia similar a la de otros acontecimientos ilustrados en el libro (hechos

[Fig. 27] Santo Domingo y San Francisco de Asís

(Ginebra LC 1495, f. 79^v),

UB Heidelberg, B 1551A Folio INC

[Fig. 28] Seres monstruosos y cometa

(Ginebra LC 1495, f. 57^r),

UB Heidelberg, B 1551A Folio INC

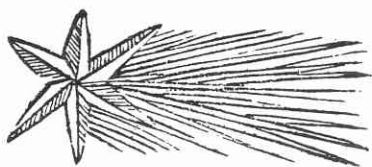
[Fig. 29] Licántropo (Ginebra

LC 1495, f. 68^v), UB Heidelberg,

B 1551A Folio INC

⁴² WARD (véase nota 23), p. 110.

⁴³ Citado por WARD (véase nota 23), p. 109.



[Fig. 30] Cometa
(Ginebra LC 1495, f. 47^v), UB Heidelberg,
B 1551A Folio INC

bíblicos, fundación de ciudades o de órdenes religiosas) y añade de esta forma un nuevo atractivo basado en el morbo de lo raro, lo fantástico y lo inverosímil.

Hay dos grabados llamativos de seres extraordinarios, más tres de fenómenos astronómicos. La primera imagen (f. 57^r) recoge en su composición la presencia de un cometa y un eclipse solar sobre dos figuras: en vertical, el niño sin ojos ni manos con el cuerpo inferior de un pez, y, a cuatro patas, el niño bizantino cuadrúpedo:

Se cuenta que en estos tiempos sucedieron hechos maravillosos. Apareció un cometa; en Bizancio nació un niño con cuatro pies y otro con dos cabezas; lanzas ensangrentadas y una luz clarísima se veían durante toda la noche; nace un niño sin ojos ni manos, y que de la cintura hacia abajo tenía forma de pez; en el Nilo, en Egipto, aparecieron dos animales de apariencia humana, hombre y mujer, de un horrible aspecto; durante el transcurso de un día, de la mañana a la noche, el sol se redujo a una tercera parte. Todas estas cosas suelen anunciar algo nuevo. Algunos piensan que prefiguran la bestial y monstruosa secta de los sarracenos, que en breve tiempo corrompió casi a la tercera parte del cristianismo, y que hizo su aparición no mucho después de esta época.

La segunda imagen (f. 68^v) representa a un hombre desnudo con una feroz cabeza de lobo, dando un paso al frente y con las manos en actitud gesticulante. El texto, inquietante, que le acompaña dice:

Un hombre monstruoso, con cabeza de perro y los restantes miembros como un hombre, es presentado a Ludovico [III, emperador], y puede muy bien representar el monstruoso estado de aquella época, en que los hombres sin cabeza y ladrando como perros iban vacilantes de un lado a otro (f. 68^v).

Estos dos grabados extraordinarios, que tienen como antecedente la tradición medieval de representar a bestias y seres monstruosos, son, a su vez, la avanzadilla en el mundo de la imprenta del género específico de los «casos espantosos»; que, dentro del más amplio de las noticias y relaciones de sucesos notables o extraordinarios, fue durante siglos del gusto popular, entre otros motivos porque se incluían este tipo de estampas tan llamativas.⁴⁴ He aquí, de nuevo, el uso de las ilustraciones como reclamo que busca hacer más atractivo el libro a sus potenciales compradores. Si antes se dirigía a los ciudadanos locales, o a los miembros de las comunidades religiosas, ahora busca cualquier lector curioso o apasionado por este género de temas morbosos e inquietantes.

Por esta razón, en la mayor parte de las ediciones posteriores a 1481 se incluyen copias de estas dos imágenes fantásticas.⁴⁵ Copias que mantienen lo esencial de su modelo, aunque no les preocupe el sentido de la imagen [fig. 28 y 29].

Los cometas, eclipses y otros raros fenómenos celestes, que ya estaban presentes en el texto original de Rolenvick, se hicieron visibles a través de pequeños grabados en la edición de Rougemont. Y a partir de entonces, estas pequeñas figuras pasaron a formar parte de la iconografía de las ediciones posteriores del *Fasciculus temporum*.⁴⁶ Los textos que ilustran estas figuras celestes, repetidas en las distintas ediciones con pequeñas diferencias de calidad, son diez. El primer cometa (f. 47^v) aparece junto a un texto, que comienza con la repetida fórmula *Cometa*

44 FRANCISCO BAENA SÁNCHEZ: Entre *quality papers* y prensa amarilla: los «casos espantosos». En *Relaciones de sucesos en la Biblioteca de la Universidad de Sevilla, antes de que existiera la prensa ...* Sevilla 2008, pp. 72-81.

45 No están en: Memmingen (Albrecht Kune 1482); Colonia (Ludwig von Renchen h. 1483); Venecia (Erhardus Ratdolt 1484 y 1485); y Adam [de Rottweil?] Alamanus (S.l. 1486).

46 Con la excepción de las citadas en la nota anterior.

apparuit ..., en el que se explica cómo la muerte del emperador Constantino, ocurrida poco después de la presencia visible de un cometa, fue causada por su influencia negativa [fig. 30]. El texto del (f. 52^r) es mucho más tremendo: cuenta cómo se vio que el cielo se volvía de fuego; cómo la luna se oscureció y hubo un temblor de tierra. Apareció un cometa y, en Toulouse, un río de sangre fluyó desde el cielo hasta la tierra. En el (f. 64^r) cuenta cómo el sol se oscureció durante diez y siete días, el signo de la cruz apareció marcando las ropas de los hombres y, de nuevo, la sangre cayó del cielo; junto a este párrafo se incluye una nueva imagen del sol oscurecido con la lluvia de sangre [fig. 31]. Un folio después (65^r) una estrella cruciforme ilustra la noticia de la aparición celeste un gran signo rojo, como una cruz, rodeado de lanzas, tras lo que hubo una gran mortandad de cristianos. Y así, con estos grabados y otro de un sol oscurecido, se ilustran textos muy semejantes (de guerras, terremotos, ahogados, muertes) en los folios [65^v], [77^v], [82^v], [83^r], [87^r] y [90^r]. La última de estas noticias describe la aparición de un cometa sobre Colonia en el año 1472; parece que el monje Rolenvick vivió apasionadamente esa experiencia que le movió a recoger en su libro todas estas noticias astronómicas que, por otra parte, amenizan notablemente el frío rigor cronológico de la sucesión de personajes y acontecimientos históricos que exige el contenido de su obra.

Otros grabados

Hay un último grupo de grabados que aparecen sólo en la última década del siglo xv. En la edición de Ginebra ([Jean Belot], 1495), las imágenes ilustran los contenidos del libro, ya que son retratos de los principales personajes que se suceden a lo largo de la primera parte de la obra. Los retratos sustituyen a los marcos circulares que en las demás ediciones incluyen los nombres de los personajes. Son de formato rectangular, con un arco de medio punto rebajado, bajo el cual aparece el busto del retratado, a veces de perfil, otras de tres cuartos; un fondo rayado crea sensación de profundidad. El nombre correspondiente a cada imagen está escrito dentro de la línea cronológica inferior, la relativa al nacimiento de Cristo. Son quince tipos de retratos convencionales que representan a reyes, profetas, sacerdotes y, sólo una mujer (Athalia); con ellos se ilustra a un total de ochenta personajes, desde Set, hijo de Adán y Eva, hasta San José. Después de Cristo ya no hay más retratos; tan sólo, en la línea de los papas, hay dos casos en los que estos se representan con una tiara dentro del marco circular.

Estos retratos tienen su antecedente en la publicación, un par de años antes, del famoso *Liber chronicarum* o *Crónica de Nurembreg*, de Antón Koberger, en 1493; obra del mismo género literario que, si bien incorporó el sistema de vistas convencionales de ciudades iniciado por el *Fasciculus temporum*, desarrolló su propio sistema de retratos, también convencionales, de personajes históricos con el que ilustra profusamente su amplio texto.⁴⁷

El resto de las xilografías que se encuentran en las ediciones del *Fasciculus temporum*, aparte de las marcas tipográficas y letras ornamentadas que no serán consideradas aquí, son imágenes, hasta cierto punto también



[Fig. 31] Lluvia de sangre
(Ginebra LC 1495, f. 64^r), UB Heidelberg,
B 1551A Folio INC

⁴⁷ HARTMANN SCHEDEL: *Liber chronicarum*. Norimbergae: Antonius Koberger, 1493.

convencionales, que usan los editores para adornar diferentes obras y que, por tanto, no tienen relación directa con el contenido del libro. Son los casos de tres atractivos grabados, que se usan a página completa en los principios del libro – en el verso de la portada –, que los editores utilizaron como reclamo en diferentes obras.

Una imagen muy utilizada para encabezar los libros realizados en las primeras décadas de la imprenta es la del autor entregando un libro a su rey, emperador o señor. Ésta es la imagen (19,2 × 12,2 cm) que aparece en la edición del *Fasciculus ...* que Johannes Prüss publicó en Estrasburgo (después de 6 abril 1490/1). El taco xilográfico empleado se usó antes en la obra de Johannes de Capua, *Das buoch der weyßsheyt der altten weysen*, por Conrad Feyner (Urach h. 1481), y en Augsburgo 1484, así como en el *Directorium humanae vitae*, del mismo autor y por el propio Johannes Prüss (Estrasburgo h. 1488); después de lo cual aparecería en España, utilizado por el impresor alemán Paulus Horus, afincado en Zaragoza, en [Aristóteles], *Ethica ad Nicomachum Leonardo Aretino interprete* (1492) y *Epistolae ad Lucillum* de Lucio Anneo Séneca (1496). Un grabado viajero y que tuvo un éxito notable como muestra el hecho de que se realizaran copias del mismo.⁴⁸

En otras dos ediciones del *Fasciculus ...*, que también publicó Prüss en Estrasburgo ([después de 6 abril 1490/1] y [después de 7 noviembre 1492]) la imagen que aparece es la de un anciano caminando con un bastón (17,8 × 12,7 cm), bajo un arco de arbustos y mirando hacia arriba – pudiera ser ciego. No he visto este grabado en otros libros, pero su significación no está relacionada con el contenido del libro de Rolenvick.

La tercera imagen vuelve a ser otra muy utilizada en la portada o principios de muchos libros: la del autor en su escritorio. La usa [Jean Belot] (Ginebra 1495) en el verso de la portada, y es una cuidada xilografía (20,5 × 15,3 cm) en la que, bajo un arco de ramas y guirnaldas sostenidas por *putti*, se muestra al escritor en su estudio, sentado en su cátedra ante una mesa copiando un libro; mientras, cuatro personajes entran por una puerta que hay en el fondo. El mismo impresor, también en Ginebra, la reutiliza tras la portada de nuevos libros, como *Les sept sages de Rome* (21 julio 1498) y el *Compost et kalendrier des bergers*, (entre 5 febrero 1498 y 1500) y 1500).

Una imagen semejante (16,5 × 14,3 cm) se encuentra en la edición de Lyon (Mathie Husz, 1498), aunque aquí el protagonista, que también está sentado en una lujosa cátedra, lee un libro rodeado de otros siete personajes, bajo una arquitectura gótica abovedada. Esta xilografía ya había sido utilizada anteriormente por el editor en sus dos ediciones de *Valère Maxime* (Lyon 23 junio 1485 y 23 de junio de 1489).⁴⁹

⁴⁸ Hay una copia fiel en JOHANNES DE CAPUA: *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo*, Burgos: Juan de Burgos, 1498.

⁴⁹ CLAUDIN (véase nota 31), pp. 269/270 y 282.

Ejemplares del *Fasciculus temporum* consultados⁵⁰

1. Rolevinck, Werner: *Fasciculus temporum*. Colonia: Arnold Ther Hoerner, 1474. En: Rolewinck, Wernerus: *Fasciculum temporum* (1474). UB Bielefeld, N 32676. En línea: Digitale Sammlungen der UB Bielefeld.
2. Rolewinck, Werner: *Fasciculus temporum*. Cologne: Arnold Ther Hoernen, 1474. UB Colonia, ENNE 53. En línea: Verteilte Digitale Inkunabelbibliothek.
3. Rolewinck, Werner: *Fasciculus temporum*. Cologne: Arnold Ther Hoernen, 1474. UB Colonia, ENNE 70. En línea: Verteilte Digitale Inkunabelbibliothek.
4. Rolevinck, Werner: *Fasciculus temporum*. [Colonia]: Nicolaus Götz, [después de 1474]. En: Rolewinck, Werner: *Fasciculus temporum*. [Cologne]: Nicolaus Götz, [después de 1474]. UB Colonia, ENNE 138. En línea: Verteilte Digitale Inkunabelbibliothek.
5. Rolevinck, Werner: *Fasciculus temporum*. Lovaina: Johan Veldener, 29 diciembre [1475]. En: Rolevinck, Werner: *Fasciculus temporum*. Löwen 29 diciembre 1475. BSB-Ink R-233,1. En línea: DFG-Viewer.
6. Rolevinck, Werner: *Fasciculus temporum*. Colonia: Conrad Winters, 8 noviembre 1476. En: Rolevinck, Werner: *Fasciculus temporum*. [Köln] 8 noviembre 1476. BSB-Ink R-234,1. En línea: DFG-Viewer.
7. Rolevinck, Werner: *Fasciculus temporum*. [Espira]: Peter Drach, 24 noviembre 1477. En: Rolevinck, Werner: *Fasciculus temporum mit Fortsetzung bis 1476*. [Speyer] 24 noviembre 1477. BSB-Ink R-235,1. En línea: DFG-Viewer.
8. Rolevinck, Werner: *Fasciculus temporum*. [Colonia]: Nicolaus Götz, [1478]. Solo las ilustraciones: *The Illustrated Barstch*. 80 (Supplement). New York 1981, 1478/152.
9. Rolevinck, Werner: *Fasciculus temporum*. [Colonia]: Heinrich Quentell, 1479. En: Rolevinck, Werner: *Fasciculus temporum*. [Köln] 1479. BSB-Ink R-237,1. En línea: DFG-Viewer.
10. Rolevinck, Werner: *Fasciculus temporum ...* Venecia: Georgius Walch, 1479. En: Rolevinck, Werner: *Fasciculus temporum mit Fortsetzung bis 1477*. Venedig 1479. BSB-Ink R-238,1. En línea: DFG-Viewer.
11. Rolevinck, Werner: *Fasciculus temporum*. Utrecht: Johan Veldener, 14 febrero 1480. En: Rolevinck, Werner: *Dat boeck dat men hiet fasciculus temporum ...* Utrecht: 14 febrero 1480. BSB-Ink R-256,1. En línea: DFG-Viewer.
12. Rolevinck, Werner: *Fasciculus temporum, vel Chronica ab initio mundi. Auctoritates de vita et moribus philosophorum ex Laertio extractae/Diogenes Laercio*. Hispali [Sevilla]: Bartholomaeus Segura et Alfonsus de Portu, 1480. En: Rolevinck, Werner: *Fasciculus temporum, vel Chronica ab initio mundi*. Sevilla 1480. U de Sevilla, A 335/082. En línea: U de Sevilla, Fondo Antiguo.
13. Rolevinck, Werner: *Fasciculus temporum omnes antiquorum cronicas complectens*. Venecia: Erhardus Ratdolt, 24 noviembre 1480. En: Rolevinck, Werner: *Fasciculus temporum, mit Fortsetzung bis 1480*. Venedig 24 noviembre 1480. BSB-Ink R-240,2. En línea: DFG-Viewer.

⁵⁰ Véase también la relación de páginas en línea en p. 374.

14. Rolevinck, Werner: *Fasciculus temporum*. [Colonia]: Heinrich Quentell, 1480. En: Rolevinck, Werner: [G]eneratio et generatio ... [Köln] 1480. BSB-Ink R-239, 2. En línea: DFG-Viewer.
15. Rolevinck, Werner: *Fasciculus temporum*. [Colonia], Heinrich Quentell, 1481. En: Rolevinck, Werner: [G]eneratio et generatio ... [Köln] 1481. BSB-Ink R-241, 1. En línea: DFG-Viewer.
16. Rolevinck, Werner: *Fasciculus temporum*. Rougemont: Henricus Wirtzburg, 1481. En: *Fasciculus temporum* [auctore W. Rolevinck, cum additionibus fratris Henrici Wirzburg de Vach]. BNF, IFN-7300074, En línea: Gallica.
17. Rolevinck, Werner: *Fasciculus temporum*. Basilea: Bernhard Richel, 31 agosto 1481. En: Rolevinck, Werner: *Die Cronick die man nempt eyn bürdin oder versamlung der zyt* [mit Fortsetzung bis 1480]. Basel 31 agosto 1481. BSB-Ink R-253, 2. En línea: DFG-Viewer.
18. Rolevinck, Werner: *Fasciculus temporum, vel Chronica ab initio mundi*. [Venecia]: Erhardus Ratdolt, 21 diciembre 1481. En: *Fasciculus temporum, vel Chronica ab initio mundi*. Rolevinck, Wernerius. [Venetiis]: Erhardus Ratdolt, [21 diciembre 1481]. B Provincial de Córdoba, I-43. En En línea: B Virtual de Andalucía.
19. Rolevinck, Werner: *Fasciculus temporum*. Basilea: Bernhard Richel, 20 febrero 1482. En: Rolevinck, Werner: *Fasciculus temporum*, mit Fortsetzung bis 1475. [Basel] 20 febrero 1482. BSB-Ink R-243, 2. En línea: DFG-Viewer.
20. Rolevinck, Werner: *Fasciculus temporum*. Memmingen: Albrecht Kunne, 1482. En: Rolevinck, Werner: [G]eneratio et g[e]n[er]atio ... Memmingen 1482 [no posterior a 8 septiembre]. BSB-Ink R-244, 2. En línea: DFG-Viewer.
21. Rolevinck, Werner: *Fasciculus temporum*. [Colonia: ¿Ludwig von Renchen?, no posterior a 1483]. En: Rolevinck, Werner, [G]eneratio et generatio ..., [Köln] [no posterior a 1483]. BSB-Ink R-245, 1. En línea: DFG-Viewer.
22. Rolevinck, Werner: *Fardelet des temps*. Lyon: Mathie Husz, 1483. BNF, Microfilm R 102708.
23. Rolevinck, Werner: *Fasciculus temporum*. Venecia: Erhardus Ratdolt, 28 mayo 1484. En: Rolevinck, Werner: *Generatio [et] generatio ... Venetiis* 28 mayo 1484. BSB-Ink R-246, 5. En línea: DFG-Viewer.
24. Rolevinck, Werner: *Fasciculus temporum*. Venecia: Erhardus Ratdolt, 1485. En: Rolevinck, Werner: *Fasciculus temporum ... Venedig* 8 septiembre 1485. BSB-Ink R-247, 2. En línea: DFG-Viewer.
25. Rolevinck, Werner: *Fasciculus temporum vel Chronica ab initio mundi*. [S. l., Francia meridional?; Aquila?]: Adam [de Rottweil?] [Steinschaber, Geneve?] Alamanus, 2 diciembre 1486. Médiathèque de Troyes Troyes-Patrimoine incunable 221.
26. Rolevinck, Werner: *Fasciculus temporum*. Estrasburgo: Johann Prüss, 1487. En: Rolevinck, Werner: *Fasciculus tempo[rum]*. Argentine: Pryss, 1487. HAB, A: 154.3 Quod. 2º (2). En línea: Wolfenbütteler Digitale B.
27. Rolevinck, Werner: *Fasciculus temporum*. Estrasburgo: Johann Prüss, 1488. En: Rolevinck, Werner: *Fasciculus temporum*. Straßburg 1488. BSB-Ink R-249, 4. En línea: DFG-Viewer.

28. Rolevinck, Werner: *Fasciculus temporum*. [Estrasburgo]: [Johann Prüss], [después de 6 abril 1490]. 1: con grabado de entrega de libro. En: *Fasciculus te[m]porum omnes antiquorum cronicas complecte[n]s*. [Estrasburgo]: [Prüss], [después de 6 abril 1490]. HAB, A: 151 Quod. 2º (3). En línea: Wolfenbütteler Digitale B.
29. Rolevinck, Werner: *Fasciculus temporum*. [Estrasburgo]: [Johann Prüss], [después de 6 abril 1490]. 2: con grabado de peregrino. En: Rolevinck, Werner: *Fasciculus temporum* [después de 6 abril 1490]. BSB-Ink R-250. En línea: DFG-Viewer.
30. Rolewinck, Werner: *Fasciculus temporum. Eyn burdlin der zeyt*. [Estrasburgo]: [Johann Prüss], [después de 7 noviembre 1492]. En: *Ein Cronica von anfang der welt ... Genant Fasciculus temporum ...* [Estrasburgo]: [Prüss], [después de 7 noviembre 1492]. HAB, A: 288.13 Hist. 2º (1). En línea: Wolfenbütteler Digitale B.
31. Rolevinck, Werner: *Fasciculus temporum. Le fardelet hystorial*. Ginebra: Louis Cruse, 28 abril 1495. En: DVD de la UB Heidelberg, nº D047/10.
32. Rolevinck, Werner: *Fasciculus temporum en francois*. Ginebra: [Jean Belot], 1495. En: Rolevinck, Werner: *Le fardelet hystorial mit Fortsetzung bis 1495*. Genf [después de 12 mayo 1495]. BSB-Ink R-255, 1. En línea: DFG-Viewer.
33. Rolevinck, Werner: *Fasciculus temporum omnes antiquorum hystorias complectens*. [S. n.] 1495. En: Rolevinck, Werner: *Fasciculus temporum [mit Fortsetzung bis 1495]*. [Lyon] [no antes de 1495]. BSB-Ink R-252, 1. En línea: DFG-Viewer.
34. Rolevinck, Werner: *Fasciculus temporum en françoys, les fleurs et manieres de temps passe: et des faits merueilleux de Dieu tant en lancien testament ...* Lyon: Mathie Husz, 1498. En: *Fasciculus temporum en françoys ...* [authore Wermer Rolevinck]. [s. n.] 1498. BNF, NUMM-52191. En línea: Gallica.