

Las ilustraciones de las traducciones alemanas de *Celestina*: Hans Weiditz y la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*¹

Amaranta Saguar García
Alexander von Humboldt Stiftung – Universität Münster

Se preguntarán los lectores familiarizados con la crítica sobre las traducciones quinientistas de *Celestina* al alemán qué más puede añadirse al detallado estudio de Fernando Carmona (2007: 320-372) sobre sus grabados. Gracias a él conocimos las polémicas en torno a la identidad del grabador y los argumentos a favor de la atribución a Hans Weiditz (1495-1537), así como supimos que las ediciones de la primera y de la segunda traducción comparten las mismas veintisiete xilografías de ancho de página (70x100 mm), pero con sólo veintiséis escenas diferentes, y la misma xilografía de página completa (143x92 mm) antes del Argumento general, difiriendo únicamente en la decoración de la portada y del colofón: frontispicios xilográficos para la edición de 1520 y un colofón tipográfico y una portada donde se repite uno de los grabados de ancho de página para la de 1534. En ambas traducciones las xilografías de ancho de página se ubican al comienzo de cada auto, tras el argumento y la lista de intervinientes o entre ambos, si el espacio lo exige, y las seis que pasan del número de veintiuno se distribuyen entre los autos I, II, X, XII y XXI (XX en el caso de la edición de 1534). Sólo uno de los tacos se repite en los actos I y V y, en general, el reparto de las ilustraciones es idéntico en ambas traducciones, a excepción de un error en el orden de los tacos finales: la edición de la primera traducción representa el suicidio de Melibea al principio del auto XX y la de la segunda lo desplaza al final, justo después de las últimas palabras de la joven, colocando en su lugar la que había sido la última xilografía de la primera traducción, es decir, la de la madre sosteniendo el cuerpo inerte de su hija, y dejando el final del auto XXI sin ilustrar, lo que probablemente tenga que ver con las modificaciones a las que Christof Wirsung somete el desenlace de la primera versión (véase la introducción a Wirsung 1984: 14-15). Final-

1.– Este artículo surge en el marco de una beca de investigación post-doctoral de la Alexander von Humboldt Stiftung

mente, Carmona concluye que la relación entre el texto y los grabados es muy estrecha, hasta el punto de que Weiditz representa escenas de *Celestina* que los artistas anteriores no habían ilustrado, y con gran fidelidad a lo escrito además, tales el banquete en casa de la alcahueta en el auto IX, el desmayo de Melibea en el auto X, la preocupación de los padres en el auto XVI o la seducción de Sosia en el auto XVII. Sin embargo, deslumbrado por la dependencia entre texto e imagen, Carmona olvida proponer un modelo iconográfico para las ilustraciones y, aunque sugiere en ocasiones la influencia de la *Comedia* de Burgos, se olvida de que en 1520, año de la primera edición de las traducciones alemanas de *Celestina* y, por lo tanto, año en el que los grabados de Hans Weiditz ven la luz, la *Tragicomedia* española contaba ya con al menos dos esquemas de ilustraciones diferentes: el de las ediciones herederas de la sevillana de Jacobo Cromberger, 1502 pero, en realidad, 1511, y el de las ediciones herederas de la de Valencia, Juan Joffré, 1514. Asimismo, también contaba con otra traducción ilustrada: la italiana de Alphonso Hordognez impresa por Cesare Arrivabene en Venecia en 1519.

Puesto que Kathleen V. Kish y Ursula Ritzenhoff apelan a las ilustraciones de la edición veneciana como fuente de inspiración para las de las traducciones alemanas (introducción a *Wirsung* 1984: 20), comenzaremos descartando ésta como modelo posible de Weiditz. En primer lugar, como reconocen las propias editoras, las xilografías de la traducción italiana no guardan ninguna relación con el texto al que acompañan: se trata de tres únicas escenas más bien genéricas de personajes conversando en algún tipo de espacio interior, cuatro si contamos la de la portada, que si bien en ocasiones pueden hacerse corresponder con los espacios y los personajes de *Celestina*, no establecen ningún tipo de diálogo con la acción². En segundo lugar, a pesar de que los grabados de la traducción italiana también se ubican al principio de cada auto, por norma general tras el argumento y la lista de personajes que intervienen, su distribución no tiene nada más en común con la de las traducciones alemanas, pues deja cinco autos aleatorios sin ilustrar (II, III, XVIII, XX y XXI), como si su propio modelo iconográfico hubiera sido una *Comedia* en dieciséis autos y no una *Tragicomedia* en veintiuno, al tiempo que demuestra un gran desinterés por integrar estéticamente las ilustraciones en el texto,

2.- Para este fenómeno, en relación con la ilustración de las traducciones tempranas de *Celestina*, véase Snow (1984). Nótese que la edición veneciana presenta un problema de estado o de emisión que hace que nuestro cómputo de xilografías difiera del de Kish y Ritzenhoff, ya que el ejemplar de la British Library (11726.aa.20.) consultado por las estudiosas, lo mismo que los conservados en la Universidad de Cambridge (Norton.e.62) o en la Università degli Studi di Torino (Coll T 77), sólo recoge tres grabados diferentes, incluido el de portada, mientras que el consultado por nosotros en la Biblioteca Nacional de España (R/1434) sustituye las estampas de los autos IV, V, X y XV por una escena nueva. Esta variación no se explica por rotura del taco ya que éste reaparece, aparentemente en buen estado, en una edición de Venecia, Marchiò Sessa, 1531.

valiéndose de grandes espacios en blanco y distribuciones irregulares del contenido para cuadrar las planas, que nada tiene que ver con el cuidado con que se distribuyen las xilografías en la edición de la primera de las traducciones alemanas. No en vano, las ilustraciones de la edición de Arrivabene desempeñan una función estrictamente comercial, sin ninguna pretensión artística, que no acaba de encajar con las aspiraciones estéticas de los impresores Sigismund Grimm y Max Wirsung, conocidos en esta época por ofrecer a sus lectores ediciones de lujo de textos humanistas ilustradas por artistas de talento³. Por último, no debe olvidarse que la traducción italiana ilustrada a la que nos referimos terminó de imprimirse en Venecia el diez de diciembre de 1519, según puede leerse en el colofón, por lo que difícilmente Weiditz hubiese tenido ocasión de inspirarse en ella y tener a tiempo unos grabados tan elaborados para el 20 de diciembre de 1520, fecha que figura en el colofón de la primera traducción alemana de *Celestina*.

En cuanto a la *Comedia* de Burgos, resulta difícil no ver algunas deudas de los grabados de Weiditz para con ésta, comenzando por el detalle de que tanto los de uno como los de otra son diseños de ancho de página realizados específicamente para acompañar el texto de *Celestina*, con el que guardan una estrecha relación⁴. Asimismo, la composición de los grabados de Weiditz en ocasiones se corresponde muy evidentemente con los de la *Comedia*; así el grabado del primer auto que, sin lugar a duda, es una versión especular del burgalés: el halcón, que en la xilografía de Burgos está en la esquina superior derecha, aparece en la edición alemana en la esquina superior izquierda; Calisto y Melibea, separados por un árbol, invierten sus posiciones y, finalmente, se puede ver una casa en el lateral derecho, tras la maleza, que en la edición de la *Comedia* ocupa todo el lateral izquierdo. A excepción del caballo, todos los elementos del grabado son idénticos, como puede apreciarse a continuación⁵.

3.— Suele citarse como ejemplo de la línea editorial de Grimm y Wirsung el proyecto fallido de edición ilustrada de *Arznei beider Glück*, traducción alemana del *De remediis utriusque Fortunae* de Petrarca, la cual probablemente estuviera detrás de la bancarota de Sigismund Grimm en 1525, poco después de la muerte de su socio Max Wirsung en 1521. Puede leerse más al respecto en Künast (1997).

4.— Para la dependencia entre las ilustraciones de la *Comedia* de Burgos y el texto, véase Snow (1987).

5.— Todas las xilografías de la *Comedia* de Burgos a partir de la digitalización del ejemplar de la Hispanic Society of America de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, «Imágenes» en *Biblioteca de obra «La Celestina»*, <http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib_obra/celestina/imagenes.shtml> [accedido el 27 de noviembre de 2017]. Los grabados alemanes, por su parte, a partir de las digitalizaciones del British Museum, *Collection online*, <http://www.britishmuseum.org/research/collection_online.aspx> [accedido el 27 de noviembre de 2016].



Ilustración 1: Auto I (Comedia)



Ilustración 2: Auto I (trad. alemana, 1520)

Algo similar ocurre con, al menos, otras dos xilografías, en las que se repite una serie de elementos que, aunque el paralelismo está lejos de ser perfecto, no pueden ser fruto de la casualidad. Así la distribución y la postura de los tres personajes del grabado del segundo auto de la traducción alemana es la misma que la del grupo de tres personajes en la mitad derecha del grabado equivalente de la *Comedia*, del cual Weiditz parece haber tomado también el arco del lateral izquierdo, aunque haya desestimado el resto de elementos de este lado —casas— y la alcahueta haya sustituido a Sempronio.



Ilustración 3: Auto II (Comedia)



Ilustración 4: Auto II (trad. alemana, 1520)

Igualmente, la xilografía del auto IV parece también descartar la mitad izquierda de la xilografía equivalente de la *Comedia*, pero conserva su mitad derecha, hasta el punto de colocar a Celestina y a Melibea en posturas idénticas y, lo que es aún más importante, conserva el detalle de que Celestina lleve en la mano la madeja de hilado⁶.



Ilustración 5: Auto IV (*Comedia*)



Ilustración 6: Auto IV (trad. alemana, 1520)

6.– Para la importancia de este detalle, véase Snow (1987: 261).

Finalmente, resulta muy significativo que el único grabado que se repite en la *Comedia* de Burgos se repita también en las traducciones alemanas, y en los mismos autos (I y V), con una composición, además, muy similar: vistazo al interior de la casa en la izquierda, a través de la pared en uno y a través de la ventana en otro, puerta de la casa entreabierta con personajes en el medio, y casas a la derecha.



Ilustración 7: Autos I y V (*Comedia*)



Ilustración 8: Autos I y V (*trad. alemana, 1520*)

Si a estas coincidencias les añadimos que la *Comedia* burgalesa, al igual que la primera traducción alemana, es también una edición de lujo, cuidada desde el punto de vista estético y destinada a un público con notable poder adquisitivo (véase Saguar García, en preparación), aquella se perfila no sólo como inspiración potencial de Weiditz, sino también como muy posible modelo editorial de los impresores Grimm y Wirsung, quienes podrían haber reconocido sus mismísimas aspiraciones en la edición de Burgos. En consecuencia, todo apunta a que la *Comedia* ilustrada desempeñó un papel importante en la concepción de la impresión de la primera traducción alemana.

No obstante lo anterior, los grabados de ancho de página correspondientes a los autos XII, XIII, XIV, XIX y XXI de las varias ediciones ilustradas de la *Tragicomedia* anteriores a 1520 y, en número, a la ampliación de dieciséis a veintiún autos, parecen también haber desempeñado un

importante papel. Por ejemplo, aunque Weiditz no representa el salto por la ventana de los criados que encontramos en las ediciones españolas, el grabador alemán respeta la distribución de la escena en dos espacios: el interior de la casa, donde están acuchillando a Celestina, y el exterior, donde espera la justicia. La distribución y la actitud de los personajes es, además, visiblemente similar, y tanto la Elicia desesperada que, en segundo plano, se lleva las manos a la cabeza como la espada levantada de uno de los criados son elementos característicos del esquema ilustrativo crombergeriano que, aunque pueden justificarse por fidelidad a la descripción de la escena en el texto, en el cual Elicia trata, efectivamente, de detener el asesinato de Celestina con sus gritos y lloros, no encontramos en los grabados de las *Tragicomedias* ilustradas de Juan Jofré, de manera que permiten suponer que Weiditz pudo conocer las xilografías de alguna de las ediciones ilustradas de Cromberger —o de sus herederas⁷.



Ilustración 9: Auto II (Cromberger)



Ilustración 10: Auto II (trad. alemana, 1520)

7.- Las ilustraciones de la *Tragicomedia* a partir del ejemplar digitalizado de la Biblioteca Nacional de España (R/26575(4)) del *Libro de Calixto y Melibea* y de *la puta vieja Celestina*, Sevilla, Jacobo Cromberger, 1502 pero, en realidad, 1518-1520 <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000020624>> [accedido el 27 de noviembre de 2017].

Por si éstos no parecieran paralelismos suficientes, cabe señalar que, tanto en el caso alemán como en el español, esta xilografía se ubica siempre al final del auto XII, lo que parece confirmar que las traducciones alemanas conocían el esquema iconográfico de las *Tragicomedias* españolas.

Asimismo, el grabado del ajusticiamiento de los criados —ausente, lo mismo que el anterior, de la *Comedia*, que prefiere representar a Calisto en la cama recibiendo la noticia de la muerte de sus criados— también respeta el esquema de los que ilustran las *Tragicomedias* hispanas: decapitación y cadáveres en una mitad de la escena y testigos en la otra, uno de los criados a punto de ser degollado y el otro ya muerto en tierra, y hombres armados a un lado de la escena y representantes de la justicia al otro.



Ilustración 11: Auto XIII (Cromberger)



Ilustración 12: Auto XIII (trad. alemana, 1520)

Pero es que, más allá de estas coincidencias compositivas, en el grabado de las traducciones alemanas destaca una figura que, lo mismo que la figura con las manos levantadas en el esquema crombergeriano, parece estar fuera de lugar entre los hombres armados de la mitad izquierda, a juzgar por su expresión compungida, la cual se puede relacionar con una deuda argumental para con la presencia de Sosia en la decapitación, pero también con una influencia del esquema crombergeriano sobre Weiditz. De hecho, no hay que descartar que los observadores en segundo plano en la mitad derecha del grabado alemán sean una reinterpretación de la figura del ayudante del verdugo en el mismo lugar en

las xilografías heredadas de Cromberger, ya que en las derivadas de las ediciones de Juan Jofré todo lo que se puede ver detrás del verdugo son los edificios de la ciudad

Igualmente, la xilografía de la muerte de Calisto no es idéntica en las versiones españolas ilustradas de la *Tragicomedia* y en las de las traducciones alemanas, pero sí muestra muchas coincidencias que invitan a pensar que las primeras influyeron directamente sobre las segundas: la elección de la propia escena del levantamiento del cadáver, a la que la *Comedia* había preferido la del impacto de Calisto contra el suelo; la similitud con la iconografía del Descendimiento (véase Fernández-Rivera 2011), la centralidad de la escalera y del muro, y el detalle nimio, pero no por ello menos esclarecedor, de que uno de los criados lleve una rodela pequeña atada a la cintura.



Ilustración 13: Auto XIX (Cromberger)



Ilustración 14: Auto XIX (trad. alemana, 1520)

Por último, algo similar ocurre con el grabado de la muerte de Melibea, el cual, a pesar de omitir el testigo femenino que aparece en todas las *Tragicomedias* españolas relevantes, representa a Melibea cayendo de la torre con los brazos por delante y no a punto de chocar contra el suelo, como ocurría en la *Comedia*.

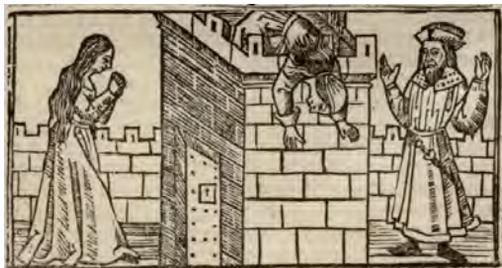


Ilustración 15: Auto XX (Cromberger)



Ilustración 16: Auto XX (trad. alemana, 1520)

Asimismo, la xilografía alemana podría haber tomado la desesperación del padre no del texto, sino del esquema crombergeriano, en el cual se representa a Pleberio con las manos levantadas y visiblemente alterado por el suicidio de su hija.

Vistas las coincidencias entre las ocho xilografías de las traducciones alemanas analizadas y sus equivalentes en la *Comedia* y las *Tragicomedias* ilustradas anteriores a 1520, creemos poder afirmar sin lugar a dudas que Hans Weiditz tuvo acceso a los grabados españoles a la hora de realizar su trabajo y, más concretamente, a los de la *Comedia* de Burgos y, al menos, a los de ancho de página de alguna de las ediciones con esquema ilustrativo crombergeriano. De éstos tomó la serie de elementos vistos más arriba y, con casi total seguridad, aprendió el modo y el grado en que se deseaba que la imagen se relacionara con el texto, sustituyendo después las ilustraciones dependientes de figuras *factórum* en las ediciones españolas (véase Griffin 2001) por toda una serie de ilustraciones originales ceñidas a exactamente los mismos criterios de fidelidad a lo escrito a los cuales se habían ceñido las xilografías de ancho de página de sus modelos españoles, y aun aumentó en tres el número total de grabados: Calisto pensativo (auto I), Pármeno preparando el caballo de Calisto (auto II) y Melibea desmayada (auto X). Así, las traducciones alemanas tienen

veintisiete grabados, frente a los veintitrés de las *Tragicomedias* ilustradas—sin contar los frontispicios xilográficos, las portadas y los grabados de página completa— y conservan la xilografía adicional del auto I de la *Comedia*, ausente del esquema ilustrativo de las *Tragicomedias*.

De igual modo, creemos que los impresores basaron su modelo de distribución de las ilustraciones en la tradición editorial española, combinando elementos de la *Comedia* burgalesa (tacos de ancho de página, estrecha relación con el texto, voluntad estética, repetición del mismo grabado en los autos I y V, dos grabados en el auto I) con elementos extraídos de las *Tragicomedias* ilustradas (introducción de una segunda ilustración al final del auto XII, grabados para el Auto de Centurio, representación de las escenas de las muertes de Celestina y de los criados, sustitución del grabado de Calisto en la cama por el del ajusticiamiento de los criados, desplazamiento del foco de atención en las escenas de las muertes de Calisto y Melibea a, respectivamente, el levantamiento del cadáver y el salto desde la torre). De hecho, yendo un paso más allá, nos parece probable que las propias características materiales de la *Comedia* burgalesa influyeran sobre la materialidad de la primera de las traducciones alemanas, con la que comparte el carácter de edición de lujo ilustrada.

No obstante todo lo anterior, cómo los impresores y el artista se hicieron con ejemplares de la *Comedia* y de la *Tragicomedia* españoles, y de qué ediciones, es algo a lo que aún no podemos responder. ¿Existía acaso un flujo librario entre Augsburgo y la Península apoyado por la relación de Carlos I con la ciudad? No en vano, existen razones para pensar que la decisión editorial de Wirsung y Grimm para mandar hacer e imprimir la primera traducción de *Celestina* al alemán precisamente es la presencia de Carlos I en Augsburgo (Saguar García, en preparación). ¿Trabajó Hans Weiditz con los grabados de la *Comedia* y la *Tragicomedia* de las ediciones ilustradas que conocemos o con los de otras ediciones, hoy perdidas? La inversión de la composición de los grabados del primer encuentro de Calisto y Melibea (auto I) y de la muerte de los criados (auto XII) respecto a sus posibles modelos españoles, al contrastar con la fidelidad con que Weiditz reproduce la composición en otras ocasiones, abre la posibilidad de que el artista se basara en imágenes con esa misma composición que hoy no conocemos, en vez de tomarse una libertad artística. Más aún teniendo en cuenta que los grabados «en espejo» se asocian a la copia de tacos xilográficos y que los dos impresores que hemos propuesto como posible modelo no son ajenos a este método (véanse, por ejemplo, Canet 2016; Griffin 1991). ¿O es que Weiditz no trabajó con los grabados españoles originales, sino que recibió copias? ¿Y por qué combinar los esquemas ilustrativos de la *Comedia* y de la *Tragicomedia*? ¿Podría haber existido una edición española de la *Tragicomedia* que lo hiciera y en la que Weiditz pudiera haberse inspirado? ¿O con únicamente grabados de ancho de página que justificara por qué el grabador no parece tener las figuras *factó-*

tum como término de referencia en ningún momento? Todas éstas son preguntas que aún no podemos responder, sin embargo, lo que sí parece estar claro es que de alguna manera la tradición iconográfica española de *Celestina* y la de sus versiones alemanas están relacionadas.

Bibliografía

- CANET, José Luis (2016), «Reflexiones sobre el libro ilustrado del impresor Fadrique Biel de Basilea», *Revista de poética medieval*, 30, pp. 81-104.
- CARMONA, Fernando (2007), «La recepción de *La Celestina* en Alemania en el siglo XVI», tesis doctoral, Freiburg, Universität Freiburg.
- FERNÁNDEZ-RIVERA, Enrique (2011), «La caída de Calisto en las primeras ediciones ilustradas de *La Celestina*», *eHumanista* 19, pp. 137-156.
- GRIFFIN, Clive (1991), *Los Cromberger: la historia de una imprenta del siglo XVI en Sevilla y Méjico*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica.
- (2001), «*Celestina*' s Illustrations», *Bulletin of Hispanic Studies*, 78.1, pp. 59-79.
- KÜNAST, Hans-Jörg (1997), «*Getruckt zu Augspurg*: Buchdruck und Buchhandel in Augsburg zwischen 1468 und 1555», Tübingen, Niemeyer.
- SAGUAR GARCÍA, Amaranta (en preparación), «El público de las traducciones alemanas de *Celestina*», en *Avatares y perspectivas del medievalismo ibérico*, ed. Isabella Tomasetti, Roma, La Sapienza, Università di Roma.
- SNOW, Joseph Thomas (1984), «The Iconography of the Early *Celestinas*. 1: The First French Translation (1527)», *Celestinesca*, 8.2, pp. 25-39.
- (1987), «La iconografía de tres *Celestinas* tempranas (Burgos, 1499; Sevilla, 1518; Valencia, 1514): unas observaciones», *Dicenda*, 6, pp. 255-280.
- WIRSUNG, Christof (1984), *Die Celestina-Übersetzungen von Christof Wirsung: Ain hipsche Tragedia (Augsburg 1520), Ainn recht liepliches Buechlin (Augsburg 1534)*, ed. Kathleen V. Kish y Ursula Ritzenhoff, Hildesheim, Georg Olms Verlag.

Saguar García, Amaranta, «Las ilustraciones de las traducciones alemanas de *Celestina*: Hans Weiditz y la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*», *Celestinesca* 41 (2017), pp. 139-152.

RESUMEN

Estudio sobre los posibles modelos del artista Hans Weiditz a la hora de grabar los tacos xilográficos para la impresión de la primera traducción de *Celestina* al alemán, publicada en Augsburg en diciembre de 1520 por Sigismund Grimm y Max Wirsung. Tras una detallada comparación de las xilografías de la edición alemana con las de las ediciones españolas e italianas ilustradas aparecidas antes de dicha fecha, se concluye que el grabador necesariamente tuvo que conocer las estampas de la edición de la *Comedia* de Burgos y, al menos, también las de las ediciones de la *Tragicomedia* herederas de la primera ilustrada de Jacobo Cromberger.

PALABRAS CLAVE: Traducción al alemán, Ilustraciones, Hans Weiditz.

ABSTRACT

This article identifies the potential models of the artist Hans Weiditz when designing the woodcuts for the first print of the first German translation of *Celestina* (Augsburg, Sigismund Grimm and Max Wirsung, 1520). A detailed comparison between the woodcuts of the German translation and the woodcuts of the Spanish and Italian *Celestinas* printed before 1520 leads to the conclusion that Hans Weiditz necessarily knew the woodcuts of the Burgos' *Comedia* and of the illustrated *Tragicomedias* that follow the pictorial scheme of Jacobo Cromberger.

KEY WORDS: German Translation, Woodcuts, Hans Weiditz.

