

## La cuestión iconográfica de la *Celestina* y el legado de Hans Weiditz

Fernando Carmona Ruiz  
 Université de Fribourg / IES Basoko (Pamplona)

Una mirada retrospectiva sobre los estudios celestinistas en los últimos cuarenta años se salda con un resultado más que positivo. Se ha profundizado en cada uno de los grandes problemas de la *Celestina*<sup>1</sup>: género literario, autoría e intención de la obra. De este trinomio surgió un barbecho investigador rico en discusiones filológicas. En la actualidad parece que esas disputas, a veces también algo bizantinas, se producen en el campo de la ecdótica, con una cuestión muy relevante: la enmarañada transmisión textual de la *Comedia y Tragicomedia de Calixto y Melibea*.

Resultaría necesario todo un extenso estudio –pendiente, además– para abordar el estado de la cuestión de los estudios celestinescos en las últimas décadas, puesto que los trabajos realizados al respecto ya son lejanos (Siebenmann 1975 y Snow 1985). De todos modos, tal estudio subrayaría sin duda la gran labor filológica emprendida con el *Manuscrito de Palacio* y la *Celestina comentada*, así como con las diferentes traducciones europeas de los siglos XVI y XVII.

El examen realizado de los textos, glosas y traducciones referidas más arriba ha permitido alumbrar también otro aspecto importante para el celestinismo. Me refiero a la recepción de la obra en su contexto castellano y europeo. Una de las formas de aproximación para tal tarea se ha venido realizando desde la iconografía, una perspectiva muy interesante en cuanto a su interdisciplinariedad. Desde un punto de vista jakobsoniano, toda ilustración de un libro puede considerarse como una traducción intersemiótica, esto es, una interpretación de signos verbales mediante los signos de un sistema no verbal. Como *LC* despierta opiniones encontradas en muchos pasajes, es lógico considerar la iconografía como un medio sugerente para examinar la recepción de la obra. Pero a la par que sugerente, el estudio de la relación texto-imagen de *LC* es ambicioso e ingente.

El primer aviso sobre esta asignatura pendiente del celestinismo proviene de María Rosa Lida. En una de sus grandes monografías afirmó que “el estudio iconográfico de la *Tragicomedia* está por hacerse” (730). Y sigue así, aunque hayan surgido diferentes contribuciones, que por ahora solo abarcan cuestiones bien delimitadas.<sup>2</sup>

Por otra parte, la labor pendiente es muy ambiciosa. La dificultad a la hora de abordar la propuesta de Lida de Malkiel radica en varios factores. En primer lugar, por su complejidad –teniendo en cuenta la multitud de ediciones en castellano y otros idiomas– que comprende desde la época incunable hasta el hacer vanguardista de Pablo Picasso; en segundo lugar, porque el análisis iconográfico exige un conocimiento multidisciplinar; en tercer lugar, porque apenas hay estudios sobre la

<sup>1</sup> A continuación me referiré a la obra por su abreviatura más común: *LC*.

<sup>2</sup> Joseph T. Snow se lamenta en un artículo, originariamente publicado en 1987, de que “se echa en falta una detallada y necesaria historia de su ilustración [de la *Celestina*]” (Snow 2001, 57).

tradicón iconográfica de las principales obras medievales de la literatura castellana y, en cuarto y último, porque el interesado en la personalidad bibliográfica de un impreso antiguo lo tiene harto difícil para encontrar alguna guía a la hora de describir y analizar la iconografía de un libro.<sup>3</sup> A todo ello habría que sumar que la historia de la imprenta en la península ibérica debe tomar como punto de partida la historia del libro y sus ilustraciones en Alemania. Como es sabido, buena parte de los primeros impresores de Castilla en la época incunable provenía de Centroeuropa, así como quizá también muchos artistas xilográficos. O al menos, como se ha demostrado en el caso de la ilustraciones de la *Comedia* burgalesa, la inspiración en otras obras de impresores germánicos es bien evidente (Griffin, Rodríguez-Solás).

### 1. Breve estado de la cuestión iconográfica

Un examen de los diferentes artículos dedicados a la relación texto-imagen de *LC* proporciona hasta tres campos de aproximación para el estudio iconográfico: 1) la relevancia artística de las ilustraciones de la *Comedia de Burgos*, 2) la inter-relación y dependencia de los grabados celestinescos, es decir, la fuente de inspiración de los mismos y su posterior uso en otras obras, 3) la carga iconológica –que no iconográfica– de algunos grabados en madera.

La mayoría de los trabajos realizados abarcan el primer campo de estudio. Algunos análisis sobre la primera *Comedia* coinciden en un mismo año, como son los de Montero (2005) y Alvar (2005), así como la reedición de un artículo de Snow (2005), pero publicado por primera vez mucho antes, en 1987. Una aportación de los noventa es la de Rivera (1995). No obstante, la contribución de Berndt-Kelley (1993) es vital porque su examen de los grabados es concienzudo. Se demuestra además la relación de los grabados con los argumentos de la obra, lo cual no rebaja la fidelidad iconográfica al texto original, ya que los argumentos son precisamente una síntesis de sus respectivos actos.

La utilización posterior de algunos grabados celestinescos y la inspiración para la creación de los mismos ha provocado también otros estudios. Berndt-Kelley señala el tributo del tallador de la *Comedia* de Burgos con la edición de las *Comedias* de Terencio que Johann Grüninger sacó a la luz en Estrasburgo en el año 1496.<sup>4</sup> Entre otras reminiscencias, destaca cierto parecido entre Melibea, Calisto y Pleberio con algunos de estos personajes terencianos, aparte de la imitación de algunos decorados.

Con todo, las ilustraciones de Fadrique de Basilea pueden considerarse mucho más lujosas que las de Grüninger: sus grabados comprenden toda la caja de escritura y han

---

<sup>3</sup> Así lo lamenta también un eminente bibliógrafo (Martín Abad 281). Son pocas las publicaciones que abordan el material iconográfico de la literatura medieval o renacentista española. Sobre miniaturas medievales –en especial– se concentra el estudio de Keller y Kinkade, pero no esboza ninguna relación texto-imagen. Una “antología” de ilustraciones en impresos antiguos puede consultarse en Lyell (1976).

<sup>4</sup> Penney (41) avisa antes de esa deuda de los grabados de Burgos con Grüninger. Gilman (72) menciona que tal identificación ya había sido apuntada por un bibliógrafo.

sido impresos en un único taco. Es decir, la xilografía no consiste en una composición de varios bloques. En cambio, Grüninger encarga unos tacos que representan una figura u objeto, por lo que éstos pueden intercambiarse en combinaciones diversas. Son lo que podemos denominar tacos facticios.<sup>5</sup> De ese modo, se abaratan los gastos ocasionados por el trabajo de los ilustradores y se permite a los impresores intercambiar en el futuro los tacos a su antojo y crear igualmente nuevas escenas.

¿Pero es el Terencio de Estrasburgo el modelo de la *Comedia* de Fadrique de Basilea? Probablemente no. Tal y como se ha discutido en un estudio reciente, “hay una diferencia entre estas dos ediciones que salta a simple vista: el Terencio de Estrasburgo representa escenas bidimensionales y estáticas” (Rodríguez-Solás 3).

Ciertamente, la primera *Comedia* representa escenas dinámicas y no estáticas, fieles al texto. Éstas poseen una intensa condensación de la acción, puesto que algunos grabados ilustran incluso dos acciones simultáneas. Además, la gestualidad y las facciones de la cara de algunas de las figuritas manifiestan, aunque de forma algo rudimentaria, la tensión de los personajes. Es probable que el artista xilográfico de Burgos se inspirara en otra obra, el Terencio de Lyon (1493), incunable que recoge varias comedias del autor latino y que fue impreso por Johannes Trechsel. Contiene 161 grabados originales que pudieron influir en la confección de Calisto o en las escenas dobles del impreso burgalés (Rodríguez-Solás 13 y 15).

La posterior reutilización de grabados celestinescos en la imprenta también ha sido tema de discusión (Griffin 61-64, 70). Curiosamente, la xilografía puede utilizarse para apuntalar posturas sobre el género e intención de *LC*, puesto que en el fondo brota como “recepción gráfica” de sus lectores. Un grabado de varios usos es el de la portada de la edición zaragozana de Jorge Coci (1507), que ya antes había servido para ilustrar la edición de *Cárcel de amor* de 1493, por lo que podemos argüir que Coci no dudó en relacionar la *Tragicomedia* con la ficción sentimental (Griffin 72-73).

Por mi parte, puedo añadir que las diferentes ediciones de la traducción castellana de la *Historia de duobus amantibus* reproducían grabados celestinescos (Sarriá Rueda 345-59). Pero resulta aventurado argumentar que este uso de los grabados pueda suponer que los coetáneos del siglo XVI comprendieran la obra de Rojas como una novela y no un drama. ¿Se percataron entonces de la intención anti-sentimental de la obra y por eso la relacionaron con esa literatura amorosa de tanto éxito en Europa? Puede ser.<sup>6</sup>

El tercer campo de estudio iconográfico de *LC* es el menos analizado y trata de la lectura iconológica de los grabados. El trabajo de Montero es uno de los pocos en

<sup>5</sup> Los tacos facticios eran comunes en ediciones posteriores, ricamente ilustradas, como la traducción francesa de 1527 o las valencianas de Juan Jofre (1514) y Juan Viñao (1529), así como las sevillanas de los Cromberger.

<sup>6</sup> Los que apoyan que *LC* es una novela también pueden recordar la importancia de esta obra para un nuevo subgénero narrativo, el de la picaresca. Bien lo muestra una imagen que ha pasado a la posteridad con *La Pícaro Justina*. En una xilografía de su primera edición de 1605 vemos a la madre Celestina tirando de la barca de la inconstancia, en la que se embarcan conocidos pícaros de la literatura española.

estudiar la carga iconológica de *LC*, por supuesto tomando como modelo los grabados de la *Comedia* burgalesa. El propósito concreto de este estudio se sitúa en la órbita del examen texto-imagen y quiere mostrar cómo los grabados no pueden ser reducidos a una simple forma subordinada de representación (Montero 43). La búsqueda de otros significados que no están explicitados en el texto es el objetivo principal de esta contribución, que se centra a su vez en un elemento arquitectónico que ya se había tratado, aunque de modo diferente. Muchos de los grabados de la edición de Fadrique de Basilea presentan acciones paralelas porque están divididos por una puerta o un simple muro (Berndt-Kelley 225). No obstante, para Montero resulta enigmática la unión de acciones a través de una puerta que es franqueada por uno de los personajes –como sucede en los grabados de los autos uno, cinco, nueve y diez. Se hace así factible que la representación de tal puerta tenga alguna función iconológica y no sea una mera estrategia narrativa para enlazar dos acciones del mismo auto. Montero defiende así que la continua representación de una puerta evoca el himen de Melibea. Por tal razón, se retrata en el auto quince a una Alisa vigilante, pero ante una puerta abierta. Ello simbolizaría un hecho acaecido: la pérdida de la virginidad de su hija (Montero 50).<sup>7</sup> El artículo recuerda además que los artistas grabadores no pudieron seguir al pie de la letra los argumentos de la *Comedia* –por ejemplo en el auto doce, con la aparición extraña de Alisa. No se debe entonces superponer jerárquicamente el texto a la imagen, como había sucedido en estudios anteriores.

Esta interpretación iconológica, muy sugerente, puede resultar también algo forzada y poco convincente. En cambio, la contribución algo olvidada de Barbera apunta con mayor convicción al valor iconológico de dos animales representados en buena parte de las ilustraciones de la obra: el halcón y el caballo de Calisto. Barbera demuestra que las xilografías tempranas de *LC* rememoran los patrones del amor cortés, pero también otros símbolos de ardor y pasión sexuales comunes ya desde la Antigüedad Clásica y por eso, comprensibles en toda la Europa del siglo XVI.

¿En qué estado de la cuestión se halla entonces el análisis iconográfico de *LC*? Como puede comprobarse, falta un estudio global de la tradición iconográfica, muy rica desde su aparición en la imprenta, e ingente si consideramos las ilustraciones de las ediciones modernas del pasado siglo y del actual.<sup>8</sup>

Un hecho resulta innegable: las ilustraciones de libros en general, e impresos

---

<sup>7</sup> Téngase en cuenta que el único grabado que presenta una puerta cerrada es la del auto doce, cuando Calisto realiza su entrevista secreta con Melibea tras la puerta de su hogar. La aparición de un cerrojo en tal xilografía parece haberse estimulado por las palabras de Melibea: “Las puertas impiden nuestro gozo, las cuales yo maldigo y sus fuertes cerrojos y mis flacas fuerzas, que ni tú estarías quejoso ni yo descontenta” (Rojas 246). Montero anota que esta aldaba está horizontalmente alineada con el falo de Calisto y que los criados del mismo, con espadas y picas, representan la agresividad masculina que luego se traslucirá en la violencia amorosa de Calisto (Montero 48).

<sup>8</sup> Una herramienta indispensable para conocer tal tradición es sin duda la revista *Celestinesca*. En la etapa dirigida por su editor-fundador, Joseph T. Snow, solía incorporar en sus volúmenes multitud de ilustraciones sobre la obra de Rojas. Las xilografías de la traducción alemana fueron recogidas al poco iniciarse la revista, entre los años 1977 y 1979.

antiguos en particular, no han merecido el detenido estudio que requieren porque los especialistas en Historia del Arte y Filología siempre lo han considerado materia de estudio ajena. La yuxtaposición de texto e imagen ha hecho creer que su comprensión está interrelacionada y que no hace falta mayor dilucidación: la imagen se interpreta con la lectura del texto, el texto fija los patrones de la imagen, como si todo fuera uno.

Tal cosa puede suceder en el mejor de los casos, pero niega el valor simbólico de la ilustración, así como la posibilidad de una nula o escasa fidelidad de la imagen al texto. Efectivamente, la imagen explicita el texto, pero también puede enriquecerlo, alterarlo o remplazar su contenido por otro (Raynaud 127). El análisis iconográfico –al menos en lo que se refiere a la descripción general del objeto– puede ser realizado casi por cualquier interesado con buena formación cultural, puesto que la iconografía describe y clasifica imágenes. No obstante, la iconología –desde Warburg y Panofsky– procura “descifrar” el significado profundo de una ilustración, que es ante todo documento de una época determinada. Sus exigencias para el análisis son mayores, ya que entran en juego otras pautas culturales relacionadas con ámbitos no tan accesibles y que tampoco tienen que ver con la literatura, teología o mitología, sino con otras disciplinas “acientíficas” como la magia y la astrología.

Los tres campos de estudio propuestos al principio de este epígrafe deben continuarse con ulteriores análisis. Todavía queda mucho por dilucidar. Apenas sabemos sobre las técnicas de trabajo del artista ilustrador de libros. Se ha repetido que muchas xilografías celestinescas son muy fieles al texto porque parecen actuar como “argumentos gráficos” de cada acto, especialmente en el caso de la *Comedia* de Fadrique de Basilea.

Esto demuestra la posibilidad de que los artistas grabadores se contentaran con leer los argumentos de la obra para ilustrarla. De todos modos, a falta de estudios sobre este ámbito, surgen diversas preguntas: ¿ilustraban a su antojo los grabadores, seguían las pautas ordenadas por el impresor o bien recibían una síntesis de la obra de manera oral y actuaban en consecuencia? Tampoco sabemos quién o qué motivaba realmente la xilografía más alejada del texto original, como aquellas que representan el ahorcamiento de los criados en vez de su decapitación.<sup>9</sup>

El reciente estudio de Rodríguez-Solás demuestra la estrecha dependencia de la imprenta peninsular con la europea. No obstante, el Terencio de Lyon (1493) quizá no fuera la única fuente de inspiración para la primera *Comedia* conocida. Podría existir una deuda manifiesta con cualquier otro impreso, incluso con las ilustraciones que creó Durero en Basilea entre 1492 y 1494. Sus más de cien tacos –dibujados, pero no cortados– muestran personajes de varias comedias terencianas con una vestimenta de su época, moviéndose por un espacio que recuerda al del ámbito cultural alemán. La obra no llegó a publicarse, pero el parecido con los grabados de Grüninger y Trechsel es notable. Así, la línea de influencia xilográfica que llega hasta la *Comedia* de Burgos

---

<sup>9</sup> En la *Celestina comentada* ya podemos leer cierta extrañeza por castigarse a los criados como si fueran nobles (Fothergill-Payne *et al.* 391).

pudo tener su origen en Estrasburgo, Lyon o incluso Basilea.<sup>10</sup>

En conclusión, es evidente que la mayoría de los estudios sobre la tradición iconográfica de *LC* (Snow, Berndt-Kelley, Rivera, Montero) se ha concentrado en analizar los grabados de una edición particular, la *Comedia* de Burgos y solo otro se ha dedicado especialmente a rastrear el impacto de los grabados celestinescos en la imprenta antigua (Griffin).

La razón por la que se ha elegido este impreso se sustenta en su tradición iconográfica, que a diferencia de la primera traducción francesa y muchas *Tragicomedias*, sí persigue unir texto e imagen. Por ese motivo, se deja bien patente en la contribución de Griffin la superioridad de los grabados de la primera *Comedia*, puesto que sus escenas son dinámicas y no estáticas, representan fielmente el texto y, sobre todo, realzan el valor dramático de la acción con grabados que ilustran incluso dos acciones simultáneas. Además, la gestualidad y las facciones de la cara de algunas de las figuritas manifiestan, aunque de forma algo rudimentaria, la tensión de los personajes.<sup>11</sup>

Tampoco podemos olvidar el gran dispendio económico que realizó Fadrique de Basilea. Su *Comedia* presenta xilografías realizadas en tacos individuales, algo muy raro en otras ediciones posteriores, tanto castellanas como italianas. Tampoco es común en las traducciones francesas e italianas, que se ilustran con tacos facticios. Pero no es el caso de *LC* alemana del siglo XVI: la superioridad xilográfica de la comedia burgalesa se desvanece ante uno de los mejores libros ilustrados del Renacimiento.

La primera traducción alemana de *LC*, del año 1520 e impresa en Augsburgo, contiene treinta xilografías de inmensa calidad. Esa magnificencia en la factura de sus grabados permite rescatar una traducción denostada y olvidada desde el siglo XVII. *Ain hipsche Tragedia* vuelve a recordarse en el siglo XIX por las investigaciones de estudiosos del libro ilustrado.

Desde Menéndez Pelayo se han perpetuado muchos errores e inexactitudes relacionados con la traducción realizada por Cristof Wirsung. Surge una nueva serie de interrogantes sobre la recepción de *LC* en el ámbito cultural alemán, tales como 1) las fuentes originales para realizar la traducción del italiano al alemán, 2) la imagen de España en Alemania en el inicio de sus relaciones literarias, 3) los intereses humanistas y protestantes por una obra relacionada con la narrativa amorosa de gran éxito en Augsburgo, 4) la aproximación traductológica de Wirsung a la obra de Fernando de Rojas, 5) la nueva intencionalidad de la obra en su segunda traducción de 1534, realizada también por Wirsung y orientada a un nuevo lector alemán de confesión luterana y, por supuesto, 6) un nivel gráfico de recepción de la obra, como son los grabados en madera cuya autoría todavía sigue en disputa.

---

<sup>10</sup> Véase la reproducción de las xilografías de Durero en Roemer (118-36), en Kurth y en Dürer, así como en el estudio crítico de Panofsky (54-55).

<sup>11</sup> Por ejemplo, la preocupación manifiesta de Pármeno ante la imprudencia de su amo en el auto segundo o el dolor de Melibea ante la muerte de su amante en el auto catorce de la *Comedia*.

Este último punto es el que deseo desarrollar a continuación. Las xilografías de *Ain hipsche Tragedia* son realmente soberbias, por lo que no extraña la admiración que despertó a lo largo del siglo XIX. Merecen, como ya se ha dicho, un estudio pormenorizado (Snow 2005 128-29). Pero antes, como si fuera casi maldición celestinista, se debe tratar la cuestión sobre la verdadera identidad del artista grabador de *Ain hipsche Tragedia*.

## 2. Hans Weiditz, ¿ilustrador de *Ain hipsche Tragedia*?

Las xilografías de *Ain hipsche Tragedia*, curiosamente, comparten con el texto su pseudo-anonimia. Si ya resulta difícil averiguar el nombre del traductor de esta obra –que no aparece ni en el título ni en el colofón, sino en el prólogo–, lo mismo sucede con el autor de los grabados. Ninguno de los veintiocho grabados está firmado. De hecho, ninguna de las xilografías de Hans Weiditz se atribuyó a su verdadero autor hasta principios del siglo XX (Röttinger 1904). Hasta entonces, se barajaron diferentes hipótesis. En un principio se creyó que su nombre se nos había perdido para siempre (Steinmeyer 1620). Más tarde se atribuyeron sus xilografías al que fuera maestro de Weiditz en Augsburgo, Hans Burgkmair (1473-1532).<sup>12</sup> A tal conclusión llegan eminentes especialistas, desde Sandrart (1675) hasta Muther (1884). A finales del siglo XIX se menciona incluso la imposibilidad de una identificación clara y se prefiere llamar al autor con un pseudónimo prestado de una de sus obras más famosas: “Maestro Petrarca.”<sup>13</sup>

El estudio de Röttinger defiende la identidad del “Petrarkameister” como Hans Weiditz porque ve en su obra de Augsburgo (1518-22) la misma mano que luego trabaja en Estrasburgo (1523-36). A pesar de una general aceptación de la hipótesis de Röttinger (Dodgson 140; Ivins 158), pronto se discute tal identificación (Musper 1927, 20-23). Musper imprime además una edición de *Ain hipsche Tragedia* que contiene únicamente los grabados y argumentos de la obra. En su epílogo reitera la separación entre el artista Hans Weiditz y el “Maestro Petrarca” y se decanta por mantener el pseudónimo (Musper 1923, s. p.). Los especialistas modernos han aceptado por inercia tal identificación (London y Parshall 249; Bartrum 160) o la han negado categóricamente, pero sin aportar tampoco pruebas sólidas que nieguen que el “Maestro Petrarca” y Weiditz sean la misma persona (Wendland 96). También se ha tratado la cuestión con cautela y sin tomar partido, como si fuera un problema todavía abierto (Friedländer 101). Horst Kunze, gran conocedor de la imprenta alemana incunable y post-incunable, no comparte esta identificación porque apenas hay

<sup>12</sup> Menéndez Pelayo proporciona tal dato □conocido probablemente a través de A. Farinelli□, recordando que los grabados no deben adscribirse a su hijo homónimo (189).

<sup>13</sup> Las 261 xilografías de la traducción alemana de *De Remediis (Von der Artzney bayder Glück des guten und widerwärtigen, 1532)* son de una manufactura asombrosa, muy utilizados en la imprenta alemana hasta 1620. Es sin duda uno de los libros ilustrados más importantes de la primera mitad del siglo XVI.

testimonios que la apoyen (Kunze 212-23). Como puede intuirse, la cuestión sobre la identidad del “Maestro Petrarca” está todavía abierta en el campo de la Historia del Arte.

Sean o no la misma persona Hans Weiditz y el “Maestro Petrarca,” la crítica especializada coincide en elogiar la belleza extraordinaria de su obra, con 730 xilografías. Se le considera uno de los mejores maestros ilustradores de madera, al lado de Alberto Durero y Lukas Cranach, lo cual indica su valor y aprecio. Se le ha reconocido la extraordinaria facultad de poder representar de manera muy realista al ser humano de su época, en especial al hombre común de la sociedad del siglo XVI. En esta habilidad se incluye tanto el mundo rural como el urbano, espacios que retrata con todo tipo de detalles.

Sus grabados se imprimieron en distintas ciudades entre 1518 y 1620, al ir pasando los tacos de dueño en dueño. Entre ellas, Augsburgo, Estrasburgo, Núremberg, Mainz, Frankfurt, Landshut e incluso Venecia. Desde finales del siglo XIX se han vuelto a reproducir sus grabados por los historiadores del arte que lidiaron con la cuestión de su autoría. Sin embargo, los grabados de más fortuna en España y Alemania durante el presente siglo y el anterior, con continuas reproducciones, son sin duda los tallados para ilustrar *Ain hipsche Tragedia*.

### 3. Análisis iconográfico de los grabados de *Ain hipsche Tragedia* (1520)

Resulta evidente la belleza y gran factura realista de estos grabados respecto a otros de su mismo tiempo. Alemania era el país por excelencia del grabado en madera y no debe sorprender por ello la maestría de Weiditz sobre los ilustradores anónimos de la *Comedia* de Burgos o de la traducción francesa de 1527. Para completar este análisis iconográfico procuraré contrastar las ilustraciones alemanas con las imágenes de la edición burgalesa de la *Comedia*. El objetivo no radica en subrayar la superioridad de unas sobre otras, sino en remitir a semejanzas y diferencias en la recepción de la obra. Los escasos xilogramados que no se detallan en este artículo pueden consultarse en un primer análisis ya realizado (Carmona Ruiz 344-70).

Las ilustraciones de *Ain hipsche Tragedia* alcanzan el número redondo de treinta, pero si descontamos la portada y el colofón, la cifra se rebaja a veintiocho y aquí ha de hacerse una división. En primer lugar, se reparten veintisiete grabados entre los veintiún actos, en una cantidad aleatoria de una a tres ilustraciones por auto. Miden 7x10 cm., incluyendo los bordes. La primera –y a veces única– imagen de un auto aparece tras cada uno de los argumentos individuales. Uno de estos grabados se repite en una ocasión. De ese modo el último grabado del auto primero es el mismo que el del auto quinto, en el que se muestra a Pármeno abriendo la puerta del hogar de Calisto ante la visita de Celestina acompañado de Sempronio.

No obstante, otro grabado (ver xilografía I) de mayor magnitud se halla entre el argumento general y el comienzo de la obra, en el verso del folio a4. Mide casi lo mismo que la portada –14,3x9,2 cm.– y muestra el jardín de Melibea como un

verdadero *hortus conclusus*. La vegetación alrededor de los amantes parece acompañar la dulzura entre Calisto y Melibea, que entrelazan las manos derechas mientras se miran a los ojos. Las ramas de los árboles dejan pasar justo encima de ellos la luz de una luna de rasgos masculinos.<sup>14</sup> Esta xilografía está compuesta por tres niveles, de un menor a mayor alejamiento para el espectador mediante el uso de la perspectiva. Cada nivel representa distintos personajes: en el primero se observa a los criados de Calisto, que platican tranquilamente fuera de los muros de la casa de Pleberio; en un segundo nivel, en la mitad del grabado, se detalla a los amantes. En el último nivel aparece Lucrecia, vigilante ante una puerta abierta. Por la postura de su cabeza, presta atención a la escena que se desarrolla, pero el entrecruzamiento de sus brazos denota la disconformidad de la criada por el encuentro de Melibea. Sin duda, este grabado representa una instantánea del auto catorce de la *Tragicomedia*. El mismo posee una función similar a la del argumento general. Condensa de manera pictórica la obra que se dispone a leer/escuchar el público: la historia de amor de Calisto y Melibea, acción principal del libro como bien se avisa en el mismo y largo título de la traducción alemana.



Xilografía I

<sup>14</sup> Téngase en cuenta que este astro, en lengua alemana, es masculino (*der Mond*).

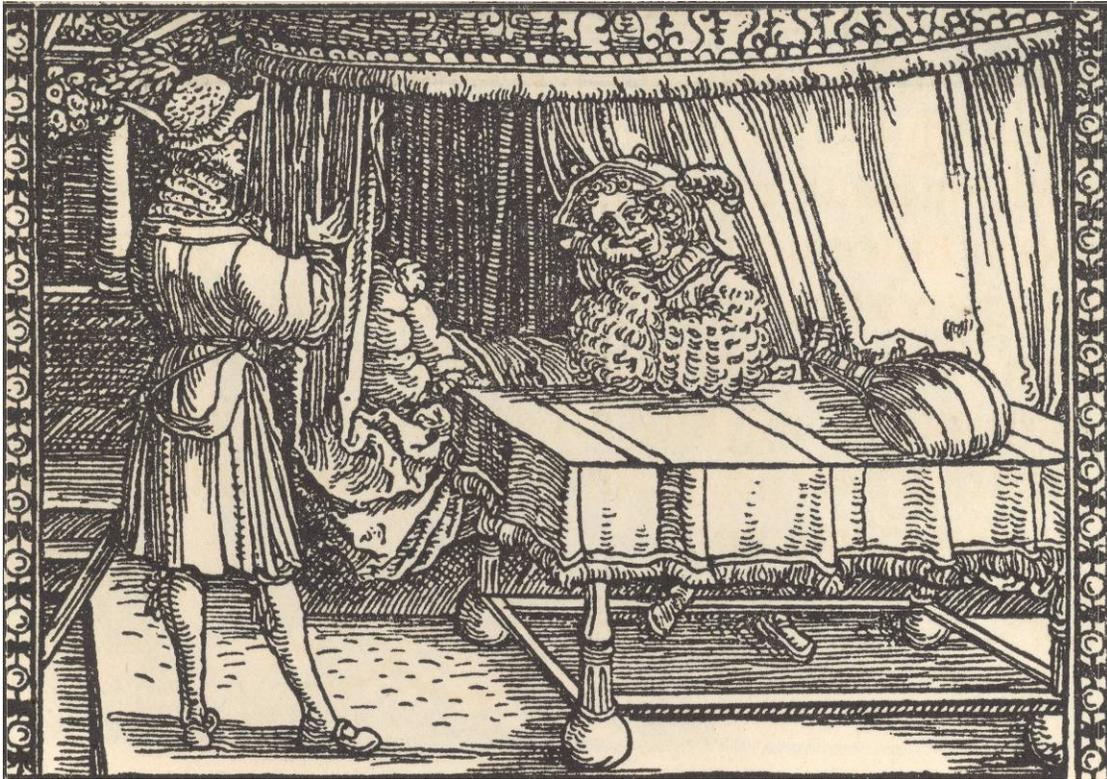
El auto primero es el más extenso de todos, por lo que es lógico que posea tres grabados. El primero de ellos se sitúa tras el argumento y muestra la escena inicial de la obra, el primer encuentro entre Calisto y Melibea (xil. 2). A la izquierda se halla el halcón posado en una rama. En el centro se sitúan Calisto y Melibea; el primero habla con la joven –obsérvese su mano derecha que se apoya en el pecho y la izquierda extendida, dirigida hacia Melibea. La joven, sin embargo, no parece escucharle con agrado. El perfil de su cara nos muestra un gesto de disgusto y los brazos, en horcajadas, están extendidos hacia el suelo. Si a Calisto se le retrata en una actitud fogosa, Melibea desprende todo el aborrecimiento que se lee en el texto original. Este grabado refleja así una verosimilitud absoluta con la primera escena, que se desarrolla dentro de los muros de la casa de Pleberio. Afuera se encuentra el caballo de Calisto y tanto la vegetación del huerto como la del exterior es idéntica a la del grabado anterior.

El análisis iconográfico de este grabado, como el de los siguientes, es factible mediante las fuentes que utiliza Weiditz, que es el texto de *Ain hipsche Tragedia*. En un ulterior análisis iconológico hemos de anotar el simbolismo del halcón y del caballo, como ya hiciera Barbera y que se ha resumido anteriormente. El grabado correspondiente de la *Comedia* de Burgos representa también al fugado halcón. Deberíamos contemplarlo así como una especie de atributo del personaje masculino, que simboliza, desde luego, su sexualidad depredadora. Los dos animales remarcen además su identidad social y su poder.



Xil. 2

El siguiente grabado desarrolla la escena dos del primer acto, cuando un Calisto triste y melancólico se desahoga con su criado Sempronio sobre su fallido cortejo y el sirviente lanza su discurso misógino (xil. 3). Calisto se halla sentado, una mesa y una alcoba se sitúan delante y detrás del mismo respectivamente. A la izquierda, de pie, el criado le dirige la palabra con clara gesticulación –ver su mano derecha. Obsérvese con qué gran primor Weiditz retrata al joven noble. Brazos y pies cruzados, apoyando la mejilla en la mano derecha, con la cabeza ladeada. Weiditz capta perfectamente el estado de ánimo de Calisto –incluso la pluma de su sombrero parece languidecer. El grabado se completa con el laúd que está sobre la mesa y que el mismo noble había exigido le llevaran. En resumen, el grabado describe de manera muy fidedigna la escena que representa.



Xil. 3

El auto segundo, también de considerable extensión comparado con los siguientes, posee dos ilustraciones. La primera de ellas desarrolla la entrevista de Calisto con la alcahueta, de la que Pármeneo es testigo al fondo (xil. 4). El grabado muestra una dependencia de grandes dimensiones. A la izquierda vemos dos columnas corintias y a Pármeneo que se apoya en el alféizar de un gran ventanal. Al fondo se distingue un paisaje urbano y unas escarpadas montañas, lo que demuestra la atención de Weiditz con su fuente textual.

Lo más significativo del grabado vuelve a ser la gestualidad de las figuras. Pármeneo da muestras de una gran preocupación por el éxito de Celestina –se lleva la mano a la boca, como si estuviera exclamando muchos de los apartes dramáticos de la obra. La vieja, de perfil, extiende los brazos como si fuera a tomar la bolsa de monedas que más tarde le dará Calisto. Este grabado coincide con el del la *Comedia* de Burgos, aunque la ilustración de Burgos narra en verdad dos acciones. La ida de Celestina con su recompensa y la orden de Calisto para que Sempronio vaya a urgir a la alcahueta con su misión. También se muestra a un Pármeneo asustado, que se lleva la mano al pecho.



Xil. 4

El cuarto auto desarrolla la acción en torno a la primera entrevista de Celestina con Melibea. Si comparamos el grabado de Weiditz con el de Burgos observamos enseguida que la *Comedia* posee mayor número de personajes por su doble acción. A la izquierda, Alisa se marcha con un paje a casa de su hermana; a la derecha Celestina procede a venderle hilado a Melibea, mientras Lucrecia observa la escena. En *Ain hipsche Tragedia*, sin embargo, tal doble acción se sintetiza con un mayor valor simbólico (xil. 5).

El grabado de Weiditz presenta una gran sala, con multitud de objetos decorativos y otras pertenencias que demuestran la riqueza de Pleberio. Los ropajes de Melibea son también un buen indicador de ello. A la izquierda, Celestina ofrece el hilado que Melibea recoge; pero a la derecha, otra figura abandona la habitación. Alisa no solamente está de espaldas, sino que también parece caminar de manera altiva. Si el artista de la *Comedia* retrató a una Alisa beata –con una mano en el pecho y otra en el rosario–, el de la traducción alemana denuncia la ceguera de una madre que no se percata de lo que acontece en su propia casa.



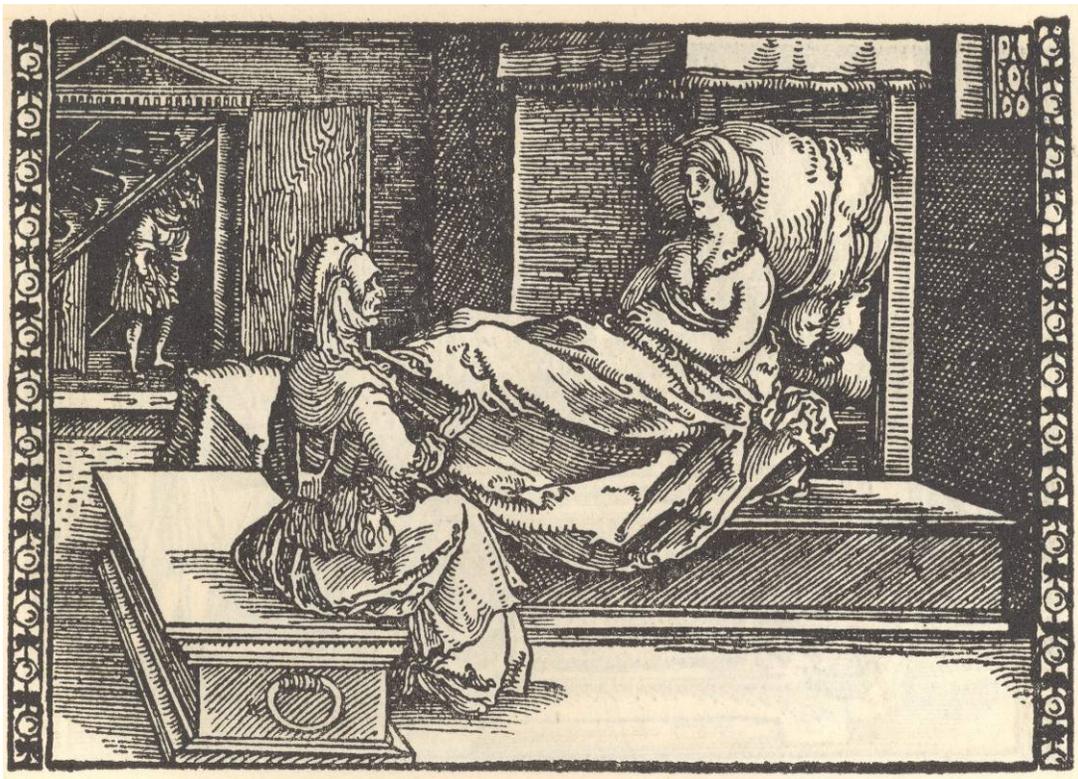
Xil. 5

El grabado del auto sexto (xil. 6) guarda también ciertos paralelismos con el de la *Comedia* de Burgos. A la derecha, Weiditz coloca a Calisto y Celestina, pero sentados. Al fondo a la izquierda, alejados, discuten los criados. La técnica de Weiditz es superior a la del grabador anónimo, así como el uso de la perspectiva. Con todo, hay un objeto común y un mismo atributo para Calisto. Ambas ediciones se focalizan en la entrega del cordón, pero es Weiditz quien retrata a un Calisto ávido, que ya lo toma en sus manos antes de que Celestina se lo entregue. El rostro del joven es de un perfil lastimero y una atenta observación nos muestra una lágrima en su mejilla, como también se presenta en el Calisto de la *Comedia*.



Xil. 6

El auto siete nos transporta mediante un salto espacial a casa de Areúsa. Celestina se propone pagar la deuda que tiene con Pármeno. El precio de la traición del criado supone proporcionarle los favores de la hermosa prostituta. El grabado de Weiditz es algo más atrevido que en el resto de la tradición iconográfica celestinesca (xil. 7). Domina la ilustración una Areúsa semidesnuda, que yace recostada en su cama. A la izquierda, sentada, Celestina. Al fondo se percibe la figura de Pármeno, que espera escondido en el hueco de la escalera a que la alcahueta lo llame. De nuevo se capta a la perfección el contenido del texto: Celestina dialoga con la joven mientras la segunda se debate por el dolor del “mal de madre.” Su rostro compungido y su mano izquierda encima de su vientre así lo evidencian.



Xil. 7

La xilografía de la *Comedia* de Burgos del noveno auto sigue con su tendencia de marcar dos acciones a través de una puerta. Ahí se presenta Lucrecia, que es recibida por Celestina. Pero en la traducción alemana, Weiditz prefiere centrarse en las disputas de sobremesa entre los jóvenes (xil. 8). Para ello muestro un comedor con amplio lujo de detalles: desde los objetos que completan la casa de Celestina hasta los manjares robados de casa de Calisto. Con gran acierto por parte de Weiditz, la alcahueta está colocada a la izquierda, algo ajena a la discusión entre los jóvenes. En un primer plano, una Elicia enfurecida se ha levantado de la mesa y regaña a Sempronio. Al otro lado de la mesa, en el fondo, Pármeno y Areúsa aparecen abrazados, mientras el joven toca el pecho de la prostituta, en otro gesto erótico más de Weiditz. Debe destacarse también el desorden y caos que gobierna la estancia.



Xil. 8

El auto diez de la obra de Rojas se merece según Weiditz dos grabados. El primero de ellos es sin duda el de mayor calado dramático. En el mismo Melibea yace a los pies de Celestina (xil. 9). La joven le ha confesado a la alcahueta el amor que siente por Calisto y cae exhausta al suelo. La alcahueta, como se extrae de la traducción de Wirsung, parece también asustada –pero por los gritos que podrían alertar a la servidumbre– y alza los brazos desesperada. La estancia es también lujosa, parecida pero no idéntica a la del auto cuarto.



Xil. 9

El siguiente grabado es mucho más interesante en cuanto a la caracterización de Alisa (xil. 10). Esta ilustración viene a ser la segunda acción del grabado de Burgos. En este grabado de Weiditz tenemos a la izquierda una Alisa altiva, con un rosario en las manos. A la derecha, formando una diagonal, Lucrecia avisa de la llegada de Alisa a Celestina, la cual se reincorpora para irse. Sentada a su lado, con gesto compungido, se encuentra Melibea.



Xil. 10

El grabado de Weiditz del auto doce es asimismo parecido al de la *Comedia* (xil. 11). Calisto y sus criados se encuentran en la calle con la alcahueta. No obstante, Weiditz es quien mejor divide las conversaciones privadas entre los personajes. A la izquierda del grabado observamos el diálogo entre Celestina y Calisto, mientras que a la derecha los criados charlan apartados. La imagen vuelve a encuadrarse dentro de un ambiente urbano típicamente alemán. También podemos observar que Calisto parece emocionarse de las noticias de la alcahueta. De su ojo izquierdo vuelve a desprenderse una lágrima.



Xil. 11

El auto doce tiene en su haber dos grabados de Weiditz muy sugerentes. El primero de todos escenifica la entrevista de los amantes tras una puerta (xil. 12). Calisto está en el centro de la ilustración. El hogar de Pleberio presenta tres ventanas por las que se asoman dos figuras femeninas. En la primera de ellas distinguimos el tocado de Melibea, aunque no veamos su rostro. En la siguiente ventana aparece Lucrecia dando la espalda a su ama pero volviendo la cabeza hacia la conversación que oye. En el margen superior de la ilustración distinguimos a los criados.

La caracterización de Calisto y sus sirvientes es sintomática de la alta fidelidad texto-imagen. Los criados miran expectantes a su alrededor, con la mano en el puño de la espada, como si estuvieran cargados de miedo, ya que, y parafraseamos el refrán, también andan cargados de hierro. Calisto sin embargo tiene sus manos dirigidas hacia la puerta que lo separa de su amada, gesticulación que delata sus ansias amorosas y el deseo de eliminar tal barrera física.



Xil. 12

La siguiente ilustración de Weiditz se parece a la técnica empleada por el artista de la *Comedia* burgalesa porque representa ahora la acción dividida por una puerta. Dicha ilustración nos muestra el asesinato de Celestina (xil. 13). A la derecha del grabado los dos criados arremeten contra la alcahueta, que está en el suelo. Al fondo aparece Elicia, fuera de sí, con los brazos en alto. El asesinato de la alcahueta es retratado con gran dramatismo. Sempronio se dispone a acuchillarla, pero hay indicios de un previo forcejeo violento. El joven coge con una mano el cabello revuelto de Celestina, mientras que ésta intenta agarrarse a los pies del criado. A su vez Pármeno contempla la escena impertérrito, pero claramente cómplice de la situación, como demuestra una de sus manos dispuesta a desenvainar la espada. Al otro lado de la puerta, a la izquierda de la imagen, observamos a la guardia fuertemente armada que intenta derribar la puerta. La violencia de este grabado puede compararse con la existente en las *Tragicomedias* post-incunables de Sevilla.



Xil. 13

El siguiente auto es el del ajusticiamiento de los “violentos matadores,” tal y como sabemos por la narración de Sosia (xil. 14). La edición de Burgos no representa esta escena, sino la reacción de Tristán tras escuchar las desgracias, mientras Calisto duerme. Weiditz no duda en representar el castigo que reciben los criados. Domina el centro de la ilustración el verdugo, con una mano en su espadón y otra en el hombro de Sempronio.<sup>15</sup> El joven aparece de rodillas, esperando su final. Al lado de éste se halla tumbado boca arriba Pármeno, tan malherido como dice Sosia. La ilustración de Weiditz incorpora también a diferentes estamentos de la sociedad. A la derecha podemos ver a los probables representantes de la Justicia, a la izquierda guardias armados impiden la entrada a lo que parece un grupo de gente tumultuosa. Sosia contempla el drama rodeado por dos clérigos.



Xil. 14

<sup>15</sup> Esta escena es una de las pocas que parece provocar una clara desviación entre texto e imagen. Algunas ediciones castellanas muestran otro tipo de ejecución, mediante ahorcamiento. Rojas, experto en Leyes, quiso más bien demostrar la arbitraria sentencia de un juez que actúa a favor de Calisto. Ver nota 9.

El auto catorce desarrolla el primer contacto carnal entre Calisto y Melibea (xil. 15). Weiditz no realiza un grabado en el que Calisto se disponga a saltar los muros de Pleberio –como sucede en buena parte de la tradición iconográfica española–, sino que retrata toda una escena amorosa en su *hortus conclusus*. Domina así en el grabado alemán la huerta, en la que los amantes yacen felices. La vegetación es del mismo tipo que hemos observado en las primeras xilografías. En el muro del fondo se observa la escalera rígida por la que ha trepado Calisto. A la derecha del grabado encontramos a una Lucrecia expectante, con un rostro algo indefinido, pero que bien podría mostrar el disgusto original. Sosia y Tristán, pertrechados de armas y vigilantes, dominan el margen inferior del grabado, al otro lado de los muros de Pleberio.



Xil. 15

En el auto dieciséis escuchamos por segunda vez la voz de Pleberio, quien le confiesa a su mujer la conveniencia de encontrarle marido a Melibea. El grabado de Weiditz sí presenta esta vez una puerta que divide a los cuatro personajes (xil. 16). Sin duda, se debe aquí a la literalidad textual. Como podemos leer en Rojas o Wirsung, Melibea y Lucrecia escuchan tras la puerta la conversación de los padres. A la izquierda los observamos sentados en una terraza –véase el paisaje natural del fondo. Si estudiamos la caracterización de los progenitores podemos llegar a la siguiente conclusión: Weiditz vuelve a captar la psique de los mismos. Pleberio se muestra dubitativo e inseguro. Sus piernas están cruzadas y apoya su mentón en la mano derecha. Alisa, en contraste, tiene ambas manos entrelazadas y mira a su marido en una actitud que denota la falsa concepción que tiene de su hija al minusvalorarla en las cosas del amor.



Xil. 16

En el auto diecisiete comienzan los primeros pasos de la venganza tramada por Areúsa y Elicia. El grabado de Weiditz habla por sí solo (xil. 17). En el centro del mismo vemos cómo se abrazan Areúsa y Sosia. Al fondo, una amplia cama con sus cortinas. La prostituta besa al joven en la boca, aunque ni en el texto castellano ni en las traducciones alemanas hay indicios de que los jóvenes se besen. Se trata, sin duda, de un modo muy acertado para retratar la seducción de las palabras lisonjeras que Areúsa le dedica al joven. La cama al fondo sugiere cierto erotismo.



Xil. 17

El auto diecinueve de la *Tragicomedia* consiste en el antiguo auto catorce de la *Comedia* y es el de la caída y muerte de Calisto (xil. 18). En el centro de la ilustración distinguimos el cadáver del noble, con el rostro desencajado. Sus criados se prestan a tomar el cuerpo con inmensa tristeza, como muestran sus facciones. Al fondo se divisa la casa de Pleberio. La fatídica escalera está aún apoyad en el muro. Obsérvese también que alrededor de Calisto se encuentran los objetos que perdió con la caída. Ni Melibea ni Lucrecia están presentes en escena, como sucede en la *Comedia* de Burgos.



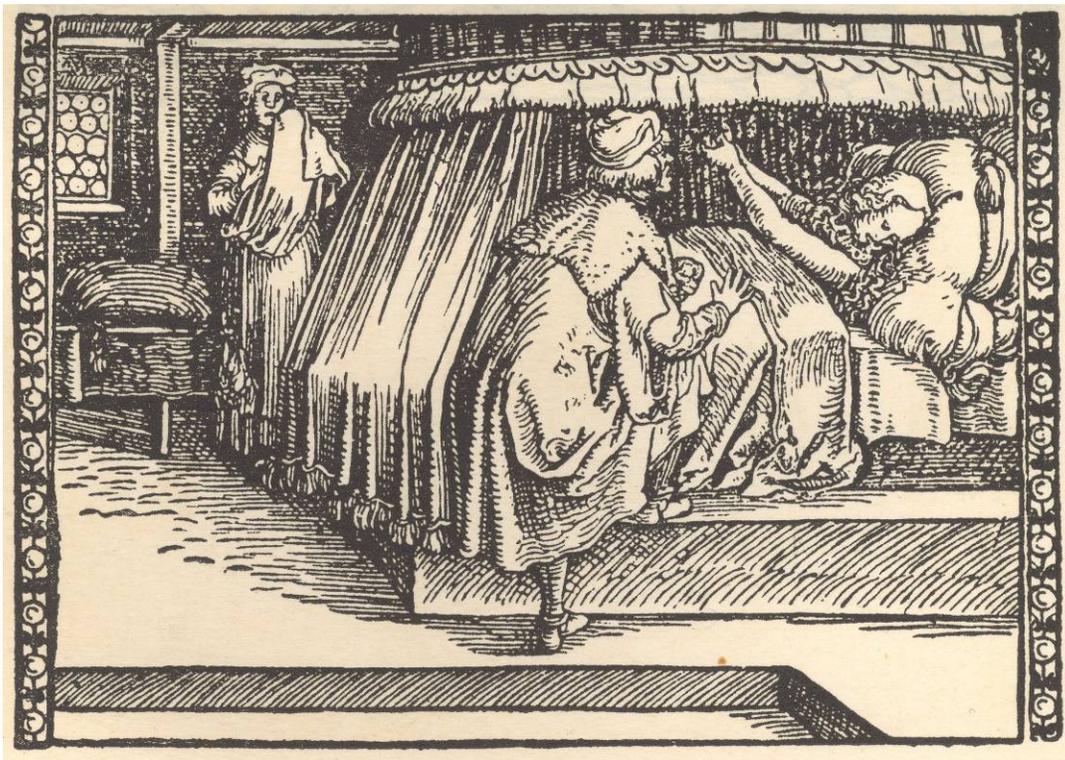
Xil. 18

El penúltimo auto de la obra alemana presenta un grabado que se aleja de la tradición iconográfica hispana (xil. 19). Aquí no se muestra la entrevista de Pleberio con su hija a instancias de Lucrecia, sino que directamente vemos el suicidio de la joven. Weiditz vuelve a ser más meticuloso con su fuente textual que otros artistas grabadores, puesto que, según el texto, Pleberio es el único que asiste a la caída de la joven desde la torre. Weiditz hace así que el compungido padre se sitúe en el centro de la imagen, con los brazos en alto y las manos entrelazadas, en una actitud desesperada por el triste hecho que contempla. Melibea, al fondo, se agita en el aire antes de morir. La visión de una Melibea lanzándose al vacío coincide con las ilustraciones sevillanas post-incunables del auto veintiuno.



Xil. 19

En el último auto de la obra, Weiditz incluye dos grabados. En primer lugar tenemos uno que puede provocar confusión y considerarse propio del anterior auto, ya que en él aparece Pleberio intentando calmar a una mujer desesperada (xil. 20). Pero si leemos atentamente el argumento de la traducción de Wirsung, no cabe duda: este grabado representa la mala nueva que Pleberio le transmite a su mujer. En el centro, de espaldas, Pleberio le da la triste noticia a su mujer, que estaba durmiendo. Alisa es presa del abatimiento y su marido parece intentar calmarla –véase la mano extendida de Pleberio, como si tratara de frenar la desesperación de su mujer. En el margen superior izquierdo de la ilustración, Lucrecia escucha apenada. Con las faldas de su vestido parece secarse las lágrimas.



Xil. 20

El último grabado de la *Tragicomedia* alemana recuerda al del auto dieciséis del texto de Burgos. Weiditz retrata a unos padres destrozados por el dolor ante el cadáver de su hija (xil. 21). Sin embargo, aquí aparece también Lucrecia. En el centro de la ilustración se halla el cadáver de Melibea, que es abrazado por una Alisa totalmente desconsolada. Obsérvese también la rigidez antinatural de las piernas de la fallecida. Detrás de Alisa vemos a Lucrecia, quien está agachada y con el rostro tapado por la falda con la que se seca sus lágrimas, al igual que en el anterior grabado. En el lado izquierdo observamos a Pleberio, que sigue lamentándose por lo acaecido. Sorprende que el padre, cuyo protagonismo en este auto es absoluto, sea desplazado a un plano secundario del grabado. Mientras tanto, Alisa y el cadáver de Melibea ocupan el centro de la imagen. ¿Por qué se relega al fondo a Pleberio en esta xilografía?

Como he indicado en mi tesis doctoral, este grabado parece relacionarse con el añadido del traductor al final de *Ain hipsche Tragedia*, en el que Alisa reaparece para hacerse cargo del cuerpo inerte de su hija (Carmona Ruiz 237-38). El argumento del auto hace breve referencia a esa nueva adición (162). Por tal razón, la relación entre texto e imagen de la xilografía 21 es muy estrecha.



Xilografía 21

Quizá pueda decirse lo mismo del resto de la tradición iconográfica, que suele representar un grabado parecido en el que el padre y la madre se lamentan del fallecimiento de su hija. Del texto original rojano podemos extraer que Alisa no fue testigo de la desesperación de su hija. Incluso hay motivos para pensar en la muerte de la madre de Melibea. En mi opinión, Alisa contempla el cadáver de su hija, pero no presencia *in situ* el suicidio. Al inicio de su *planctus*, Pleberio se dirige a su esposa: “¡Oh mujer mía, levántate de sobre ella, y si alguna vida te queda, gástala conmigo en tristes gemidos, en quebrantamiento y sospirar!” (Rojas 338). Lo que parece claro en la xilografía alemana es que Weiditz ha decidido subrayar el dolor materno, cuyo protagonismo gráfico es mayor que incluso el paterno.

La segunda traducción que Wirsung forjó en 1534, aunque muy diferente en lo textual respecto a la primera, no tiene nuevos grabados. Al heredar H. Steiner los viejos tacos, este nuevo impresor no duda en utilizar las xilografías de Weiditz. Se nota un desgaste considerable, aparte de no ser una edición tan pulcra como la de 1520. Steiner no utiliza obviamente la portada ni el colofón en los que aparecían los escudos de los primitivos impresores, sino que utiliza un grabado del primer auto como portada, es decir, el del encuentro de los amantes en el huerto de Pleberio. Por otra parte, la traducción de 1534 trastoca el orden de las tres últimas xilografías. La nueva relación no tiene ningún sentido con el texto, tal y como ya mencionaron Kish y Ritzenhoff (14-15).

A modo de conclusión solo podemos subrayar lo que puede deducirse de lo expuesto en cada uno de los grabados de Weiditz. En su conjunto, las xilografías de *Ain hipsche Tragedia* poseen una estrechísima relación con el texto. De hecho, nos encontramos con las ilustraciones de mayor vinculación entre texto-imagen de toda la tradición iconográfica celestinesca. Ello se debe al añadido original de Wirsung en el último acto, que asegura definitivamente la presencia de Alisa tras el planto de Pleberio. Pero, sobre todo, porque en el suicidio de Melibea no está presente Alisa. Si leemos atentamente *LC*, Pleberio asiste en solitario al monólogo de su hija y a su posterior suicidio. Más adelante le notifica personalmente la mala nueva a su mujer. Sin embargo, parece hábito general hacer presentes a ambos padres en el suicidio de Melibea, como se observa en la edición incunable de Burgos o en las *Tragicomedias* de Juan Joffré (Valencia, 1514) y todas las sevillanas de Jacobo Cromberger.<sup>16</sup> Como ya se ha demostrado en otros estudios, es probable que el último grabado de la comedia burgalesa influyera en las *Tragicomedias* de Cromberger, y éstas en las posteriores impresas en Valencia, por lo que sería lícito hablar de una tradición iconográfica a la hora de retratar el suicidio de Melibea, en el que son siempre testigos Pleberio y Alisa. En otras ediciones se añaden incluso más personas.

Weiditz adapta los grabados a su audiencia como Wirsung con la traducción que

---

<sup>16</sup> Es probable que la presencia de la madre en la xilografía no sea más que un castigo para ella del grave pecado que comete su hija. Otros testigos que aparecen en algunos grabados representan al resto de la comunidad a la que ofende Melibea con su suicidio. Sobre el suicidio y su concepción medieval véase López Ríos (2005).

lleva a cabo. Las ilustraciones de *Ain hipsche Tragedia* representan por ello un espacio arquitectónico centroeuropeo, y los trajes y vestidos se reconocen rápidamente como alemanes.<sup>17</sup> Las ilustraciones de Weiditz superan a las de otros grabados celestinescos de este período por su ejecución realista y por la amplitud psicológica con que recrea las actitudes de los personajes. Si ya hemos mencionado que Weiditz realiza una traducción intersemiótica del texto de Wirsung, también podemos añadir que los grabados son para el lector un “argumento gráfico.” Por esa razón, se colocan tras el argumento de cada acto. Tal función relaciona la imagen con una de sus propiedades fundamentales, la de resumir parte de la trama. Pero no podemos despreciar otros propósitos, como el de instruir al lector/observador. Ya se ha estudiado que la cartadicatoria de Wirsung realza la obra de Rojas como un aviso a la juventud alemana (Carmona Ruiz 124-32), por lo que no es de extrañar el perfil desagradable con el que Weiditz representa a la alcahueta Celestina. De nariz aguileña, llena de arrugas, con alguna verruga en la nariz, y sobre todo, con grandes signos de sed por el dinero y otras riquezas.

Frente a los grabados facticios en los que simplemente aparecen figuritas que representan a los personajes, los grabados de Weiditz se distinguen de la tradición celestinesca anterior –e incluso posterior, como es el caso de la traducción francesa de 1527– por sus grandes dotes de expresión y realismo. Los personajes de Weiditz están cargados de pasión, no son hieráticos y se mueven por unas escenas en las que suele prevalecer la acción, lo que podríamos denominar imágenes narrativas. Además, cada personaje tiene su propia y exclusiva identidad, lo que hace innecesario permutar figuras para que la misma represente a dos criados, como ocurre en buena parte de la tradición iconográfica celestinesca. De hecho, pueden distinguirse sin problemas ya que muchos personajes parecen haber sido objeto de un análisis pormenorizado. Por ejemplo, Pármene, que suele ser ilustrado sin sombrero, parece mucho más joven que Sempronio, al que se representa con un mentón más prominente y con una leve barba.

Desde luego, como hemos probado, las ilustraciones de Weiditz mantienen una íntima relación con su texto. Las imágenes que acompañan *Ain hipsche Tragedia* tienen el mérito de hacer del libro algo más real y significativo para el lector alemán. Esto último se debe a que Weiditz realiza una adaptación cultural adecuada al público de *Ain hipsche Tragedia*. Los grabados representan un espacio arquitectónico germano, como sucede con los trajes y vestidos de los personajes. A su vez, podemos aventurar que los grabados de Weiditz, en su relación nivel textual-nivel gráfico, son de una fidelidad asombrosa, claramente superior al del resto de la tradición iconográfica celestinesca, en especial porque el suicidio de Melibea es presenciado únicamente por Pleberio. La relación entre los grabados de Weiditz y los argumentos de Wirsung es tal que bien podemos hablar de verdaderos “argumentos gráficos.”

---

<sup>17</sup> Así lo declara un especialista como Herrmann-Neise (114).

## Obras citadas

- Alvar, Carlos. "De *La Celestina* a *Amadís*: el itinerario de un grabado." Ed. Patrizia Bota. *Filologia dei testi a stampa (area iberica)*. Modena: Mucchi Editore, 2005. 97-109.
- Barbera, Raymond E. "Medieval Iconography in the *Celestina*." *Romanic Review* 61 (1970): 5-13.
- Bartrum, Giulia. *German Renaissance Prints 1490-1550*. Londres: British Museum Press, 1995.
- Berndt Kelley, Erna. "Mute Commentaries on a Text: The Illustrations of the *Comedia de Calisto y Melibea*." Eds. Ivy A. Corfis & Joseph T. Snow. *Fernando De Rojas and Celestina: Approaching the Fifth Centenary: Proceedings of an International Conference in Commemoration of the 450th Anniversary of the Death of Fernando De Rojas*. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1993. 193-227.
- Carmona Ruiz, Fernando. *La recepción de La Celestina en Alemania en el siglo XVI*. Tesis Doctoral de la Université de Fribourg (director Hugo Bizzarri), 2007. Descargable en E-Thesis: <http://ethesis.unifr.ch/theses/CarmonaF.pdf>.
- Dodgson, Campbell. *Catalogue of Early German and Flemish Woodcuts Preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum*. Vaduz-Londres: Quarto Press- British Museum Publ., 1980.
- Dürer, Albrecht. *Das Gesamte Grafische Werk. Druckgrafik*. Köln: Parkland Verlag, 2000.
- Fothergill-Payne, Louise, Enrique Fernández Rivera & Peter Fothergill-Payne, eds. *Celestina comentada. Textos recuperados*, 20. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2002.
- Friedländer, Max J. *Der Holzschnitt*. Berlín: De Gruyter, 1970.
- Gilman, Stephen. *La Celestina: Arte y estructura*. Persiles, 71. Madrid: Taurus, 1974.
- Griffin, Clive. "*Celestina's* Illustrations." *Bulletin of Hispanic Studies* 78 (2001): 59-79.
- Herrmann-Neisse, Max. *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance*. Berlín: Weidmann, 1914.
- Ivins, William M., Jr. "Hans Weiditz: A Study in Personality." *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 17.7 (1922): 156-61.
- Keller, John E. & Richard P. Kinkade. *Iconography in Medieval Spanish Literature*. Lexington: The University Press of Kentucky, 1984.
- Kish, Kathleen V. & Ursula Ritzenhoff, eds. *Die Celestina-Übersetzungen von Christof Wirsung: Ain Hipsche Tragedia (Augsburg 1520), Ainn Recht Liepliches Buechlin (Augsburg 1534)*. Hildesheim-Zürich-New York: Georg Olms, 1984.
- Kunze, Horst. *Geschichte der Buchillustration in Deutschland. Das 16. und 17. Jahrhundert*. Leipzig: Insel Verlag, 1993.

- Kurth, Willi, ed. *The Complete Woodcuts of Albrecht Durer*. New York: Dover, 1963.
- Lida de Malkiel, María Rosa. *La originalidad artística de La Celestina*. Buenos Aires: EUDEBA, 1962.
- London, David y Peter Parshall. *The Renaissance Print. 1470-1550*. New Haven-London: Yale University Press, 1994.
- López-Ríos, Santiago. "Pont tú en cobro este cuerpo que allá baja: Melibea y la muerte infamante en *La Celestina*." Ed. Pedro M. Piñero Ramírez. "Dejar hablar a los textos." *Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*. Sevilla: Universidad de Sevilla-Secretariado de Publicaciones, 2005. 309-26.
- Lyell, James P. R. *Early Book Illustration in Spain*. New York: Hacker Art Books, 1976.
- Martín Abad, Julián. *Los primeros tiempos de la imprenta en España (c. 1471-1520)*. Arcadia de las Letras, 19. Madrid: Ediciones del Laberinto, 2003.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. *La Celestina*. Colección Austral. Madrid: Espasa-Calpe, 1958.
- Montero, Ana Isabel. "A Penetrable Text? Illustration and Transgression in the 1499 (?) Edition of *Celestina*." *Word & Image* 21.3 (2005): 41-55.
- Musper, Theodor. *Ain hipsche Tragedia von zwaiien liebhabenden Mentschen*. Augsburg: Verlag Dr. Benno Filser, 1923.
- . *Die Holzschnitte des Petrarkamesiters. Ein kritisches Verzeichnis mit Einleitung und 28 Abbildungen*. München: Verlag der Münchner Drucke, 1927.
- Muther, Richard. *Die deutsche Bücherillustration der Gothik und Frührenaissance: (1460-1530)*. München, Leipzig: G. Hirth, 1884.
- Panofsky, Erwin. *Vida y arte de Alberto Durero*. Alianza Forma, 27. Madrid: Alianza, 1982.
- Penney, Clara Louise. *The Book Called 'Celestina' in the Library of the Hispanic Society of America*. Nueva York: Hispanic Society of America, 1954.
- Raynaud, Christiane. *Le commentaire de document figuré en Histoire Médiévale*. Cursus. Histoire. París: A. Collin, 1997.
- Rivera, Isidro J. "Visual Structures and Verbal Representation in the *Comedia de Calisto y Melibea* (Burgos, 1499?)." *Celestinesca* 19.1-2 (1995): 3-30.
- Rodríguez-Solás, David. "A la vanguardia del libro ilustrado: El *Terencio* de Lyon (1493) y *La Celestina* de Burgos (1499)." *Bulletin of Spanish Studies* 86: 1 (2009): 1-17.
- Roemer, Erich. "Dürers ledige Wanderjahre." *Jahrbuch der Preuszischen Kunstsammlungen* 47 (1926): 118-36.
- Rojas, Fernando de & Antiguo autor. Eds. Francisco J. Lobera et al. *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Biblioteca Clásica, 20. Barcelona: Crítica, 2000.
- Röttinger, Heinrich. *Hans Weiditz, der Petrarkameister*. Studien zur deutschen Kunstgeschichte; Heft 50. Estrasburgo: J. H. Ed. Heitz, 1904.

- Sandrart, Joachim von. Ed. A. R. Peltzer. *Joachim von Sandrarts Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste von 1675: Leben der berühmten Maler, Bildhauer und Baumeister*. München: G. Hirth, 1925.
- Sarriá Rueda, Amalia. "Ediciones del Siglo XVI en castellano de *Historia de duobus amantibus*." Eds. María Luisa López Vidriero & Pedro M. Cátedra. *El Libro Antiguo Español: Actas Del Primer Coloquio Internacional (Madrid 18 Al 20 Diciembre De 1986)*. Salamanca-Madrid: Universidad de Salamanca-Biblioteca Nacional-Sociedad Española de Historia del Libro, 1993. 345-59.
- Siebenmann, Gustav. "Estado presente de los estudios celestinescos (1956-1974)." *Vox Romanica* 34 (1975): 160-212.
- Snow, Joseph T. "*Celestina*" by Fernando de Rojas: *An annotated Bibliography of World Interest 1930-1985*. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1985).
- . "La iconografía de tres *Celestinas* tempranas (Burgos, 1499; Sevilla, 1518; Valencia, 1514): Unas observaciones." Ed. Santiago López-Ríos. *La Celestina y Los asedios de la Crítica*. Madrid: Istmo, 2001. 56-82.
- . "Imágenes de la lectura / lectura de las imágenes: El caso de la *Comedia* burgalesa impresa por Fadrique de Basilea." Ed. Patrizia Bota. *Filologia dei Testi a Stampa (Area Iberica)*. Modena: Mucchi Editore, 2005. 111-29.
- Steinmeyer, Vincenz, Ed. *Newe künstliche/ wohlgerissene/ unnd in Holtz geschnittene Figuren / dergleichen niemahlen gesehen worden /von den fürtrefflichsten/ künstlichsten unnd berühmtesten Mahlern/ Reissern/ unnd Formschneydern/ als nemblich/ Albrecht Dürer/ Hanß Holbeyn/ Hanß Sebaldt Böhem/ Hanß Scheuflin/ unnd andern Teutscher Nation fürtrefflichsten Künstlern mehr*. Frankfurt am Main: V. Steinmeyer, 1620.
- Wendland, Henning. *Die Buchillustration. Von den Frühdrucken bis zur Gegenwart*. Aarau: AT Verlag, 1987.
- Wirsung, Christof von, traductor. Ver Kish.