

¿UN PROGRAMA ICONOGRÁFICO
ORIGINAL? MODELOS ALEMANES Y
CASTELLANOS PARA LOS TACOS DE LA
*TRAGICOMEDIA DE CALISTO Y
MELIBEA*, ZARAGOZA, EN LA OFICINA
DE JORGE COCI A COSTA DE PEDRO
BERNUZ Y BARTOLOMÉ DE NÁJERA,
17 DE JUNIO DE 1545¹

TOMO CII · CUADERNO CCCXXVI · JULIO-DICIEMBRE DE 2022

RESUMEN: La serie de grabados de la edición de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* de Zaragoza, en la oficina de Jorge Coci a costa de Pedro Bernuz y Bartolomé de Nájera, 17 de junio de 1545, es la primera edición española ilustrada de la *Tragicomedia* que vuelve al esquema iconográfico de grabados de ancho de página estrechamente ligado al texto de la *Comedia* de Burgos. En este artículo demostraré que la edición zaragozana no solo se inspiró en su precedente burgalés, sino que también se sirvió de los grabados de ancho de página del esquema crombergueriano de las ediciones ilustradas impresas en castellano y de los de la traducción alemana impresa por Heinrich Steiner en Augsburgo en 1534.

Palabras clave: *Celestina*; ediciones ilustradas; tradición iconográfica; historia editorial.

AN ORIGINAL ICONOGRAPHIC PROGRAM? GERMAN
AND CASTILIAN MODELS FOR THE WOODCUTS OF THE
TRAGICOMEDIA DE CALISTO Y MELIBEA, ZARAGOZA, IN THE
OFFICE OF JORGE COCI AT THE EXPENSE OF PEDRO
BERNUZ AND BARTOLOMÉ DE NÁJERA, JUNE 17th, 1545

¹ Este artículo se inserta en el proyecto *La tradición iconográfica de Celestina: materialidad y recepción de las ediciones ilustradas en la Edad Moderna (IcoCel)*, dentro del Programa de Atracción de Talento de la Comunidad de Madrid (2018-T1/HUM-11717).

ABSTRACT: The edition of the *Tragicomedia de Calisto y Melibea* of Zaragoza, at the office of Jorge Coci at the expense of Pedro Bernuz and Bartolomé de Nájera, 17th of June 1545, is the first Spanish illustrated edition of the *Tragicomedia* that returns to the iconographic plan of the Burgos *Comedia*, characterised by page-wide scenes directly linked to the text. In this article, I will evidence that the Zaragoza edition did not resort exclusively to the Burgos *Comedia* for inspiration, but it used the page-wide woodcuts of the illustrated editions printed in Spanish according to the cromberguerian model, as well as those of the German translation printed by Heinrich Steiner in Augsburg in 1534.

Keywords: *Celestina*; illustrated editions; iconographic tradition; editorial history.

LA edición de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* de Zaragoza, en la oficina de Jorge Coci a costa de Pedro Bernuz y Bartolomé de Nájera, 17 de junio de 1545, destaca en la historia editorial de *Celestina* por lo particular de sus ilustraciones. Se trata de la primera edición en castellano que, desde la *Comedia* de Burgos, [Fadrique de Basilea], [1499, pero 1499-1501], utiliza sistemáticamente grabados de ancho de página específicamente creados para el texto, estrechamente ligados a él, y se aleja del llamado «esquema combergueriano», en el cual los autos XII, XIII, XIV, XIX y XX o XXI –según impresor–, incluyen un grabado de ancho de página que representa el momento clave de cada auto (respectivamente, asesinato de Celestina y huida de los criados, ajusticiamiento de los criados, asalto de los muros del jardín de Melibea –repetido en el auto XIX–, muerte de Calisto y suicidio de Melibea). El resto de ilustraciones, hasta llegar, por lo general, al número de veintitrés, se corresponde con secuencias de figurillas *factotum*².

² La secuencia de veintitrés grabados interiores es la más frecuente entre las ediciones de la *Tragicomedia* en castellano: una ilustración por auto y dos, una al principio y otra hacia el final, en los autos XII y XIX, a veces XVIII en lugar de XIX, o también XX, caso en el que el auto XXI queda sin ilustrar. Las seis ediciones en veintidós autos conocidas oscilan entre los veinticuatro y los veintisiete grabados, según la serie que usen de base; veintiséis tienen las ediciones de Burgos, Juan de Junta, 1531 y 1536; veinticinco las ediciones de Sevilla, Domenico de Robertis, 1536; la que nos ocupa, Zaragoza, Pedro Bernuz y Bartolomé de Nájera, 1545; su sucesora, Zaragoza, Pedro Bernuz, 1554, y Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba,

Al estudiar el esquema iconográfico de la edición que nos ocupa, María Jesús Lacarra concluyó que «la relación entre las xilografías de la *Comedia* [de Burgos] y las de esta edición es casi nula» y que los grabados «fueron cread[os] por el cortador en la imprenta de Bernuz y Nájera, inspirándose en los argumentos, pero también apoyándose a veces en el propio texto»³. Sin embargo, en las páginas que siguen voy a demostrar que, lejos de ser originales, el total de los grabados de la edición zaragozana encuentra su modelo en los grabados de ancho de página de ediciones ilustradas anteriores de la *Comedia* y de la *Tragicomedia*, de los que se apropia mediante la reinterpretación y actualización de las escenas representadas, la integración de elementos de grabados equivalentes pero de diferentes series, ediciones y tradiciones iconográficas en un mismo cuadro, y la elaboración libre sobre alguno de los motivos de alguno de sus modelos, más o menos fiel a los argumentos de cada auto y al texto. Más concretamente, voy a defender que los diecisiete grabados de la *Comedia* de Burgos –el del auto 1 repetido en el v– y los veintiocho grabados de Hans Weiditz para las traducciones alemanas de *Celestina* y, más concretamente, la edición de Augsburgo, Heinrich Steiner, 1534, determinaron decisivamente el esquema iconográfico de la edición de Zaragoza.

1561-1562; veintidós las ediciones salmantinas de Pedro Lasso Vaca, 1573; Álvaro Ursino de Portonariis, 1575, y Juan y Andrés Renaut, 1590, y la de Medina del Campo, Francisco del Canto, 1582, y veintiuno las ediciones Lisboa, Luís Rodrigues, 1540; Salamanca, Pedro Lasso, 1577 (pero por omisión del grabado del primer auto, ya que en lo demás es similar a su edición de 1573, con veintidós ilustraciones), y la edición en verso de Sedeño, Salamanca, Pedro de Castro, 1540.

³ María Jesús Lacarra, «La tradición iconográfica de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (Zaragoza: Pedro Bernuz y Bartolomé de Nájera, 1545)», *Avatares y perspectivas del medievalismo ibérico*, ed. Isabella Tomassetti, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2019, págs. 1690-1691. Remito a este trabajo para todo lo relativo a la descripción y la contextualización de la edición, a las que no dedicaré espacio en este artículo. Véase también su «La *Tragicomedia de Calisto y Melibea* en Zaragoza (1507-1607): los modelos iconográficos y su pervivencia», *La fisonomía del libro medieval y moderno. Entre la funcionalidad, la estética y la información*, ed. Manuel José Pedraza Gracia, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2019, págs. 237-250.

DEUDAS PARA CON LA EDICIÓN AUGSBURGO,
HEINRICH STEINER, 1534

En 1520 Christof Wirsung daba a la imprenta su primera traducción de *Celestina* al alemán, que publicó bajo el título de *Ain hipsche Tragedia von zwaien liebhabenden Mentschen, ainem Ritter Calixstus und ainer edlen Junckfrawen Melibia* [sic] *genant, deren Anfang muesam was, das Mittel sieß, mit den aller bittersten jr bayder Sterben beschlossen* [Una hermosa tragedia de dos amantes llamados Calisto, un caballero, y Melibia, (sic) una doncella, cuyo comienzo fue trabajoso, lo de en medio, dulce, rematada con la más amarga muerte de ambos] en la imprenta de su padre, Max Wirsung, y de su socio, Sigismund Grimm, en la ciudad de Augsburgo. Se trata de una edición de lujo, estéticamente cuidada, compuesta en tipografía Theuerdank y con veintisiete grabados de ancho de página, uno de página entera y dos frontispicios xilográficos, uno para la portada y otro para el colofón. El autor de los tacos ha sido identificado con Hans Weiditz, alumno aventajado de Hans Burgkmair el viejo en Augsburgo, donde trabajó hasta que, en 1523, regresó a su Estrasburgo natal. Colaboró estrechamente con la imprenta de Grimm y Wirsung durante todos esos años, siendo sus trabajos más relevantes probablemente las monumentales series para las traducciones alemanas del *Officia* de Cicerón y el *De remediis utriusque fortunae* de Petrarca, aunque no los viera impresos antes de su partida de Augsburgo. Esto no obstante, la serie realizada para *Celestina* también ocupa un lugar muy relevante en su carrera, ya que supone la culminación de la definición de un estilo propio, más cerca de Durero que de su maestro Burgkmair⁴. Asimismo, esta serie

⁴Toda esta información, y la que sigue, a partir de la sección pertinente de la tesis doctoral de Fernando Carmona Ruiz, «La iconografía de *La Celestina*, una asignatura pendiente», *La recepción de La Celestina en Alemania en el siglo XVI*, tesis doctoral, Universität Freiburg, 2007, págs. 320-372 [fecha de consulta: 08/04/2020], disponible en <http://doc.rero.ch/record/8753>. Remito a ella para todo lo relacionado con las traducciones alemanas, pues aquí se trata únicamente de situar al lector. Más recientemente, el autor ha vuelto sobre el tema en su «La cuestión iconográfica de la *Celestina* y el legado de Hans Weiditz», *eHumanista*, 19, 2011, págs. 79-112 [fecha de consulta: 08/04/2020], disponible en <https://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/19>, pero sin añadir nada relevante para mi argumentación.

ocupa un lugar muy importante dentro de la tradición iconográfica celestinesca, puesto que se trata de la primera que exclusivamente representa escenas de ancho de página estrechamente ligadas al contenido del texto desde la *Comedia* de Burgos, sin recurrir a los babuines típicos de las ediciones ilustradas de la *Tragicomedia*.

En 1534, Wirsung sacó a la luz una segunda traducción con el título *Ainn recht liepliches Buechlin unnd gleich ain traurige Comedi* [sic] (*so von den Latinischen 'Tragicocomoedia' genant wirt*), *darauß der Leser vast nutzlichen Bericht von Schaden und Gefar fleischlicher Lieb, Untrewe der Diener, Aufsetz der gemaynen Weyber, List und Geytzigkeit der Kupler, und gleych als inn eynem Spiegel mancherlay Sitten unnd Aygenschafft der Menschen sehen und lernen mag* [Un librito muy agradable y a la vez una triste comedia (lo que los latinos llaman 'tragicocomedia') en el cual el lector podrá ver y aprender un relato muy útil de los daños y el peligro del amor carnal, la infidelidad de los criados, los asedios de las malas mujeres, la astucia y la avaricia de los alcahuetes, y todo tipo de costumbres y propiedades de los hombres, como en un espejo]. Esta vez, su obra apareció en la imprenta de Heinrich Steiner quien, tras la quiebra del negocio editorial de Grimm y Wirsung en la década de los veinte, se había hecho con sus materiales. A pesar de contar con los grabados originales de Weiditz, la edición de Steiner es de carácter mucho más comercial que la precedente, con una tipografía gótica de fractura menos decorativa y de cuerpo bastante menor que asegura mucho menos gasto en papel (treinta pliegos y medio en lugar de treinta y ocho pliegos y cuarto). También es una edición didáctica, tanto por los cambios que el traductor introdujo en el texto respecto a su versión anterior como por su propia materialidad, pues se hace acompañar de notas marginales impresas que comentan y explican el contenido⁵.

La estampa en la que más evidente resulta la deuda de la edición de Bernuz y Nájera para con los grabados de Weiditz es la que representa el cadáver de Melibea tirado en el suelo (Figura 2). Esta había hecho su pri-

⁵ Puede verse un examen más detallado de las diferencias entre las dos ediciones en la tesis de Carmona Ruiz citada en la nota de arriba, o también en mi trabajo «El público de las traducciones alemanas de *Celestina*», *Avatares y perspectivas del medievalismo ibérico*, ed. Isabella Tomassetti, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2019, págs. 1473-1482.

mera y única aparición en la *Comedia* ilustrada de Burgos (Figura 3), en la que aparece en lugar de la representación del salto de Melibea desde lo alto de la torre, que fue la escena que se impuso en las *Tragicomedias* (Figura 4). Weiditz la recupera para sus grabados, pero introduce mayor dramatismo haciendo que aparezcan, en el centro, Alisa, abalanzándose sobre el cuerpo de su hija; en segundo plano y a la derecha, Lucrecia, llorando, y, al fondo, en el lateral izquierdo pero individualizado, Pleberio, con las manos entrelazadas en señal de desesperación o quién sabe si de oración. Dos de estos elementos se retoman en el taco zaragozano (Figura 1): en el extremo derecho, si bien en primer plano, Pleberio también aparece con las manos unidas y ligeramente alzadas, y, en el centro, Alisa se inclina sobre el cuerpo de su hija. En cuanto a las diferencias, se dejan explicar por influencia de los modelos iconográficos de las ediciones en castellano. Así, el detalle de que el cuerpo de Melibea esté boca abajo, y no boca arriba, parece estar en deuda con la *Comedia* de Burgos, mientras que los brazos alzados de Lucrecia parecen responder a la postura que adopta Pleberio en el grabado correspondiente del esquema crombergueriano. Asimismo, el grupo de espectadores en el extremo izquierdo se asemeja a la multiplicación de personajes en la de la versión en verso de Sedeño, donde dos caballeros desconocidos acompañan a Pleberio, llenando la mitad izquierda del grabado (Figura 5), pero que también se había dado en las ediciones impresas en Venecia con la duplicación del número de asistentes al salto de Melibea desde la torre (Figura 6), si bien, en último término, lo más probable es que se trate de una deuda para con el texto, en concreto para con el «¡Oh gentes que venís a mi dolor, oh amigos y señores, ayudadme a sentir mi pena!» (pág. 338) de Pleberio en el auto XXI⁶.

⁶ Todas las citas textuales en este formato a partir de Fernando de Rojas y «antiguo autor», *La Celestina: Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. Francisco Lobera *et al.*, Madrid, Real Academia Española, 2011.



FIGURA 1. Zaragoza, Bernuz y Nájera, 1545, n4r (auto XXI). Todas las imágenes de esta edición están reproducidas por cortesía de la Hispanic Society of America a partir del facsímil digital de TeXTRed.



FIGURA 2. Augsburg, Heinrich Steiner, 1534, g1r (auto XX). Todas las imágenes de esta edición están reproducidas por cortesía de la Universitäts-und Landesbibliothek Sachsen a partir del facsímil digital.



FIGURA 3. Burgos, [Fadrique de Basilea], [1499] [pero ca. 1501], l8r (auto XVI). Todas las imágenes de esta edición están reproducidas por cortesía de la Hispanic Society of America a partir del facsímil digital de TeXTRed.

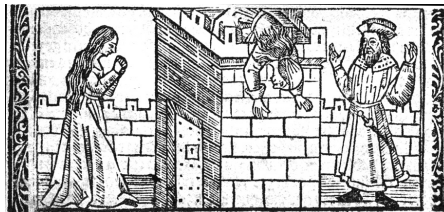


FIGURA 4. Sevilla, [Jacobo Cromberger], 1502 [pero 1513-1515], h5v (auto XX). Todas las imágenes de esta edición están reproducidas por cortesía de la University of Michigan, Ann Arbor, a partir del facsímil digital de Hathi Trust.



FIGURA 5. Salamanca, Pedro de Castro, 1540 [versión en verso], O2v (auto XXI). Imagen cortesía de la Hispanic Society of America a partir del facsímil digital de TeXTRed.



FIGURA 6. Sevilla [pero Venecia], [Juan Bautista Pedrezano], 1523, M3r (auto XXI). Imagen cortesía de la Österreichische Nationalbibliothek a partir del facsímil digital.

No menos significativa es la deuda del grabado del salto de Melibea desde la torre para con la serie de Weiditz (Figura 8). En primer lugar, el hecho de que la edición de Bernuz y Nájera dedique dos ilustraciones diferentes al suicidio de Melibea, una centrada en el método escogido para morir y otra en los momentos inmediatamente siguientes a su muerte, ya es por sí misma una influencia notable del esquema ilustrativo alemán. En la tradición de las ediciones en castellano hasta 1545 bien se ilustra una escena u otra, pero nunca las dos, siendo el salto desde la torre el motivo característico de las ediciones ilustradas de la *Tragicomedia* y el cadáver de Melibea el de la única edición ilustrada conocida de la *Comedia*. Pero es que, además, el grabado zaragozano guarda semejanzas visuales innegables con la xilografía equivalente de las traducciones alemanas (Figura 7). Para empezar, ambas omiten el personaje femenino que, junto a Pleberio, asiste al salto de Melibea desde lo alto de la torre, característico de la tradición iconográfica de la *Tragicomedia*⁷. El gesto de Pleberio no es, además, el de las ediciones crombergerianas, con los brazos en alto en

⁷ No me pasa desapercibido que las ediciones Toledo, Ramón de Petras, 1526; Sevilla, Domenico de Robertis, 1536, y Zaragoza, Diego Hernández, 1545, también omiten el personaje femenino. Sin embargo, en los tres casos se trata de simplificaciones del modelo tradicional, que se respeta en todo lo demás. Algo diferente es el caso de la edición Lisboa, Luís Rodrigues, 1540, en la que, además de eliminar el personaje femenino, se introducen unos personajes masculinos adicionales que no aparecen tal cual en ninguna otra edición por mí conocida y que emparentan con la multiplicación de espectadores de las ediciones venecianas y de la versión en verso de Sedeño, y/o con la invitación de Pleberio a compartir su duelo en el texto. En cualquier caso, ninguna de estas ediciones puede postularse como modelo del grabado de la de Bernuz y Nájera, en cuanto que en todas ellas Pleberio conserva la postura del esquema crombergeriano, es decir, los brazos extendidos, que no aparecen en la edición que nos ocupa.

señal de sorpresa (Figura 4), ni tampoco el de las ediciones herederas de Valencia, Juan Jofré, 1514, en las que Pleberio mantiene las manos entrelazadas sobre el pecho, con una actitud más bien calma (Figura 9). Su gesto es el de desesperación del grabado de Weiditz, aunque no esté representado de espaldas. De hecho, dado que el cuerpo de Melibea también aparece orientado hacia la torre, y no hacia el lector, como en el grabado de Weiditz, y vista la fusión de elementos germanos e hispanos en el grabado del duelo de los padres de Melibea ya comentado, no parece arriesgado afirmar que la postura de los personajes quiere reproducir la habitual en las ediciones ilustradas en castellano.



FIGURA 7. Zaragoza, Bernuz y Nájera, 1514, 4r (auto XX).



FIGURA 8. Augsburgo, Heinrich Steiner, 1534, 1545, n3v (auto XX).



FIGURA 9. Valencia, Juan Jofré, 1514, 13r (auto XXI). Todas las imágenes de esta edición están reproducidas por cortesía de la Biblioteca Nacional de España a partir del facsímil digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Otro grabado en el que resulta evidente la dependencia de Weiditz es el del banquete del auto IX. Para este no se puede decir que exista una tradición iconográfica hispana: el noveno es uno de los autos que las ediciones de la *Tra-*

gicomedias ilustran con figuras *factotum* y la xilografía de ancho de página de la *Comedia* de Burgos, la única que lo representa, concentra su interés no en el festín, apenas insinuado por la mesa y el pedazo de pan que, con algún esfuerzo, se distinguen detrás de los personajes, sino en en la conversación entre Celestina y Lucrecia a la puerta de la casa, y las parejas criado-prostituta (Figura 12). En cambio, el grabado equivalente de las traducciones alemanas se recrea en la comida y la sexualidad de la escena (Figura 11). La comida ocupa un lugar preeminente en la mesa, Pármeno magrea a Areúsa sin ningún pudor, Celestina hace gala de su amor por el vino asiendo una jarra de tamaño considerable y, en primer plano, Elicia increpa a Sempronio y se aleja de él. Pues bien, aunque la configuración de la escena en el interior de la casa de Celestina no es idéntica, el grabado de la edición zaragozana comparte con Weiditz todos estos elementos (Figura 10): la mesa con sus viandas, la pareja que no puede dejar de demostrarse su afecto, el jarro de vino en la mano de Celestina y, al fondo, Elicia rechazando a su amante. Incluso la posición que ocupa la alcahueta a la mesa parece hacerse eco de la que ocupaba Sempronio en la xilografía alemana. Solo la llegada de Lucrecia no está en el grabado de Weiditz, sin embargo, como ya hemos visto, este no es un elemento original, pues estaba ya en la ilustración correspondiente de la *Comedia* de Burgos. Así pues, el grabado de la edición de Bernuz y Nájera debe su tercio izquierdo a la *Comedia* burgalesa y los dos tercios restantes a las traducciones alemanas.



FIGURA 10. Zaragoza, Bernuz y Nájera, 1545, g7r (auto IX).



FIGURA 11. Augsburg, Heinrich Steiner, 1534, R4r (auto IX).



FIGURA 12. Burgos, [Fadrique de Basilea], [1499] [pero ca. 1501], g8v (auto IX).

Otra escena sin tradición iconográfica en las ediciones ilustradas de la *Tragicomedia* es la conversación a través de las puertas del auto XII. La *Comedia* de Burgos representa a la vez el interior y el exterior de la casa (Figura 15). En cambio, el grabador alemán opta por un planteamiento más realista en el que solo podemos ver claramente lo que ocurre fuera, aunque a través de la ventana podamos distinguir las cabezas de Melibea y Lucrecia (Figura 14). Además, representa a los criados bastante retirados, probablemente hablando entre sí sobre sus planes de huida. Estos mismos elementos son los que encontramos en la edición de Zaragoza, donde las únicas diferencias son de perspectiva y que la ventana aparece cerrada, de manera que tenemos que intuir a las dos mujeres (Figura 13). De hecho, las coincidencias van tan lejos como para que el grabado zaragozano presente una ventana enrejada en el mismo lugar que el alemán, la esquina inferior derecha, y oriente a Calisto hacia la derecha, en lugar de hacia la izquierda, como en la *Comedia*.



FIGURA 13. Zaragoza, Bernuz y Nájera, 1545, L4r (auto XII).



FIGURA 14. Augsburg, Heinrich Steiner, 1534, X4r (auto XII).



FIGURA 15. Burgos, [Fadrique de Basilea], [1499] [pero ca. 1501], 17r (auto XII).

Una escena sin ningún tipo de representación iconográfica en la historia editorial de las *Celestinas* hispanas, pero que las traducciones alemanas y la edición de Bernuz y Nájera comparten, es la del auto XVI de la *Tragicomedia*, en la que los padres de Melibea hablan de casarla (Figuras 16 y 17). Aunque sus composiciones son especulares, es decir, lo que en el grabado de Weiditz está a la derecha está a la izquierda en el de Zaragoza y viceversa, los elementos son casi idénticos: composición simultánea que nos permite ver lo que ocurre en el interior y en el exterior de la habitación, pareja de padres sentados conversando y la criada escuchando a través de la puerta. Solamente difiere la representación de Melibea, a la que el alemán ubica junto a Lucrecia y el zaragozano, con gesto triste y meditabundo, al fondo, sentada y con la cabeza apoyada en la mano, diferencia que no basta para defender que el grabador a servicio de Bernuz y Nájera pudiera llegar a la misma solución que Weiditz a partir del argumento del auto. Por otra parte, la edición de Zaragoza es más fiel al texto. Solo esta refleja la «gran cantidad» de pena que dan a Melibea «las palabras que de sus padres oye» (pág. 293). De hecho, no tenemos ninguna evidencia textual de que la muchacha se aproxime a la puerta cuando Lucrecia le exhorta «Légate aquí, señora; oírás a tus padres la priesa que tienen por te casar» (pág. 295), por lo que, desde el punto de vista del argumento y del texto, podría perfectamente haber asistido a toda la escena desde la posición que ocupa en el grabado zaragozano.



FIGURA 16. Zaragoza, Bernuz y Nájera, 1545, 16r (auto XVI).



FIGURA 17. Augsburgo, Heinrich Steiner, 1534, c4v (auto XVI).

Otros préstamos de los grabados de Weiditz son más puntuales. Por ejemplo, la escena central del grabado del auto I es un trasunto de la ilustración equivalente en la serie alemana (Figuras 18 y 19): en la mitad derecha, Calisto se reclina sobre una mesa y apoya la cabeza sobre su mano, en gesto triste y pensativo, mientras que, en la mitad izquierda, Sempronio, de pie, da la espalda al lector. Lo único que cambia es que, en la edición zaragozana, Calisto pasa de estar detrás de la mesa a estar delante y que la cama del fondo desaparece. Hasta los vestidos de los personajes son similares. El resto es original, si bien la presencia de Celestina en el extremo derecho me parece un tributo a la composición del esquema crombergeriano, dada la prominencia del rosario en la representación de la alcahueta, también presente en la *Comedia* de Burgos pero con el rosario menos visible (compárense las figuras 20 y 21). Del mismo modo, también atribuyo a influencia de las ediciones de Cromberger la presencia en el tercio izquierdo de Calisto y Melibea, a los cuales identifico por sus vestiduras, que el artista zaragozano utiliza coherentemente para identificar a los personajes a lo largo de su serie. Por lo tanto, resulta evidente que a lo que estamos asistiendo en este grabado es a una presentación consecutiva de los hechos del auto I, emparentada con los procedimientos compositivos secuenciales de la *Comedia* de Burgos: Calisto habla a Melibea – Calisto habla de su mal de amores con Sempronio – Celestina aparece para intervenir.



FIGURA 18. Zaragoza, Bernuz y Nájera, 1545, a7r (auto I).



FIGURA 19. Augsburgo, Heinrich Steiner, 1534, C3r (auto I).



FIGURA 20. Sevilla, [Jacobo Cromberger], 1502 [pero 1513-1515], a4v (auto I).



FIGURA 21. Burgos, [Fadrique de Basilea], [1499] [pero ca. 1501], aiv (auto I).

En la misma línea de adaptación de elementos alemanes al esquema combergueriano está el grabado correspondiente al asesinato de Celestina al final del auto XII. En él, el grabador alemán se muestra relativamente respetuoso con la tradición previa española y, aunque omite el salto por la ventana de los criados, respeta la representación simultánea de lo que ocurre dentro (el asesinato) y fuera (la llegada de la justicia) de la casa de la alcahueta (Figura 23). Asimismo, como ya señalé en otro lugar, sigue característicamente el modelo iconográfico de las ediciones crombergerianas en su inclusión de Elicia en la escena del asesinato (Figura 24)⁸. Sin embargo, introduce una novedad mínima que será la que delate la deuda de la edición de Bernuz y Nájera para con las traducciones alemanas. En lugar de representar a Sempronio apuñalando a Celestina y a Pármeneo con la espada en alto, atemorizando a Elicia,

⁸ Amaranta Saguar García, «Las ilustraciones de las traducciones alemanas de *Celestina*: Hans Weiditz y la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*», *Celestinesca*, 41, 2017, pág. 145, <https://doi.org/10.7203/Celestinesca.41.20209>.

Weiditz plasma a Sempronio con la espada levantada, preparándose para asestar el tajo mortal, y a Pármeno con la mano en la empuñadura de la espada, aún envainada. Pues bien, estas son exactamente las posturas en las que los encontramos en el grabado zaragozano, a pesar de que los criados hayan cambiado de lado y el resto de la composición sea diferente (Figura 22)⁹.



FIGURA 22. Zaragoza, Bernuz y Nájera, 1545, k3v (auto XII). FIGURA 23. Augsburgo, Heinrich Steiner, 1534, Z4r (auto XII).



FIGURA 24. Sevilla, [Jacobo Cromberger], 1502 [pero 1513-1515], f6v (auto XII).

⁹ Diferente, sí, pero no original, puesto que la edición de Valencia, Juan Viñao, 1529, ya había prescindido de la presentación en paralelo de los sucesos en el exterior y en el interior de la casa de Celestina, y de la representación simultánea del asesinato, la huida y la llegada de la justicia, decantándose únicamente por el homicidio. Lo mismo ocurre en la edición de Lisboa, Luís Rodrigues, 1540, que también opta por la representación en exclusiva del asesinato, con una concesión mínima a la llegada de la justicia en forma de unas figuras esquemáticas que se pueden apreciar en la lejanía, a través de la puerta abierta. La otra edición zaragozana de 1545, a cargo de Diego Hernández, también simplifica los elementos del grabado, centrándose en el asesinato pero conservando la referencia a la huida por la ventana en segundo plano. Estas tres ediciones demuestran que es relativamente sencillo llegar a la solución de la edición que nos ocupa y no hace falta postular ningún tipo de influencia entre sí.

Asimismo, la composición del grabado del auto XVII probablemente también esté inspirada en el equivalente de las traducciones alemanas (Figuras 25 y 26). La cama ocupa exactamente la misma posición central y el mismo ángulo, aunque Sosia y Areúsa aún no hayan pasado a mayores, como en la ilustración de Weiditz, y Elicia esté escondida tras una cortina, en una muestra de mayor fidelidad al texto que ya llamó la atención de Lacarra¹⁰.



FIGURA 25. Zaragoza, Bernuz y Nájera, 1545, l8v (auto XVII).

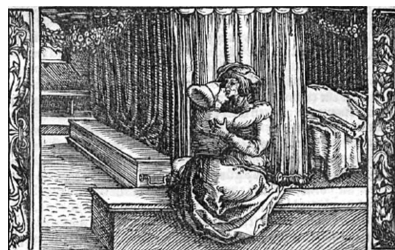


FIGURA 26. Augsburgo, Heinrich Steiner, 1534, d3r (auto XVII).

Otra cama que el grabador zaragozano podría haber sacado de la serie germana es en la que retozan Pármeno y Areúsa en el auto VII (Figura 27). Aunque la composición secuencial y simultánea que nos permite ver a la vez lo que ocurre dentro y fuera de la alcoba, antes y después, parece tomada de la *Comedia* de Burgos (Figura 29), la centralidad de la cama en la mitad derecha es patrimonio de las traducciones alemanas, aunque lo representado no sea lo mismo que en la edición de Bernuz y Nájera (Figura 28). De hecho, me pregunto si no habrá habido aquí un intercambio entre los grabados de los autos VII y XVII: el artista zaragozano traslada la pareja amorosa que Weiditz ubica en el auto XVII al auto VII, sintiéndose autorizado por el alemán a representar un momento más picante, y tal vez considerando que, mientras que está claro que Pármeno se acuesta con Areúsa, no lo está tanto que Sosia llegue a abrazar y besar a la ramera.

¹⁰ Lacarra, «La tradición iconográfica de...», pág. 1691, nota 9.



FIGURA 27. Zaragoza, Bernuz y Nájera, 1545, f4r (auto VII).



FIGURA 28. Augsburgo, Heinrich Steiner, 1534, Oiv (auto VII).



FIGURA 29. Burgos, [Fadrique de Basilea], [1499] [pero ca. 1501], f3v (auto VII).

Por último, también parece que las camas que el grabador alemán introduce en los autos VIII y XXI repercuten sobre la edición de Zaragoza. En el primero, la cama de la habitación de Calisto se transforma en la de Areúsa, con la que incluso comparte el dosel (Figuras 30 y 31), y, en el segundo, la centralidad de la cama de Alisa da lugar a representar las camas de los padres de Melibea (Figuras 32 y 33).



FIGURA 30. Zaragoza, Bernuz y Nájera, 1545, g3r (auto VIII).



FIGURA 31. Augsburgo, Heinrich Steiner, 1534, Q3v (auto VIII).



FIGURA 32. Zaragoza, Bernuz y Nájera, 1545, n1r (auto XX).

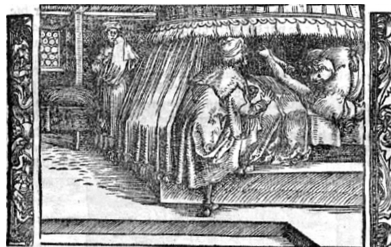


FIGURA 33. Augsburg, Heinrich Steiner, 1534, g4v (auto XXI).

En este último caso, además, es también posible que la serie de las traducciones alemanas influyera sobre la decisión de conceder a Alisa alguna importancia en las ilustraciones del desenlace, pues en la tradición en castellano de la *Tragicomedia* son Melibea, Pleberio y Lucrecia siempre los que se representan, sin que la madre desempeñe ningún papel¹¹. Otra opción es que, puesto que es complicado reconocer a Alisa en el grabado alemán y en la edición de Augsburg, Heinrich Steiner, 1534, las escenas del desenlace están evidentemente mal ordenadas¹², el grabador zaragozano interpretara que lo que representa Weiditz es el intento de Pleberio de consolar a su hija antes de encaminarse hacia la torre, que por error había acabado ilustrando el auto XXI y no el principio del auto XX. Esto le habría llevado a querer destacar la importancia del comienzo de dicho auto, luego a representar el momento en el que Lucrecia anuncia a los padres el estado desesperado de Melibea, pero sobre todo a representar a Melibea en la cama. ¿Quién sabe si no representó a madre e hija encamadas porque no acababa de tener claro cuál de las dos aparece en el grabado alemán?

¹¹ Nótese que, en el grabado equivalente de la *Comedia* de Burgos, Alisa sí está presente, en contradicción con el texto.

¹² No me extenderé sobre esta cuestión, en cuanto que no afecta para nada a mi argumentación. En todo caso, señalaré que el orden de las ilustraciones es: tras el argumento del auto XX, Alisa llora a su hija (Figura 2); al final del auto XX, Melibea se lanza de la torre (Figura 8); tras el argumento del auto XXI, aparece Alisa desesperada en la cama (Figura 33). Puede leerse una exposición más detallada de este problema en la introducción a Christof Wirsung, *Die Celestina-Übersetzungen von Christof Wirsung: Ain hipsche Tragedia (Augsburg 1520), Ainn recht liepliches Buechlin (Augsburg 1534)*, eds. Kathleen V. Kish y Ursula Ritzenhoff, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 1984, págs. 14-15.

Esta potencial influencia no es la única que invita a ver la edición de Augsburgo, Heinrich Steiner, 1534, como el modelo concreto de la de Zaragoza. En mi opinión, un pequeñísimo detalle de la portada de la edición de Bernuz y Nájera obliga a que fuera esta, y no la edición de la traducción alemana de 1520, la que viera el grabador zaragozano: el halcón posado en la rama de un árbol del jardín en la esquina superior izquierda (Figuras 34 y 35). Este detalle es desconocido en las portadas españolas, pues el halcón que tiene Calisto en el brazo en la de la edición Sevilla, Domenico de Robertis, 1536, no me parece un modelo pertinente, precisamente porque está ubicado sobre el antebrazo de Calisto, en una posición más o menos central, y no en una de las esquinas superiores del grabado ni sobre un árbol (Figura 36). En la tradición hispana, el halcón solamente aparece en la posición relevante en el grabado que precede el argumento del auto I de la *Comedia* de Burgos (Figura 37), donde ocupa la esquina superior derecha y de donde, con casi total seguridad, lo tomó Weiditz¹³. Sin embargo, Weiditz no tomó este elemento para la portada, sino para el grabado con el que abre el auto I, como en la *Comedia*. Este grabado solo llegó a la portada en la edición de Steiner, ya que el frontispicio con los blasones de Sigismund Grimm y Max Wirsung había dejado de ser pertinente y la serie de Weiditz no cuenta con ningún otro grabado que pueda sustituir una portada; el único que podría, el de página entera que representa a Calisto y Melibea en el jardín, es demasiado grande para que quepa ningún título. Así pues, este arreglo es el que permite que el halcón llegue a la portada y el que autoriza al artista de la edición de Zaragoza a incluirlo en la suya propia. Esta, como por otra parte ya notara Lacarra, recoge todos los elementos de la renovación de la portada de las impresiones cromberguerianas a partir de la edición Sevilla, Juan Cromberger, 1535¹⁴.

¹³ Véase lo que digo al respecto en «Las ilustraciones de las traducciones...», pág. 141.

¹⁴ Lacarra, «La tradición iconográfica de...», págs. 1689-1690.



Tragicomedia
de Lalisso y Belbea. En la qual se contiene
de mas de su agradable y dulce estilo muchas
sentencias filosofales: y auisos muy necessa-
rios para mancebos: mostrando les los enga-
ños que estan encerrados en seruientes y alca-
buetas. Argua de nuevo corregida y emendada.
Impressa en zaragoça: en la officina de George
Loci. Año de. M. D. XLV.

FIGURA 34. Zaragoza, Bernuz y Nájera, 1545, [a1]r (portada).

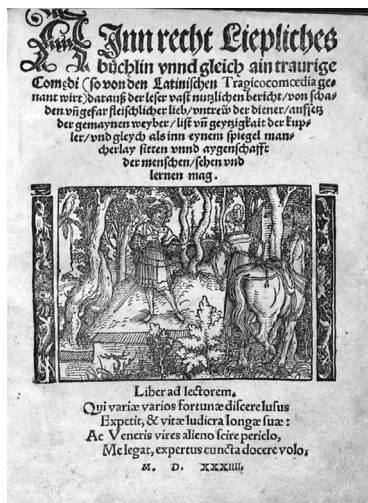


FIGURA 35. Augsburgo, Heinrich Steiner, 1534, [A1]r (portada).

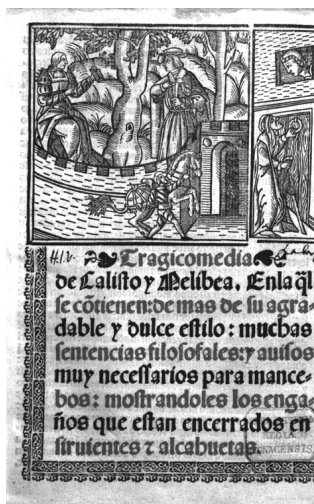


FIGURA 36. Sevilla, Domenico de Robertis, 1536 [a1r] (portada). Imagen cortesía de la Bayerische Staatsbibliothek a partir del facsímil digital.



FIGURA 37. Burgos, [Fadrique de Basilea], [1499] [pero ca. 1501], a1r [pero a2r] (argumento del auto I).

Aunque en estos últimos casos la relación entre los grabados zaragozanos y los alemanes sea menos directa y más anecdótica, tanto que podrían atribuirse a soluciones similares surgidas de la lectura directa y atenta de un mismo texto por los grabadores, a la luz de los préstamos innegables de los autos IX, XII, XVI, XX y XXI no hay razón para dudar de la influencia de Weiditz. Esto quiere decir que, de las veintiséis estampas de la edición de Zaragoza, veinticinco interiores –dos de ellas repetidas– más la de portada, cinco derivan directamente de las de la serie para las traducciones alemanas y siete, incluida la de la portada, se dejan inspirar por elementos compositivos característicos de la misma. Pero esta no es la única influencia que hemos visto: la *Comedia* de Burgos reaparece una y otra vez como término de referencia, y no solo por la deuda de los grabados alemanes para con los burgaleses, sino también por sí misma, como modelo.

DEUDAS PARA CON LA EDICIÓN BURGOS, [FADRIQUE DE BASILEA], 1499 [PERO 1499-1501]

No veo necesario extenderme demasiado presentando la edición de Burgos, [Fadrique de Basilea], 1499 [pero 1499-1501], de la *Comedia de Calisto y Melibea* ni sus ilustraciones. Tanto la una como las otras han recibido sobrada atención de la crítica celestinesca y, con seguridad, le resultarán al lector mucho más familiares que las ediciones y los grabados alemanes. Aun así, me permitiré recordar aquí que la *Comedia* de Burgos es una edición cuyas características textuales y materiales hacen pensar que puede no haber sido la *editio princeps*, a pesar de que la fecha de 1499 en la marca del editor le dé preeminencia sobre las otras dos ediciones conservadas de la *Comedia*, si bien no discutiré aquí los problemas de dicha marca ni los relacionados con la presencia o no de pre- y posliminares¹⁵. Sin embargo, sí señalaré que el único ejemplar cono-

¹⁵ Defiende la legitimidad de la marca de impresor y del año que figura en esta John O'Neill, «Of Forgeries and French Bibliophiles: A Re-examination of the Printer's Device Found in the Burgos Edition of *Celestina*», *Two Spanish Masterpieces. A Celebration of the Life and Work of María Rosa Lida de Malkiel*, eds. Pablo Ancos y Ivy A Corfis, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2013, págs. 197-221, pero también resultan convincentes los argumentos en contra de Víctor Infantes, «El laberinto cronológico y editorial de las primitivas impresiones de

cido no conserva la portada, por lo que no sabemos si también estaba ilustrada, aunque hay muchas posibilidades de que así fuera.

En cuanto a su serie de grabados, se trata de diecisiete estampas de ancho de página —una de ellas repetida— que representan con fidelidad e incluso con cierto detalle escenas del auto al que acompañan¹⁶. Se ubican, siempre que el espacio lo permite, entre el argumento y la primera intervención de cada auto, excepto la ilustración que antecede el argumento del auto 1, para cuya ubicación anómala se han propuesto explicaciones que no afectan en nada a mi argumentación¹⁷. También llevan encima, en tipografía, el nombre de los per-

Celestina (1497-1514). Con una *marginalia bibliographica* al cabo», *Actas del Simposio Internacional 1502-2002: Five Hundred Years of Fernando de Rojas' Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. Juan Carlos Conde, Nueva York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2007, págs. 3-87; y Jaime Moll, «Breves consideraciones heterodoxas sobre las primeras ediciones de la *Celestina*», *Voz y Letra*, 11-1, 2000, págs. 21-38, también para la presencia de paratextos y para la imposibilidad de que se trate de la *editio princeps*. Por otra parte, para una defensa de la ausencia de pre- y posliminares y del estatus de *princeps* de esta edición, véase Ottavio Di Camillo, «Pesquisas indiciarias sobre el incunable acéfalo de la *Comedia de Burgos*», *Filologia dei testi a stampa (Area iberica)*, ed. Patrizia Botta, Modena, Mucchi Editore, 2005, págs. 75-96. Más recientes y algo eclécticas, no se pierdan de vista las aportaciones a ambos debates de José Luis Canet Vallés, «La edición burgalesa de la *Comedia de Calisto y Melibea*: ¿manipulación lucrativa de su fecha de impresión?», *eHumanista*, 35, 2016, págs. 408-38 [fecha de consulta: 08/04/2020], disponible en <https://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/35>; y «A vueltas con las ediciones de la *Comedia de Calisto y Melibea*», *Texto, edición y público lector en los albores de la imprenta*, eds. Marta Haro y José Luis Canet, Valencia, Universidad de Valencia, 2014, págs. 53-82.

¹⁶ El primer trabajo que se ocupa de forma más o menos sistemática de las ilustraciones de la *Comedia* de Burgos fue el de Joseph Thomas Snow, «La iconografía de tres *Celestinas* tempranas (Burgos, 1499; Sevilla, 1518; Valencia, 1514): unas observaciones», *Dicenda*, 6, 1987, págs. 255-280 [fecha de consulta: 08/04/2020], disponible en <https://dx.doi.org/10.5209/DICE>. Sin embargo, la verdadera eclosión de los estudios sobre las mismas se produjo a partir del artículo de Clive Griffin, «*Celestina's* Illustrations», *Bulletin of Hispanic Studies*, 78-1, 2001, págs. 59-79 [fecha de consulta: 08/04/2020], disponible en <https://doi.org/10.1080/00749001750058536>. Este llevó a un estudio más detallado de su deuda para con los grabados alemanes que ilustran la obra de Terencio en la imprenta europea, del que la muestra más reciente es la aportación de Vanessa Pintado, «El impresor Fadrique de Basilea y los grabados de la *Celestina* de Burgos de 1499», *De la piedra al pixel. Un recorrido por las edades del libro*, ed. Laurette Godinas, México, UNAM, 2016, págs. 335-356.

¹⁷ Ottavio Di Camillo, «La *Comedia* de Burgos en la tradición impresa de *La Celestina*: una revalorización», *Medievalia & Humanistica. Estudios sobre literatura española. Home-*

sonajes que aparecen representados, ubicados sobre la figura correspondiente. Estas emparentan con las figuras *factotum* con que se ilustra la obra de Terencio en la imprenta europea¹⁸, de las que toman los tipos y los motivos, pero de cuyos estatismo y relación superficial con el texto huyen, dando lugar a escenas bastante dinámicas y a estrategias compositivas que les permiten plasmar secuencias de hechos simultáneos, sucesivos o distanciados en el tiempo, pero siempre relacionados con el contenido del auto al que complementan. Entre estas destaca la división del espacio en interior y exterior a través de una puerta, que posiblemente sea el recurso más característico de la edición¹⁹.

En su estudio de la serie zaragozana, Lacarra ya señala la posible deuda del grabado con el que abre el auto XIII con la *Comedia* de Burgos²⁰. De toda la tradición anterior, solo esta y la edición de Bernuz y Nájera ilustran el

naje ofrecido por sus amigos y colegas, Marithelma Costa e Isaías Lerner (eds.), Salamanca, SEMYR, págs. 161-274, 245-250 para esto.

¹⁸ Griffin, en «*Celestina's illustrations*», y, antes que él, Erna Berndt Kelley en «Mute Commentaries on a Text. The Illustrations of the *Comedia de Calisto y Melibea*», *Fernando de Rojas and Celestina: Approaching the Fifth Centenary*, eds. Ivy A. Corfis y Joseph T. Snow, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1993, pp. 194-227, sugieren como modelo la edición de las *Comediae* de Terencio de Estrasburgo, Johann Grüninger, 1496 y 1499, pero sobre este tema no hay consenso. Así, David Rodríguez-Solás ve más probable la influencia de la edición de las *Comediae* de Lyon, Johannes Trechsel, 1493, en «La vanguardia del libro ilustrado: el terenciano de Lyon (1493) y *La Celestina* de Burgos (1499)», *Bulletin of Spanish Studies*, 86-1, 2009, págs. 1-17 [fecha de consulta: 08/04/2020], disponible en <https://doi.org/10.1080/14753820802696733>. Por su parte, John T. Cull ve también probable la influencia de la edición de la traducción alemana del *Eunuchus* de Ulm, Konrad Dinckmut, 1486, en «A Possible Influence on the Burgos 1499 *Celestina* Illustrations: The German 1486 Translation of Terence's *Eunuchus*», *La Corónica*, 38-2, 2010, págs. 137-160 [fecha de consulta: 08/04/2020], disponible en <https://doi.org/10.1353/cor.0.0070>. Finalmente, Pintado, en «El impresor Fadrique de Basilea...», considera esta cuestión secundaria debido a la gran originalidad con la que el artista de la *Comedia* de Burgos trabaja con los modelos.

¹⁹ Aunque desde el punto de vista del simbolismo, estudia la centralidad de la puerta en estos grabados Ana Isabel Montero, «Reading at the Threshold: The Role of Illustrations in the Reception of the Early Editions of *Celestina*», *Celestinesca*, 39, 2015, págs. 197-224 [fecha de consulta: 08/04/2020], disponible en <https://doi.org/10.7203/Celestinesca.39.20185>, y «The Elusive Threshold: Textual and Sexual Transgression in the 1499 (?): Edition of *Celestina*», *eHumanista*, 30, 2015, págs. 115-138 [fecha de consulta: 08/04/2020], disponible en <https://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/30>.

²⁰ Lacarra, «La tradición iconográfica de...», pág. 1691.

momento en el que Sosia llega a donde su amo para comunicarle la noticia del ajusticiamiento de Pármeno y Sempronio (Figuras 38 y 39). La composición de ambas estampas es similar: en la mitad izquierda, Sosia y Tristán conversan a la puerta de la casa de Calisto, mientras que, en la mitad derecha, Calisto yace en la cama, en su cuarto. La escena apenas varía en el mayor detalle y realismo con el que están sacados los grabados en el taco zaragozano, de manera que los rostros y la expresión corporal de Sosia y Tristán resultan mucho más expresivas de su angustia y su tristeza, y la habitación de Calisto mucho más doméstica, con los detalles de las pantuflas al lado de la cama y la silla. También varía ligeramente la representación de Calisto, que parece dormido en el grabado de Zaragoza, pero está despierto y pensativo en el de Burgos, lo que se correspondería con dos momentos diferentes del texto. La primera, más literal, se hace eco de la frase «Torna a dormir Calisto» (pág. 264) del argumento, que es la que justifica que Tristán se coloque ante la puerta de la casa para que nadie moleste el sueño de su señor. De acuerdo con esto, en el grabado zaragozano es más evidente que la conversación entre los criados tiene lugar en el exterior, gracias al edificio recordado contra el cielo en el fondo y las piedrecillas del suelo. La ilustración de Burgos, en cambio, representa a Calisto con los ojos abiertos y la cabeza apoyada en la mano, en un gesto inconfundible de ensimismamiento enamorado con cierta tradición editorial²¹. Esto evoca el principio del auto, cuando el joven recuerda su encuentro con Melibea a través de las puertas.



FIGURA 38. Zaragoza, Bernuz y Nájera, 1545, k4r (auto XIII).



FIGURA 39. Burgos, [Fadrique de Basilea], [1499] [pero ca. 1501], k8r (auto XIII).

²¹ Para esta representación, véase Enrique Fernández-Rivera, «Calisto, Leriano, Oliveros: tres dolientes y un mismo grabado», *Celestinesca*, 36, 2012, págs. 119-142 [fecha de consulta: 08/04/2020], disponible en <https://doi.org/10.7203/Celestinesca.36.20149>.

Asimismo, la posición del grabado, justo después del resumen del auto, también es una deuda para con la *Comedia* de Burgos. Las *Tragicomedias* no colocan los grabados de ancho de página después de los argumentos, excepto en el auto XXI cuando está ilustrado. Los introducen lo más cerca posible del momento en el que la escena que representan tiene lugar en el texto. En consecuencia, esta diferencia en la distribución de los grabados entre la edición burgalesa y el resto de ediciones ilustradas es, precisamente, la que permite que el auto XIII de la edición de Zaragoza lleve dos estampas: la que nos ocupa, siguiendo la tradición de la *Comedia*, y la del ajusticiamiento de los criados, en su lugar tradicional en las *Tragicomedias* ilustradas. De hecho, me atrevería a decir que la colocación sistemática de un grabado detrás del argumento de la edición de Bernuz y Nájera —excepto en el auto XVII, donde no hay espacio suficiente para la imagen y, por lo tanto, pasa a la siguiente página— es también herencia de la *Comedia* de Burgos²². Para cumplir con esta, la edición zaragozana llega incluso a ubicar los grabados de la escalada de Calisto tras el argumento de, respectivamente, los autos XIV y XIX, en contra de toda la tradición. Aun así, cabría preguntarse si la edición de Steiner, que no representa exactamente esta escena pero también sistematiza de esta manera y abre el auto XIV con una estampa de los amantes en el jardín, pudo haber ejercido algún tipo de influencia sobre la de Bernuz y Nájera.

Las correspondencias que siguen son menos evidentes a simple vista, excepto tal vez en los tacos de los autos V y VI, que se presentan como reinterpretaciones en espejo de los de la *Comedia* de Burgos. En este último, el reparto de los personajes y, más especialmente, la preeminencia de las arcadas del fondo hacen muy improbable que el grabador zaragozano hubiera llegado a esta misma composición independientemente, sobre todo porque el grabado de Burgos no tiene igual en la tradición (Figuras 42 y 43). En el primero, el efecto visual es el mismo pero la ejecución no es idéntica. Por un

²² Las ediciones toledanas de Remón de Petras, 1526, y Juan de Ayala, 1538; las de Juan de Junta, Burgos, 1531 y 1536, y Salamanca, 1543; la de Sevilla, Domenico de Robertis, 1536, y la de Medina del Campo, [Pedro de Tovans], 1530-1540, también llegan a una sistematización similar mediante el añadido de secuencias de figuras *factotum* detrás de los argumentos de los autos XIII, XIV y XIX. Precisamente por tratarse de babuines no parece que desempeñaran ningún papel en la elección de la edición de Bernuz y Nájera.

lado, coinciden tanto la presentación simultánea del exterior y el interior de la casa de Calisto como el reparto de personajes en estos espacios, pero ni los fondos ni las posturas son las mismas (Figuras 40 y 41). Por otro, la puerta central es demasiado característica de la iconografía de la edición de Burgos como para que no haya relación. En todo caso, la edición de Bernuz y Nájera recurre a estas técnicas compositivas con relativa frecuencia, incluso cuando el motivo que reelabora potencialmente tiene su origen en otras ediciones. Así, por ejemplo, en los grabados ya analizados de los autos I (Figura 18), VII (Figura 27), VIII (Figura 30) y XX (Figura 32). En consecuencia, lo mismo que el grabado del párrafo anterior me llevaba a concluir que la *Comedia* repercutía sobre la posición de los grabados, resulta evidente que también hay una influencia de la edición de Burgos a nivel de la composición y del uso de las puertas, incluso donde las coincidencias parecen menos evidentes.



FIGURA 40. Zaragoza, Bernuz y Nájera, 1545, e3v (auto V).



FIGURA 41. Burgos, [Fadrique de Basilea], [1499] [pero ca. 1501], e2r (auto V).



FIGURA 42. Zaragoza, Bernuz y Nájera, 1545, e5v (auto VI).



FIGURA 43. Burgos, [Fadrique de Basilea], [1499] [pero ca. 1501], e4v (auto VI).

Otros dos casos de deuda con la *Comedia* de Burgos lo son a nivel de contenido, pero no visual. Se trata de los grabados de los autos IV y X, que se desarrollan en casa de Melibea. En el primero, la relación con la serie burgalesa viene dada por la presencia de un personaje masculino, identificado como «paje» en la *Comedia*, que conduce a Alisa hacia casa de su hermana (Figuras 44 y 45). Este motivo solo lo he visto en la serie de Burgos y, aunque en la edición de Zaragoza la composición sea especular, los personajes muestran una actitud y ocupan unas posiciones demasiado similares a las del grabado burgalés como para defender que el artista tan solo se haya basado en el texto. En cuanto a la xilografía del auto X, en la *Comedia* Alisa entra en escena por la derecha, acompañada del paje (Figura 47). También entra por la derecha, pero sin paje, en la edición de Bernuz y Nájera, en la que el motivo del bajo de su falda la delata como la madre de Melibea (Figura 46). Pero, además, lo hace a través de un arco estrecho que, de alguna manera, recuerda al edificio estrecho contra el que se recorta la figura de Alisa en el grabado de Burgos. También es burgalesa la posición de Lucrecia, con parte del cuerpo metido en el hueco de la puerta y la mitad superior inclinada hacia fuera, si bien en la *Comedia* la puerta aparece en el medio y en la edición de Zaragoza en el tercio izquierdo. Y también son dos los personajes que vienen de la calle, uno de los cuales lleva un notable rosario en la mano, aunque no se puedan identificar con Alisa y el paje, como en la versión de Burgos, sino con Celestina y Lucrecia. Por último, también son Celestina y Melibea las que conversan en el taco de Zaragoza, aunque sentadas, en lugar de de pie.



FIGURA 44. Zaragoza, Bernuz y Nájera, 1545, d3r (auto IV).



FIGURA 45. Burgos, [Fadrique de Basilea], [1499] [pero ca. 1501], div (auto IV).



FIGURA 46. Zaragoza, Bernuz y Nájera, 1545, h4v (auto X).



FIGURA 47. Burgos, [Fadrique de Basilea], [1499] [pero ca. 1501], div (auto X).

Sin embargo, a pesar de que los elementos son los mismos o muy parecidos, son dos escenas completamente diferentes las que se construyen. En la *Comedia* burgalesa, Melibea y Celestina conversan en el interior de la casa mientras Lucrecia vigila la puerta porque Alisa puede llegar en cualquier momento de la calle, como, efectivamente, hace, custodiada por un paje. En cambio, en la versión zaragozana lo que tenemos es un resumen visual-secuencial del auto x: Lucrecia acompaña a Celestina a casa de Melibea-Celestina y Melibea conversan-la llegada de Alisa les interrumpe. Así pues, resulta evidente que el grabador de Zaragoza se inspiró en los elementos de la *Comedia* de Burgos y los ajustó para reflejar mejor el argumento de todo el auto y no solo un momento puntual de este.

A la luz de todas estas coincidencias acumuladas parece pertinente considerar la posibilidad de que el grabado del auto II de la edición de Bernuz y Nájera esté influido por los dos tercios derechos de su equivalente en la *Comedia* de Burgos (Figuras 48 y 49). En ambos la escena representada es el breve intercambio entre Calisto y los criados nada más después de haber hecho entrega a Celestina de las cien monedas de oro y de haberla enviado a completar su trabajo, solo que en la estampa burgalesa vemos simultáneamente a Celestina saliendo de la casa y a los tres personajes masculinos hablando en el interior, mientras que en la edición de Zaragoza la escena se centra en la conversación de los personajes masculinos, localizada en algún tipo de patio o jardín de la casa de Calisto. Aun así, es probable que en el grabado zaragozano la cabeza femenina que se puede apreciar asomada a la ventana en el extremo derecho sea una concesión a la presencia de Celestina en el extremo izquierdo del grabado burgalés. De ser así, como creo que es, nos

encontraríamos ante un nuevo ejemplo del procedimiento ya aplicado en el auto XII de las traducciones alemanas (Figura 14) según el cual la convención de la *Comedia* de presentar simultáneamente el interior y el exterior es abandonada en favor de una representación más realista que restituye las paredes a su sitio, pero que aún nos permite ver a los personajes a través de las ventanas, recordándonos de esta manera que hay dos acciones, una interior y otra exterior. Finalmente, la posición y la postura de los tres personajes masculinos son muy similares, aunque el orden Sempronio-Calisto-Pármeno de la *Comedia* se transforme en Calisto-Sempronio-Pármeno en la edición de Zaragoza, que es el orden preferido en la mayoría de las secuencias de figuras *factotum* de las *Tragicomedias* en castellano ilustradas, sobre todo en las ediciones con colofón de Sevilla, por lo que no descarto que esta preferencia tuviera algún tipo de influencia sobre la decisión del grabador zaragozano de ordenar los personajes de esta manera. Y también en la de relegar a la Celestina de la *Comedia* a la ventana y centrarse exclusivamente en Calisto y los criados, ya que la alcahueta desaparece en los grabados compuestos cromberguerianos. No en vano, el taco zaragozano podría dividirse con bastante facilidad en la secuencia de cinco figurillas que domina en la tradición iconográfica de la *Tragicomedia*, dando como resultado una organización del tipo casa-tres figuras-casa. Llevando esta idea aún más lejos, me pregunto cuánto no habrá influido sobre la decisión del grabado de la edición de Zaragoza de representar la escena en un patio o jardín el detalle de que la secuencia más habitual en las *Tragicomedias* ilustradas sea la de árbol-tres figuras-casa (o al revés) (Figura 50).



FIGURA 48. Zaragoza, Bernuz y Nájera, 1545, c3v (auto II).



FIGURA 49. Burgos, [Fadrique de Basilea], [1499] [pero ca. 1501], c2r (auto II).



FIGURA 50. Sevilla, [Jacobo Cromberger], 1502 [pero 1513-1515], b5r (auto II).

Sea como fuere, lo anterior demuestra que, para al menos cinco tacos –y muy probablemente seis– de la edición de Bernuz y Nájera, el artista se pudo inspirar en los equivalentes de la *Comedia* de Burgos, lo que, sumado a los doce grabados de inspiración o con influencias alemanas –cinco y siete, respectivamente– de la sección anterior, da dieciocho estampas –sobre veintiséis– deudoras de otros grabados específicos. Sin embargo, las influencias no acaban con las traducciones alemanas y la *Comedia* burgalesa. Como acabo de apuntar, la tradición iconográfica de las *Tragicomedias* en castellano ilustradas también ha aportado su granito de arena.

DEUDAS PARA CON LAS EDICIONES EN CASTELLANO DE LA «TRAGICOMEDIA»

Como quedó señalado en la introducción, las ediciones de la *Tragicomedia* hasta esta de Bernuz y Nájera siguen un esquema iconográfico en el cual el comienzo de cada auto está adornado por una secuencia de figuras *factotum*, a excepción de los autos XII, XIII, XIV, XIX y XX o XXI, cuyos grabados son escenas de ancho página. Estos, en la distribución más habitual, bien aparecen hacia el principio (autos XIII, XIV y XXI), bien hacia el final (auto XII, y auto XX cuando el XXI queda sin ilustrar), bien aparecen dos grabados, uno hacia el principio y otro hacia el final (auto XIX, que suele comenzar con la repetición del grabado de ancho de página del auto XIV y terminar con el de la muerte de Calisto).

La edición zaragozana no se desvincula de esta tradición e incluye, al final del auto XII, el ya comentado grabado del asesinato de Celestina; al

comienzo del auto XIV, el de la escalada de los muros del jardín de Melibea; al principio y al final del auto XIX, respectivamente, el de la escalada (repetido) y el de la muerte de Calisto, y, al final del auto XX, el salto de Melibea desde la torre, porque el comienzo del auto XXI está ocupado con la representación del duelo de los padres. La única anomalía está, como quedó señalado en la sección anterior, en el auto XIII, en el que confluyen los esquemas iconográficos de la *Comedia* de Burgos y de la *Tragicomedia*, con la escena de Calisto en la cama a continuación del argumento y la de la decapitación de los criados un poco más avanzado el texto. Y también, si se quiere, en el desplazamiento a la posición detrás del argumento del grabado de la escalada de los autos XIV y XIX, tal y como señalé en la sección anterior.

En cuanto al contenido, ya hemos visto cómo el grabador al servicio de Bernuz y Nájera se inspira en la serie de las traducciones alemanas para los tacos del asesinato de Celestina y del salto de Melibea desde la torre. Para el grabado de Calisto trepando los muros del jardín, que no representan ni Weiditz ni la *Comedia*, parece claro, en cambio, que se inspira en los tacos renovados de las ediciones sevillanas a partir de la de Juan Cromberger, 1535, pues solo a partir de esta los criados aparecen conversando entre sí y no mirando hacia su amo, como en la tradición anterior (Figuras 51 y 52).



FIGURA 51. Zaragoza, Bernuz y Nájera, 1545, k6v (auto XIV).



FIGURA 52. Sevilla, Jácome Cromberger, 1550, f8v (auto XIV). Se trata del mismo grabado que el de la edición de Sevilla, Juan Cromberger, 1535, que no encuentro digitalizado. Imagen cortesía de la Österreichische Nationalbibliothek a partir del facsímil digital.

Esto no es de extrañar, en cuanto que la portada, como queda dicho más atrás, también emparenta con dicha edición. Sin embargo, sí resulta sorprendente el detalle de que los grabados del ajusticiamiento de los criados y la muerte de Calisto tengan como referente los de la edición Valencia, Juan Jofré, 1514. Esto resulta especialmente visible en el primero, donde se repite la composición con el verdugo de pie, cortando el cuello de uno de los criados, sentado, y el cadáver descabezado junto a ellos, a su lado, y no detrás, como en los grabados que derivan de las ediciones de Cromberger (Figura 56). Aun así, en la edición de Zaragoza, como en estos últimos, la cabeza cortada aparece separada del todo del cuerpo (Figura 53), mientras que, en la valenciana, la decapitación es parcial, sin que la cabeza se haya terminado de desprender, lo que encaja mejor con el degüello (Figura 54). Asimismo, el grupo de espectadores de la izquierda es común a las ediciones derivadas tanto de las de Jofré como de las de Cromberger, si bien aquí el número es de cuatro, como en los grabados crombergerianos, donde también se da la figura, identificable con Sosia, que alza los brazos ante la escena. Dentro de esta tradición, el gesto vuelto para no mirar solo lo conozco en las ediciones romanas de Marcelo Silber, Sevilla [pero Roma], 1502 [pero 1515-1516], y Antonio de Blado, ¿Salamanca? [pero Roma], 1502 [pero 1520], si bien no creo que sea necesaria su intercesión para que el grabador llegara a esa idea (Figura 55). Por otra parte, vistas las deudas en otros tacos, no sería extraño que el grupo de personajes de la derecha respondiera a la estampa equivalente de las traducciones alemanas; de hecho, en ambos casos el primer personaje del grupo de espectadores de la derecha es un hombre con barba que mira hacia la derecha, hacia la persona que tiene a su lado (Figura 57). Sin embargo, la representación de estos personajes con los atributos relacionados con la figura del judío es original²³. Por lo tanto, este grabado muy evidentemente es una amalgama de elementos de las ramas sevillana y valenciana de la tradición iconográfica de la *Tragicomedia* —y puede que aun con algún rasgo de la serie de Weiditz—, al que la edición de Zaragoza da un toque innovador introduciendo, en el centro, lo que Lacarra identifica con una horca²⁴. No en vano, la muerte por ahorcamiento está más acorde con el tipo de pena

²³ Lacarra, «La tradición iconográfica de...», pág. 1693.

²⁴ Lacarra, «La tradición iconográfica de...», pág. 1692.

que habría correspondido a dos criados en la época y, por lo tanto, puede lo mismo ser una concesión al realismo del grabador que un rasgo de mayor apego al texto, dando a entender que, aunque la pena para Pármeno y Sempronio debería haber sido la horca, la amistad del juez para con el padre de Calisto le lleva a escoger un método más rápido.



FIGURA 53. Zaragoza, Bernuz y Nájera, 1545, k5r (auto XIII).



FIGURA 54. Valencia, Juan Jofré, 1514, G3r (auto XIII).



FIGURA 55. Sevilla [pero Roma], [Marcelo Silber], 1502 [pero 1515-1516], Q1r (auto XIII). Imagen cortesía de la Boston Public Library a partir del facsímil digital de Archive.org.



FIGURA 56. Sevilla, [Jacobo Cromberger], 1502 [pero 1513-1515], f7v (auto XIII).



FIGURA 57. Augsburg, Heinrich Steiner, 1534, z8v (auto XIII).

En cambio, para el grabado de la muerte de Calisto solo la imagen correspondiente de la edición de Jofré parece haber desempeñado un papel, a juzgar por las piedrecillas del suelo, que no encuentro en la tradición crombergeriana, y la orientación del muro, paralelo a la base de la estampa, y no diagonal a este, en perspectiva con doble punto de fuga, como es habitual en las escenas que derivan de Cromberger. De hecho, si se quiere, hasta la secuencia de copas de árboles detrás del muro recuerda más a la de Jofré, especialmente el árbol a la derecha de los cipreses (Figuras 58, 59 y 60). Aun así, añadiré que el detalle del sombrero y la adarga de la esquina inferior derecha de grabado de Zaragoza, que tanto llaman la atención a Lacarra²⁵, probablemente tengan que ver con la presencia del mismo sombrero en la misma esquina en el grabado correspondiente alemán, al pie de la escalera, y de un escudo en la esquina inferior contraria, que, por cierto, es el mismo escudo que, en la serie de Weiditz, lleva uno de los criados en el grabado del auto XIV y que, en la tradición de las ediciones en castellano ilustradas de la *Tragicomedia*, es el que uno de los criados lleva colgado a la espalda (Figura 61). Sin embargo, el criado de la edición zaragozana no lleva escudo a cuestras, como en la estampa alemana, por lo que se puede interpretar que es el suyo.



FIGURA 58. Zaragoza, Bernuz y Nájera, 1545, m8r (auto XIX).



FIGURA 59. Valencia, Juan Jofré, 1514, H8r (auto XIX).



FIGURA 60. Sevilla, [Jacobo Cromberger], 1502 [pero 1513-1515], h3v (auto XIX).



FIGURA 61. Augsburg, Heinrich Steiner, 1534, fir (auto XIX).

²⁵ Lacarra, «La tradición iconográfica de...», pág. 1694.

En consecuencia, a los dieciocho grabados con influencias de la *Comedia* de Burgos y de las traducciones alemanas hay que sumarles otros tres –cuatro, pues el grabado del ascenso de los muros del jardín se repite– con influencias de la *Tragicomedia*. Restados del total de veintiséis (veinticinco más el de portada) de la edición de Bernuz y Nájera, solamente quedan cuatro grabados sin dependencia directa aparente de ninguna otra edición. Pero, ¿quiere decir esto que son originales?

GRABADOS SIN DEPENDENCIA DIRECTA DE OTRAS EDICIONES

De los cuatro grabados para los cuales no he podido encontrar ningún antecedente directo dos son el mismo, repetido en los autos xv y xviii. Esta falta de modelos no debe sorprender, puesto que el auto de Centurio, en el que plenamente se inscriben estos dos autos, no tiene una tradición iconográfica de estampas de ancho de página propia, ya que las cinco de la *Tragicomedia* hacen referencia a sucesos que ya estaban en la *Comedia* (la repetición del grabado de Calisto trepando el muro del jardín de Melibea no invalida esta afirmación, puesto que se usa el mismo diseño que para el primero). Los autos xv y xviii son, además, en los que se plantea propiamente la venganza de las dos prostitutas, la verdadera innovación de la *Tragicomedia*.

Esto no obstante, no es del todo cierto que la edición de Zaragoza no tuviera dónde inspirarse. La serie alemana de Weiditz ilustra los autos xv y xviii con sendas estampas protagonizadas por Elicia, Centurio y Areúsa, diferentes entre sí y fieles al texto en lo que al cambio de actitud de las prostitutas de auto a auto se refiere (Figuras 62 y 63). Así, en la primera ilustración, las vestiduras de Elicia reflejan su duelo y la ropa de Areúsa es más sencilla que en la segunda, en la que tanto ella como su amiga aparecen muy arregladas. Igualmente, aunque las dos escenas tienen lugar en la calle, las casas frente a las que lo hacen aparecen individualizadas, de manera que es posible distinguir la casa de Areúsa de la de Centurio, que refleja incluso su peor situación económica. Por último, en la primera xilografía Centurio aparece alejándose de las prostitutas y, en la segunda, mirando hacia ellas, aunque la colocación de los personajes sea similar.

Nada de esto hay en el grabado del artista zaragozano, que representa, de izquierda a derecha, a Elicia, Centurio y Areúsa de pie en la alcoba de esta última (Figura 66). Aunque se trate de un grabado de ancho de página, la composición recuerda sin lugar a duda a la de las figuras *factotum* con las que las ediciones en castellano ilustradas de la *Tragicomedia* habían adornado tradicionalmente los autos xv y xviii. Sin embargo, incluso estas, dentro de sus limitaciones, tienden a reflejar el cambio de actitud de Elicia y Areúsa alterándoles los vestidos, exactamente igual que en la serie alemana, que podrían haberse inspirado incluso en este detalle (Figuras 64 y 65). Por lo tanto, los grabados de Zaragoza copian el espíritu de las secuencias de figurillas, como ya hiciera la *Comedia* de Burgos en su día, pero quedándose en lo más superficial. Aun así, la ubicación de la escena en un interior es original.



FIGURA 62. Augsburgo, Heinrich Steiner, 1534, b4v (auto XV).



FIGURA 63. Augsburgo, Heinrich Steiner, 1534, e3v (auto XVIII).



FIGURA 64. Sevilla, [Jacobo Cromberger], 1502 [pero 1513-1515], g3v (auto XV).



FIGURA 65. Sevilla, [Jacobo Cromberger], 1502 [pero 1513-1515], hiv (auto XVIII).



FIGURA 66. Zaragoza, Bernuz y Nájera, 1545, 13r (auto XV).

En la misma línea de imitación de las secuencias de babuines está el grabado del auto XI, si bien, en esta ocasión, el artista sí introduce un detalle pertinente y original: en lugar de estar de pie, dialogando en la calle con Celestina y los criados, tal y como aparece en la *Comedia* de Burgos y en las ediciones alemanas, y como acostumbra a representarlo las figuras *factotum*, Calisto aparece arrodillado, rezando, en la iglesia de la Magdalena, a donde, según el argumento, los criados y Celestina van a buscarlo (Figura 67): «Vee a Sempronio y a Pármeno que van a la Magdalena por su señor. Sempronio habla con Calisto. Sobreviene Celestina» (pág. 231). Aunque el texto por sí mismo justifique esta particular composición, no descartaría cierta influencia de los grabados equivalentes burgaleses y alemanes, y de la secuencia de babuines de las *Tragicomedias* en castellano ilustradas. La forma en la que están repartidos los personajes que están de pie, casi en fila india, recuerda mucho a la de la *Comedia* (Figura 68), mientras que los dos criados aparecen mirándose entre sí en la serie de Weiditz (Figura 69) y en la mayoría de las ediciones heredadas de Cromberger (Figura 70); de hecho, la composición en los grabados correspondientes de las traducciones alemanas y de las *Tragicomedias* crombergerianas es muy similar (la figura de Elicia en el extremo derecho de estas últimas no obstante).



FIGURA 67. Zaragoza, Bernuz y Nájera, 1545, iv (auto XI).



FIGURA 68. Burgos, [Fadrique de Basilea], [1499] [pero ca. 1501], 14r (auto XI).



FIGURA 69. Augsburgo, Heinrich Stei-
ner, 1534, V4v (auto XI).



FIGURA 70. Sevilla, [Jacobo Cromber-
ger], 1502 [pero 1513-1515], e8v (auto XI).

Por último, el grabado del auto III de la edición de Bernuz y Nájera es el más difícil de justificar. Por un lado, resulta obvio que está aplicando la técnica burgalesa de representar simultáneamente el interior y el exterior de la casa de Celestina, donde Elicia está sentada haciendo algo con sus manos (Figura 71). Pero el ventanuco que se percibe entre Sempronio y Celestina invita a pensar que el artista pueda estar aplicando dicho recurso compositivo sobre el grabado correspondiente de la serie de Weiditz (Figura 72), en el que no solo se representa la misma escena de la llegada de Sempronio y Celestina a casa de esta, sino que también tiene ventana en su esquina superior izquierda, a la cual se asoma Elicia, en una especie de inversión de la técnica que hemos visto aplicar al alemán en uno de los dos grabados del auto XII, el que reintroduce los muros de la casa de Melibea pero nos permite verlas a ella y a Lucrecia a través de la ventana (Figura 14). Si así fuera, lo estaría haciendo con mucho menos arte que el grabador de la *Comedia*, puesto que, en lugar de recurrir a la solución de la puerta intermedia, que el propio grabado de Weiditz le sugiere –por no hablar del grabado burgalés que, aunque no se parece en nada al zaragozano, sí utiliza la puerta para separar a Elicia y Sempronio de Celestina, que está en la calle (Figura 73)–, consigue dar la impresión de que vemos a Elicia a través de un marco de puerta desproporcionadamente grande, sin que se pueda explicar por qué la puerta está abierta de par en par. En todo caso, influencias alemanas o no mediante, resulta evidente que en este grabado el artista recurre a una técnica aprendida en la *Comedia* de Burgos, aplicándola a una escena del texto según su propia visión de la misma.



FIGURA 71. Zaragoza, Bernuz y Nájera, 1545, c7r (auto III).



FIGURA 72. Augsburgo, Heinrich Steiner, 1534, G4r (auto III).



FIGURA 73. Burgos, [Fadrique de Basilea], [1499] [pero ca. 1501], c5v (auto III).

En definitiva, incluso los cuatro grabados sin antecedentes demostrables de la edición de Bernuz y Nájera tienen deudas compositivas para con las series de la *Comedia* de Burgos, las traducciones alemanas y las *Tragicomedias* ilustradas anteriores. Sin embargo, que la naturaleza de estas deudas sea de tipo creativo, es decir, de aplicación de las técnicas y de los motivos aprendidos en los modelos para crear escenas diferentes o nuevas es precisamente lo que pone de manifiesto todo el valor del programa iconográfico de la edición zaragozana. Lejos de ser una copia de las series que toma como referencia, la serie de Zaragoza se perfila como una asimilación de las mismas y revela un análisis más o menos consciente y deliberado de sus técnicas y características. Así pues, lo mismo que el grabador de la *Comedia* de Burgos y Hans Weiditz se enfrentaron al reto de ser los primeros en sus respectivas tradiciones que ilustraron *Celestina*, el artista al servicio de Bernuz y Nájera tuvo que enfrentarse al de integrar casi medio siglo de ediciones ilustradas y cuatro vías iconográficas diferentes: la de la *Comedia*, la de las traducciones alemanas, la de

las *Tragicomedias* cromberguerianas y la de las *Tragicomedias* herederas de la de Valencia, Juan Jofré, 1514.

EL CATALIZADOR: JORGE COCI, ALEMÁN

La pregunta que queda pendiente es cómo el grabador de Zaragoza pudo tener acceso a un mismo tiempo a los grabados de la *Comedia* de Burgos, los de la edición de Steiner de la traducción alemana y los de las *Tragicomedias* vinculadas a los Cromberger y a Juan Jofré. Pues bien, provisionalmente y a falta de un estudio más detallado, propongo que la respuesta tiene que estar en la relación de la edición de Bernuz y Nájera con Jorge Coci.

Lacarra ya ha explicado con cierto detalle las razones de Bernuz y Nájera para mantener el nombre de Coci en la portada y en el colofón, e incluso para conservar su marca de impresor y para presentarse a sí mismos como meros sufragadores de la edición²⁶. Se trata de aprovechar el prestigio de Coci, pero también de reflejar la continuidad entre el negocio del uno y el de los otros, puesto que Bernuz y Nájera se habían convertido en propietarios de la imprenta de Coci en 1539 y, en el caso de Bartolomé de Nájera, también de su librería, en 1536²⁷. Además, tanto a Pedro Bernuz como a Bartolomé de Nájera los unían vínculos personales con el impresor. El primero se había casado en 1533 con una sobrina de la esposa de Coci a la que el matrimonio quería como a una hija y, a la muerte del tío en 1548, ambos acabaron convirtiéndose en sus herederos universales. En cuanto al segundo, fue uno de los empleados de mayor confianza de Coci, quien administraba su librería y quien muchas veces se encargaba de la distribución fuera de Zaragoza. Estas circunstancias me hacen suponer que, más allá de lo estrictamente profesional, los tres, Coci, Bernuz y Nájera, mantenían una relación cercana y cordial.

²⁶ Para todo lo que viene, sigo los artículos de Lacarra «La tradición iconográfica de...» y «La *Tragicomedia de Calisto y Melibea* en...».

²⁷ Para lo que sigue y para una descripción más detallada del proceso de traspaso de la imprenta de Coci a Bernuz y Nájera, véase Manuel José Pedraza Gracia, «Por George Coci, alemán», *La literatura medieval hispánica en la imprenta (1475-1600)*, ed. María Jesús Lacarra, Valencia, Universitat de València, 2016, págs. 201-214.

Me interesa esta relación más personal, de parentesco y confianza, en cuanto que considero que quien facilitó el acceso a al menos dos de las ediciones necesarias para idear el programa iconográfico de la edición de la *Tragicomedia* de 1545 –la *Comedia* de Burgos y la edición de 1534 de la segunda traducción alemana– solo pudo ser Jorge Coci, aunque en ese momento se encontrara ya retirado. Mi postura es que estas ediciones podrían haberles sido propuestas a Bernuz y Nájera por el propio Coci quien, por una simple cuestión de edad, participación en la historia editorial de *Celestina* y de lengua, era mucho más susceptible de estar familiarizado con ellas e, incluso, de poseer copias personales que podría haberles prestado, a pesar de que no haya evidencias de esto en la documentación que he consultado²⁸.

En primer lugar, de la triada Coci, Bernuz y Nájera, solo Coci era, con seguridad, adulto, económicamente solvente y estaba involucrado activamente y de primera mano en el negocio editorial cuando apareció la *Comedia* de Burgos. No en vano son los tiempos de su sociedad con Wolf Appenteger y Leonard Hutz. Por lo tanto, si alguno de aquellos tres pudo hacerse con un ejemplar de la *Comedia* burgalesa, lo más lógico es que fuera Coci en los primeros años de distribución de la edición, y no ninguno de los otros dos cuando la versión en veintiún autos ya había desplazado del todo a la versión en dieciséis en el mercado y, con casi total probabilidad, también en las mentes de los lectores. Que Coci mantuvo, además, relaciones comerciales con Burgos en torno a esas fechas está demostrado por el contrato de 1506 según el cual se comprometía a imprimir breviaros para la diócesis burgalesa²⁹, pero también por documentos de la época de Pablo Hurus y de la sociedad con Appenteger y Hutz³⁰. Asimismo, aunque no adquiriera

²⁸ No hay rastro de ejemplares de estas ediciones en el inventario relacionado con el contrato de compra-venta de la imprenta ni en el testamento del Jorge Coci, que he visto en Manuel Abizanda y Broto, *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón procedentes del archivo de Protocolos de Zaragoza, siglo XVI*, La Editorial, Zaragoza, 1915-1917, vol. I, págs. 306-320.

²⁹ Abizanda y Broto, *Documentos para la historia...*, págs. 321-322.

³⁰ Véase el contrato de 7 de marzo de 1492 «Pablo Hurus vende 800 ejemplares de *Flos sanctorum* impresos por él a Pedro Porras, vecino de Burgos, por 380 ducados» en Miguel Ángel Pallarés Jiménez, *La imprenta de los incunables de Zaragoza y el comercio internacional del libro a finales del siglo XV*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2003, págs. 711-

un ejemplar de la *Comedia* de Burgos en ese preciso momento, ¿quién de los tres iba a tener memoria de su existencia y a poner a Bernuz y Nájera sobre la pista de un posible modelo para su proyecto de edición mejor que Coci, que vivió personalmente y contribuyó a la transición desde la *Comedia* hacia la *Tragicomedia*?

En segundo lugar, de entre Bernuz, Coci y Nájera, solamente es seguro que Coci conocía el alemán, puesto que era su lengua materna. En consecuencia, de los tres es el único que podría haberse interesado por la traducción alemana de *Celestina*. Esto no es ni mucho menos incompatible con la afirmación de Manuel José Pedraza Gracia de que «no se le conocen más relaciones con Alemania que las que mantuvo con Pablo Hurus, su maestro»³¹, quien había regresado a su Constanza natal en 1499. A juzgar por la aparición de un segundo Pablo Hurus en 1537 para comprar la mitad del negocio de Coci, es posible que este hubiera seguido en contacto con su maestro, primero, y luego con sus familiares alemanes durante todo este período, de manera que Coci podría haber sabido de la existencia de la traducción alemana de 1534, e incluso haberse hecho con un ejemplar de la misma a través de aquel. Por lo tanto, parece más lógico suponer que la edición de Steiner llegó a manos de Bernuz y Nájera a través de Coci, germanoparlante, integrante de la comunidad alemana de Zaragoza y con un potencial contacto en el mundo editorial alemán, que de ninguna otra manera. Además, no se debe olvidar que la imprenta primero de Hurus y luego de Coci fue responsable de la introducción de grabados originales, copiados de o inspirados en artistas alemanes, ya fuera directamente desde Alemania, ya a través de copias disponibles en Lyon³². En consecuencia, la utilización de la serie de Weiditz como modelo no sería más que un paso tardío en esta tradición.

712. Hurus, como Coci, también imprimió breviarios para la diócesis de Burgos en 1497 (*ibid.* págs. 254-255). Igualmente, nótese cómo uno de los testigos de la carta de franqueza de Appenteger, Coci y Hutz de 12 de febrero de 1501 es un tal Joan de Traspaderne, librero de Burgos (*ibid.* págs. 802-803).

³¹ Pedraza Gracia, «Por George Coci, alemán», pág. 211.

³² Ramón Esquerri i Clivillés, «Les influències alemanyes i lioneses sobre la il·lustració dels llibres gòtics de la Corona d'Aragó», *Papyrus: Revista de Bibliofilia*, 2, 1936, págs. 94-104. Es también lugar común en la bibliografía sobre los incunables ilustrados salidos de la imprenta de Hurus.

Finalmente, no debemos perder de vista que Jorge Coci fue el impresor de la edición de la *Tragicomedia* más antigua conservada en castellano, la de Zaragoza, 1507. Esta es una rareza en la tradición de las *Tragicomedias* hispanas de los primeros años del siglo XVI, puesto que no está ilustrada excepto en la portada, lleva el subtítulo anómalo de «nuevamente añadida [sic] lo que hasta aquí faltava de poner en el proceso de sus amores» y, además, revierte la inclusión de los argumentos, haciéndose eco de las quejas del prólogo en prosa «Que aun los impresores han dado sus punturas, poniendo rúbricas o sumarios al principio de cada acto, narrando en breve lo que dentro contenía; una cosa bien escusada según lo que los antiguos escritores usaron» (pág. 20). Obviamente, esta edición no tiene nada que ver, ni a nivel textual ni material con la de Bernuz y Nájera pero, a falta de un cotejo sistemático de los textos de las ediciones de 1507 y 1545, merece la pena plantearse si pudo haberse utilizado en el proceso de corrección y enmienda que esta última anuncia en portada. No en vano, las ediciones de 1507 y 1545 leen en el primer auto «Pleberio coraçon» en lugar de, como hacen todas las otras ediciones (hasta 1520, que son las que refleja el aparato crítico de la edición de Lobera *et al.*), «pleberico coraçon». Consecuentemente, si el texto de la edición de 1507 de verdad hubiera desempeñado algún papel en la edición de 1545, ¿quién se puede esperar que hubiese podido prestar a Bernuz y Nájera una copia mejor que Jorge Coci? Asimismo, ¿en qué lugar podrían haber encontrado Bernuz y Nájera mejor inspiración para decidirse a imprimir una edición de la *Tragicomedia* que escapa a la tradición dominante que en la de su antecesor?

Por contra, para la influencia de las vías iconográficas de las ediciones herederas, por un lado, de Cromberger, por otro, de Juan Jofré, no me parece que la intercesión de Coci fuera imprescindible. Bernuz y Nájera podrían haber accedido a los grabados de este último a través de la edición de Barcelona, Carles Amorós, 1531, que los reutiliza y, además, resulta bastante conveniente cronológica y geográficamente para los dos impresores. Del mismo modo, puesto que la versión del esquema crombergeriano que demostradamente influye sobre la edición de Bernuz y Nájera es la de los tacos renovados de la edición Sevilla, Juan Cromberger, 1535, la distancia cronológica es lo suficientemente pequeña como para que los zaragozanos pudieran haber tenido acceso a ella perfectamente. Además, ni tan siquiera es necesario que

hubieran trabajado directamente con esta edición. Hasta 1545 se publicó al menos otra con los mismos grabados: Sevilla, Herederos de Juan Cromberger, 1543.

A la luz de todo lo anterior, aunque no haya nada definitivo y no haya podido aportar ninguna prueba que lo corrobore, considero que la explicación más lógica para la confluencia de tantos y tan variados modelos iconográficos en los grabados de la edición de Zaragoza, en la oficina de Jorge Coci a costa de Pedro Bernuz y Bartolomé de Nájera, 17 de junio de 1545, es la figura de Jorge Coci mismo. Este ejerce de enlace generacional entre sus sucesores y la *Comedia* de Burgos, pues esta queda lo suficientemente lejos de 1545 como para que los dos la pudieran haber olvidado, si es que llegaron siquiera a conocerla. Al mismo tiempo, Coci ejerce de enlace lingüístico-nacional entre Bernuz y Nájera y la traducción de 1534 de *Celestina* al alemán, puesto que ninguno de los dos parece haber tenido ni los conocimientos lingüísticos ni los contactos necesarios para conocerla. Por último, la participación de Coci en la historia editorial de la *Tragicomedia* con su edición de 1507 tuvo que servir de inspiración a Bernuz y Nájera para decidirse a sacar la suya propia y, además, hacerlo con unas características que la alejan de la tradición.

AMARANTA SAGUAR GARCÍA
Universidad Complutense