

V. El asno incombustible.

De la repetición de la imagen a la renovación del texto en el panfletario europeo de los siglos xvi y xvii.

José Roso Díaz. 2011.

Universidad de Extremadura.

“Emblemática trascendente.

Hermenéutica de la imagen, iconología del texto”.

Coordinado por Rafael Zafra Molina y José Javier Azanza López.

Universidad de Navarra, EUNSA, 2011.

EL ASNO INCOMBUSTIBLE.
DE LA REPETICIÓN DE LA IMAGEN
A LA RENOVACIÓN DEL TEXTO EN EL PANFLETARIO
EUROPEO DE LOS SIGLOS XVI Y XVII

JOSÉ ROSO DÍAZ
Universidad de Extremadura

Un nuevo arte está viendo sus primeros tiempos cuando nace en 1483 Martín Lutero. Se trata del grabado. En este hecho influyó sobre manera el desarrollo de la fabricación del papel y su comercialización, constatada ya en las últimas décadas del siglo XIV, y también la invención de la imprenta por Gutenberg. En aquella época proliferó en el Sacro Imperio Germánico, particularmente en territorios alemanes, la difusión en sueltas de estampas de carácter religioso, que significan la primera fase de un arte que evolucionaría con celeridad para imbricarse de manera exitosa con el escrito y unirse al libro. Pronto percibieron los artistas su gran poder de convocatoria, su extraordinaria popularidad y su facilidad de multiplicarse y los publicistas e ideólogos de la Reforma la buena oportunidad que suponía para la propaganda. No en vano muchas veces ha sostenido la crítica que es entonces cuando se produce el primer momento de propaganda masiva. Este hecho conllevó una transformación de la iconografía del grabado, perceptible ya en las primeras décadas del siglo XVI, que se evidencia en la recurrencia a imágenes polivalentes y atractivas por su fuerza expresiva, muy críticas con la iglesia católica y su jerarquía o elaboradas contra las manifestaciones de sus fieles. Esas imágenes fueron difundidas en multitud de hojas volantes y panfletos que llegaron con rapidez a lugares alejados de las ciudades y focos reformistas y, sobre todo, a los campesinos del medio rural. La publicación de este tipo de propaganda fue por diversos motivos más abundante en Alemania. Desempeñó de hecho un papel crucial en las campañas reformistas anticatólicas. Así la mayoría de los impresores alemanes apoyaron las nuevas ideas religiosas y se negaron a publicar cualquier mensaje contrario a ellas. Los romanos, en cambio, que se sentían representantes del sistema establecido y censuraban o expurgaban con rigor cualquier tipo de obra que pudiera generar polémica político-religiosa, tardaron en reaccionar y responder con iguales armas, aunque cuando lo hicieron, incluso sin contar con los mejores impresores, llegaron a realizar exitosas campañas antiluteranas.

Los panfletos fueron obras de nulo peso teológico elaboradas por anfibios culturales sobre la base de las creencias más arraigadas entre las gentes del pueblo. El éxito de las nuevas ideas religiosas dependía precisamente de la aceptación de las mismas por el grueso de la sociedad. Los protestantes supieron aprovechar las desgracias y dificultades de su época al vincularlas con la cultura popular para conver-

tirlas en un medio eficaz de propaganda¹. A finales del medievo, en una sociedad precientífica, el hombre vivía en constante incertidumbre y percibía con nitidez el estado de disolución del mundo. Tenía una visión desencantada y pesimista de la sociedad, la vida y el tiempo. Una serie compleja de factores variados vienen a explicar esta conciencia de crisis. En efecto, cambios climáticos, malas cosechas, epidemias y guerras, revueltas sociales y políticas, supersticiones y temores ancestrales, la omnipresencia del demonio y la desvalorización de la muerte definieron *grosso modo* este peculiar ambiente de angustia y pavor, de miedos colectivos, inseguridades y fatalismos, aunque también de esperanzas mesiánicas e intensificaciones de la fe. Este panorama fue muy receptivo y permitió un desarrollo admirable de prodigios en general y, especialmente, de profecías, vaticinios siniestros, predicciones del final de los tiempos y cómputos de la edad o duración del mundo². Esta literatura se vertió con frecuencia, por su versatilidad, en panfletos. Estas hojas volantes revolucionarias aunaban texto y grabado. Presentaban por lo general ilustraciones de gran simplicidad, signos autosuficientes que, sin embargo, eran acompañados por un escrito provocativo que tenía como base la sátira o la parodia y buscaba la carcajada o el comentario más soez. A medida que se desarrolla la Reforma los panfletos se convirtieron en el soporte sobre el que se difundieron los ataques más radicales e irreverentes, medio también por el que discurrieron y se vertebraron polémicas diversas, entre ellas las que hacían referencia a los signos premonitorios del Juicio Final (*signa iudicii*) y al Anticristo.

Este personaje de la escatología, cuya aparición debe cifrarse en un tiempo futuro de gran tribulación y conflictividad, caracterizado por el signo de la malignidad y por su combate ideológico para alcanzar la apostasía universal, se vinculó pronto, ya en el siglo XIII, a la crítica de carácter clerical, en particular la papal, y se entendió como un mal religioso fruto de la falsedad doctrinal y la corrupción de la jerarquía eclesiástica. Se produjo entonces la identificación de papas individuales con el Anticristo basada en el principio «la corrupción de lo mejor es lo peor» (*Corruptio optimi pessima est*). En los siglos XIV y XV esta identificación llega a su momento más álgido. Se entendió que el oponente más obvio de Cristo debía ser aquél que, con aparente santidad, ocupara indignamente el cargo espiritual supremo de la cristiandad. Los excesos del papado, en cualquier caso, facilitaron tan irreverente identificación, cuya verosimilitud quedó asentada en Mateo 7,16 («Por sus frutos los conoceréis»). Era muy evidente que la Iglesia, en su cabeza y sus miembros, se había separado de los ideales originales y pocos creían que las reformas institucionales podrían mejorar su estado. El gran poder alcanzado por ella casi hizo desaparecer el espíritu evangélico y supuso la aparición de las órdenes mendicantes y las reacciones de otros grupos más radicales (heréticos), que proponían la vuelta al cristianismo primitivo. Era lógico, por tanto, que Roma, con sus fastos, pese a los papas honorables, empezara a verse como una sede indigna y que se hablara de cautividad babilónica de la Iglesia. Por ello fue común llamar a Roma ‘gran puttana’ o ‘puta de Babilonia’. La vinculación del papado con el Anticristo, basada en buena medida en 2 Tesalonienses 2, terminó convirtiéndose en un mo-

¹ Scribner, 1987, pp. 2-20.

² Vega, 2002.

tivo, con un fuerte carácter incendiario, capaz de provocar las más grandes polémicas y de captar la atención de las masas iletradas³. De ahí que aparezca una y otra vez en distintos movimientos religiosos reformistas y que se repita en ellos, en contra incluso de su efectividad, *ad nauseam*. Es precisamente este el contexto en el que surge y difunde uno de los monstruos de mayor éxito y con más larga historia en las polémicas político-religiosas de tiempos de la Reforma, el Asnopapa (*asinus-pontificius*). Ofrecemos a continuación una amplia colección del monstruo y su significación.

El Asnopapa es un monstruo casi legendario que presenta una historia extraña. En el invierno de 1496 sufrió Roma una de las grandes inundaciones del Tíber. Los daños fueron tan grandes que se estimó que se tardarían veinticinco años en repararlos. La inundación en sí fue considerada milagrosa y debida a algún agente sobrenatural. Alguien dijo haber visto en las aguas un monstruo con cabeza de asno y cuerpo de mujer. Cuando el Tíber volvió a su cauce apareció muerto en sus orillas. El monstruo aparece representado también en una de las puertas de la catedral de Como, en la Lombardía, por lo que se puede afirmar que es de origen italiano, de hacia finales del XV. Su primera interpretación (Fig. 1) se relaciona con una campaña política contra el Papa Alejandro VI. Fue básicamente, una sátira política⁴, un mal presagio dirigido contra Alejandro ridiculizando la pretensión de Roma de ser la cabeza del mundo en una época en la que Italia sufría derrotas en mano de los invasores franceses. Los edificios que aparecen en el fondo del grabado se asocian también a este Papa. La torre cuadrada es la Tor di Nona, una torre cercana al Tíber y usada por entonces como prisión papal. El castillo fortificado por este Papa es el de Santangelo. Ambos edificios que aparecen en esta primera versión se mantendrán en otros grabados del monstruo, ya pertenecientes a la etapa reformista. Las variantes que encontramos sobre los elementos que lo caracterizan pueden ser mínimas pero inciden de manera significativa en su interpretación. En esta ocasión aparecen marcadas de manera especial las rodillas y se incluye la leyenda *Roma caput mundi*.

El monstruo llegó a Alemania por medio del artista bohemio Wenzel que trabaja en Moravia, en la ciudad de Olmütz. Este trabajo debió hacerse a finales de siglo (algunos críticos proponen la fecha concreta de 1496) y basarse en otro italiano (se habla incluso de copia rigurosa) que ya circulaba por la ciudad de Roma en



Fig. 1. Asno-papa, Pagella de Wenceslas von Olmütz (1496?), Kuntstsammlungen der verte Coburg, Coburg

³ Roso, 2001.

⁴ García Arranz, 1996, pp. 130-136.



Fig. 2. Asno-papa de Philippus Melanchthon en *Deutung der gewulichen...*, Grunneberg, 1523

el año 1496, del que no se ha conservado ningún ejemplar. La hipótesis es más que probable, pues carteles sobre el monstruo debieron circular por esta ciudad profusamente. El trabajo de Olmütz se utilizó, sin duda alguna, como sátira del Papado en el momento de más duro enfrentamiento entre el bohemio Brewthrew y el Papa. Este grabado, carente de todo comentario, ya era conocido por Lutero y Melanchthon en 1522. Tal vez fuera Lutero el que ideara el nombre de Asnopapa.

En 1523, año en que la opinión general estaba especialmente sensible a estos portentos, Melanchthon y Lutero publican conjuntamente un panfleto con dos monstruos, el Asnopapa y el Terneromonje. Melanchthon hace una interpretación alegórica del monstruo (Fig. 2), mostrando cómo las diferentes partes de la criatura se podían aplicar al Papa. El grabado salió del taller de Lucas Cranach el Viejo y tuvo una influencia enorme en los posteriores. En él nos encontramos en primer plano con un monstruo rodeado por un fondo fácilmente identificable con una finalidad concreta. El fondo nos indica su lugar exacto de aparición. El epígrafe que encabeza la imagen (*Der Papasteselzu Rom*) nos lo confirma. El grabado se ocupa de un solo individuo, no hay escena. La figura aparece aislada, de pie, inmóvil. El Monstruo está erguido, condición y característica humana fundamental, por lo que se empieza, en una primera interpretación, a asociar a lo humano. La monstruosidad le viene del hibridismo, que enlaza con lo sobre o antinatural. Es una unidad integrada por diversas partes de animales, con elementos incluso míticos. No falta una parte humana (un tronco femenino y una mano) y su actitud es, o está próxima a repetir, una actitud humana. En el fondo de la imagen aparece el castillo de Santangelo, símbolo del poder y la influencia terrenal del Papa. No hay lugar a dudas, pues en la almena ondea el pendón con el escudo pontificio. En el derecho, una torre cercana al Tíber, utilizada por algunos papas como prisión, se nos muestra como símbolo de la represión y el castigo para el que desobedezca al Papado. En el centro, el Tíber. Se trata, por tanto, de una representación emblemática de la *caput mundi* siguiendo el modelo típico (almenas o torreones, ríos y escudos) de la *descriptio civitatis* renacentista. La intención de Melanchthon es identificar la institución del Papado con el Anticristo valiéndose de este monstruo para advertir al buen cristiano sobre los engaños de los falsos cristos y falsos profetas. Para ello se vale de una cabeza de asno (acusación directa de lujuria), de una mano de pie de elefante (designa el poder sagrado del Papa), del motivo de las escamas o del tronco de una



Fig. 3. Asno-papa de Christian Rödingen en, *Deutung der grewlichen...*, Magdeburg, 1550

MONSTRVM ROMAE INVENTVM MORTVVM
IN TIBERL ANNO 1554



Das Gott felbs von dem Papsstum helt/
eigt dis schrecklich Bild hie gefelt.
Wafür jederman graven solt/
Wem ers zu hergen nemen wolt.

Wart. Luther D.
1554

Fig. 4. Asno-papa de Lutero en *La descripción del papado*. Conservado en el Warburg Institut

mujer con el pecho y la vulva bien marcados. El pie de grifo y el pie de toro, al igual que la cara de viejo o la cola rematada por una cabeza de dragón no son gratuitos y contribuyen a confirmar la identificación del Papa con el Anticristo, palabra que debe entenderse aquí como un verdadero insulto denigrante hacia la figura de Alejandro VI. Melanchthon recoge en su interpretación del monstruo toda la tradición del enemigo de Dios. Éste simulará ser el verdadero Cristo, por lo que se debe desengañar a los fieles. Para ello recurre al pasaje bíblico, Mateo 24. Este versa sobre las señales que precederán al fin de los tiempos. Además incluye otra idea fundamental en la cronología protestante, «Dios abreviará los tiempos para los justos». Equipara su época con la de este pasaje de acuerdo con la concepción protestante de vivir una época preapocalíptica y con su obsesión por el cómputo de la edad del mundo. El panfleto luterano de 1523 tuvo una gran difusión. Su éxito fue inmenso. Nueve fueron las ediciones que de él se hicieron. Desde entonces el Asnopapa se reutiliza, bien de manera idéntica, bien representando variaciones que lo adaptan a la nueva circunstancia. Christian Rödingen, por ejemplo, lo dibujó muy similar al de Melanchthon (Fig. 3) para, en otra hoja volante, apoyar la predicación de Lutero contra el papado. En este caso se exagera el tamaño del pendón pontificio y se modifica mínimamente el semblante del monstruo. La cara de dragón es más agresiva. Su interpretación, no obstante, es similar a la de Melanchthon.

En otro trabajo de Lutero, quizá el más soez e irreverente, se vuelve a utilizar esta imagen. En este caso se enfatizan los aspectos sexuales del monstruo para criticar al Papado y a los hermafroditas y sodomitas de sus palacios, considerando al mismo papa como el Papa-doncella. Cuando Lutero reutiliza la imagen (Fig. 4) en



Fig. 5. Asno-papa anónimo en *Pagella Ware contrafactur des Bapstesels...*, 1586



Fig. 6. Asno-papa, en *Pagella* anónima. Recogido en Baltrušaitis, 1983. Es posterior al de Lutero

La descripción del Papado (el asno es el grabado que inaugura la descripción) prefirió enfatizar aún más sus rasgos monstruosos y proféticos e incorpora un mensaje en alemán que dice '*Lo que el mismo Dios piensa del Papa se muestra en este mismo grabado*'. Los versos en alemán de la parte inferior, de gran valor nemotécnico, permiten ser recordados con facilidad por el pueblo. En la parte inferior de este grabado se incorpora la rúbrica de Martín Lutero, al que no le gustaba dejar sus escritos en el anonimato. En realidad estas obras reflejan perfectamente que el panfletario protestante funcionó en dos lenguas, el latín y el alemán. El éxito propagandístico del panfleto o el auge de las diversas polémicas religiosas, especialmente la antipapal, explican en buena medida la existencia de una misma obra con diversos rostros, las mismas ideas bajo el camuflaje sutil de las lenguas. Sin embargo tras esa diferencia formal existía también una desigualdad de fondo. Las obras en alemán pretendían la difusión rápida de las nuevas ideas religiosas de los reformados. Las obras en latín respondían a otro objetivo, pretendían llevar la irreverencia y la radicalización protestante ante las mismas puertas de Roma, lograr en definitiva un golpe de efecto sin valor teológico alguno; y al mismo tiempo, quizá, también, internacionalizar el problema religioso. Los textos y las imágenes del panfletario, en fin, sufrieron en ocasiones por tanto un camino de ida y vuelta. De la interpretación protestante en vernacular a la traducción latina de dicha interpretación, y, más allá de ésta, a la interpretación católica en latín y lenguas vernaculares. Y es que la interpretación de estas obras era reversible, se cambiaba con facilidad aportando incluso como autoridad las mismas citas bíblicas. Réplicas del éxito de imágenes hubo muchas,



Fig. 7. Asno-papa, versión católica (1567) de Pierre Boaistuaui, en *Histoires prodigieuses...*



Fig. 8. Asno-papa de Conradus Lycosthenes, en *Prodigiorum ac ostentorum Chronicon...*

no sólo en alemán o latín, también en francés, inglés o italiano. Un ejemplo de ello es la interpretación del Asnopapa del panfleto protestante anónimo del año 1586 (Fig. 5), que fue escrito en verso y en alemán con el fin de ser leído y recordado con facilidad. Conviene señalar, en cualquier caso, que la efectividad de la campaña antipapal fue debida a los numerosos trabajos que en el mismo momento abundaron en la identificación del papado con el anticristo y a otros que convergían con ellos y fomentaban el *odium papae* a partir de la crítica a otros miembros de la jerarquía eclesiástica.

Más tarde encontramos al monstruo con algunas variaciones sustanciales (Fig. 6). El fondo del grabado que representaba el poder y la opresión del Papa se sustituye por un paisaje campestre no identificable. Además se destaca del monstruo la crin de asno que lleva revuelta como llamas de fuego. La cabellera en forma de llamas caracteriza a los diablos y a las malas personas, en particular a las mujeres que incitan a la lujuria. La cara de dragón expulsa humo en actitud desafiante. La nueva ubicación del monstruo, probablemente en tierras alemanas, como confirma el fondo con casas típicas, permite intuir la advertencia de que el peligro de Roma está más cercano de lo que se puede pensar.

Los católicos romanos aprovecharon la fama del monstruo y le dieron otra interpretación, criticando a los reformadores. Un ejemplo de ello es la versión católica del monstruo publicada en 1567 (Fig. 7). En ella han desaparecido también los edificios papales. El monstruo se sitúa en el campo y en el momento del alba. Curiosamente esta versión católica incorpora al grabado un sol que nace de-



Fig. 9. Asno-papa de Ulises Aldrovandi en *Monstruorum historia...*

ejemplo, en la *Prodigiorum ac ostentorum Chronicon* de Conradus Lycosthenes (Fig. 8) y en la *Monstruorum historia* de Ulises Aldrovandi (Fig. 9). En ambos casos tampoco aparecen el castillo y la cárcel papal y en su explicación se alude a Lutero y a su reforma. El de Lycosthenes incluye un sol naciente, aquel que se corresponde con el día más nuevo, mientras que el de Aldrovandi se sitúa sobre un promontorio.

Al margen de esta evolución encontramos siempre una serie de elementos que definen la fisonomía del monstruo, y vinculan su interpretación a la tradición escatológica de la Bestia del Final. La cabeza de asno, las escamas, la cara de viejo, la cola rematada por una cabeza de dragón o las garras de grifo permiten al hombre, conocedor de esta tradición, una lectura convergente y autónoma del significado del monstruo. Es sobre esta lectura donde interseccionan otras que la modulan, cambian o matizan. Tal circunstancia acontece, como en este caso, con numerosos grabados de la etapa protestante, al menos con los que alcanzaron mayor éxito y mejor difusión.

El monstruo Asnopapa, como hemos visto, es un ejemplo ilustrador de la evolución que marca la tesis de la identificación del Papado con el Anticristo, que tiene su momento álgido en los siglos XVI y XVII y decae progresivamente en el XVII y XVIII, cuando pasa a formar parte de obras más extensas de carácter enciclopédico, naturalista o didáctico. La reutilización posterior del monstruo desvincula su interpretación del carácter religioso. En el siglo XX, Fénix incombustible, reaparece en un nuevo contexto: el de la guerra fría, la división de Alemania, la cultura alternativa y el arte del grafito.

safiante, opuesto al cielo oscuro que se va despejando. Alude al amanecer de un nuevo orden. Su sentido de amanecer, elemento luminoso y generador, imprime al grabado fuerza y esperanza en el futuro y la verdad, y lo aleja de anteriores versiones pesimistas.

Las reinterpretaciones del monstruo vienen a reflejar, en cualquier caso, el agotamiento de la identificación. Se puede afirmar que la etapa de la Reforma marca el inicio de la decadencia del Anticristo. Protestantes y católicos lo utilizaron insistiendo hasta la saciedad en que únicamente su lectura era la correcta, lo que provocó con el tiempo el empobrecimiento del mismo y la pérdida de efectividad. Pero el monstruo del que nos ocupamos no murió en este proceso. Su importancia fue tal que quedó incluido en colecciones de monstruos y cronologías protestantes. Lo encontramos, por

APÉNDICE

DER KALTEKRIEGSESEL:
 SOBRE UN BAUTIZO O APUNTES REFERIDOS
 AL REGRESO DEL ASNO.

El monstruo del que nos ocupamos aparece con un nuevo significado en un contexto muy diferente en el siglo XX (Fig. 10). Ha superado ya el viejo formato del panfleto propagandístico, también el del libro enciclopédico, de carácter naturalista o ensayístico, para presentarse ahora conforme al dictado de un nuevo arte, el graffiti. Su aparición no es desde luego gratuita. El hallazgo del ejemplar tuvo lugar en el centro de arte alternativo Kunsthaus Tacheless ubicado en la famosa calle Oranienburger de Berlín, en el barrio de Mitte, en la parte Este de la ciudad, a pocos pasos de donde se situaba el famoso muro que dividió a las dos Alemanias. El momento del hallazgo fue la navidad del año 1999, cuando el país ya unificado se proponía celebrar con ilusión la llegada del nuevo milenio con un apoteósico concierto de Mike Oldfield en Berliner Siegestsäule. Se encontraba pintado en la pared derecha del segundo intermedio de la escalera central del ruinoso edificio, aquella que da rápido acceso al Café Zapata, situado en la parte superior del mismo. Las fotografías que lo capturaron fueron realizadas en una cámara analógica Canon por Ulrike Burkardt y Britta Becker. El monstruo es sólo el dibujo de un asno erguido con tronco humano femenino, con el que no se construyó una escena; de él han desaparecido ya todos los símbolos que permitían hacer una lectura en clave religiosa. Trazado con pintura negra y de color verde que se había perdido ya en algunas partes se conservaba en el momento del hallazgo en muy mal estado debido sobre todo a la voracidad artística de otros grafitos. Sorprende del mismo, en todo caso, el hecho de presentar la misma actitud que el Asno-papa. Muestra un vientre prominente, una vulva bien marcada, caderas y trasero desproporcionados. Carece de cola o, al menos, esta no es perceptible y tiene la pierna derecha ligeramente levantada simulando el paso firme de un soldado en desfile militar. Deja ver claramente las pezuñas de asno que constituyen sus pies y sus manos se asemejan (una no se conserva) a las pezuñas de un bóvido. Con el fin de hacer más visible sus rasgos la fotografía que aportamos ha sido sometida a procesos digitales a partir de los cuales se han eliminado otros dibujos y manchas de pinturas que estaban próximos o sobre el monstruo analizado. El monstruo, bastante tosco y elaborado con poca habilidad artística, se estaba perdiendo ya en la pared, por lo que presumimos que



Fig. 10. Der Kalterkriegesel de Kunsthaus Tacheles (1999)

debía llevar algún tiempo pintado. Forma en realidad parte de un modo de expresión artística propio de la cultura alternativa berlinesa caracterizada por la autonomía, la espontaneidad y la improvisación, donde es recurrente el motivo de la crítica a los conflictos bélicos, la guerra fría y la división de Alemania. En este contexto, diez años después de la caída del muro, el monstruo, que recuerda vagamente la forma en que desfilaba y patrullaba la policía de fronteras de la antigua DDR, parece significar la estupidez del control militar sobre la sociedad, por lo que puede ser bautizado como *der Kalterkriegesel*, y también, actualizando este mensaje conforme al lugar en que se encontró, la estupidez del control sobre la creación artística porque, como reza el lema que por entonces se podía leer en las paredes del edificio,

Kultur kann man nicht kaufen.

BIBLIOGRAFÍA

- Baltrušaitis, J., *La Edad Media fantástica. Antigüedades y exotismo en el arte gótico*, Madrid, Cátedra, 1983.
- Deutung der gewlichen Figur des Baptsesels zu Rom in der Tiber gefunden*, en Lutherus, Martinus, & Melanchthon, Philippus, *Deüttung der czwo gewlichen Figuren, Baptsesel czu Rom und Munchkalbs czu Freyerberg ijnn Meysszen funden*. Wittenberg, Grunneberg, 1523.
- Deutung der gewlichen Figur des Baptsesels zu Rom in der Tiber gefunden*. Magdeburg, 1550.
- García Arranz, J. J., «La imagen del monstruo como instrumento político-religioso en el siglo XVI», en Mario Pedro Díaz Barrado, *Las edades de la mirada*, Salamanca, Universidad de Extremadura, 1996, pp. 129-140.
- Boaistuau, Pierre, *Histoires prodigieuses, les plus memorables qui ayent esté observé, depuis la Nativité de Jesu Christ jusques à nostre siecle : Extraictes de plusieurs fameux auteurs, Grecs et Latins, sacrés et prophanes: mises en nostre langue par Pierre Boaisteau, surnomé Lounay avec des portraits et figures*, Paris, Vincent Sertenas, 1560.
- Lycosthenes, Conradus, *Prodigiorum ac ostentorum Chronicon, quae praeter naturae ordinem, motum, et operationem, et in superioribus & his inferioribus mundi...* Basileae, per Henricum Petri, 1557.
- Pagella Ware contrafactur des Baptsesels so zü Rom in der Tiber todt gefunden*. Anónimo de 1586.
- Roso Díaz, J., «Ego sum papa. Iconología del papado y tiempo apocalíptico en la propaganda de la reforma protestante alemana», en *Estudios Humanísticos. Filología*, Núm. 23. León, Universidad de León, 2001, pp. 347-368.
- Ulysses, Aldrovandus, *Monstruorum Historia cum Paralipomenis Historieae Omnium Animalium Bartholomeus Ambrosinus in patrio Bonon. Archygymnasio Simpl. Med. Professor Ordinarius...*, Bononiae, Nicolae Tebaldini, 1642.
- Vega Ramos, M^a J., *Los libros de Prodigios en el Renacimiento*, Bellaterra, Universidad Autónoma de Barcelona, 2002.
- Scribner, R. W., *Popular culture and popular movements in Reformation Germany*, London, Hamblendon Press, 1987.