



Las xilografías que ilustran el *Thesoro de la Passion* de Andrés de Li (Zaragoza, 1494) y sus fuentes grabadas¹

Miquela Forteza Oliver²

Recibido: 1 de diciembre de 2022/ Aceptado: 5 de junio de 2023

Resumen. En este artículo se analizan las xilografías que ilustran el *Thesoro de la Passion* de Andrés de Li. Este libro fue estampado el año 1494 en Zaragoza en la imprenta de Pablo Hurus. Se trata de una obra devocional extensa conformada por ciento veinte folios que recorren cronológicamente los episodios más significativos de la vida pública y la pasión de Cristo. Las estampas se conciben como complementos del texto y su distribución se relaciona con las exigencias del mismo. Aunque algunas de las xilografías recuerdan a las calcografías de la pasión de Martin Schongauer y a los grabados de la pasión de Delbecq-Schreiber, las referencias debían de proceder, directa o indirectamente, de diferentes fuentes: de manuscritos miniados, de la imaginería tradicional y, por supuesto, de grabados centroeuropeos, los cuales en esta época constituían un importante comercio en el sector del libro.

Palabras clave: Xilografía, grabado; Incunable; Imprenta; Pablo Hurus; Pasión de Cristo; Martin Schongauer, Pasión de Delbecq-Schreiber

[en] The woodcuts illustrating the *Thesoro de la Passion* by Andrés de Li (Zaragoza, 1494) and its engraved sources

Abstract. This article analyzes the woodcuts that illustrate the *Thesoro de la Passion* by Andrés de Li. This book was printed in 1494 in Zaragoza in the printing house of Pablo Hurus. It is an extensive devotional work made up of one hundred and twenty folios that chronologically cover the most significant episodes of the public life and passion of Christ. The prints are conceived as complements to the text and their distribution is related to the demands of the text. Although some of the woodcuts are reminiscent of Martin Schongauer's Passion intaglio prints and Delbecq-Schreiber's Passion engravings, the references must have come, directly or indirectly, from different sources: from miniated manuscripts, from traditional imagery and, of course, from Central European engravings, which at this time constituted an important trade in the book trade.

Keywords: Woodcut; Engraving; Incunabula; Printing; Pablo Hurus; Passion of Christ; Martin Schongauer; Delbecq-Schreiber Passion

Sumario. 1. Introducción. 2. Configuración de la obra. 3. Xilografías ilustrativas. 4. Los referentes visuales. 5. En conclusiones. 6. Referencias bibliográficas.

¹ Este trabajo ha sido realizado con el apoyo del Proyecto de Investigación Santander-Universidad Complutense de Madrid «Repertorio iconobibliográfico del grabado medieval hispano» (PR108/20-04).

² Doctorado en Universidad Rey Juan Carlos
E-mail: marisoleboda@gmail.com

Cómo citar: Forteza Oliver, M. (2023), Las xilografías que ilustran el *Thesoro de la Passion* de Andrés de Li (Zaragoza, 1494) y sus fuentes, en *Revista General de Información y Documentación* 33 (1), 399-324.

1. Introducción

Durante el último cuarto de siglo XV se establecieron en Zaragoza algunos impresores, editores y libreros del centro de Europa, mayoritariamente de origen germánico. Está documentada la presencia de Mateo Flandro, Nicolás Spindeler, Enrique Botel, Juan Planck y la de los hermanos Juan y Pablo Hurus. Estos últimos, naturales de Constanza (Alemania), mantuvieron un importante negocio editorial y tipográfico entre los años 1476 y 1499 del que salieron incunables ricamente ilustrados con grabados³. Jorge Coci y sus socios, Leonardo Hutz y Luppo Apentegger, también de origen germano, regentaron la imprenta de los Hurus hasta el año 1603.

Pablo Hurus fue uno de los impresores más importantes del siglo XV español. En 1475 colaboró con Juan de Salzburgo para imprimir en Barcelona la *Rudimenta grammatices* de Nicolás Perottus y el 22 de octubre de 1476 ya residía en Zaragoza, donde se comprometió a realizar una edición de los fueros de Aragón (Pallarés, 2003: 52). Gran amante del arte y de la cultura, en su taller se imprimieron más de un centenar de obras de autores clásicos, medievales y humanistas⁴. Destacó no solo por la hermosura y riqueza de sus ediciones — dedicadas a una amplia variedad de temáticas, incluida la religión, la historia, la poesía, el teatro o el derecho—, sino también por su buen ojo para los negocios. Hurus conocía a la perfección a los compradores de libros y elegía para su impresión las ediciones que podían generar mayores ingresos económicos.

El impresor germano se relacionó con destacados artistas e intelectuales de la época, tales como los humanistas Gonzalo García de Santa María y Martín Martínez de Ampíes; el historiador Gauberte Fabricio de Vagad; Martín Bernat y Miguel Ximénez, pintores de retablos; el escultor Gil Morlanes, el Viejo; o Andrés de Li o de Helí, uno de los más destacados representantes del movimiento cultural zaragozano de finales de la Edad Media que, además, fue protector de su imprenta (Lacarra, 1984: 16). En este artículo se analizarán, precisamente, las imágenes que ilustran una de las obras del erudito aragonés: el *Thesoro de la Passion sacratissima de nuestro Redemptor*, libro impreso por Pablo Hurus en 1494. Para el análisis de esta obra se ha utilizado el ejemplar digitalizado que forma parte de la Colección Lessing J. Rosenwald, actualmente depositada en la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos (Washington D. C.)⁵.

³ La prolífica trayectoria de Pablo Hurus corre en paralelo con la de buena parte de los impresores del sur de Alemania, con quienes mantuvo contactos comerciales y personales. Para más información sobre este tema, véase: Sanz, 2010: 1641-1653.

⁴ Miguel Ángel Pallarés atribuye 114 obras al taller de Pablo Hurus (Pallarés, 2003: 8).

⁵ Library of Congress Incun. 1494. L5. En: <https://www.loc.gov/item/51006193/> [Consulta: 11-08-2021]. Ejemplar en perfecto estado de conservación encuadernado en vitela, con lazos en las esquinas superior e inferior de la portada y la contraportada. En el lomo del texto se incluye el título «Thesoro dela Pasion de

La estrecha relación y el intercambio de ideas entre Andrés de Li y Pablo Hurus se hace evidente en el prólogo de la obra:

«... ocurrio me aquello que muchas vezes hauia oydo a Pablo hurus, alemán/ de Constancia, emprentador famosissimo/ en aquesta vuestra fidelissima y muy noble ciudad. el qual dezia/ estaua marauillado/ como a sus manos houiesse llegado libros y obras sin cuento para imprimir: y jamas en romançe hauia visto/ que nadi se houiesse acordado de pregonar el sagrado misterio dela passion/ del redemptor glorioso, la qual era fundamento del edificio de nuestra fe sancta catholica. exortando me por los merescimientos de aquella/ me dispusiesse yo a trabajo tan piadoso y tan meritorio. E quantoquiere, muy altos principes y muy poderosos/ que yo tuuiesse/ como reza el mesmo jeronimo/ por cosa muy ardua satifazer a sus ruegos:» [fol. 2r].

Justo antes del prólogo, consta que el libro fue dedicado a los Reyes Católicos:

«A sempiterno loor y gloria de Jesu Christo crucificado, y a instruccion y consuelo delos christianos deuotos comienza el Thesoro dela passion, endreçado alos muy altos y muy poderosos príncipes/ señores/ y Reyes don Fernando y doña Ysabel Reyes delas dos españas, por Andres deli, ciudadano dela ciudad de Çaragoça, el menor delos vasallos de sus reales altezas» [fol. 2r].

Cabe mencionar la insistente protección de la Corona a la incipiente industria de la impresión tras su advenimiento en la Península Ibérica. La reina Isabel concedió incentivos fiscales a los impresores que abrieron talleres tipográficos y redujo los aranceles sobre los libros importados⁶. Estas medidas proteccionistas tuvieron tanto éxito que a finales del siglo XV unas veinticinco ciudades españolas ya contaban con imprentas en funcionamiento.

El apoyo de la reina a la industria tipográfica trajo consigo el aumento de la producción de libros devocionales en lengua vernácula. Parte de esta literatura se dedicó a la vida y la pasión de Cristo y en pocos años aparecieron diversas ediciones en castellano sobre el tema: las *Coplas de la pasión con la resurrección* del Comendador Román (1490); la *Pasión trobada* de Diego de San Pedro (1492); el *Luzero de la vida cristiana* de Pedro Ximenes de Prexano (1493); y el *Thesoro*

Xpo. (Christo)». El libro mide 17,5 cm por 13,4 cm. El primer folio está en blanco tanto en el anverso como en el reverso. Toda la impresión es en blanco y negro, salvo el borde de las propias páginas, que es rojo. Incluye 117 folios más tres en blanco. Otras ediciones: 1) Kupferstichkabinett: Berlín (sin número de estante); 2) Real Biblioteca, Palacio Real: Madrid (España), N.º. 1 / 202; 3) The Hispanic Society of America: Nueva York, NY, N.º. HC371 / 199; 4) Huntington Library: San Marino, CA, N.º. 9511-5; 5) Biblioteca Pública, Toledo (España), Inc. 26; 6) El Escorial: Madrid (España), (Sin número de estantería) (Delbrugge, 2011: 13-14).

⁶ Para más información véase: (AA.VV., 2005).

de la *passion* de Andrés de Li (1494)⁷. Se trataba de narraciones cronológicas que destacan por su lenguaje sencillo y directo y sus frecuentes digresiones en las oraciones e interpretaciones de los acontecimientos pasionales (Delbrugge, 2011: 12.). Es decir, estos tratados estaban destinados a disipar la confusión acerca de la doctrina cristiana que había sido planteada por los no creyentes y para proteger al cristianismo de las interpretaciones personales. Cristo era visto como el fundamento de la fe cristiana renovada y los escritores se vieron obligados a explicar y proclamar sus actos en la tierra y su sacrificio personal para el bien de la humanidad. En la Edad Media el dolor era visto como una fuerza positiva con función redentora, motivo por el cual el sacrificio y el sufrimiento físico provocaba una fuerte empatía entre los lectores. Así pues, la idea de que el padecimiento de una persona podía sustituir al sacrificio de muchas estaba en el corazón de la soteriología medieval (Delbrugge, 2011: 21-22).

Después de haber impreso *Las coplas de la Vita Christi* de Iñigo de Mendoza entre 1480 y 1484 y nuevamente entre 1492 y 1495, así como una edición en castellano de la *Imitatio Christi* de Thomas de Kempis en 1490, Pablo Hurus era muy consciente del mercado potencial de estas impresiones vernáculas sobre el tema de la pasión de Jesucristo. Ello debió animarle a publicar en castellano el *Thesoro de la Passion* del autor judeoconverso Andrés de Li. Según consta en el pie de imprenta, esta obra se acabó de estampar en la insigne y muy noble ciudad de Zaragoza a dos días del mes de octubre de 1494 [fol. 117v]. Con pequeñas variaciones, el libro fue reeditado entre los años 1496 y 1498 en el mismo taller de impresión. De esta segunda edición solo se conserva un ejemplar incompleto en la Biblioteca de Catalunya, ejemplar digitalizado que ha servido para establecer una comparativa y, en consecuencia, para la elaboración del presente escrito⁸. Años más tarde, concretamente el 27 de abril de 1517, Jacobo Cromberger publicó en Sevilla una tercera edición de la obra⁹. Esta versión consta de ochenta y dos xilografías, muchas menos que las que aparecen en las ediciones de Hurus, en parte porque no incluye ningún orante. Otra diferencia entre las tres ediciones son la forma de representar a los judíos. En las de los Hurus sus rasgos faciales se exageran, las narices se asemejan a hocicos de puerco, lo que refleja los estereotipos comunes que comparan a los judíos con este animal siguiendo las directrices del *Tractatus adversus Iudaeos* de Pedro el Venerable (Delbrugge, 2011: 30-31). La condición de converso de Andrés de Li, investigado en 1490 por el Tribunal de la Inquisición de Zaragoza, le llevó a escribir tres libros entre 1492 y

⁷ Herramienta fundamental para identificar y localizar con rigor los incunables hispanos ilustrados es el *Cum Figuris*, repertorio en castellano realizado por Julián Martín Abad (Martín, 2018), quien sigue la metodología y actualiza el *Handbuch der Iberischen Bildrucke des XV. Jahrhunderts* de Martin Kurz (Leipzig, 1931).

⁸ BC 1-VI-1. Faltan los f. VIII, XXVI-XXXI, y CIII (f. sign. a8, d2-d7, i n8) substituidas por folio en blanco. Enc. perg. a la romana, algunas manchas de óxido y de humedad, f. sign. a1 estropeado en los márgenes. Exlibris: «Exlibris Biblioteca Central, de la Diputación Provincial de Barcelona» en el contraplano anterior y etiqueta: «El presente libro ha figurado en la Exposición “El arte de la Pasión de Ntro. Señor”, celebrada por la Asociación de Bibliófilos de Barcelona, en el Palacio de la Virreina, desde el 22 de marzo al 9 de abril de 1945” en el contraplano posterior». Ejemplar restaurado y digitalizado, véase: <<https://mdc.csuc.cat/digital/collection/incunableBC/id/29678>> [Consulta: 11-08-2022].

⁹ Library of Congress BT430. L49.69

1494, dos de ellos, la *Suma de paciencia* y, especialmente, el *Tesoro de la Pasión*, de marcado contenido antisemita, seguramente para protegerse de la persecución y remarcar su condición de verdadero cristiano y la hipocresía de los falsos creyentes (Delbrugge, 2011: 74-75).

2. Configuración de la obra

El *Thesoro de la Passion* está compuesto de literatura e imagen. Se trata de una obra extensa conformada por ciento veinte folios que recorren cronológicamente los episodios más significativos de la vida pública y la pasión de Cristo. Se inicia con la tentación en el desierto y finaliza con su muerte en la cruz y su posterior entierro. El libro está estructurado cronológicamente e incluye ochenta y cinco capítulos distribuidos en siete partes generales, más una dedicatoria, un prólogo y un proemio.

Los cinco primeros capítulos conforman el primer apartado e inciden en la manera de actuar del cristiano en relación con el recuerdo y la memoria de la santa pasión de Jesús (capítulo I); en los fundamentos de su contemplación (capítulo II); en la meditación en torno a Dios y a la Virgen (capítulo III); en los beneficios recibidos de su divina bondad (capítulo IV); y en los estados del mundo y de las almas del purgatorio (capítulo V).

Los capítulos VI al XIV, que conforman la segunda parte, detallan los acontecimientos que conducen hasta la Última Cena: el ayuno y la tentación de Jesús en el desierto (capítulo VI); el sermón de las bienaventuranzas (capítulo VII); la transfiguración (capítulo VIII); la resurrección de Lázaro (capítulo IX); la conspiración de pontífices y fariseos contra Cristo (capítulo X); la unción de Jesús (capítulo XI); la entrada triunfal en Jerusalén (capítulo XII); las lágrimas del redentor (capítulo XIII); y la expulsión de los mercaderes del templo (capítulo XIV).

La obra continua con el episodio de la Santa Cena (capítulo XV) y los cuatro misterios que giran en torno a este acontecimiento: el lavatorio (capítulo XVI); la caritativa corrección de Judas (capítulo XVII); la institución de la Eucaristía (capítulo XVIII); y el sermón de Jesús en el monte de las bienaventuranzas (capítulo XIX).

El resto de la obra hace un recorrido por los episodios del ciclo de la pasión de las Horas de la Virgen y las oraciones o meditaciones que siguen la secuencia habitual de las horas canónicas establecidas durante la Edad Media por San Benito. El capítulo XX contiene las devotas oraciones de las que dispone cualquier cristiano católico en relación a la memoria continua de la Pasión Sacratísima de Nuestro Redentor y Maestro Jesús. El capítulo XXI inicia, propiamente, los artículos relativos a la pasión de Cristo, veinte en total (capítulos XXI-XL), que comienzan con las horas para maitines y contienen referencias a la agonía y la traición a la que se vio sometido el redentor.

La siguiente sección inaugura el rezo de las horas menores. A diferencia de la anterior, está explícitamente etiquetada y dividida en ocho artículos [fol. 67v]. Contiene los eventos de la pasión que se rezan en la hora de prima o primera hora

después del amanecer (capítulos XLI-XLVIII): falsas acusaciones contra Jesús en presencia de Poncio Pilato y su presentación ante Herodes.

Los siguientes doce capítulos (XLIX-LX), que coinciden con los ulteriores doce artículos del *Thesoro de la Passion*, forman la tercera sección y continúan con las meditaciones establecidas para las horas canónicas de la tercia referentes a la flagelación.

La obra continúa con la cuarta y la quinta sección: los rezos de la sexta referentes al recorrido de Jesús con la cruz a cuestras camino del Calvario (capítulos LXI- LXXVIII); y las horas de la nona (capítulos LXXIX-LXXXIII) que coinciden con el fallecimiento de Cristo en la cruz.

La estructura de esta primera edición del *Thesoro de la Passion* se repite en la segunda y la tercera: la impresa por Hurus en Zaragoza entre los años 1496 y 1498 y la estampada en Sevilla en 1517 por Jacobo Cromberger.

3. Xilografías ilustrativas

Las ilustraciones del *Thesoro de la Passion* se conciben como complementos del texto y su distribución se relaciona con las exigencias del mismo. Muchos de los escritos pasionales producidos en la última década del siglo XV en España, incluida la obra de Andrés de Li, utilizaban digresiones meditativas para animar a los lectores a mirar y ver las imágenes. Es decir, los libros devocionales de la época establecían un vínculo entre el texto y el devoto e instaban a los lectores a visualizar las imágenes sagradas descritas en los textos. Por consiguiente, cuando las descripciones textuales iban acompañadas de estampas, su entendimiento era mucho más eficaz y entrañaba no solo un placer estético, sino un perfecto goce espiritual. Es por ello que el arte del tipógrafo y el del dibujante-grabador debían fusionarse perfectamente al servicio del impreso.

Hasta el siglo XVII, la técnica gráfica más utilizada para la iluminación de libros fue la xilográfica, puesto que los grabados en madera eran fáciles de estampar junto con el texto impreso. El uso de este tipo de imágenes era común en toda Europa y cuando los impresores europeos abrían talleres y se establecían en otros países, a menudo llevaban consigo el material de imprenta, incluidos los tacos xilográficos. No hay que olvidar que en el negocio editorial era habitual comprar, vender y reutilizar todo el utillaje. Los hermanos Juan y Pablo Hurus, al parecer, incluso se trajeron a un carpintero de Constanza para que trabajara con ellos en Zaragoza (Griffin, 1988: 183). En consecuencia, es muy frecuente hallar las mismas imágenes en distintas obras, inclusive en ediciones de imprentas diferentes.

Del taller de los Hurus salió el mayor número de libros ilustrados del último cuarto del siglo XV en España. Sus obras se vendían bien y eran muy populares por la cantidad, calidad y el tamaño de sus xilografías. La incorporación de grabados procedentes de conocidos talleres europeos les daba a sus ediciones un valor adicional (Romero, 1989: 568). Con razón, son muchos los que han destacado la calidad superior y el alto grado de originalidad que caracterizaba a sus publicaciones. En esta época, la imprenta Hurus era, sin duda, la mejor de la

Península y sus producciones podían competir fácilmente con cualquiera de las producidas en Venecia o Alemania en el mismo período.

Para la ilustración del *Thesoro de la Passion* se utilizaron cuarenta y tres xilografías distintas, concretamente, treinta y cuatro escenas narrativas que se corresponden con los acontecimientos cristológicos más importantes descritos en el texto; un emblema de la Santísima Trinidad, seis orantes i/o penitentes; más un crucifijo y la marca tipográfica que aparece al final del libro. Gran parte de estos grabados aparecen en más de una ocasión, lo que significa que la obra está ricamente ilustrada por un total de ciento treinta y cuatro imágenes.

Como gran parte de los libros incunables esta obra no tiene portada, pero en el verso del primer folio se exhibe una estampa de presentación, a toda página, con el título en su parte inferior: *Thesoro dela passion sacratissima de nuestro redemptor* [fig. 1]. Esta imagen se repite en el verso del folio IX para ilustrar el capítulo V que contiene un recuerdo de los estados del mundo y de las almas del purgatorio. Así pues, y como reflejo del texto, en la estampa está representado Jesucristo crucificado rodeado por las máximas dignidades eclesiásticas (el sumo pontífice, cardenales y obispos) y nobiliarias (el rey, la reina y varios nobles). A sus pies se muestran las almas del purgatorio flanqueadas por grupos de judíos y musulmanes situados a derecha e izquierda de la composición.

«[...] y puesto como dicho es de rodillas delante del crucifixo: fara vn recuerdo y memoria muy general de todos los stados y personas del mundo: assi delos viuos como delos muertos/ que stan enel purgatorio. y porna ala diestra parte el padre sancto y los cardenales/ y todo el braço ecclesiastico: por cuyo medio son gouernadas las almas. Alla parte siniestra el emperador/ reyes/ y principes y los del braço secular: por cuyo medio se gouierna la justicia del mundo: amigos/ y enemigos/ justos/ y pecadores. Porna mas debaxo del crucifixo las almas de purgatorio/ que speran sufragios et oraciones. y ala diestra parte de aquestos porna los gentiles y los moros/ et todos los que viuen fuera dela iglesia sin ley. y ala parte yzquierda los judios infieles/ y obstinados/ llenos de toda malicia como se demuestra por la figura siguiente» [fol 8v].

Por su parte, en el recto del folio II, justo antes de la dedicatoria y del inicio del prólogo, aparece una imagen del Calvario a toda página, en este caso Cristo se muestra flanqueado por la Virgen y San Juan. Este grabado reaparece en el verso del folio CVI encabezando la quinta parte de los artículos de la pasión que se rezan en la hora de nona [fig. 2]. Esta imagen está inspirada, directa o indirectamente, por *El Calvario* de Rogier van der Weyden, pintura realizada a mediados del siglo XV y que se conserva en el Museo del Prado¹⁰. Con pequeñas variaciones, destacados

¹⁰ Para más información sobre esta obra, véase: <<https://cutt.ly/MACHOkR>> [Consulta: 23-06-2022].

grabadores siguen el mismo modelo, tal es el caso del Maestro E.S.¹¹, Martín Schongauer o Israhel van Meckenem¹².

Salvo las letras capitulares, de configuración vegetal, el prólogo y el proemio no incluyen ninguna imagen adicional. Los orantes y las escenas narrativas van surgiendo a partir del segundo capítulo acompañando a la palabra escrita que describe la acción. Es decir, además de las citadas ilustraciones a toda página de la Crucifixión que encabezan la obra, a partir del capítulo II el texto exhibe imágenes narrativas y toda una serie de orantes que actúan como complemento visual e incitan a la meditación.

En lo que atañe a las estampas narrativas, antes de la aparición de escenas relativas a la vida pública de Jesús, que hacen acto de presencia a partir del capítulo VI, se exhiben seis xilografías que representan a la Santísima Trinidad, la Crucifixión y la Glorificación. Cuatro de estas imágenes incluyen en su respectiva composición a un cristiano devoto en actitud orante o penitente.

En el capítulo II aparece el escudo de la Santísima Trinidad (*Scutum Fidei*) con los símbolos de los evangelistas, verdad fundamental de la fe cristiana [fig. 3]. El emblema —representación visual de la doctrina de la Trinidad derivada del Credo de Atanasio— consta de un núcleo y tres nodos circulares interconectados por seis enlaces. Los tres nodos de los ángulos del triángulo están etiquetados con los nombres de las tres personas de la Trinidad en latín: *pater*, *filius* y *spiritus*. El núcleo equivale a Dios: *deus*. Los tres vínculos que conectan el núcleo con los tres nodos del triángulo incluyen el término *est* y los tres enlaces que conectan los nodos externos entre sí están etiquetados como non est. De ahí pueden leerse doce proposiciones del diagrama trinitario: «El Padre es Dios», «El Hijo es Dios», «El Espíritu Santo es Dios», «Dios es el Padre», etc. El mismo grabado, estampado en rojo y negro y encabezada con el título *Arma catholice fidei* aparece en el folio CIV del *Horae: ad usum Romanum*, obra impresa por Pablo Hurus el 9 de marzo de 1499¹³.

A continuación, en el mismo capítulo II, está representado Cristo Juez entronizado con un libro abierto y empuñando una espada en señal de justicia; a sus pies, un monje arrodillado con las manos juntas en actitud orante. La xilografía que ilustra el capítulo III muestra al mismo cristiano devoto postrado en el suelo orando ante la visión de la Jerusalén Celestial, cuya entrada está protegida por un ángel custodio. De la ciudad amurallada surge la figura de un Cristo radiante, con nimbo crucífero, rodeado de ángeles y santos; se presenta bendiciendo con la mano derecha levantada y portando un globo terráqueo en la izquierda.

Dos imágenes de la crucifixión acompañadas por sendos monjes ilustran el capítulo IV. El primero de los clérigos se muestra desnudo, flagelo en mano, en señal de penitencia y contrición, mientras que el segundo abraza al cuerpo de Cristo y besa la herida de su costado como queriendo sorber su sangre. Por último,

¹¹ Véase Zeno.org Meine Bibliothek: <<https://cutt.ly/6OHwWog>> [Consulta: 23-06-2022].

¹² Véase Google Arts & Culture: <<https://cutt.ly/0OHqg6u>> [Consulta: 23-06-2022].

¹³ Ejemplar digitalizado (Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek), en: <<https://cutt.ly/RI04nGp>> [Consulta: 23-06-2022].

habiendo ya el penitente rememorado la humanidad y la divina bondad del redentor, este aparece de nuevo en otra xilografía, cual *Maiestas Domini*, con nimbo crucífero, en actitud de bendecir y portando en su mano izquierda la bola del mundo rematada por una cruz. Rodeando a Jesucristo se muestran un grupo de santos y santas en actitud orante y en la tribuna de la parte superior del templo una comitiva de ángeles músicos amenizando la escena. Este mismo grabado sirvió anteriormente para ilustrar otras obras del taller de los Hurus: la *Grammaticale compendium* de Daniel Sisón (1490), dos ediciones del *Cordial de las cuatro cosas postrimeras* (1491, 1494) y la *Expositio hymnorum qui in ecclesia cantantur*, una cum texto (1492). Salvo esta última, las otras cinco imágenes, al igual que la de la protoportada, debieron de ser creadas expresamente para ilustrar el *Thesoro de la Passion*, es decir no se han hallado en ninguna publicación anterior ni se ha encontrado referente alguno. Eso sí, todas ellas fueron reutilizadas para ilustrar la segunda edición y algunas también aparecen en otras obras de los Hurus y/o de sus continuadores.

Los capítulos VI al XIV, como ya se ha indicado, detallan los acontecimientos que conducen hasta el episodio de la Última Cena. Las estampas que ilustran estos capítulos representan las siguientes escenas evangélicas de la vida pública de Jesús: la tentación en el desierto (capítulo VI); el sermón de las bienaventuranzas (capítulo VII, reaparece en el capítulo XIX); la transfiguración (capítulo VIII); la resurrección de Lázaro (capítulo IX); la traición de Judas (capítulo X, reaparece en el capítulo XXIII); la unción de Jesús en Betania (capítulo XI); la entrada triunfal en Jerusalén (capítulo XII); las lágrimas del redentor (capítulo XIII); y la expulsión de los mercaderes del templo (capítulo XIV). El grabado en madera que sirvió para ilustrar la tentación en el desierto únicamente aparece en la primera edición del *Thesoro* de los Hurus —en la segunda edición se muestra otra imagen para representar el mismo tema— [figs. 4 y 5]; las xilografías que reproducen la transfiguración y la traición de Judas aparecen en las dos ediciones; mientras que los grabados que se usaron para ilustrar las restantes escenas además de figurar en ambas versiones aparecen también en el *Viaje de la Tierra Santa* de Bernardus de Breidenbach (1498).

La obra continua con el acto de la Santa Cena y los cuatro misterios que encierran este episodio: el lavatorio (capítulo XVI); la caritativa corrección de Judas (capítulo XVII); la institución de la Eucaristía (capítulo XVIII); y el sermón de Jesús en el monte de las bienaventuranzas (capítulo XIX). Para ilustrar esta sección, además de la imagen del lavatorio —escena en la que Jesús se halla en el centro de una composición circular limpiando los pies a los doce apóstoles, todos ellos con nimbo de santidad— y el de la Santa Cena que sirve para representar el hecho en sí, más el segundo y el cuarto misterio (capítulos XV, XVII y XVIII), reaparece el grabado de la traición de Judas y el de las bienaventuranzas. En la xilografía de la Última Cena se ve a Jesús presidiendo una mesa circular rodeado nuevamente por los doce apóstoles; está representado con el nimbo crucífero, bendiciendo con una mano y dando de comer a Judas con la otra; el traidor aparece ya sin nimbo de santidad y con la bolsa de las treinta monedas escondida tras su espalda; destaca, asimismo, la figura imberbe de san Juan recostado sobre el

maestro. Son varias las obras de los Hurus en las que aparece esta misma xilografía: en 1492 fue utilizada por primera vez para ilustrar las *Coplas de vita Christi* del marqués de Santillana y con posterioridad al *Thesoro de la Passion*, aparece en *Expositio hymnorum qui in ecclesia cantantur*, una cum texto (c. 1495), en una nueva edición de la *Vita Christi* (1495), en el *Viaje de la Tierra Santa* (1498), en *Horae ad usum Romanum* (1499) y en el *Expositio* y el *Horae*, ambas obras publicadas por Jorge Coci, Leonardo Hutz y Lope Appentegger. Por su parte, al igual que el grabado de la Última Cena, la estampa del lavatorio también aparece en las citadas obras de Hurus.

El capítulo XXI inicia los veinte artículos de la pasión de Cristo (capítulos XXI-XL). Este capítulo contiene una imagen de la oración en el huerto de Getsemaní, en cuyo fondo se exhibe un cáliz sobre unas rocas que refleja el pasaje en el que Cristo le dice a Dios: «Padre, aleja de mí este cáliz» (Mt 26, 36-42), frase que alude simbólicamente a su inmediato sacrificio. No todos los capítulos están ilustrados con imágenes narrativas, algunos incluyen solo un orante o penitente. Los episodios que se representan con imágenes específicas son los siguientes: la traición de Judas (capítulo XXIII, imagen que también ilustra el capítulo X); el prendimiento (capítulos XXIV, XXV y XXVIII); Jesús presentado ante Anás (capítulos XXIX y XL); la negación de San Pedro y la presentación de Jesús ante Caifás, doble escena reproducida en una misma imagen (capítulos XXX y XXXI); Cristo llevado ante Herodes (capítulos XXXII y XLIII); la coronación de espinas (capítulos XXXV, LIII y LIV y LVIII); el escarnio (capítulo XXXVIII); Cristo ante Poncio Pilato (capítulos XLI y XLIX); Cristo atado a la columna (capítulo LI); presentación a los judíos (capítulo LIX); Pilato lavándose las manos; Jesús con la cruz a cuestas, ayudado por el Cireneo, camino del Calvario (capítulos LXIII y LXIV); el despojo de sus vestiduras (capítulo LXV); Jesús clavado a la cruz (capítulo LXVI); el descendimiento (capítulo LXXXIV); y el santo entierro (capítulo LXXXV).

Como ya se ha apuntado, además de las escenas narrativas a lo largo de la obra van apareciendo orantes y/o penitentes que sirven para ilustrar las meditaciones que preceden a cada capítulo. Se distinguen seis modelos, tres de ellos son propiamente orantes, mientras que los tres restantes son penitentes ya que portan un flagelo [fig. 6]. Asimismo, cinco de ellos incluyen una filacteria en su parte superior con la leyenda «oración». El orante que no lleva esta inscripción (modelo 1) es el primero que aparece y lo hace en una sola ocasión, concretamente en el capítulo II junto al mentado emblema trinitario. Se trata de un monje arrodillado, vestido con hábito religioso con capa y capucha, que mira a la izquierda con los brazos abiertos y elevados en señal de alabanza y gratitud. La misma vestimenta, posición y actitud adopta el orante 3, el cual aparece en múltiples ocasiones a lo largo del texto, al igual que el orante 4, pero en este caso se muestra rezando con las manos juntas portando un rosario. Los otros tres orantes figuran también arrodillados, aunque van semidesnudos y portan un flagelo romano para autocastigarse e imponerse penitencia. El modelo 6, al igual que el modelo 1, y a diferencia del resto de orantes, aparecen una sola vez, concretamente en el reverso dele folio XCIII.

Por último, al final del libro se exhibe un crucifijo [fol. 116v] y una de las marcas tipográficas representativas de la imprenta de los Hurus [fol. 117v]. Esta marca de imprenta está conformada por una cruz sobre dos triángulos equiláteros, ubicada en el interior de una doble cadena circular que pende de un clavo. La cadena incluye la leyenda: *In omnibus operibus tuis, memorare novissima tua* [En tus acciones ten presente tu final], cita extraída del libro del Eclesiástico (Ecli 7, 36). Esta composición está inserta en un marco rectangular de doble filete, en cuyos ángulos superiores figura decoración vegetal y en los inferiores dos leones furiosos con la lengua afuera. A su vez, todo el conjunto está flanqueado por las figuras de Santiago el Mayor y san Sebastián encajadas cada una de ellas en otro marco de doble filete. Iconográficamente, la estampa de Santiago Apóstol puede confundirse con la de san Roque, ya que desde el siglo XV se les invoca conjuntamente como protectores de la peste (Martín, 2018: 503). No en balde, hay dos hechos que explican la difusión de su culto en el siglo XV: la decisión del concilio de Ferrara de prescribir plegarias públicas para solicitar la intercesión del santo debido a una epidemia de peste y el traslado de sus reliquias a Venecia en 1485. Sin embargo, la elección de Santiago como marca por parte de la imprenta Hurus no es baladí ya que, según la tradición, además de ser considerado patrón de España desde el siglo VIII, la razón de la venida de la Virgen María a Zaragoza sobre un pilar en el año 40 se relaciona con el deseo de animar a Santiago en su predicación por Hispania (Carvajal, 2016: 32).

Tabla 1. Información relativa a las imágenes que ilustran el *Thesoro de la Passion* de Andrés de Li (Zaragoza: Hurus, 1494). Elaboración propia

Nº	FOLIO	ASUNTO	MODELO
1	Iv, IX	Crucifixión	
2	II, CVIv	Crucifixión	Maestro E.S. Israhel van Meckenem
3	IVv	Emblema de la Santísima Trinidad	
4	IVv	Orante 1	
5	V	Cristo Juez	
6	VI	Jerusalén Celestial (Ap. 21 y 22)	
7	VII	Crucifixión	
8	VIIv	Crucifixión	
9	VIII	Cristo en majestad	
10	X, XXIXv, XXXVIIIv, XLIXv, LIIIIv, LVIIIv, LXv, LXII, LXV, LXXVv, LXXVIv, LXXVIIv, LXXXv, LXXXIv, LXXXV, XCVII, XCVIII, CIIv, CXIIv, CXIIIv	Orante 2 (flagelo)	
11	X	Tentación de Jesucristo (Mt 4, 1-11; Mc 1, 12-13; Lc 4, 1-13)	

12	XIII, XXXVv	Las bienaventuranzas (Mt 5, 1-12; Lc 6, 20-26)	
13	XIII, XIX, XXIII, XXXIII, XLVI, LI, LVII, LXXI, LXXIII, LXXXII, LXXXVII, CII, CIII	Orante 3	
14	XVv, VXIIv, XXv, XXVIIv, XXXIIv, XXXVv, XLv, XLIIIv, XLVIII, LIIIv, LVIv, LXIIv, LXIIIv, LXVIIv, LXIXv, LXXIIv, LXXIIIv, LXXIIIv, LXXVIII, LXXX, LXXXI, LXXXIII, LXXXVIIIv, XCv, XCVI, CIIIv, CXI, CXVIv	Orante 4	
15	XVv	La transfiguración (Mt. 17, 1-9; Mc. 9, 1-8; Lc. 9, 28-36)	
16	CVIIv	La resurrección de Lázaro (Jn. 11, 1-45)	
17	XIXv, XLIIIr	La traición de Judas (Mt. 26, 14-16; Mc. 14, 10-11; Lc. 22, 3-6)	
18	XXv	La pecadora (La unción de Jesús en Betania) Mt. 26, 6-13; Mc. 14, 3-9; Lc. 7, 36-50; Jn. 12, 1-8	
19	XXIII	Entrada triunfal de Jesús en Jerusalén (Mt. 21, 1-11; Jn. 12, 12-19; Lc. 19, 28-40; Mc. 11, 1-10)	
20	XXVI	Lágrimas de Jesús sobre la ciudad de Jerusalén (Lc. 19, 41-44)	
21	XXVI, XXXI, XLIII, LXI, LXVI, LXXII, LXXIX, LXXXII, LXXXIII, XCII, XCIII, XCV, CI, CV, CVII, CVIII, CIX, CX	Orante 5 (flagelo)	
22	XXVIIv	Expulsión de los mercaderes del templo (Mt. 21, 12-14; Mc. 11, 15-18; Lc. 19, 45-47; Jn. 2, 13-17)	
23	XXIXv, XXXIIv, XXXIII	Última Cena (Mt. 26, 21-25; Mc. 14, 18-21; Lc. 22, 21-23; Jn. 13, 18-30)	
24	XXXI r	Lavatorio (Jn. 13, 1-17)	
25	XXXVIIIv	La oración en el huerto de Getsemaní (Mt. 26, 36-46; Mc. 14, 32-42; Lc. 22, 39-46)	Martin Schongauer Google Arts & Culture: https://cutt.ly/eDNbSQs

26	XLIIIv, XLVI, LI	El prendimiento (Mt. 26, 36-56; Mc. 14, 32-52; Lc. 22, 39-53; Jn. 18, 1-12)	Martin Schongauer Google Arts & Culture: https://cutt.ly/aDNnqKB
27	LIIIv, LXVI	Jesús es presentado ante Anás (Jn. 18, 13, 19-23)	Martin Schongauer Google Arts & Culture: https://cutt.ly/PDNnfIV
28	LIIIv, LVIv	La negación de San Pedro (Mt. 26, 69-74; Mc. 14, 66-72; Lc. 22, 54-62; Jn. 18, 15-18 y 25-27) / Presentación de Jesús ante Caifás (Mt. 26, 57-66; Mc. 14, 53-76; Lc. 22, 54; Jn. 18, 14 y 19-23)	
29	LVII, LXXI	Jesús ante Herodes (Lc. 23, 8-12)	
30	LXI, LXXIX, LXXX, LXXXII	La coronación de espinas (Jn. 19, 1-3; Mt. 27, 27-30; Mc. 15, 16-19)	Martin Schongauer Google Arts & Culture: https://cutt.ly/EDNnv2n
31	LXIIIv	El escarnio (Mt. 26, 67-68; Mc. 14, 65; Lc. 22, 63-65)	
32	LXVIIv, LXXXv	Cristo ante Poncio Pilato (Mt. 27, 11-14; Mc. 15, 2-5; Lc. 23, 2-5; Jn. 18, 28-38)	
33	LXXXVIIv	La flagelación (Jn. 18, 13, 19-23)	Martin Schongauer Google Arts & Culture: https://cutt.ly/qDNnODA
34	LXXXIII	Ecce homo (Pilatos presenta a Jesús a los judíos). Jn. 19, 4-7	
35	LXXXVII	Pilato lavándose las manos (Mt. 27, 24)	Martin Schongauer Arts & Culture: https://cutt.ly/DDNnJ22
36	LXXXVIIIv, XCV	Jesús con la cruz a cuestas (Mt. 27, 31-32; Mc. 15, 20-21; Lc. 23, 26-32; Jn. 19, 16-18)	
37	XCII	Jesús es despojado de sus vestiduras (Mt. 27, 35; Mc. 15, 24; Lc. 23, 34; Jn. 19, 23-24)	
38	XCIII	Jesús clavado en la cruz	
39	XCIII	Orante 6 (flagelo)	
40	CXIIv	Descendimiento (Mt. 27, 57-61; Mc. 15, 42-47; Lc. 23, 50-56; Jn. 19, 38-42)	
41	CXIIIv	Entierro de Cristo (Mt. 27, 57-66; Jn. 19, 38-42)	Martin Schongauer Arts & Culture: https://cutt.ly/IDNnN4g
42	CXVIv	Santa Cruz	
43	CXVIIv	Marca tipográfica	

Con unas pocas modificaciones, el *Thesoro de la Passion* fue reeditado entre los años 1496 y 1498 en el taller del impresor alemán. De esta segunda edición, como ya se indicó, solo se conserva un ejemplar incompleto en la Biblioteca de Catalunya por lo que se hace difícil hacer una comparativa exhaustiva. De cualquier modo, este ejemplar permite constatar que se trata de una edición muy similar. En cuanto a las xilografías ilustrativas prácticamente coinciden todas, salvo

la imagen del Calvario con la Virgen y san Juan que aparece en el recto del folio II de la primera edición, la cual en este caso es sustituida por otra de Jesucristo crucificado con los dos ladrones que reaparece en el verso del folio XCIV. Asimismo, la tentación en el desierto que ilustra el capítulo VI es sustituida por otra distinta con el mismo tema; en lugar de la cruz que ilumina el final del capítulo LCCCV aparece una estampa de la crucifixión con la Virgen, san Juan y las Santas Mujeres; y, por último, las seis figuras de orantes de la primera edición son reemplazados por otras cuatro, dos orando y dos haciendo penitencia. Cabe destacar que la citada imagen del recto del folio II de esta segunda edición es mucho más compleja que la de la primera, en este caso, además de Cristo, la Virgen y san Juan —en esta estampa sin halos de santidad— están representados los dos ladrones con sus cuerpos retorcidos en posiciones agonizantes, acompañados de guardias romanos montados y numerosos espectadores en una desordenada composición [fig. 7]. Se trata de una escenificación algo anecdótica en la que la Virgen María está a punto de desmayarse, mientras que sus acompañantes luchan por mantenerla en pie; incluso se incluye en la composición a un perro de pequeñas dimensiones que eleva sus patas delanteras hacia una de las mujeres. Esta imagen es notablemente similar a las escenas de la Crucifixión creadas posteriormente, entre 1502 y 1512, por el pintor y grabador alemán Lucas Cranach el Viejo.

En definitiva, mientras que algunas xilografías fueron creadas expresamente para ilustrar la obra en cuestión, otras ya aparecen en publicaciones anteriores, tal es el caso del de todas las escenas narrativas propiamente pasionales que van desde la de la Última Cena (capítulo XV) hasta el Santo Entierro, las cuales, en su conjunto, sirvieron para ilustrar las *Coplas de vita christi* de Íñigo López de Mendoza, obra publicada por Pablo Hurus el 27 de noviembre de 1492. Con alguna salvedad, tanto unas como otras, siguiendo la costumbre de reutilizar los tacos xilográficos, reaparecen en obras posteriores editadas por los mismos impresores y/o por sus continuadores: Jorge Coci, Leonardo Hutz y Luppo Apentegger.

Gran parte de las imágenes evangélicas de la vida pública y de la pasión de Jesús que ilustran el *Thesoro*, aparecen en *La passion del eterno príncipe Jhesu* de Johannes Gerson, obra sin pie de imprenta, pero que al parecer fue publicada en Burgos alrededor de 1493 en la imprenta de Fabrique de Basilea. Aunque se trata de estampaciones casi idénticas, pequeños detalles formales hacen entrever que parten de matrices xilográficas distintas. La existencia de moldes xilográficos prácticamente iguales en manos de distintas imprentas era frecuente durante los albores del negocio tipográfico. Estos moldes «pseudoindustriales», producidos en serie, debían copiarse mediante la técnica de la prueba y la contraprueba y es muy probable que los impresores pudieran adquirir conjuntos o colecciones convencionales y estandarizadas a mercaderes foráneos de libros y grabados. Es decir, es probable que los tipógrafos contaran entre sus útiles de imprenta con estas series de xilografías para la ilustración de sus obras. Sin duda, debía de existir un verdadero mercado gráfico procedente en gran parte de Centroeuropa, auténtico y efectivo negocio de la repetición con una amplia clientela.

4. Los referentes visuales

Hasta el momento se desconoce la autoría material de los grabados que ilustran el *Thesoro de la Passion*, algo muy común en estas primeras impresiones incunables. De cualquier modo, hay que tener en cuenta que en el arte del grabado existen dos tipos de autoría: el autor material, responsable de la plasmación artística y técnica; y el creador intelectual, que decide los contenidos ideológicos, políticos e, incluso, el lenguaje estético que debe transmitir la estampa. Asimismo, dentro del ámbito de la autoría material existe una labor de diseño realizada por el inventor de la imagen, consistente en la confección de un dibujo que sirve de modelo y una tarea propiamente de entalladura realizada por el grabador, encargado de traducir el dibujo a uno o varios bloques xilográficos.

En Zaragoza, según Antonio Gallego, existía un verdadero taller xilográfico donde se creaban, copiaban o se retocaban tacos xilográficos (Gallego, 1990: 35). Para las ediciones de contenido regional, como el *Fori Regni Aragonum* (1496) o la *Crónica de Aragón* (1499), seguramente se diseñaban matrices originales realizadas en España, no obstante, para la ilustración de obras más convencionales o que ya habían sido impresas anteriormente en otros lugares, debían de tallarse moldes xilográficos claramente inspirados en grabados centroeuropeos y/o procedentes directamente de allí.

Por regla general, para elaborar sus composiciones los primeros grabadores imitaban pinturas o miniaturas ya popularizadas. No obstante, dada su capacidad de reproducción, pronto fueron las imágenes grabadas las que sirvieron de fuente de inspiración a todo tipo de artífices. De hecho, es una constante documental que en los inventarios de artistas de época moderna aparezcan reseñadas estampas y series grabadas de los más importantes grabadores italianos y centroeuropeos.

La importancia de los grabados en la difusión de temas iconográficos y estilísticos es indiscutible. Aunque están documentado y se conservan algunos grabados incunables de temática profana, especialmente juegos de naipes, las estampas religiosas eran mucho más abundantes y, dentro de estas, las series más reproducidas eran, precisamente, las dedicadas a la pasión de Cristo o a los acontecimientos de la vida de la Virgen. De esta forma, las composiciones del Maestro de la Pasión de Berlín, activo en torno a los años 1450 y 1470, sirvieron de modelo para la confección de grabados de escasa calidad que se reproducían en grandes cantidades. Este maestro y su círculo, al que Weekes se refiere como Maestros de San Erasmo, desempeñaron un papel fundamental en la industria del grabado del Bajo Rin durante este período (Weekes, 2004). Sus buriles iban dirigidos específicamente al creciente mercado de manuscritos paralitúrgicos ilustrados. No en vano, los libros que combinaban manuscrito y grabado fueron un fenómeno que floreció particularmente en la región Rin-Maas durante el siglo XV. Prueba de ello se halla en un ejemplar de alrededor de 1460 que se conserva actualmente en la Biblioteca Británica, procedente del monasterio de Gelre. En los pliegos de pergamino están pegados veintiún grabados coloreados, de los cuales diecisiete fueron creados por el citado maestro y otros cuatro por sus seguidores.

Alrededor de la misma época en que está documentado el Maestro de la Pasión de Berlín aparece el burilista alemán más importante del momento desde el punto de vista artístico: el Maestro ES, activo entre 1440 y 1467, cuyo nombre deriva del monograma hallado en algunos de sus últimos grabados. De los trescientos dieciocho buriles que se le atribuyen, tan solo dieciocho llevan su firma. Se le conoce también como «Maestro del año 1466» debido a que muchos de sus grabados contienen esta fecha¹⁴. Este artífice, muy copiado e imitado, debió de formarse como orfebre y al parecer desarrolló su actividad en uno de los centros artísticos más importantes de la ribera alta del Rin, en la frontera franco-suiza o en la región del lago de Constanza, de donde proceden los Hurus. Sus obras, que emulan las innovaciones contemporáneas del arte flamenco, especialmente de Rogier Van der Weyden, y de pintores primigenios del sur de Alemania como Conrad Witz, denotan importantes innovaciones técnicas y compositivas si se las comparara con las del Maestro de la Pasión de Berlín¹⁵.

La influencia del Maestro ES fue muy considerable en el arte del Alto Rin. Su técnica y las composiciones utilizadas en sus últimas obras fueron perfeccionadas por Martin Schongauer, cuyas creaciones sirvieron de fuente de inspiración para la confección de algunas de las ilustraciones de los incunables hispanos¹⁶. Este artista nació en Colmar alrededor del año 1445 en el seno de una familia de orfebres originaria de Schongau, en el sur de Alta Baviera, que se había instalado en la capital del Alto Rin en 1440. Hacia 1460, recibió una sólida formación como grabador calcográfico en el taller de su padre. Además de usar el buril a la perfección, incluyó por primera vez el sombreado tramado y en paralelo y dotó a sus representaciones de una delicadeza similar a la de la técnica de la grisalla. Martin Schongauer hoy en día es considerado como el mejor y más importante grabador del momento, algo que se hace extensible a su época. No en vano, Alberto Durero se trasladó a Colmar con la intención de conocer al artista y mejorar su arte. Sin embargo, cuando llegó a la ciudad el maestro ya había fallecido por lo que tuvo que conformarse con las lecciones ofrecidas por su hermano Ludwig Schongauer.

La obra de Martin Schongauer incluye pinturas, dibujos y grabados. Todos sus buriles están firmados con el monograma M(+ S), monograma formado por las iniciales de su nombre y apellido separados por un signo que esquematiza la rueda dentada del escudo de armas de Colmar (Girodie, [1911]: 114). Sus calcografías se inspiraron directamente en el arte de sus predecesores del Alto Rin y, en particular, de la obra del Maestro ES o de 1466. Asimismo, aunque no existe prueba documental al respecto, es más que probable que antes de partir hacia la Universidad de Leipzig para formarse en 1465, el grabador alsaciano viajara a los Países Bajos para conocer la obra de los artistas holandeses más relevantes de la época, como el Rogier van der Weyden o Hans Memling. Está documentado también que el artista estuvo en España en 1469, que sus grabados llegaron al país

¹⁴ Biblioteca Nacional, 1997: 35.

¹⁵ Fundación «la Caixa», 2001: 21.

¹⁶ Véase: Lacarra, 1984: 15-39. Lacarra, 2016: 179-198. Lacarra, 2020: 107-130. Ten, 1995: 400-403.

en fecha relativamente temprana y que fueron muy utilizados en los distintos focos artísticos nacionales como modelos en pintura, escultura y en miniatura (Mateo, 1997: 18).

Los buriles sobre el tema de la pasión de Martin Schongauer sirvieron, sin duda, de fuente de inspiración a los entalladores de algunas de las xilografías que ilustran el *Thesoro de la Passion*, tal es el caso de la oración en el huerto¹⁷, del prendimiento [figs. 8 y 9]¹⁸, de Jesús presentado ante Anás¹⁹, de la coronación²⁰, de la flagelación²¹, de Pilato lavándose las manos²² o del Entierro²³, todos ellos realizados alrededor de 1480. Salvo la oración y el prendimiento, el asunto de las demás estampas aparece invertido respecto del modelo original, algo sumamente habitual en la copia de grabados. Es decir, los entalladores que trabajaban para el mercado tipográfico en muchas ocasiones simplemente copiaban la estampa, no se entretenían en invertir los modelos copiando la escena con un espejo. Asimismo, en algunos casos la imitación es literal, mientras que en otros se trata de reinterpretaciones simplificadas.

Las calcografías de Martin Schongauer, parece ser que no solo servían de modelo, sino que se reproducían en ediciones limitadas para el disfrute de eruditos y coleccionistas. La demanda de sus grabados, dada su alta calidad artística, era muy grande y ello se mantuvo hasta mucho después de su muerte acaecida en 1491. Sus herederos llevaron a cabo varias ediciones de las planchas de cobre hasta bien entrado el siglo XVI. No es extraño que algunos grabadores, como Israel van Meckenem, Wenzel von Olmuentz o el maestro A.G. copiaran sus obras.

Por lo que respecta a los grabados en madera como fuente de inspiración, algunas de las estampas que ilustran las escenas del *Thesoro de la Passion* podrían ser adaptaciones de la pasión de Delbecq-Schreiber²⁴. Esta serie consta de veinte xilografías realizadas entre 1475 y 1490 que miden 88x66mm y que, siguiendo la costumbre de la época de embellecer estos textos con productos de las artes gráficas en lugar de con costosas miniaturas, están pegadas en un manuscrito escrito a mano²⁵. Aunque por regla general los dueños de los libros solían adjuntar más tarde este tipo de imágenes en los lugares donde la escritura permanecía libre, seguramente el escritor de este texto se preocupó desde un primer momento de incluir las ilustraciones dejando el espacio requerido (Molsdorf, 1908: 8). El

¹⁷ National Gallery of Art. <<https://cutt.ly/LJULxrF>>. [Consulta: 23-06-2022].

¹⁸ National Gallery of Art. <<https://cutt.ly/XJULRO1>>. [Consulta: 23-06-2022].

¹⁹ National Gallery of Art. <<https://cutt.ly/QJULMu4>>. [Consulta: 23-06-2022].

²⁰ National Gallery of Art. <<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.625.html>>. [Consulta: 23-06-2022].

²¹ National Gallery of Art. <<https://cutt.ly/jJUL7fY>>. [Consulta: 23-07-2022].

²² National Gallery of Art. <<https://cutt.ly/sJUZuju>>. [Consulta: 23-07-2022].

²³ National Gallery of Art. <<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.3256.html>>. [Consulta: 23-06-2022].

²⁴ Lyell ya señalaba que algunas de las xilografías del *Thesoro de la Passion* son adaptaciones de la pasión de Delbecq-Schreiber (Lyell, 1976: 3).

²⁵ Wilhelm Molsdorf en 1908 reproduce y estudia esta serie de estampas. <https://bit.ly/3CV0j7y>. [Consulta: 23-06-2022]. El trabajo de Molsdorf fue continuado por Gustav Gugenbauer, 1912. <<https://digi.landesbibliothek.at/viewer/image/AC01351849/1/>>. [Consulta: 23-07-2022]. La serie de la pasión de Delbecq-Schreiber también se reproduce en: «15 thC.: Delbecq-Schreiber Passion Series». <<http://www.oldmasterprint.com/delbecq%20schreiber.htm>>. [Consulta: 23-07-2022].

propietario más antiguo del manuscrito fue el bibliotecario van de Velde zu Löwen; en 1833 pasó a manos del coleccionista Jean-Baptiste Delbecq con quien permaneció hasta su muerte en 1844; y, finalmente, en 1890 las láminas separadas del manuscrito fueron adquiridas por el profesor Ludwig Schreiber. Estas xilografías se utilizaron, por ejemplo, para la ilustración de libros publicados por los editores e impresores flamencos Adriaen van Berghen en 1500, Jansz van Woerden en 1518 y Henrich Eckert van Homberch en 1518. Igualmente, algunas estampas de la pasión de Delbecq-Schreiber, aunque algo más simplificadas, recuerdan a algunos grabados en madera del *Thesoro de la Passion*: la coronación de espinas²⁶, el escarnio de Cristo²⁷, Cristo ante Pilato²⁸ o Pilato lavándose las manos²⁹.

Al margen de los citados referentes, muchas de las estampas de la vida y la pasión de Cristo de la época incunable se inspiran directa o indirectamente en las ediciones xilográficas de la *Biblia Pauperum*, cuya primera edición apareció en 1460.

5. En conclusiones

Es evidente que fueron los alemanes los que introdujeron el arte de la imprenta en la Península. Estos impresores germanos traían consigo sus útiles de trabajo, entre los que podían incluirse series de matrices xilográficas para iluminar los impresos. En ocasiones también podían venir acompañados de grabadores en madera, tal es el caso de los hermanos Juan y Pablo Hurus, quienes, al parecer, se trajeron de Constanza a un carpintero para que trabajara con ellos. Con el tiempo, dada la cantidad y calidad de libros ilustrados salidos de su imprenta, es probable que los Hurus abrieran un taller xilográfico en Zaragoza donde diseñar, copiar o retocar los tacos xilográficos. No hay que olvidar que de su imprenta salieron el mayor número de libros ilustrados del último cuarto del siglo XV en España.

El Thesoro de la Passion (1494) es una obra devocional extensa conformada por ciento veinte folios que recorren cronológicamente los episodios más significativos de la vida pública y la pasión de Cristo. Las estampas se conciben como complementos del texto y su distribución se relaciona con las exigencias del mismo. Para su ilustración se utilizaron cuarenta y tres matrices xilográficas, buena parte de las cuales se estamparon en más de una ocasión a lo largo del libro. Ello significa que la edición de los Hurus incluye un total de ciento treinta y cuatro imágenes. Estas ilustraciones se conciben como complementos del texto y su distribución se relaciona con las exigencias del mismo. Probablemente algunos de estos moldes xilográficos fueron creados expresamente para ilustrar esta obra, el que las estampas no hayan sido halladas en otra anterior así parece indicarlo. En concreto, además de la imagen que sirve de protoportada, podrían ser de nueva creación las estampas que se exhiben en los cuatro primeros capítulos y las figuras

²⁶ Ver imagen en: <<http://www.oldmasterprint.com/ca317.jpg>>. [Consulta: 23-07-2022].

²⁷ Ver imagen en: <<http://www.oldmasterprint.com/ca309.jpg>>. [Consulta: 23-07-2022].

²⁸ Ver imagen en: <<http://www.oldmasterprint.com/ca311.jpg>>. [Consulta: 23-07-2022].

²⁹ Ver imagen en: <<http://www.oldmasterprint.com/ca314.jpg>>. [Consulta: 23-07-2022].

de los orantes. Sin embargo, siguiendo la costumbre de reutilizar los tacos xilográficos, muchas otras estampas aparecen en publicaciones anteriores de los Hurus, tal es el caso de la imagen del Calvario con la Virgen y San Juan, de la de Cristo en majestad y del de todas las escenas narrativas propiamente pasionales que van desde la de la Última Cena (capítulo XV) hasta el Santo Entierro. Estas últimas, en su conjunto, sirvieron para ilustrar las *Coplas de vita christi* de Íñigo López de Mendoza, obra publicada por Pablo Hurus el 27 de noviembre de 1492. Igualmente, muchas de las xilografías que ilustran las dos ediciones del *Thesoro de la Passion*, fueron reutilizadas para iluminar ediciones posteriores de los Hurus y de sus continuadores: Jorge Coci, Leonardo Hutz y Luppo Apentegger, tal es el caso, por citar solo un ejemplo, del *Viaje de la Tierra Santa* de Bernardus de Breidenbach (Hurus, 1498)³⁰.

Con unas pocas modificaciones, el libro de Andrés de Li fue reeditado entre los años 1496 y 1498 en el taller de Hurus. De esta edición, aunque tan solo se conserva un ejemplar incompleto en la Biblioteca de Catalunya por lo que resulta complicado realizar una comparativa exhaustiva, se intuye que se trata de ediciones muy similares. Las estampas narrativas prácticamente coinciden en su totalidad, salvo la imagen del Calvario con la Virgen y san Juan que aparece en el recto del folio II de la primera edición. Esta imagen es sustituida por otra de la Crucifixión y los dos ladrones que reaparece en el verso del folio XCIV. Por su parte, la tentación en el desierto que ilustra el capítulo VI es sustituida por otra distinta con el mismo tema; la cruz que ilumina el final del capítulo LCCCV es reemplazada por una estampa de la crucifixión con la Virgen, san Juan y las Santas Mujeres; y, por último, las seis figuras de orantes que aparecen en la primera edición son reemplazadas por otras cuatro diferentes en la segunda.

En definitiva, es evidente el carácter germánico de las dos ediciones del *Thesoro de la Passion* de los Hurus. Aunque es muy probable que algunos de los grabados ilustrativos procedieran directamente de Alemania, otros podrían haber sido grabados en España, eso sí inspirados en modelos centroeuropeos. De esta forma, es indudable la similitud entre algunas de las xilografías del *Thesoro* con las calcografías de la pasión realizadas por Martin Schongauer y/o con las estampas de la pasión de Delbecq-Schreiber. De cualquier modo, es muy complicado hacer aseveraciones verdaderamente certeras y concluyentes en este ámbito, sin duda, los referentes debían de proceder, directa o indirectamente, de diferentes fuentes: de manuscritos miniados, de la imaginería tradicional y, por supuesto, de grabados de la Europa central, los cuales constituyeron en esta época un importante comercio del negocio librero.

6. Referencias bibliográficas

Biblioteca Nacional (1997). *Grabadores alemanes de la Biblioteca Nacional (siglos XV-XVI)*. Madrid, Electa.

³⁰ Para más información sobre esta obra véanse publicaciones de Pedro Tena en la bibliografía. Tena, 1995: 400-403. Tena, 2000: 219-241.

- Carvajal González, H. (2017). Investigar el grabado hispano del siglo XV: balance historiográfico y vías de investigación desde la Historia del Arte. *Titivillus*, nº 3, 25-39.
- Delbrugge, L. (2011). *A Scholarly Edition of Andrés de Li's Thesoro de la passion (1494)*. Leiden, Brill.
- Gallego, A. (1990). *Historia del grabado en España*. Madrid, Cuadernos Arte Cátedra.
- Girodie, A. [1911]. *Martin Schongauer et l'art du Haut-Rhin au XVe siècle*. Paris, Plon-Nourrit et cie. <<https://bit.ly/3tgUSLx>>. [Consulta: 23-07-2022]
- Griffin, C. (1988). *The Crombergers of Seville. The History of a Printing and Merchant Dynasty*. Oxford, Clarendon Press.
- Gugenbauer, G. (1912). *Die niederländische Holzschnitt-Passion Delbecq-Schreiber. 2. Die vollständige Folge und ihre deutschen Kopien*: (18 Blätter der k. k. Studienbibliothek in Linz a. D., handkoloriert). Strassburg: J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel). <<https://digi.landesbibliothek.at/viewer/image/AC01351849/1/>>. [Consulta: 23-07-2022].
- Isabel I y la imprenta. *Consecuencias materiales en el mundo cultural de esta revolución tecnológica*, en Actas de las jornadas, Madrid, 18, 19 y 20 de noviembre de 2004, Salón de Actos del Ministerio de Cultura. España: Ministerio de Cultura, 2005.
- Lacarra, M. del C. (1984). Influencia de Martin Schongauer en los primitivos aragoneses. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 17, 15-39.
- Lacarra, M. del C. (2016). El ciclo de imágenes en el libro del Anticristo [Zaragoza: Pablo Hurus, 1496]. *Revista de poética medieval*, nº 30, pp. 179-198.
- Lacarra, M. del C. (2020). El ciclo de imágenes del "Cancionero de Zaragoza" en los testimonios incunables (92VC y 95VC). *Revista de poética medieval*, nº 34, 107-130.
- Lyell, James P.R. (1976). *Early Book Illustration in Spain*. New York, Hacker Art Books.
- Martín Abad, J. (2018). *Cum Figuris. Texto e imagen en los incunables españoles. Catálogo bibliográfico y descriptivo*. 2 vols. Madrid, Arco/Libros, S.L.
- Mateo Gómez, I. (1997). "anorama de la pintura europea del Renacimiento e influencia del grabado alemán en España, en *Grabadores alemanes de la Biblioteca Nacional (siglos XV-XVI)*, 25-31. Madrid, Electa.
- Molsdorf, W. (1908). *Die niederländische holzschnitt-passion Delbecq-Schreiber*. Strassburg: J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel). <<https://bit.ly/3CV0j7y>>. [Consulta: 24-08-2022].
- Pallarés Jiménez, M. Á. (2003). *La imprenta de los incunables de Zaragoza y el comercio internacional del libro a finales del siglo XV*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico.
- Romero Tobar, L. (1989). Los libros poéticos impresos en los talleres de Juan y Pablo Hurus, en *Aragón en la Edad Media*, 8, 561-574. <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=108404>> [Consulta: 21-06-2022].
- Sanz Julián, M. (2010). El taller de Pablo Hurus y los primeros impresores alemanes, en *Actas del XIII Congreso Internacional Asociación Hispánica de literatura medieval*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid y Universidad de Valladolid, 1641-1653.
- Tena Tena, P. (1995). Martin Schongauer y el "Viaje de la Tierra Santa" de Bernardo de Breidenbach (Zaragoza, 1494). *Archivo Español de Arte*, nº 68 (272), 400-403.
- Tena Tena, P. (2000). Los grabados del Viaje de la Tierra Santa (Zaragoza, 1498). *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 81, 219-241.
- Weekes, U. (2004). *Early Engravers and their Public. The Master of the Berlin Passion and Manuscripts from Convents in the Rhine-Maas Region, ca. 1450-1500*. London, Harvey Miller.

Ilustraciones



Fig. 1. Cristo en la cruz rodeado por las máximas dignidades eclesiásticas y nobiliarias. Protoportada del *Thesoro dela passion*, 1494: fol Ir.

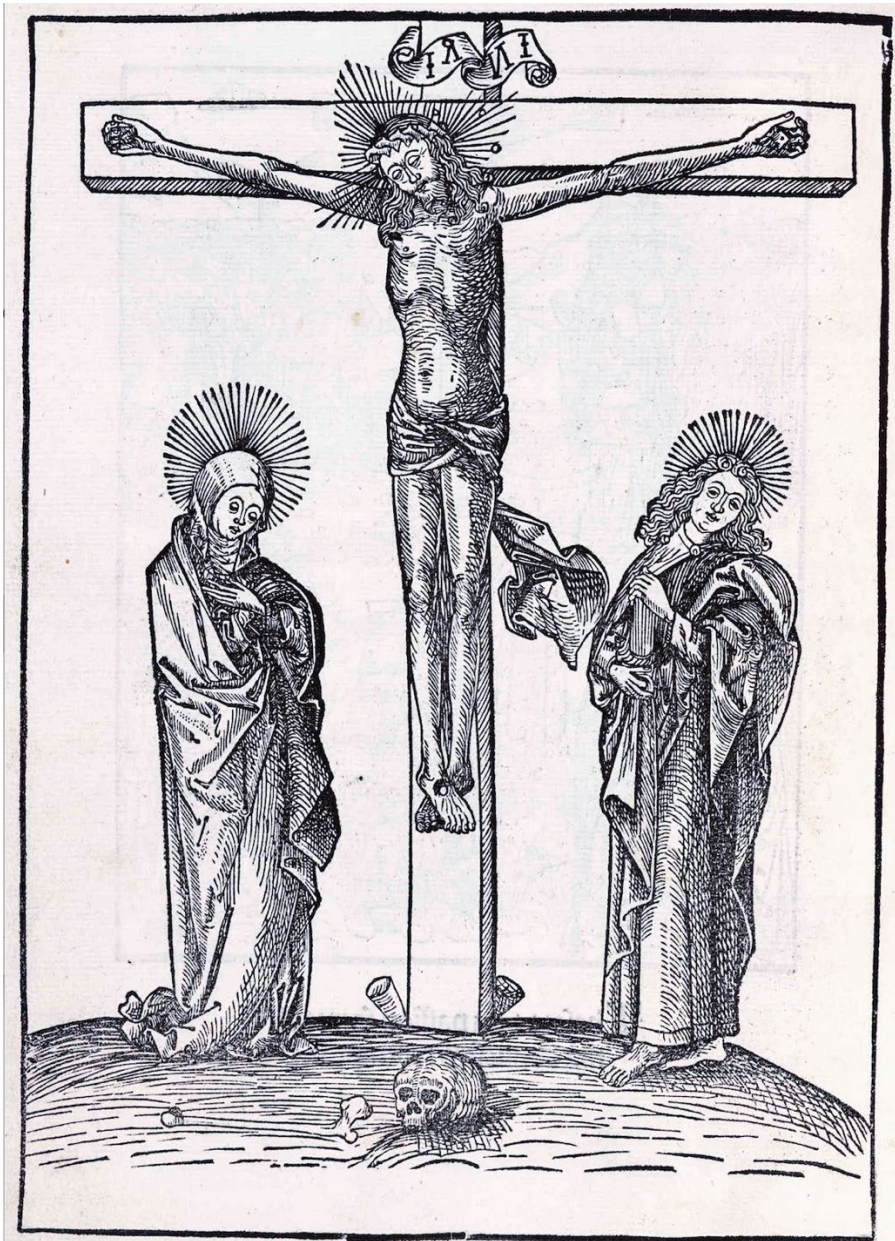


Fig. 2. Calvario con la Virgen y San Juan. *Thesoro dela passion*, 1494: fol Iv, CVIv.

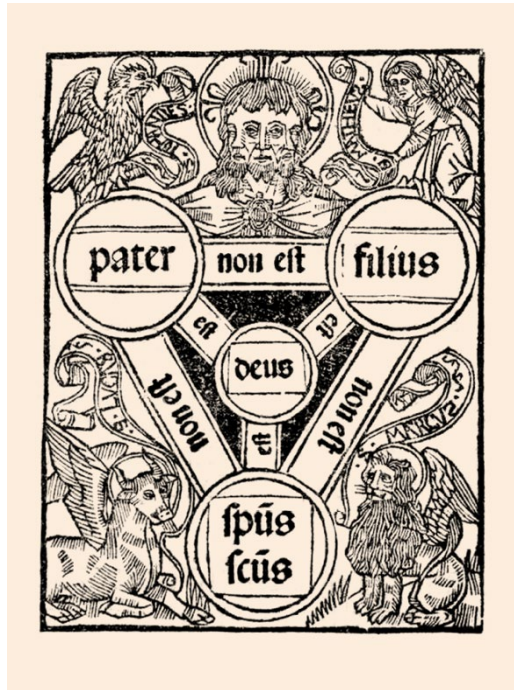


Fig. 3. Escudo de la Santísima Trinidad. *Thesoro dela passion*,1494: fol. IV / 1496-98: fol. IVv



Fig. 4 y 5. Tentación en el desierto. Comparativa entre la representación de la primera y la segunda edición del *Thesoro dela passion*, 1494: fol. Xr / 1496-98: fol. Xr.



Fig. 6. Los seis modelos de orantes que aparecen en la primera edición del *Thesoro de la passion* (1494). Fuente: elaboración propia.



Fig. 7. Jesús crucificado flanqueado por los dos ladrones. *Thesoro dela passion*, 1496-98: fols. Iv, XCIIIv.



Fig. 7. Figs. 8. El prendimiento. *Thesoro dela passion*, 1494: XLIIIv, XLVIr, LIr / 1496-98: fol XLv, XLIIr, XLVIv.

Fig. 9. Martin Schongauer. El prendimiento. National Gallery of Art. En: <https://cutt.ly/XJULRO1> [Consulta: 23-06-2022].