

La recepción de *La Celestina* en Alemania en el siglo XVI

Fernando Carmona-Ruiz

Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde an der Philosophischen Fakultät der Universität Freiburg (Schweiz). Genehmigt von der Philosophischen Fakultät auf Antrag der Professoren Dr. Hugo O. Bizzarri (1. Referent), Dr. Joseph T. Snow (2. Referent) und Dr. Carlos Alvar (3. Referent).

Freiburg, den 28.11.2007.

Prof. Dr. Jean-Michel Spieser, Dekan.

Agradecimientos

Es un hecho tácito comenzar los agradecimientos de cualquier tesis doctoral con unas palabras dirigidas al director. En mi caso es de clara justicia, no un mero formulismo convencional. Por eso quisiera dejar bien patente la inmensa deuda que tengo con el Prof. Dr. Hugo O. Bizzarri. En estos cuatro años en los que he trabajado como su ayudante he tenido el privilegio de conocer a un erudito investigador y a un magnífico docente. Desde el primer momento aceptó mi predisposición por el estudio de las relaciones literarias hispano-alemanas, proponiéndome además un tema que luego se ha visto ingente, pero también apasionante. Aquí está el producto de estos años de trabajo sobre *La Celestina* en Alemania.

He tenido así la buena fortuna de contar con lo que la lengua alemana califica paternalmente como *Doktorvater*. Y en verdad la generosidad, atención y sabias sugerencias y correcciones del Prof. Bizzarri han sido la clave para la elaboración de la presente tesis doctoral.

También he tenido la suerte de trabajar al lado de un equipo de gran talla humana e intelectual. Como miembro de la Cátedra de Literatura española e hispanoamericana de la Universidad de Friburgo, mi vida académica de estos años se ha beneficiado de la amistad y apoyo del Prof. Dr. Julio Peñate Rivero, así como de otros colegas, los ayudantes Ana Demma, Regula Bühlmann, Elvira Bruggmann, Claudia Egli y Romain Galeuchet. La universidad en la que trabajo me ha permitido conocer compañeros de otras disciplinas, con los que me ha unido entre otras cosas la complicitad de ser todos doctorandos: Christian Favre, Sophie Lugon, Juan Suárez y Mattia Piattini.

Agradezco también la ayuda prestada por colegas de Filología Alemana de la Universidad de Friburgo: Armin Brühlhart y Stefan Matter. El Prof. Dr. Conrad Eckart Lutz me ayudó desinteresadamente para esclarecer la difícil caligrafía de un lector anónimo cuyas notas celestinescas se tratarán en esta tesis. Con él dialogué además sobre la relación texto-imagen de la iconografía en general. Sus sugerencias fueron muy valiosas. El Coloquio de Doctorandos del Instituto Medieval de la Universidad de Friburgo me ofreció la posibilidad de exponer en dos ocasiones los resultados parciales de esta tesis. Gracias por ello a sus organizadores y a todos los que aportaron sugerencias durante los debates. La misma deuda tengo con la Dra. Mariela de la Torre, organizadora del *Seminario de Español de Tercer Ciclo* (CUSO), celebrado en Neuchâtel el 23 y 24 de mayo de 2006. Los participantes en el

debate dieron también sabias apreciaciones y efusivos ánimos, por los que estoy muy agradecido.

Tuve la gran oportunidad de conocer a extraordinarios investigadores que escucharon con suma atención los avatares de mi tesis. Su interés, sus preguntas y sugerencias han sido indispensables. Así sucedió con el Prof. Dr. Joseph T. Snow. Con la Prof. Dra. Patrizia Botta tengo una deuda impagable por su generosidad e interés en ayudarme. Los materiales que puso a mi disposición me sirvieron de mucho. También conté con las sugerencias iniciales del Prof. Dr. Dietrich Briesemeister.

Asimismo, mi labor investigadora ha contado con el buen hacer de innumerables bibliotecarios. En la búsqueda de nuevos ejemplares de las traducciones alemanas de *La Celestina*, o de otros impresos antiguos, contacté con cuantiosas bibliotecas. Sus responsables me atendieron en mis pesquisas. Agradezco así todas las respuestas, pero en especial la ayuda de las señoras Elisabeth Macheret y Emmanuelle Metry de la Biblioteca Bodmeriana de Cologny-Ginebra, a la Sra. Fabienne Le Bars de la Biblioteca Nacional de Francia y al señor Thomas Döring de la Biblioteca de la Universidad de Leipzig (*Sondersammlungen*). He contado a su vez con los fondos de la Biblioteca Nacional de España, la Biblioteca de la Universidad de Murcia y con la no peor Biblioteca cantonal y universitaria de Friburgo. Todo el personal fue siempre atento con mis demandas. A todos ellos muchas gracias, sobre todo a la responsable de la BLL, la señora Sophie Mégevand.

Sin el apoyo de familiares y amigos este largo camino se hubiera hecho más duro. El amor y afecto incondicionales de mi familia fue un bálsamo, sobre todo el prestado por mis padres, Emilia y Fernando. Sin ellos, sin su generosidad desde mi primer instante de vida, este proyecto de tesis doctoral habría naufragado. Tengo también la suerte de contar con maravillosas amistades. Todas, de manera directa o indirecta, me prestaron su comprensión y ayuda. No puedo olvidar por ello a Veronika Eugster, Michelle Lehmann, Antonio Rivas, Bernhard Salzmann y Aline Schmid. Noemí Lázaro ha sido el verdadero apoyo completa y ciegamente incondicional de estos años. Fue además atenta lectora de muchos capítulos de esta tesis. Ella sabe mejor que nadie lo que su ayuda y amor significan para mí.

Por último, quiero dejar constancia de que todo el apoyo prestado no me exonera de posibles inexactitudes en este trabajo. Cualquier desacierto de la presente tesis doctoral es por eso de mi entera responsabilidad.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
1. FORTUNA NACIONAL E INTERNACIONAL DE <i>LA CELESTINA</i>	15
1.1 Estado de la cuestión sobre la recepción de <i>La Celestina</i> en Alemania	29
2. ESPAÑA EN ALEMANIA: RELACIONES LITERARIAS	34
3. CHRISTOF WIRSUNG, DOBLE TRADUCTOR DE <i>LA CELESTINA</i>	44
4. <i>LA CELESTINA</i> EN LA IMPRENTA DE AUGSBURGO	55
4. 1. Los inicios de la imprenta en Augsburgo	55
4.2 La imprenta de Sigmund Grimm y Marx Wirsung	57
4.2.1. El programa editorial de Grimm y Wirsung	58
4.2.2. Primera fase: la trayectoria editorial hasta 1521	60
4.2.3. Segunda fase: trayectoria editorial entre 1522 y 1526	63
4.3. La imprenta de Heinrich Steiner y la segunda traducción alemana de <i>La Celestina</i>	64
5. ASPECTOS METODOLÓGICOS. <i>LA CELESTINA</i> ENTRE TRADUCCIÓN Y RECEPCIÓN	68
5.1. La Traducción en el siglo XVI: pautas europeas	68
5.2. <i>La Celestina</i> a la luz de los Estudios sobre la Traducción	77
5.3. Marco de referencia para el análisis contrastivo de las traducciones de <i>La Celestina</i>	84
5.3.1. Tipos de variación textual	87
5.3.1.1. Variaciones menores	87
5.3.1.2. Variaciones involuntarias	89

5.3.1.3. Variaciones intencionadas	90
6. <i>AIN HIPSCHE TRAGEDIA</i> (1520)	97
6.1. Aspectos materiales	97
6.1.1. Descripción codicológica del ejemplar de <i>Ain hipsche Tragedia</i> (1520)	100
6.1.2. Nuevos ejemplares consultados	102
6.1.2.1. Análisis de la nota anónima del ejemplar de la Universidad de Leipzig	105
6.2. Paratextos	108
6.2.1 Portada	108
6.2.2. El prólogo	116
6.2.2.1. El prólogo en la imprenta	120
6.2.2.2. La dedicatoria	122
6.2.2.3. El prólogo-dedicatoria de <i>Ain hipsche Tragedia</i>	124
6.2.2.4. Traducción del prólogo de <i>Ain hipsche Tragedia</i>	133
6.3. La traducción italiana como intermediaria de <i>Ain hipsche Tragedia</i> : ediciones	135
6.3.1. Filiación de la <i>Tragicocomedia</i> y de <i>Ain hipsche Tragedia</i>	141
6.3.2. Variantes innovadoras de la edición veneciana de Arrivabene (1519)	145
6.4. Variaciones textuales de <i>Ain hipsche Tragedia</i>	153
6.4.1. Argumento general	154
6.4.2. Argumentos de cada acto	157
6.4.3. Variaciones textuales de cada acto	163
Acto I	163
Acto II	174
Acto III	179
Acto IV	184
Acto V	189
Acto VI	191
Acto VII	194
Acto VIII	202
Acto IX	207
Acto X	209
Acto XI	211
Acto XII	212

Acto XIII	215
Acto XIV	217
Acto XV	219
Acto XVI	221
Acto XVII	223
Acto XVIII	224
Acto XIX	229
Acto XX	232
Acto XXI	235
Recapitulación	239
7. <i>AJNN RECHT LIEPLICHES BÜCHLIN</i> (1534)	246
7.1. Paratextos	246
7.1.1. Argumento general	246
7.1.2. Argumentos de cada acto	246
7.2. Descripción codicológica de <i>Ajnn recht liepliches büchlin</i> (1534)	250
7.3. Variaciones textuales de cada acto	253
Acto I	255
Acto II	261
Acto III	263
Acto IV	264
Acto V	268
Acto VI	268
Acto VII	272
Acto VIII	275
Acto IX	278
Acto X	281
Acto XI	282
Acto XII	284
Acto XIII	287
Acto XIV	290
Acto XV	294
Acto XVI	297

Acto XVII	303
Acto XVIII	304
Acto XIX	306
Acto XX	308
Acto XXI	310
7.4. Recapitulación	317
8. LA ICONOGRAFÍA DE <i>LA CELESTINA</i> , UNA ASIGNATURA PENDIENTE	320
8.1. Estado-cuestión de la iconografía de <i>La Celestina</i>	321
8.2. Vida y obra de Hans Weiditz, ilustrador de <i>Ain hipsche Tragedia</i>	332
8.3. Aproximación metodológica a la descripción iconográfica	339
8.4. Análisis iconográfico de los grabados de <i>Ain hipsche Tragedia</i> (1520)	344
8.5. Presencia y fortuna de los grabados	370
CONCLUSIÓN	373
BIBLIOGRAFÍA	404

Abreviaturas

<i>DA</i>	<i>Diccionario de Autoridades</i>
<i>CC</i>	<i>Celestina comentada</i>
<i>DRAE</i>	<i>Diccionario de la Real Academia de la lengua española</i>
<i>DW</i>	<i>Deutsches Wörterbuch (Hermanos Grimm)</i>
<i>LC</i>	<i>La Celestina</i>
<i>LM</i>	<i>Lexikon des Mittelalters</i>
<i>MP</i>	<i>Manuscrito de Palacio</i>
<i>Tesoro</i>	<i>Tesoro de la lengua castellana o española de Sebastián de Covarrubias</i>
<i>TLL</i>	<i>Texto de llegada</i>
<i>TO</i>	<i>Texto original</i>
<i>TPMA</i>	<i>Thesaurus Proverbiorum Medii Aevi</i>
<i>VC</i>	<i>Vocabolario degli Accademici della Crusca (1863-1923⁵)</i>
<i>VC (1974)</i>	<i>Vocabolario degli Accademici della Crusca (rep. facs. ed. de Venecia, 1612)</i>
<i>VD 16</i>	<i>Verzeichnis der im deutschen Sprachbereich erschienenen Drucke des 16. Jahrhunderts</i>
<i>VD 17</i>	<i>Das Verzeichnis der im deutschen Sprachraum erschienenen Drucke des 17. Jahrhunderts</i>
<i>Xil.</i>	<i>Xilografía</i>

INTRODUCCIÓN

Fernando de Rojas ya dio noticia de las diferencias entre sus lectores al final del prólogo de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. En consonancia con el texto petrarquesco que traduce al inicio de dicho prólogo, Rojas lanza una oportuna pregunta retórica: “¿quién negará que haya contienda en cosa que de tantas maneras se entienda?” (ROJAS 2000: 20).¹ Parece sin duda que *La Celestina* (citada en el futuro como *LC*) levantó una auténtica polvareda desde muy temprano, según los detalles que nos relata el segundo prólogo de la obra, pero también por los testimonios que la juzgan, alaban o critican (SNOW 1997: 115-171 y 2001: 199-282). Podemos afirmar sin ningún género de dudas que *LC* fue el primer súper-ventas de la entonces joven imprenta española. Su difusión fue inaudita: doce ediciones en apenas veinte años, una rápida traducción a todas las lenguas europeas más importantes, una influencia notable en el teatro español del siglo XVI, así como la aparición de todo un nuevo género literario –la descendencia celestinesca–, sin olvidar la influencia ejercida en el nacimiento de la picaresca.

Desde luego, afrontar una tesis doctoral que verse sobre *LC* equivale a enfrentarse con una obra con la que la crítica literaria ha rozado cuestiones casi epistemológicas. Se ha batallado –y continúa la lidia– sobre qué es *LC* y a qué género se adscribe, si es obra de uno o varios autores, si la intención que emana de ella es la propia de un ejemplo moralizante o más bien consiste en una hermética burla de un converso frustrado, a manera de código criptojudío.² Se ha llegado a escribir sobre prácticamente todos los aspectos posibles que ofrece esta obra y aun así, siguen publicándose estudios, nuevas ediciones y traducciones sobre la misma, además de existir, desde el año 1977, una revista dedicada enteramente a su estudio, como es *Celestinesca*.

La conocida cita heraclitiana que usa Rojas en su prólogo –“Omnia secundum litem fiunt”– parece por tanto una profecía. De hecho, la crítica se ha dividido incluso a la hora de usar el título por el que se conoce hoy a la *Tragicomedia de Calisto y*

¹ A continuación citaremos a través de la edición de LOBERA *et al.* (2000).

² Retornan las tesis judeo-pesimistas para explicar la interpretación de *LC* (KAPLAN 2002 y FONTES 2004). Que dichos estudiosos estén afincados en Norteamérica demuestra la profunda huella ejercida por Américo Castro.

Melibea: La Celestina, la *Celestina* o simplemente *Celestina*.³ Es por tanto lógico que *LC* mantenga ríos bibliográficos que han provocado verdaderos enfrentamientos críticos, como bien podría comprobarse si se hiciera una historia sobre las reseñas de los estudios celestinistas aparecidos en las últimas décadas. *LC*, lectura canónica de la literatura española medieval, presenta además disputas desde un punto de vista filológico, puesto que ni siquiera contamos con su primer testimonio –al igual que sucede con otras obras indispensables del Medioevo castellano. A la existencia de una transmisión impresa, cuya *princeps* es la mutilada *Comedia* de Burgos (¿1499?), hay que añadirle otra manuscrita, probada por el hallazgo en 1990 del *Manuscrito de Palacio* –en adelante *MP*. La crítica textual se alza de este modo como una herramienta indispensable para aclarar pasajes todavía hoy oscuros de una obra que inevitablemente sufrió las “punturas” de los impresores de la época, aparte de adiciones de terceros, como la del *Auto de Traso* del maestro Sanabria.

Sin embargo, la presente tesis doctoral se limita a examinar la recepción de *LC* en un ámbito concreto durante una centuria determinada. Nos ceñiremos así al alcance y fortuna de la obra de Rojas en el espacio cultural alemán durante el siglo XVI. La obra de Rojas se traduce por primera vez al alemán en 1520, es decir, antes que al francés y al inglés, lo que supone una excepción a la tendencia general del contacto literario entre España y Europa. En tal año se imprime *Ain hipsche Tragedia*, cuya carta-dedicatoria revela el nombre del traductor, Christof Wirsung. Éste halla en Venecia un ejemplar de la traducción italiana de Ordóñez y se decide a traducirla al alemán para

[...] zü lernen / das / so wir in erfahrung noch nitt mögen erkennen / wie wir in disem wellenden mör die sieß dönnenden Syrenes für farn / die list vnd aufsetz der vngetrewen diener / vnd die betrieglichen wort der alten hechsen vnnd vnholden erlernen / die selben fliehen vnnd von vnß treyben sollen. (WIRSUNG 1520: A2v)⁴

³ Tras el artículo de WHINNOM (1980) ha triunfado –sobre todo en el mundo anglosajón– denominar a la obra *Celestina*, sin que aparezca en el título el artículo determinado. La tendencia mayoritaria es la de incluir el artículo, forme parte o no del título. Según la regla moderna, cuando una obra tiene por título a un personaje, el artículo no forma parte del mismo, aunque hay motivos que explican el éxito de denominar a la obra como *La Celestina* (BERNDT KELLEY 1985: 34). Nosotros nos referiremos a la obra rojana por su abreviatura convencional: *LC*.

⁴ A continuación traduzco este fragmento, como todos los que siguen, a no ser que se indique lo contrario: “[...] aprender lo que no podemos conocer todavía por experiencia, cómo huir en este mar agitado de las sirenas, instruirnos de la astucia y mañas de los criados infieles y de las engañosas palabras de las viejas brujas y las hechiceras que con ruegos quieren arrastrarnos.” La foliación que indicamos al lado del apellido del traductor alemán remite a *Ain hipsche Tragedia*. Su foliación es A-R⁸ y de T-V⁴; nosotros mencionaremos por orden su letra, número y si se trata del recto (r) o verso (v) del folio.

Un hecho notable radica en que el mismo traductor volverá a hacer imprimir en 1534 y en la misma ciudad de Augsburgo otra traducción de *LC*. El título es diferente y como veremos en el capítulo séptimo, no nos encontramos con una segunda edición de *Ain hipsche Tragedia*, sino con una verdadera revisión de su primer intento traslaticio. *Ajnn recht liepliches büchlin* es por lo tanto un libro que merece un estudio independiente, pero contrastado con *Ain hipsche Tragedia* para así lograr entrever los cambios que realiza Wirsung en su última traducción de 1534.

Realizamos la presente tesis dada la imperiosa necesidad de arrojar nueva luz sobre la recepción de *LC* en Alemania, máxime cuando la mayoría de los estudios precedentes son artículos de limitada extensión. El año 1984 es sin duda un punto de inflexión en el estudio de *LC* en Alemania, al publicarse una edición de las dos traducciones de Wirsung, precedida de un estudio que examina sobre todo los cambios de la segunda traducción respecto la primera (KISH y RITZENHOFF 1984).⁵ Al pasar más de veinte años del último análisis extenso de las traducciones wirsungnianas, planteamos tres claros objetivos para nuestra tesis doctoral: re-examinar la primera traducción –que este último estudio no tuvo en demasiada estima–, matizar la interpretación que se ha realizado sobre la segunda y por último, profundizar en otro nivel de recepción, el iconográfico, como se verá en el capítulo octavo.

En esta tesis doctoral perseguimos la meta de averiguar cómo se interpreta *LC* en Alemania en el siglo XVI, lo que lleva a preguntarse por qué y para qué aparecen dos traducciones de un mismo lector-receptor, el traductor Christof Wirsung. Examinaremos la comprensión de la obra rojana desde un punto de vista traductológico y en un eje sincrónico (1520-1534). Estudiaremos así los intereses y objetivos de Wirsung en la transmisión que ejerce para su comunidad lingüística de una obra castellana que se concreta en dos estadios de recepción diferentes: *Ain hipsche Tragedia* (1520) y *Ajnn recht liepliches büchlin* (1534).

Como indica el título de la tesis, el tema que abordamos es la recepción de *LC* que se acota en un marco espacial –el ámbito cultural alemán– y temporal –el siglo XVI. Así, debemos plantear qué entendemos por recepción. En este punto, podemos afirmar que la presente tesis doctoral debe, desde su título, una innegable relación

⁵ Nos servimos en el futuro de esta edición facsímil para citar los textos de Wirsung.

metodológica con la teoría de la recepción literaria, si bien el análisis de *LC* en Alemania a través de sus traducciones enmarca este estudio en el ámbito de la Literatura comparada y de la Teoría sobre la traducción. En primer lugar, porque se trata al fin y al cabo de un contacto puntual dentro de las relaciones literarias hispano-alemanas; seguidamente porque cada una de las traducciones wirsungnianas es un documento de recepción del texto rojano.

De este modo halla la *Rezeptionsästhetik* un jalón en la traducción literaria, puesto que esta última proporciona ecos excepcionales de la relación dialógica entre lector y obra, cambiando eso sí de comunidad lingüística. Pero es sólo a través del análisis de la traducción como podemos aprehender el modo de comprensión e interpretación que un representante de otro ámbito cultural realiza de una obra foránea. Supone así un reordenamiento del *horizonte de expectativas* de la obra en cuestión. Ya no es el texto original rojano, sino un texto traducido al alemán –mediante la versión italiana de Ordóñez. En este proceso de recepción figura ahora el traductor como un demiurgo. De él dependerá en buena medida el éxito de la obra foránea, así como de los diferentes ajustes o compensaciones en el texto de llegada (TLL) para que el mismo no extrañe al nuevo público. Esos cambios servirían, en palabras de Jauss, para eliminar la *distancia estética* entre las expectativas de los lectores y las características de la obra literaria.

Esta tesis doctoral no pretende revisar pormenorizadamente los postulados de la denominada *Estética de la recepción*, corriente de la Teoría de la literatura impulsada por el romanista Hans Robert Jauss tras su conocido discurso universitario en 1967 titulado *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* (*La historia de la literatura como provocación a la crítica literaria*). Como el mismo Jauss defendió, la estética o teoría de la recepción supuso un cambio de paradigma en los estudios literarios y, en cierta forma, la revalorización de una historia de la literatura algo desacreditada, puesto que ahora se defiende al lector como elemento indispensable de la interpretación literaria.⁶

⁶ Sobre la estética de la recepción véanse los estudios y ediciones de WARNING (1975), MAYORAL (1987) y ACOSTA (1989: 128-138). Sin embargo, la recepción de la literatura ha sido tenida en consideración por la crítica antes de que lo hiciera Jauss en los años 60 y 70 del siglo XX. El estudio de la supervivencia de una obra literaria se ha insertado dentro de la sociología de la literatura, al menos en Francia, donde Robert ESCARPIT (1958) es una referencia. Van Tieghem consideraba como disciplina el estudio de la reputación de un autor y la opinión que nos formamos de él, a la cual llamaba doxología (CHEVREL 1983: 90). La literatura comparada habló pronto de los estudios sobre influencia literaria, tal como el capítulo V del manual de GUYARD (1951).

El verdadero éxito programático de la teoría de la recepción literaria es, *grosso modo*, el de rehabilitar completamente la figura del lector, hasta tal punto que el mismo Jauss pone en duda toda historia de la literatura que no considere a éste, receptor al fin y al cabo, del mensaje literario (JAUSS 1975: 148). Ahora no basta con una relación diacrónica de los acontecimientos histórico-literarios, sino que se exige recoger el proceso relacionado con la producción y recepción de las obras. Y es precisamente la experiencia lectora la que tiene siempre lugar dentro del *horizonte de expectativas* del crítico, lector u otros, herederos todos de una época determinada y que bien pueden aceptar o rechazar la obra literaria en cuestión. La reconstrucción del *horizonte de expectativas* de una comunidad que acoge una obra literaria es la tarea que la estética de la recepción encomienda para aproximarnos a la interpretación de la misma. Si la aparición del texto literario en una época histórica proporciona éxito –absoluto o relativo–, fracaso, una aceptación posterior etc., entonces nos hallamos en lo que Jauss entiende como *distancia estética* (JAUSS 1975: 133).⁷

Esta tesis doctoral se compone de ocho capítulos. En el primer capítulo (“Fortuna nacional e internacional de *La Celestina*”) queremos dejar constancia del enorme éxito alcanzado por la obra rojana. El eco de la misma fue fulminante, a juzgar por los mismos paratextos, que demuestran algo inédito: la recepción activa de la obra que se deduce del nuevo prólogo que Rojas añade a la *Tragicomedia*.⁸ Aunque esto último se desprenda ya del *Libro de buen amor* o de don Juan Manuel, en *LC* encuentra un eco sin parangón por las continuas adiciones tanto en los preliminares como en los posliminares, así como en las claves para la lectura que Rojas concede en el nuevo prólogo. En esta gran adición se subrayan las disputas que la obra de dieciséis actos había despertado y que hemos mencionado anteriormente (ROJAS 2000: 19-20).

En este capítulo se señala la influencia temprana de *LC*, a saber, romances, adaptaciones teatrales y versificaciones, pero también traducciones a casi todas las lenguas europeas y el surgimiento del género celestinesco, muy en boga entre 1534 y 1554. Queremos dejar así constancia de todos los ámbitos literarios a los que llega el

⁷ Un certero análisis sobre tales conceptos propios de la recepción literaria en IGLESIAS SANTOS (1994: 35-115). Por otra parte, la relación dialógica lector-obra que impone la estética de la recepción, así como la construcción del denominado horizonte de expectativas, supone a nuestro entender la sensibilidad literaria de una época y de su imperiosa relación con otros contextos extra-literarios.

⁸ De tal recepción de la *Comedia* es testimonio el nuevo prólogo de Rojas, aunque el autor bien nos pueda lanzar un bulo.

que fue sin duda uno de los primeros *best sellers* de la imprenta española. Seguidamente, detallamos la recepción internacional de *LC* en Europa y enlazamos con el estado de la cuestión sobre la obra rojana en Alemania.

A continuación creemos conveniente enmarcar *LC* dentro de las relaciones literarias y culturales hispano-alemanas (“España en Alemania: relaciones literarias”), con el fin de comprender mejor el *transfer* de la obra rojana en el ámbito lingüístico germano. La *Tragicomedia de Calisto y Melibea* tiene el honor de ser la primera obra en lengua castellana que se traduce al alemán. Este hecho, aparentemente anecdótico, no es casual. Forma parte de lo que consideramos el período inicial de las letras castellanas en Alemania, entre 1475 hasta 1550. Esta delimitación cronológica se debe a varios motivos: 1) porque ya se ha cumplido un tiempo considerable del contacto mutuo entre España y Alemania –casi ochenta años– a caballo entre dos épocas, con trascendentales cambios políticos en la península ibérica, así como religiosos en toda Europa; 2) porque hacia 1550 ya se ha instalado en suelo alemán una imagen fóbica de lo español, debido a cuestiones confesionales y políticas, por lo que el *transfer* de las letras castellanas en Alemania ya está condicionado por circunstancias extra-literarias y 3) porque tras 1550 surge el *boom* de la literatura didáctico-cortesana (Fray Luis de Granada y Antonio de Guevara), como bien muestran los repertorios de Johann CLESS (1602) y Georg DRAUD (1625) de principios del s. XVII, que nos dan una idea de las ventas de la literatura española en las ferias editoriales y en las que sin lugar a dudas, Guevara es el autor más solicitado.

El tercer capítulo (“Christof Wirsung, doble traductor de *La Celestina*”) sigue de cerca el contexto biográfico del traductor alemán de *LC*. Sus inclinaciones intelectuales, ocupación laboral en Augsburgo y confesión protestante teñirán el contenido de sus traducciones, por lo que no se obviarán tampoco los avatares históricos más importantes relacionados con la Reforma y la ciudad en la que residió Wirsung durante la mayor parte de su vida. El excesivo biografismo literario ya es cuestión superada por la crítica literaria actual, pero no tener en cuenta los datos vitales de Ch. Wirsung dentro de su contexto socio-histórico no nos permitiría conocer de forma óptima el porqué de la nueva interpretación con la que se dota a *LC* en Alemania.

La ciudad imperial de Augsburgo es también la protagonista del cuarto capítulo (“*La Celestina* en la imprenta de Augsburgo”). Esta ciudad de la actual Baviera desempeña un papel crucial en la transmisión de las letras castellanas desde la época incunable. Como uno de los principales centros de impresión alemanes, en este capítulo

creemos conveniente examinar el origen y la actividad de la imprenta en la que ve la luz *Ain hipsche Tragedia* (1520). Como se verá, Sigismund Grimm y Marx Wirsung iniciaron una colaboración en 1518 para desarrollar uno de los programas editoriales de mayor calado y ambición humanistas. La publicación en tal año de traducciones de la comedia latina y humanística supondrá un nexo temático con *LC*. La bancarrota de esta imprenta y el éxito de los postulados protestantes en la ciudad proporcionará a Heinrich Steiner, un exitoso impresor pro-reformista, la posibilidad de imprimir la segunda traducción de Christof Wirsung, *Ajnn recht liepliches büchlin* (1534). A su vez, este hecho no es casual. Por un lado, Steiner había heredado los tacos xilográficos que adornaban la primera traducción –y que re-utiliza constantemente–; por otro, este impresor tuvo que ver con buenos ojos la tendencia cercana a la Reforma que impone Ch. Wirsung en su segunda versión.

En el quinto capítulo (“Aspectos metodológicos. *La Celestina* entre Traducción y Recepción”) se trata el sistema metodológico en el que reposa la elaboración de esta tesis doctoral. El título de este capítulo adelanta el enfoque teórico que se tratará. “*La Celestina* entre Traducción y Recepción” subraya el hecho excepcional que supone la traducción como documento histórico de la recepción de una obra literaria en el extranjero: un texto traducido es antes de todo un texto leído. Por todo ello debemos esbozar una Historia de la Traducción durante el humanismo renacentista (siglos XV y XVI), con el fin de conocer mejor los procedimientos traductológicos inherentes a aquella época –cuando triunfa la traducción *ad sensum* en prácticamente toda Europa.

Tras la visión histórica planteamos otra teórica, que estudia la traducción como objeto de la Literatura comparada y de los *Translation Studies*. Ninguna de las teorías modernas sobre la traducción puede aplicarse satisfactoriamente a las traducciones medievales o renacentistas. Convendría añadir que, además, tales aproximaciones críticas naufragan a la hora de examinar textos literarios. Sólo la teoría funcionalista de la traducción tendrá una mayor consideración en este apartado, puesto que compartimos gran parte de sus postulados. Enlaza ésta además con la teoría de la recepción literaria, en cuanto supedita la finalidad de un texto traducido a las expectativas del receptor final. El traductor hace que el texto *funcione* porque diluye, altera o borra cualquier elemento susceptible de ser incomprendido por el nuevo público, eliminando cualquier efecto negativo de la distancia estética que provocaría una traducción puramente literal.

La Literatura comparada, pero también la Filología, tienen en la traducción un objeto de estudio vital, puesto que consiste en la mejor muestra del contacto entre

literaturas nacionales. Sin embargo, los Estudios sobre la Traducción todavía no han dado su mayor fruto, a saber, un consenso general metodológico que permita aproximarse al fenómeno traductológico con unas mínimas garantías y que sirva para la correcta comparación de textos literarios traducidos. Se ha criticado el modo de comparación de traducciones como un ejercicio que se ejecuta de manera diferente por cada estudioso, de una manera asistemática e hipotética que no reflexiona sobre el hecho traductológico en sí (TOURY 1980: 121-123). Es obvio que no se pueden comparar textos con una simple yuxtaposición de los mismos, como ya se ha mencionado en otras publicaciones (por ejemplo, en LAMBERT y GORP 1985: 48). Por todo ello, este trabajo también presenta un marco de referencia original que pretende analizar en profundidad los cambios microtextuales del texto de llegada (TLL) respecto al texto original (TO), para entender posteriormente de manera más apropiada la interpretación genuina del traductor, en lo que llamaremos plano macrotextual de la traducción.

En este quinto capítulo también se explican los pormenores del método aplicado para el análisis de las traducciones alemanas de *LC*. La unidad mínima objeto de estudio será lo que llamaremos variaciones textuales de la traducción. Definimos aquí por variación textual a todo el conjunto de diferencias del texto traducido respecto al texto original. El término elegido no es baladí. Como se verá, “variación” sirve para delimitar el producto traslaticio de otros términos filológicos, tales como cambio o variante. Es por ello que nuestro propio método de aproximación a la traducción alemana de *LC* destaca por su relación con la crítica textual, de la que adoptamos algunos términos. De hecho, la labor de un traductor tiene gran relación con la de un copista. Muchas adiciones del texto alemán tienen su origen en lo que la crítica textual denomina duplografía. Es por ello que la traducción del siglo XVI debe analizarse desde un doble prisma, tanto literario como textual. Sobre las traducciones medievales en Castilla se ha afirmado algo que sirve tanto para las de origen latino como de lenguas vernáculas:

El traductor es en una primera fase transmisor –copista y editor del texto latino. Al mismo tiempo, en una segunda fase, el traductor es intérprete de la obra que vierte, cuyo significado pretende elucidar, desplegando en el texto vernáculo lo que encierra, implícito, el latín o, por el contrario, censurando a través de la omisión o la exégesis su contenido y de esta forma produce una obra nueva. (MORRÁS 2002: 222-223)

Lo que hay de *nuevo* en una traducción medieval o renacentista incide en nuestra opinión de un doble modo, en dos niveles de la estructura del TLL. Por un lado, el nivel microtextual revelará la variación textual en sí, deliberada o no. Si es intencionada, su función se incluirá en una subclasificación que examina la acción del traductor por a) adecuación semántica –adaptación libre, pseudosinonimia o adaptación cultural, b) funcionalidad –moral o religiosa y c) innovación –autotextual, erudita o didáctico-moralizante.

Las variaciones textuales que se insertan en lo que consideramos el nivel microtextual de la traducción no afectan a la caracterización de los personajes, a la intención de la obra o al devenir de la trama. Se trata en muchas ocasiones de estrategias compensadoras, de soluciones deliberadas para traducir el TO y hacerlo más comprensible y veraz en el contexto cultural de la nueva audiencia a la que se dirige la obra. Sin embargo, algunas variaciones son de mucha mayor extensión o bien condensan un punto de vista del traductor que re-interpreta el TO. Las variaciones se concentran así en un tema específico o en un motivo concreto de la obra –la magia, el amor–, por lo que se cambia de modo notable parte de la significación del TO. Es lo que denominamos el nivel macrotextual de la traducción. De este modo examinaremos apropiadamente la recepción de *LC* en Alemania.

Tras los prolegómenos metodológicos, el sexto capítulo (“*Ain hipsche Tragedia*”) pretende analizar las variaciones textuales de la primera traducción alemana, *Ain hipsche Tragedia* (1520). Sin embargo, antes de abordar el análisis textual creemos necesario examinar sus aspectos materiales, desde una aproximación bibliográfica y codicológica. Aunque para el análisis de las traducciones alemanas nos servimos de la edición facsimilar de KISH y RITZENHOFF (1984), hemos consultado tres ejemplares hasta hoy no estudiados, depositados en la Fundación Martin Bodmer de Cologny-Ginebra, la Biblioteca Nacional de Francia y la Biblioteca Albertina de la Universidad de Leipzig. Del ejemplar ginebrino proviene la descripción codicológica que ofrecemos, aunque se tratarán otras peculiaridades del resto de ejemplares, en especial del depositado en Alemania.

También se mantendrá en el capítulo sexto un examen codicológico de la hermosa portada de *Ain hipsche Tragedia*. En dicho capítulo, dedicado a los paratextos de la primera traducción, abarcaremos el título de la portada y el prólogo que le sigue. La portada merece un doble examen: en un nivel lingüístico –por la longitud de su título– y en un nivel material –tipográfico e iconográfico. Si desde un punto de vista

iconográfico la portada supone una novedad por su hermosa factura de influencia italiana, el título de la obra muestra el estrecho contacto con una tradición editorial iniciada a finales del siglo XV, el de las *novellas* amorosas. Como veremos, el título de la primera traducción de Wirsung destaca por parecerse al de la versión alemana de la *Historia de duobus amantibus*, precisamente en una edición impresa en Augsburgo (1491). Supone así la primera prueba fehaciente de que *LC* se recibe en Alemania como obra de *reprobatio amoris*, como luego se discutirá.

El prólogo de *Ain hipsche Tragedia* merecerá un examen más minucioso, al ser el único preliminar de la traducción, además de ser enteramente original. En las traducciones alemanas de *LC* no se recoge ninguno de los liminares rojanos. Sin embargo, veremos cómo el prólogo-dedicatoria de Wirsung en su primera traducción tiene mucho que ver con la “carta a un su amigo” de Rojas, hasta el punto de poder afirmar que el alemán persiguió los mismos motivos que llevaron al autor castellano a escribir tal paratexto. Por todo ello el capítulo sexto subraya la incidencia del prólogo en el libro impreso, su utilidad y funciones. Además, se examina la reaparición de la dedicatoria en el Humanismo. El preliminar de *Ain hipsche Tragedia* es una carta dedicada, es decir, un prefacio elevado a una tercera persona con estructura epistolar – como la carta de Piccolomini a su amigo Sozino en *De duobus amantibus*. Este capítulo aborda directamente el análisis de la dedicatoria que dirige Ch. Wirsung a un primo suyo, homónimo del entonces arzobispo de Salzburgo, Mathäus Lang von Wellenburg. De igual modo, se analizan las diferentes partes de este preliminar, poniendo de manifiesto hasta cuatro claras afinidades con la “carta a un su amigo” que aparece en la *Comedia de Calisto y Melibea*.

Por otra parte, este sexto capítulo se adentra en un aspecto indispensable para el análisis de la traducción alemana de *LC*. Ch. Wirsung no utiliza un original en castellano para realizar su traslación, sino que se sirve de un ejemplar de la –literal– traducción italiana de Alfonso Ordóñez. Es lo que el mismo ciudadano de Augsburgo nos cuenta en el prólogo-dedicatoria de *Ain hipsche Tragedia*. Fue en Venecia donde halló tal ejemplar, aunque nada nos diga sobre la edición utilizada. La traducción alemana de *LC* es así –como gran parte de las europeas– de segunda mano, lo que hace de la traducción de Ordóñez un intermediario vital para la recepción internacional de *LC*. Con todo, el éxito de *LC* en Italia se demuestra, entre otras razones, por las numerosas ediciones del texto en italiano –al menos seis entre 1506 y 1519. La crítica finesecular –A. Farinelli y Menéndez Pelayo– apostó por diferentes ediciones, bien

impresas en Milán o Venecia. Un análisis más sopesado, pero insuficiente, llevó a considerar la edición de Arrivabene (Venecia, 1519) como la fuente original de las traducciones alemanas de Wirsung (KISH y RITZENHOFF 1984: 20-21). Para estar seguros de esta última hipótesis realizamos una filiación textual del texto alemán con las diferentes ediciones italianas. También hemos consultado personalmente la edición milanese de Scinzenzeler, impresa en 1519, cuyas variantes no se ofrecen en la edición crítica de la traducción de Ordóñez (KISH 1973).

Uno de los subcapítulos afronta las variaciones textuales de *Ain hipsche Tragedia*. Se aplica en él la parte teórica expuesta sobre nuestro método para el estudio de la traducción. En primer lugar, examinaremos los argumentos de *LC* y luego se pasará al análisis de cada acto, por orden lineal, con el propósito de realizar así una exposición clara de las variaciones textuales de la primera traducción alemana. Resumiremos brevemente cada auto para comprender mejor las variaciones de Wirsung. Con ello perseguimos comprender mejor la traducción alemana, al describir la trama. Para llamar la atención de las diferentes variaciones apoyaremos nuestras explicaciones con tablas comparativas. En éstas incluiremos tres versiones diferentes de *LC*: la tabla de la izquierda transcribirá el texto original castellano, la del centro consistirá en la traducción de Ordóñez, y el de la derecha en la de Wirsung de 1520. Para facilitar la búsqueda y reconocimiento de las variaciones, subrayaremos las mismas cuando aparezcan.

El capítulo séptimo (“*Ajnn recht liepliches büchlin*”) analiza las variaciones textuales de *Ajnn recht liepliches büchlin* (1534), segunda traducción de Ch. Wirsung. El procedimiento es idéntico al del anterior capítulo. Antes de abordar cada uno de los capítulos, se destacan los paratextos de la traducción, es decir, los argumentos y el nuevo prólogo en forma de diálogo que crea el traductor alemán, al eliminarse ahora la dedicatoria de 1520.

El análisis de ambas traducciones no persigue compararlas en una vertiente lingüística, cuestión mucho más adecuada para la historia de la lengua alemana. Nuestro principal interés es rastrear la “relectura” wirsungniana de la obra de Rojas clasificando sus variaciones textuales en lo que denominamos nivel micro y macrotextual de la traducción. De ese modo creemos posible elucidar la genuina interpretación del traductor alemán y por ello, la recepción de *LC* en Alemania. El análisis de cada traducción tendrá en cuenta el otro intento traslaticio. En *Ain hipsche Tragedia* se menciona siempre si las variaciones se repiten en la segunda traducción de Wirsung,

aunque el análisis pormenorizado del texto de 1534 se elaborará en su correspondiente capítulo. KISH y RITZENHOFF (1984: 27-72) acometieron un vasto análisis de la segunda traducción wirsungniana, pero obviaron la originalidad de *Ain hipsche Tragedia*, al ceñirse más a un examen intralingual de ambas versiones y menos a otro interlingual de *Ain hipsche Tragedia*. La primera traducción parece a primera vista más ardua que la segunda: su estilo es más ampuloso, hay erratas y errores –que más tarde se corrigen–, pero sobre todo es de más difícil comprensión para los no habituados al *frühneuhochdeutsch*.

A pesar de ello, creemos necesario reivindicar el valor la primera traducción de Wirsung, puesto que no es una mera y literal traducción del texto de A. Ordóñez. Es cierto que muchas de las variaciones textuales no son tan sugerentes como las que aparecen en la segunda traducción. El interés de Melibea por un matrimonio con Calisto y las referencias protestantes han dado un halo de preeminencia a *Ajnn recht liepliches büchlin*. Naturalmente, tal tono reformista es un cambio significativo, aunque no exclusivo en la recepción internacional de *LC*, al poder verificarse antes en el *Interludio* tudoriano de hacia 1530.

Ambas traducciones alemanas son completamente distintas y la segunda no supone una nueva edición, como se ha mantenido. Podemos considerarlas como textos autónomos, pero es a su vez lógico que la primera traslación influya en Wirsung cuando éste se proponga realizar la segunda. Obviar *Ain hipsche Tragedia* es afrontar de modo deficiente el estudio de la segunda traducción, por lo que esta tesis doctoral afronta ambas de manera equitativa.

El octavo y último capítulo de este trabajo (“La iconografía en *La Celestina* alemana”) aborda la recepción de *LC* desde otro nivel, ya no textual, sino iconográfico. Las numerosas xilografías que acompañan a las traducciones wirsungnianas son de una hermosa factura y han logrado que el libro no se olvidara del todo durante los siglos XVIII y XIX, al menos entre los bibliófilos. La autoría de estos grabados en madera también ha originado –y origina– varias disputas. Desde RÖTTINGER (1904) se ha defendido a Hans Weiditz como el artista verdadero de éstos y otros grabados. Sin embargo, algunos especialistas prefieren denominar al autor con el pseudónimo de “Maestro Petrarca” y no creen en tal correspondencia, por lo que se niegan a identificar al “Petrarka-Meister” con Hans Weiditz.

Pero nuestro cometido no es resolver esta incógnita que incumbe a la Historia del Arte, sino examinar la ilustración de *LC* alemana para completar su recepción en el

ámbito cultural germano. Los grabados de Hans Weiditz –como otros de cualquier libro– son en nuestra opinión una traducción intersemiótica. El ilustrador ejecuta una interpretación de los signos verbales de *Ain hipsche Tragedia* mediante signos de un sistema no verbal. Examinar y describir los grabados de esta traducción alemana se inserta así en una de las tendencias celestinistas que menos acogida ha recibido, a tenor del número de contribuciones. Como veremos en el subcapítulo dedicado al estado de la cuestión sobre la iconografía de *LC*, prácticamente todos los estudios se han volcado en el examen de los grabados de la *Comedia* de Burgos (¿1499?). A pesar de todo, la iconografía de *LC* es un estudio que todavía está por hacerse, como hace años dijo María Rosa LIDA (1970²: 730, n. 4). Si la transmisión impresa de la obra rojana es casi inabarcable, el número de xilografías también lo es.

Tras el estado de la cuestión de la iconografía celestinesca pasaremos al estudio pormenorizado de las xilografías de las traducciones alemanas de Wirsung. Antes creemos indispensable tratar la vida y obra de Hans Weiditz, en la que también se mencionarán las diatribas existentes sobre la identidad de éste con el denominado “Maestro Petrarca”. De gran importancia para el ulterior análisis es dejar patente nuestra base metodológica para la descripción iconográfica de *Ain hipsche Tragedia*. Con los postulados de Aby Warburg y Erwin Panofsky, padres de la iconografía como disciplina científica, perseguimos dotar a nuestro análisis de su verdadero valor iconográfico, pero también iconológico. Sólo así nos podremos acercar al verdadero significado de estas xilografías alemanas. Tampoco perseguimos ilustrar las luces y sombras del método elaborado por PANOFKY (1978), pero sí conviene conocer sus pautas para el análisis de cada uno de los grabados de *LC* alemana. Tal objetivo se desarrollará en el subcapítulo 8.5 (“Análisis iconográfico de *Ain hipsche Tragedia*”) en el que insertamos las xilografías que comentamos. Para completar nuestro análisis iconográfico tendremos en cuenta los grabados de la *Comedia* burgalesa, debido a su amplia repercusión y su superior calidad entre todas las xilografías de la imprenta española del s. XVI. Por último, destacaremos la fortuna de los grabados celestinescos de Weiditz, cuya amplia presencia hoy día incluso en España demuestra el gran valor estético que se les concede.

Como se detallará profusamente a lo largo de las siguientes páginas, la recepción de *LC* en Alemania a través de las traducciones wirsungnianas conforma un testimonio único. En primer lugar, porque es coetáneo a Rojas, en segundo, porque concilia el nivel textual con el iconográfico de manera íntima –los grabados son de una gran fidelidad

textual–, en tercer lugar, porque la obra se impregna de la Reforma, mediante una adaptación cultural que nunca adultera lo que Wirsung extrajo del original rojano: una obra como historia culmen de todas las reprobaciones de amor que existirían en el mercado editorial. Por todo ello, y por el silencio en el que la Hispanística y la Germanística han sumido el legado celestinesco de Christof Wirsung, creemos justificadas las líneas que a continuación se exponen.

1. FORTUNA NACIONAL E INTERNACIONAL DE *LA CELESTINA*

Podemos afirmar sin ningún género de dudas que *LC* fue el primer súper-ventas de la entonces joven imprenta española. Su difusión fue inaudita: doce ediciones en apenas veinte años, una rápida traducción a todas las lenguas europeas más importantes, un eco notable en el teatro español del siglo XVI y la aparición de todo un nuevo género literario –la descendencia celestinesca–, sin olvidar la influencia ejercida en el nacimiento de la picaresca.

Si bien Fernando de Rojas vivió desvinculado del éxito que obtenía la obra de su juventud, no hay nada que indique una desafección posterior, como la que confesó Eneas Silvio Piccolomini por su *Historia de duobus amantibus*. No obstante, resulta sorprendente que en la biblioteca que legara a su esposa sólo hubiera un ejemplar de una obra de tanto éxito editorial como *LC* (INFANTES 1998: 34-35). A la muerte de Rojas en 1541 la obra ya se había traducido al italiano (1506), al francés (1527), al alemán (1520 y 1534) y adaptado para la escena tudoriana en Inglaterra (hacia 1525-1530). Además, entre 1534 y 1536 aparecen las continuaciones más notables de *LC*, como la de Feliciano de Silva (*Segunda comedia de Celestina*) y Gaspar Gómez (*Tercera parte de la tragicomedia de Celestina*).

Aunque la historia de *LC* en las tablas se inicia en el siglo XX, es muy plausible que *LC* se escenificara en la Italia de inicios del siglo XVI. Como bien se ha apuntado, el traductor al italiano, A. Ordóñez, se presenta en un soneto a Gentile Feltria de Campo Fregoso como “comico” suyo, palabra con “la que se solía designar a la persona que recitaba comedias o que organizaba representaciones de las mismas” (DI CAMILLO 2005: 55, n. 4).

A la hora de examinar las fuentes de *LC* se ha mencionado la deuda que Rojas tuvo con la comedia humanística –y esta a su vez con la comedia latina de Terencio y Plauto. Si en el Cuatrocientos italiano se dieron a conocer comedias humanísticas como la *Poliscena* y *Philogenia*, el *Paulus*, *Philodoxus* y *Poliodorus*, obras que al fin y al cabo mostraban una historia de amor en la que terciaban criados y alcahuetes, ¿por qué no considerar a *LC* como comedia humanística de tintes castellanos? Por supuesto, las fuentes de la obra son tantas que Rojas llega a convertirse en un glosador de Petrarca, Aristóteles y Séneca, pero también de la más selecta literatura de su tiempo: la poesía del *Cancionero* –en boca de sus personajes–, *Cárcel de amor* –*LC* es considerada un

alegato anti-sentimental (SEVERIN 2000¹²: 29-32), la *Fiammeta* de Boccaccio –traducida en 1497 en la misma Salamanca–, la *novella* amorosa *De duobus amantibus*, amén de otros textos ya canónicos en su época, como *Laberinto de fortuna*.⁹

Curiosamente, *LC* puede considerarse como la primera comedia humanística en lengua vernácula. Como tal llega a Italia a principios del siglo XVI, probablemente de la mano de la gran comunidad española que residía en la corte romana del Papa Borgia. Es además durante los festejos de boda entre Lucrecia Borgia y Alfonso d'Este en 1502 cuando probablemente existiera una representación de *LC* (MIGUEL Y CANUTO 2003: 73). Ello diverge de las lecturas dramatizadas que existirían en España y demuestra la diferente concepción de las formas dramáticas entre la península itálica e ibérica:

La Celestina está dentro de una tradición teatral y literaria bastante avanzada, mientras que su recepción tanto en la España como en la Europa de la primera mitad del siglo XVI se caracteriza más bien por una lectura en clave narrativa a causa, precisamente, de una escasa familiaridad o desconocimiento de las experimentaciones teatrales que se estaban llevando a cabo en algunos centros culturales de Italia. (DI CAMILLO 2005: 64)

Efectivamente, apenas hay comedias humanísticas editadas en España y su representación es más que improbable. De ese modo, es lógico que el lector castellano del siglo XVI considerara a *LC* como un todo narrado y por lo que hoy día algunos consideran la obra de Rojas como una novela (DEYERMOND 1992¹⁵: 308), lo que cercena en nuestra opinión su indiscutible forma dramática.¹⁰

LC tuvo así cierto éxito en Italia, explicado sobre todo por el número de ediciones de la traducción italiana, amén de que también se imprimieran algunas ediciones en castellano.¹¹ A pesar de todo, nada evitó que la obra entrara en el Índice de

⁹ No extraña que *LC* se haya considerado con el ovidiano nombre de “arte de amores” (WEBBER 1958: 145-153).

¹⁰ La obra de Rojas tuvo por su parte cierto impacto en el teatro italiano de dicho siglo, aunque muchas reminiscencias señaladas puedan ser fortuitas y se deban a la comedia latina, de la que por ejemplo es referente Centurio como *miles gloriosus* (MAZZEI 1922: 384-389). Lo mismo podemos decir de los ecos celestinescos en la traducción castellana de la obra aretiniana el *Colloquio de la damas* (VIAN 2003: 323-354). Un artículo menos original es el de PIÑERO RAMÍREZ (1984: 315-336). Un reciente estado de la cuestión sobre la traducción de Ordóñez es el estudio de MIGUEL Y CANUTO (2003: 71-107). Sobre la misma son indispensables SCOLES (1961: 155-217 y 1964: 209-230). En la Universidad de Roma *La Sapienza* existen diversas tesis de licenciatura o de Doctorado relevantes, como las de SIMONE (1990-1991) y UBALDI (1993-1994). Antes hubo una tesis doctoral de la Université de Paris-Sorbonne, Paris IV: WAGNER (1987).

¹¹ Testimonios en castellano son las ediciones de Venecia (1531, 1534, 1536, 1553, 1556) y Milán (1622). De hecho Francisco Delicado es incluso el corrector de la edición veneciana de 1533, con traducción de Ordóñez.

libros prohibidos de la Inquisición veneciana de 1554 y romana de 1557 (MEREGALLI 1974: 18).

La Inquisición italiana y portuguesa ya actúan contra *LC* en la segunda mitad del siglo XVI, pero varios castellanos coetáneos de Rojas alzan pronto un reproche sobre una obra que, aunque de deliberada voluntad moralizante –véanse los liminares del autor–, utiliza un crudo realismo que tuvo que causar recelos por la ambigüedad de sus «dichos lascivos y rientes». El humor de *LC* dirige en muchas ocasiones sus dardos hacia el clero, que demuestra la corrupción del mismo, pero también el lugar común de muchos ánimos humanistas que abogaban por mejorar el estado moral e intelectual del bajo clero, ya fustigado en Castilla por ejemplo desde el lejano IV Concilio de Letrán (1215-1216). Sin duda, la Reforma luterana y el cisma confesional tuvieron que exacerbar los ánimos y trocar la crítica irónica del *corrigenda mores* en un escándalo casi subversivo. Por eso no es de extrañar que clérigos y autores de prosa didáctica avisaran del perjuicio moral del libro.¹² Juan Luis Vives desaconsejó incluso su lectura a las mujeres.¹³ El que de manera más explícita condenó la obra en el siglo XVI fue sin duda Antonio de Guevara, hombre de Iglesia. En el «Prólogo General» de su *Relox de príncipes* (1529) antepone a los méritos del país

muchos vulgares libros que ay en España, los quales como unos reloxes quebrados merescían echarse en el fuego para ser otra vez hundidos. No sin causa digo que muchos libros merescían ser rotos o quemados, porque ya tan sin vergüença y tan sin conciencia se componen oy libros de amores del mundo como si enseñassen a menospreciar el mundo. *Compassión es de ver los días y las noches que consumen muchos en leer libros vanos*, es a saber: a Amadís, a Primaleón, a Duarte, a Lucenda, a *Calixto*, con la doctrina de los quales osaré dezir que nos passan tiempo, sino que pierden el tiempo, *porque allí no deprenden cómo se han de apartar de los vicios, sino qué primores ternán para ser más viciosos.*” (GUEVARA 1994: II, 29 y 30)¹⁴

El «vicio» común de las obras citadas por el escritor ascético es el amor sensual y físico. Sobre este aspecto vuelve más tarde en su *Aviso de privados y doctrina de cortesanos* (1539), cuando añade sobre *Cárcel de amor* y *La Celestina* que “se deuría mandar por justicia que no se imprimiessen ni menos se vendiessen; porque su doctrina

¹² Para acercarnos a la historia de la recepción de esta obra existen dos útiles artículos de Joseph T. Snow publicados en 1997 y 2001. Sobre las reprobaciones de hombres religiosos, véase pues del mismo su “Historia de la recepción de *Celestina*: 1499-1822. II (1499-1600)”, publicado en la revista que él mismo fundó (SNOW 2001a: 251, 266 y 272).

¹³ Así lo hace en su *De institutione feminae christianae* de 1523.

¹⁴ Subrayado nuestro.

incita la sensualidad a peccar y relaxa el espíritu a bien biuir” (SNOW 1997: 127). Esa sensualidad que reprochaba Guevara infundió una sospecha sobre una *Tragicomedia* con “muchas sentencias filosofales y avisos muy necesarios para mancebos”¹⁵, todos de gran provecho y presentado como breviario de ejemplos, pero acompañado, he aquí lo zozobante, de unos parlamentos en ocasiones lujuriosos y blasfemos. Muchos clérigos condenaron *LC* en el XVI (CHEVALIER 2001: 613-616) y otros intentaron que la obra se censurara o prohibiese (MÁRQUEZ 1980: 134). Esto último se consuma en 1632, cuando se expurgan por primera vez varios pasajes pertenecientes en su mayoría al auto I, es decir, los desmanes sacrílegos de Calisto y su criado Sempronio.

Pero volvamos al texto en sí para rastrear las etapas de recepción que se desprenden del mismo. En primer lugar, nos hallamos con que Fernando de Rojas es el primer lector/receptor –si creemos en la hipótesis de la doble autoría. Mas la obra ofrece unos paratextos hartamente discutidos que presentan, a mi entender, dos peculiaridades notables. La primera es eminentemente medieval y se relaciona con su continuado proceso de creación literaria; la segunda muestra algo inédito: la recepción activa de la obra que se desprende del nuevo prólogo que Rojas añade a la *Tragicomedia*.¹⁶ Aunque esto último se desprenda ya del *Libro de buen amor* o de don Juan Manuel, en *LC* encuentra un alcance sin parangón por las continuas adiciones tanto en los preliminares como en los posliminares, así como en las claves para la lectura que Rojas concede en el nuevo prólogo. En esta nueva adición se subrayan así las disputas que la obra de dieciséis actos había despertado y que antes hemos mencionado de pasada:

Y pues es antigua querella y usitada de largos tiempos, no quiero maravillarme si esta presente obra ha seído instrumento de lid o contienda a sus lectores para ponerlos en diferencias, dando cada uno sentencia sobre ella a sabor de su voluntad. Unos decían que era prolija, otros breve, otros desagradable, otros escura; de manera que cortarla a medida de tantas y tan diferentes condiciones a solo Dios pertenece [...] Unos les roen los huesos, que no tienen virtud, que es la historia toda junta, no aprovechándose de las particularidades, haciéndola cuento de camino. Otros pican los donaires y refranes comunes, loándolos con toda atención, dejando pasar por alto los que hace más al caso y utilidad suya. Pero aquellos para cuyo verdadero placer es todo, desechan el cuento de la historia para contar, coligen la suma para su provecho, rien lo

¹⁵ Así reza el *incipit* de la obra, que probablemente fue obra de los editores (ROJAS 2000: 3).

¹⁶ De tal recepción de la *Comedia* es testimonio el nuevo prólogo de Rojas, aunque el autor bien nos pueda lanzar un bulo. Sobre *LC* y la estética de la recepción véase un pionero artículo de SNOW (1995: 245-258).

donoso, las sentencias y dichos de filósofos guardan en su memoria para trasponer en lugares convenientes a sus actos y propósitos.” (ROJAS 2000: 19-20)

No es de extrañar que una obra de tanta originalidad artística –parafraseando el legado de la filóloga María Rosa Lida– haya experimentado tan inaudito proceso de creación y recepción literarias. Si consideramos a Fernando de Rojas como el continuador de los “papeles” del antiguo autor, sin duda se trata del primer receptor de la considerada *Ur-Celestina*.¹⁷ Si creemos que la “carta a un su amigo” es una invención del autor, con la entonces común tendencia de ofrecer modestamente una obra propia a través de la técnica del manuscrito encontrado, debemos ver a Rojas como el único autor de una obra que en todo caso nació anónima. No porque el *MP* lo fuera, sino porque el primer testimonio de la tradición impresa siquiera poseía las octavas acrósticas y el prólogo como preliminares, ni las octavas finales de Proaza.¹⁸

El *MP* se halla en un códice de finales del s. XV o principios del siguiente. El texto empieza desde el íncipit y ofrece parte del acto I (FAULHABER 1990: 3-39). El hallazgo del *MP* demuestra además que la obra pudo circular de manera anónima, sin los paratextos que se añaden desde la *Comedia* de Toledo (1500). Únicamente posee el argumento general y no incluye los argumentos de cada auto, que luego insertarán los impresores tal y como lamentaba Rojas. El estudio del *MP* ha demostrado que el texto es una copia descuidada y que además es “antiguo y portador de una redacción distinta” al de la tradición impresa de la *Comedia* (BOTTA 2002a: 254). También opina Emilio de Miguel que el *MP* remite al texto de la *Tragicomedia* (MIGUEL MARTÍNEZ 1996: 279), opinión que contrasta con los responsables de una de las ediciones críticas canónicas de *LC* (SERÉS 2000: lxxvii-lxxx). Como el *MP* se interrumpe de forma abrupta, no sabemos si el mismo comprendía el primer acto, dieciséis o veintiuno y si derivaba de un texto impreso. Los autores de la anterior edición citada opinan incluso que el responsable o responsables de esta *Celestina* manuscrita se arrogaban la intención de competir con Rojas, de “enmendarle la plana, preparando *otra* versión del primer acto, el acto del «antiguo autor», y quizá planeando darle una continuación diferente” (SERÉS 2000: lxxix). El *MP* ha sido sin lugar a dudas la mayor contienda celestinesca de la pasada

¹⁷ Del auto I del «antiguo autor» se pasa al siguiente estadio de la *Comedia* y de ésta a la *Tragicomedia*. Al respecto véase ORDUNA (1988: 3-8).

¹⁸ A la *Comedia* de Burgos (*B*) le falta su primera hoja, pero es difícil que cupieran todos los preliminares citados. Probablemente dicha hoja llevaría la portada xilograbada del libro con su título –a tenor de la riqueza ilustradora de tal edición.

década, a tenor de la bibliografía ocasionada.¹⁹ En la actualidad todavía no hay un consenso general sobre las manos que llevaron a cabo el *MP*, quizá intervinieron una o dos personas. Con todo, parece descartado que sea autógrafo de Fernando de Rojas, como se defendió en su momento (FAULHABER 1991: 3-52).

El *MP* es completamente anónimo, como *LC* es semi-anónima desde la *Comedia* de Toledo impresa por Pedro Hagembach. Las octavas acrósticas de los preliminares descifran ante el lector que “el bachiller Fernando de Rojas acabó la *Comedia* de Calysto y Melybea y fue nascido en la Puebla de Montalván” y por si éste fuera despistado, Alonso Proaza menciona el secreto desvelando el acróstico en una de sus octavas finales, convirtiéndose por ende en otro receptor de la obra.²⁰ En el año 1500 tuvo que aparecer una primera edición de la *Tragicomedia* –por el colofón de la edición valenciana de 1514 que remite a ésta. La *Tragicomedia* no sólo supone la yuxtaposición de nuevos liminares, sino otros cinco nuevos actos –el denominado *Tratado de Centurio* con sus respectivos argumentos– que Rojas incorpora a los dieciséis previos.

Esta “nueva adición” no es la única que sufriría la obra de Rojas mientras viva su autor. En 1526 se incorpora en la edición toledana de Ramón de Petras el llamado *Auto de Traso* del maestro Sanabria, que no logra perpetuarse en el futuro editorial de *LC* (BOTTA 1999: 9-11). Sin embargo, un testimonio manuscrito de la segunda mitad del siglo XVI copia el texto basado en esta edición de veintidós actos. Nos referimos a la *Celestina comentada*, extenso comentario de un probable jurista que glosa una a una las *auctoritates* y *sententiae* de la obra con gran profusión. Es muy probable que la obra se redactara entre 1560 y 1585 (FOTHERGILL-PAYNE *et al.* 2002: xx). Por su extensión es vital para entender la recepción de la obra en la segunda mitad del s. XVI español. Este manuscrito –en adelante *CC*– nos ha llegado sin la glosa de los muchos y sugerentes paratextos que fueron añadiéndose a la *Comedia* y a la *Tragicomedia* con el paso de los años, produciendo la obra que hoy conocemos como *LC*.

De todos modos, es probable que las anotaciones del comentador no nos relevaran mucho sobre algunas cuestiones que atañen hoy a dichos preliminares y

¹⁹ Probablemente el primer acercamiento al *MP* deba hacerse a través del estado de la cuestión de CONDE LÓPEZ (1997: 161-185 y 2001: 265-288). Hay una descripción codicológica del código en BOTTA (1993: 25-50 y 347-366). Una historia del mismo en MICHAEL (1991: 149-171). El código está encuadernado con otros textos de Juan de Lucena, bien suyos o atribuidos, a modo de miscelánea facticia. Ello ha impulsado a considerar a Lucena como autor de *LC* primitiva, antes de la refundición rojana (PÉREZ LÓPEZ 2004: 121-147).

²⁰ Los argumentos de la *Comedia* son fruto de los impresores, convertidos en co-autores en el proceso de creación literaria de *LC*. Por ello se convierten en receptores de la obra, al igual que Proaza.

posliminares. El comentador anónimo no realiza un ejercicio filológico tal y como entendemos en el presente.²¹ La *CC* no está redactada al modo de las *castigationes* de los humanistas y su hacer entronca más con un método medieval. En muy pocas ocasiones se trasluce una visión crítica en dichas anotaciones y es por lo tanto plausible que el comentador no tratara la cuestión de la autoría de los paratextos y de la obra. Quizá tampoco le mereció consideración disertar sobre la intención que subyacería al artífice de la *Tragicomedia*, al que el comentarista anónimo siempre denomina con el diplomático «author». La manida cuestión de la autoría habría sido glosada en el primer prólogo de Rojas, pero como hemos dicho, el inicio del códice se ha perdido. Quizá el comentarista fijara su atención en Rodrigo Cota, al que se solía considerar desde el s. XVI como autor de la obra, tal y como recoge sin ambages Nicolás Antonio en su *Bibliotheca Hispana Nova*.

El interés de la *CC* es obvio y merece unas palabras para ilustrar la temprana recepción de *LC* en España, ya que nos ilustra sobre el modo de leer una obra que dista mucho del actual. De manera casi sistemática, el comentarista se detiene prácticamente en cada una de las “fontecicas de filosofía” y omite casi siempre cualquier comentario de los “dichos lascivos y rientes”, a lo que subyace una manifiesta intención programática. Las glosas parecen detenerse en todo lo que puede ser ejemplarizante para el lector y censura cualquier conato de herejía o blasfemia. El autor de la *CC* se convierte así en un defensor de una obra que ya parecía demasiada ambigua e incluso peligrosa para los lectores de la segunda mitad del siglo XVI, época en la que se escribió la *CC*.

El procedimiento glosístico de este legista o clérigo se distancia mucho de los comentarios o anotaciones de otras obras del Siglo de Oro. Poco o nada tiene que ver la *CC* con las anotaciones de Fernando de Herrera de la poesía de Garcilaso o del Brocense sobre Virgilio y Juan de Mena. El comentarista anónimo es

un personaje de transición, alguien que a mediados del XVI aún tiene sus pies anclados en conocimientos medievales. Ve el mundo como una unidad armónica en la que todos los saberes están interrelacionados entre sí y con la verdad suprema, visión en la que intenta encuadrar *La Celestina*. Con su comentario quiere probar que ésta es una extensión de la

²¹ Recientemente se ha defendido a Bernardino Daza (1528-158?), Profesor de Leyes de la Universidad de Valladolid, como posible responsable de la *CC* (FERNÁNDEZ RIVERA 2006a: 259-276).

sabiduría y autoridad del mundo antiguo, que aún están vigentes para él” (FOTHERGILL-PAYNE *et al.* 2002: xviii-xix).

Por tal motivo, la *CC* no consiste en una reflexión teórica sobre la inusitada riqueza verbal de la obra glosada, ni del estilo que tanto alabara Juan de Valdés. Tampoco ha de considerarse que un comentario en el siglo XVI sea sinónimo de ejercicio crítico. El comentario busca acercar al lector un texto que presenta dificultades de comprensión. En ese sentido, la *CC* remite a algunos referentes culturales de finales del siglo XV que ya eran desconocidos para el lector de la segunda mitad del siglo XVI. Uno de ellos es la referencia de Melibea de “un estrépito de armas” como señal de duelo por la muerte de Calisto. El comentarista glosa lo siguiente: “Antiguamente quando alguno [ilegible] señalada moria en cada calle o en [ilegible] quebravan armas y escudos en significación del gran dolor de la muerte del tal. Lo qual **en nuestros tiempos** no se usa” (FOTHERGILL-PAYNE *et al.* 2002: 496). Otras se relacionan con expresiones cuyo significado no sabrían todos (“ser como el mozo del escudero gallego”, FOTHERGILL-PAYNE *et al.* 2002: 317).

El comentario persigue además una finalidad pedagógica que se refleja, por ejemplo, en su elevada referencia a toda la mitología clásica que aparece en *LC*. Se hace así el texto más comprensible, y lo que es de interés, se suele narrar la intención de Rojas en su uso de los motivos mitológicos. Cuando Calisto se embriaga describiendo la belleza de Melibea y la enmarca como ganadora del juicio de Paris, el comentador añade lo siguiente, tras una larga explicación de la leyenda y otras referencias de Virgilio y Ovidio:

Pues quiere dezir nuestro author y encarecernos tanto la hermosura de Melibea segun lo que afirma Calisto que si en tiempo de estas diosas fuera Melibea o interviniera entre ellas con la misma question de hermosura, que Paris luego juzgara por ella ser la mas hermosa y deversela dar por este titulo la dicha mançana. (FOTHERGILL-PAYNE *et al.* 2002: 51)

Los comentarios eruditos sobre aspectos mitológicos se reparten por los parlamentos de varios personajes, como sucede con Melibea. En el auto XVI aparecen unas anotaciones sobre Semíramis en la que se narra la historia y hechos de esta reina y diosa. En este caso, la glosa hace mención a la relación incestuosa con su hijo y se añade: “Y ni mas ni menos quenta Tiraquelo en el lugar dicho que aun con esto no se contento sino que passo mas adelante su suciedad que fue enamorarse de un cavallo e

procuro de (^se) que tuviesse parte con el” (FOTHERGILL-PAYNE *et al.* 2002: 449). Este caso de bestialismo sexual de Semíramis, transmitido por la influencia mesopotámica que la emparentaba con la diosa Ištar, nos remite a un caso de zoofilia que apoya una hipótesis reciente de Alberto BLECUA (2002: 37-46). En uno de los pasajes más discutidos –por la frase de «Minerva con el can»–, Blecua aporta una reconstrucción a partir del *MP*, que en un largo proceso de difracción, consistiría en «Semjramis con el cauallo». La *CC* prueba por lo menos el conocimiento entre los coetáneos de Rojas de tal caso de bestialismo sexual, que quizá fue corrompiéndose hasta el estado actual, el incongruente «Minerva con el can» que para otros filólogos es deturpación de «Minerva con Uulcan». Desgraciadamente, no podemos leer la glosa del comentador sobre la frase de Sempronio, ya que falta el folio de dicho fragmento.

La *CC* sirve desde luego para conocer la recepción literaria de la obra en cuestión, y ello se hace evidente en varias ocasiones que también nos transmiten algunas críticas, y esto es lo trascendental, de otros lectores contemporáneos de Rojas. En este caso, parece que el auto I fue objeto de alguna invectiva, más concretamente el fragmento en el que Pármeneo le narra a su amo la vida de Celestina, mientras Sempronio y la alcahueta esperan en el piso de abajo. Al final de este fragmento se glosa como sigue:

Algunos quieren reprehender a nuestro author en que se detuvo mucho en recontar la vida de Celestina e su bivienda en esta parte estando ella e Sempronio esperando a la puerta porque les abriessen. Que mejor lo dixera todo esto quando Sempronio la fue a llamar e antes que viniesen. O en otra parte que llevara mejor compostura a lo natural. (FOTHERGILL-PAYNE *et al.* 2002: 74)

En otro caso parecido, cuando Lucrecia llega a casa de Celestina y se produce la discusión de las prostitutas sobre los males de la servidumbre, el comentador sale en defensa del autor y explica que bien pudo entretenerse la criada con quienes le abrieron la puerta y detenerse un buen rato, por lo que tal pasaje es verosímil y así “la obra no tiene deffecto de mala composición y traça” (p. 341). El amparo llega incluso a justificar la reiteración en el texto de algunas sentencias, que el comentador no considera un error, sino algo sumamente provechoso (p. 116).²²

²² Habría infinidad de glosas relevantes que merecen un tratamiento detenido. Abundan las que se relacionan con el Derecho (pp. 12, 91, 239, 376-377, 391-392 415, 451-52, etc.), mas en pocos lugares

Al margen de compendios glosísticos, *LC* alcanza unas resonancias literarias imprevistas. En la España del Quince hay adaptaciones en verso, refundiciones, romances e imitaciones. Ha de anotarse una temprana *Égloga de la tragicomedia de Calisto y Melibea*, creada por Pedro Manuel Jiménez de Urrea y publicada en su *Cancionero* (Arnao de Brocar, Logroño, 1513).²³ Otra refundición de *LC* es la *Tragicomedia de Calisto y Melibea nuevamente trovada y sacada de prosa en metro castellano* de Juan Sedeño (1540), cuyos versos son fieles al texto original, lo que la convierte en pieza útil para la intrincada transmisión textual de *LC*.²⁴

No sería de extrañar que la obra rojana encontrara sus ecos en un género tan apreciado por las clases populares desde el Cuatrocientos, como sucede con el *Romance de Calisto y Melibea*, una recreación de la *Tragicomedia* que nos llega en un pliego suelto impreso en Sevilla 1513 (MOTA 2003: 519-535).²⁵ La poesía de cordel ofrece también una literatura influida por *LC*. Las *Coplas que hizo tremar a vna alcahueta que auia engañado ciertos caualleros trayendo los entrespasso engañosamente* son un testimonio de un pliego suelto con grandes conexiones intertextuales (ASKINS e

suele terminar el comentador con una aplicación de lo glosado. Es decir, puede exponer el significado de la palabra “prevaricadora”, sus fuentes jurídicas latinas, pero el texto se hace más comprensible para el lector si existe –como sucede en esta glosa– una aclaración explícita de Celestina como «sofística prevaricadora» (p. 179). El comentador también explica algunos vocablos (pp. 176 y 404), entra en razonamientos onomásticos (pp. 73 y 464) y aclara posibles frases con doble interpretación (p. 420). El comentador tampoco hace hincapié en cada una de las abundantes paremias de *LC*. De hecho, parece que se detiene en aquéllas que podrían ser entonces mal entendidas (pp. 66 y 209). Gusta de comentar en especial sentencias, ya que son de origen erudito y no popular. En escasas ocasiones se refiere a refranes. Esto sucede únicamente cuando tienen una doble interpretación (pp. 408-409 y 445), o bien porque el comentador reconoce su origen o fuente latina (pp. 288, 455 y 463). La *CC* no hace caso omiso de los pasajes que contienen herejías o son claramente blasfemos, que se consideran “malas palabras” (p. 361). No obstante, en ninguna glosa se amonesta por ello al autor. Es más, incluso se justifican como ejemplo de la ceguera que produce el efecto del amor (p. 68). También se hace patente la censura del mal obrar de algunos personajes (pp. 208, 232, 300 y 479). Todo lo dicho anteriormente no debe enmascarar la realidad de la *CC*: la labor ingente de un afán erudito que busca y recoge infinidad de *auctoritates*, lo cual se convierte por norma general en un pretexto para desplegar todo tipo de aclaraciones ajenas al objetivo del comentario. No lo hace más comprensible, y muchas glosas son de una prolijidad considerable. Muchas de ellas se detienen en vocablos que no entrañan dificultad y que sirven para dejar constancia de una gran sabiduría (como «relox», 369-370; o «legua», 425-427). Como puede suponerse, muchas de las fuentes que se reseñan no pudieron ser consultadas por Rojas, o probablemente no fueron utilizadas por éste. Sobre los aspectos materiales del código y la *CC* son clásicos los estudios de RUSSEL (1978: 325-340). Hemos realizado una reseña sobre la edición que comentamos, a la que remitimos para profundizar en los aspectos codicológicos y de disposición textual del manuscrito (CARMONA RUIZ 2007: en prensa).

²³ En la misma sólo se versifica un tercio del primer acto.

²⁴ Sobre Sedeño véase SNOW (1978) y el texto editado por BLINI (1988-1989).

²⁵ Cabe destacar un romance satírico sobre el testamento de una Celestina moribunda, fechado ya hacia el 1600 (CARAVAGGI 1981: 141-151).

INFANTES 1991: 31-50).²⁶ Estas coplas de pie quebrado se editaron en 1515 por Jacobo Cromberger, impresor que también publica en Sevilla el anterior *Romance* y que hace de *LC* y de todo lo que tenga que ver con ella un producto estimado, a tenor de las cinco ediciones de la *Tragicomedia* que aparecen en su imprenta entre 1511-1528.

Cuando *LC* lleva más de treinta ediciones se inicia una nueva etapa: la de su imitación, que crea hasta un nuevo subgénero de escasa vida, llamado a dar salida a una necesidad editorial concreta, tras el éxito de la obra original que produce toda una nueva parentela descendente. Nos referimos sobre todo a la “descendencia directa” –Heugas *dixit*– que se desarrolla entre 1534 y 1554: 1) la *Segunda comedia Celestina* de Feliciano de Silva, 1534; 2) la *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina* de Gaspar Gómez de Toledo, de 1536; 3) la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* o *Cuarta obra y tercera Celestina* de Sancho de Muñón, 1542; 4) la *Tragedia Policiana* de Sebastián Fernández (1547); 5) la *Comedia Florinea* de Juan Rodríguez Florián (1554) y 6) la *Comedia Selvagia* de Alonso de Villegas Selvago (1554).²⁷ El género celestinesco tiene cierta uniformidad en cuanto que en todas las obras vuelven a reaparecer la famosa alcahueta o sus descendientes –como en el caso de Feliciano de Silva, quien “revive” a Celestina porque ésta había fingido su muerte. El argumento siempre es el mismo: historia de conquista amorosa de una mujer mediante estrategemas de una tercera – presente en el *Pamphilus de amore*, *Poliscena*, *Poliodorus*, es decir la comedia elegíaca o humanística de lengua latina–; diálogos en prosa –con reminiscencias de pasajes y giros lingüísticos del *opus magnum*–; y división en distintos actos con una gran diversidad espacial. Con todo, se ha dicho que el género celestinesco, “aunque tuviese a la *Tragicomedia* por madre, tuvo otra tradición literaria por padre” (WHINNOM 1988: 130). El crítico británico se refiere con ello a obras como la *Comedia Thebayda*, la *Comedia Serafina* (1521) o *Penitencia de amor* (1524) de Pedro Manuel de Urrea, obras que mezclan elementos celestinescos con otros sentimentales o cortesanos. Estas imitaciones son pieza fundamental para entender lo que luego será la descendencia directa de *LC* (HEUGAS 1973).²⁸ Aún hoy no hay que descartar la aparición de nuevas tragicomedias de influencia celestinesca, comunes a mitad del siglo XVI, como el

²⁶ Tales coplas bien pudieron tener como autor al poeta popular Rodrigo de Reinosa, al que ya se le ha apuntado una influencia en su poesía por parte de la obra rojana (GILMAN y RUGGERIO 1978: 255-284).

²⁷ Al respecto es imprescindible el libro de HEUGAS (1973). Los estudios particulares de cada una de estas obras es legión.

²⁸ Buena parte de las últimas obras citadas han sido editadas y estudiadas (CANET 1993).

hallazgo de la denominada *Tragicomedia de Poliodoro y Casandra* (ARATA 1988: 45-50).

La esencia dramática de *LC* es palpable con la influencia ejercida en el teatro posterior. Una de las primeras escenificaciones teatrales de marchamo celestinesco pudo ser la *Égloga de Plácida y Vitoriano*, de Juan del Encina, representada en Italia a comienzos de 1513, en la corte romana del cardenal de Arborea (PÉREZ PRIEGO 1993: 294). Citando los estudios del mencionado profesor, “la imitación de *LC* es una de las constantes del teatro del siglo XVI en su evolución y que ha pasado al menos por tres momentos diferentes”, a saber: 1) con el tardío Juan del Encina y su seguidor Pedro Manuel Jiménez de Urrea, lo celestinesco es motivo renovador de la égloga; 2) con Bartolomé Torres Naharro y sus seguidores se utiliza como acicate para la comedia, aunque se simplifiquen o distorsionen trama y personajes y 3) en el teatro del último tercio, el de la sociedad postridentina, lo que interesa es la interpretación moralizante y aleccionadora de la referencia celestinesca (PÉREZ PRIEGO 1993: 291-311). La influencia de la obra es desde finales del s. XVI algo menor y suele concentrarse en ciertos ecos de personajes que ejercen el mismo oficio que el de Celestina. Es lo que sucede con la alcahueta Teodora en la comedia de Juan de la Cueva, *El infamador*. Como menciona SERÉS (2000: xci), el teatro lopesco del Siglo de Oro evocará u homenajeará el perfil de Celestina, como sucede con las medianeras Fabia en *El caballero de Olmedo* y Gerarda en *La Dorotea*. Calderón de la Barca escribió incluso una comedia, hoy perdida, titulada *La Celestina*.²⁹

La recepción de *LC* resulta ingente, como puede extraerse del resumen anterior. En la España del s. XVI su influencia se advierte incluso en la novela de caballerías. La alcahueta Celacunda del Libro I del *Clarián de Landanís* puede evocar –aunque quizá de modo fortuito– a la famosa medianera rojana (GONZÁLEZ GONZALO 2005: xiii-xiv). Mucho más palpable resulta en la ficción caballeresca del *Lisuarte de Grecia* (SALES DASÍ 2000), obra de unos de los continuadores principales de *LC*, Feliciano de Silva.

¿Cómo es sin embargo la recepción internacional de *LC* durante el siglo XVI? Antes de que surjan censuras inquisitoriales aparece la primera traducción francesa de *LC*. Su *princeps* se imprime en París (1527), con otra edición parisina en el mismo año,

²⁹ Más pertinentes son los estudios sobre *LC* en el teatro español del siglo XVII (ARELLANO 2001: 51-72) y XVIII y XIX (ÁLVAREZ BARRIENTOS 2001: 97-124). Sobre un reciente testimonio exhumado y que atañe al neoclásico Musso y Valiente, véase CARMONA RUIZ (2006a: 536-547).

más otra de Lyon en 1529 y dos más en París (1529 y 1542).³⁰ El traductor anónimo utiliza una *Tragicomedia* castellana, aunque a veces recurre a la traducción de Ordóñez, quizá la edición veneciana de Arrivabene. La misma edición pudo haber utilizado el segundo traductor francés de *LC*, Jacques de Lavardin, quien en 1578 hace imprimir en París una versión expurgada, que remeda el planto final, incorporando a un nuevo personaje que amonesta a Pleberio, además de donarle una carga más reconfortante en lo religioso (DRYSDALL 1974: 250-256).³¹ La traducción de Lavardin tuvo tres reimpressiones más en el mismo siglo XVI. En el siguiente siglo existen otras dos ediciones más a repertoriar: una anónima y bilingüe (Pamplona y Rouen, 1633) y la de 1644, última edición de *LC* hasta la de Amarita de 1822.³²

Otro de los primeros ecos celestinescos fuera de España es el producido en Inglaterra hacia 1530. Se ha dicho que Juan Luis Vives daría a conocer allá la obra durante una estancia docente (BRAULT 1960: 301, n. 2), a pesar de la baja estima con la que el valenciano tuvo a una obra que consideraba amoral y no apta para ser leídas por mujeres. Probablemente el autor del *A new cōmoditye in englysh in maner of an enterlude...* sea su propio impresor, John Rastell, a la sazón un individuo próximo a Tomás Moro. Esta adaptación del teatro tudoriano es breve, de 1088 versos, de los cuales sólo 78 son originales, mientras que 800 son una traducción literal del español. El resto presenta claras influencias de la obra española, sin ser una traducción directa. Se adaptaron literalmente los actos I, II, IV y el comienzo del acto V. El interludio está centrado en el cortejo de Calisto a Melibea, la mediación de Celestina y finaliza cuando Melibea le regala su cordón y Celestina se lo lleva a Calisto (LÓPEZ SANTOS y TOSTADO GONZÁLEZ 2001: 11). En ese momento aparece la aportación original del interludio, en la que el padre de Melibea, Danio, salva del pecado a su hija, tras un sueño revelador. Se evita la tragedia y se lanza un mensaje amonestador y didáctico, como reza el final del mismo largo título.

Este interludio ha merecido diferentes estudios (ROSENBACH 1903: 43-61; PURCELL 1967: 1-15). De todos modos, entre Rastell y la traducción James Mabbe (1631) existieron otras ediciones, bien perdidas o quizá fantasmas. PENNEY (1954: 114-115) habló de tres ediciones más durante el siglo XVI, pero se demostró luego que la

³⁰ Véase la edición crítica de BRAULT (1963).

³¹ Sobre el mismo Pleberio acudiremos a la hora de tratar la segunda traducción alemana, por si hubiera puntos de conexión entre diferentes traducciones europeas.

³² Más datos sobre la recepción de *LC* entre los siglos XVI y XVIII en DRYSDALL (1996: 21-36 y 1998: 75-80).

edición de 1596 de William Barley era una versión no autorizada del *Primaleón* (BRAULT 1960: 306-308). Es probable que *LC* se escenificara hacia 1580, pero a falta de pruebas más concluyentes, la primera vez que se conoce la obra en sus veintiún actos es con la traducción de J. Mabbe (1631), aunque la traducción se efectuó al menos dos décadas antes, como demuestra el Manuscrito de Alnwick (MARTÍNEZ LACALLE 1972: 78-91).³³

Holanda es el siguiente país que acoge *LC*. Y lo hace, como Italia y Francia, imprimiendo en su tierra la obra de Rojas tanto en castellano como en su traducción nacional. Pero en los Países Bajos de dominación española la relación de la imprenta con *LC* es notable: durante el siglo XVI se imprimen cinco ediciones en Amberes, más otras tres en Leiden (BEARDSLEY 1981: 7-11). En 1550 aparece la primera traducción en neerlandés, *Celestina. Ende is een Tragicomedie van Calisto ende Melibea*, impresa por Hans de Laet en Ámberes.³⁴ PENNEY (1954: 115-116) repertorió tres ediciones más de esta traducción hasta 1580, aunque de la de 1576 no hay ejemplares.

Portugal sería un país de condiciones parejas a las de Holanda. Pero el bilingüismo tácito del país luso ocasionó sin duda que *LC* no se tradujera al castellano, si bien Lisboa (1540 por Luis Rodríguez) imprimió ejemplares en castellano. Ecos celestinescos, fortuitos o evidentes, pueden observarse en las piezas teatrales de Gil Vicente (MCPHEETERS 1977: 367-376). Pero nada evitó que la obra acabara en el Índice inquisitorial portugués de 1581. El responsable del Index castellano de 1583, el Padre Mariana vierte ya sus críticas hacia la obra de Rojas, aunque no se incorporara al índice de libros prohibidos (BUJANDA 1979: 213). Se evidenciaba de ese modo el paso lento pero constante de los poderes eclesiásticos, que mutilarían la obra en España en 1632.

Bien diferente por diversos motivos es la recepción de *LC* en Alemania, obra que supone el primer contacto de la literatura de expresión castellana con el ámbito cultural alemán. Una de las peculiaridades más notables reside en que el mismo individuo que traduce la obra en 1520 lo vuelva a hacer catorce años más tarde. No es una mera reimpresión, como se ha mantenido (MENÉNDEZ PELAYO 1958³: 189 y BLANCO 2001: 24), sino una completa revisión del primer ejercicio traslaticio. Supone

³³ De Mabbe no abordamos el gran interés que supone su traducción, al desbordar el siglo XVI. Hay con todo un ejemplar de la edición plantiniana de 1599 que ha sido anotada por el mismo traductor (BOTTA y VACCARO 1992: 353-419).

³⁴ Puede consultarse la reciente edición crítica de la misma por BEHIELS y KISH (2005). Ambas estudiosas realizaron previamente diferentes artículos sobre las características de esta traducción, visión remoralizante del original rojano. Véanse así BEHIELS (1993: 189-194; 2001: 457- 466) y KISH (1989: 525-533).

un cambio claro de texto y paratexto –título y prólogo–, como se demostrará en los capítulos convenientes.

Las traducciones alemanas de Christof Wirsung vivieron un relativo éxito. Al menos la segunda traducción es citada por un literato coetáneo a Wirsung, Jörg Wickram.³⁵ Pero pronto cayeron estas traducciones en el olvido. Kaspar von Barth, el traductor de la versión neo-latina de 1624 (*Pornoboscodidasculus latinus*), desconoce por completo el legado de Wirsung. Todo ello y mucho más sobre la *Grundlageforschung* de *LC* en Alemania es lo que nos proponemos a detallar a continuación.

1.1 Estado de la cuestión sobre la recepción de *La Celestina* en Alemania

Sobre la recepción de *LC* en Alemania viene hablándose desde los estudios de Arturo Farinelli, quien, desde su consideración de gran hispanista y comparatista, dijo en su tesis doctoral –y mantuvo en otras ocasiones– que “diese sogenannte *Tragedia* [...] gefiel den Deutschen und wurde allgemein gelesen” (FARINELLI 1892: 22). Tal afirmación, más bien motivada por apreciaciones personales y escaso rigor filológico, fue puesta pronto en duda, entre otros, por Wilhelm Fehse.³⁶ Con todo, y a partir de Farinelli, buena parte de los estudios dedicados a las relaciones literarias hispano-alemanas se han caracterizado por iniciar tal contacto literario con la obra de Rojas.³⁷

Arturo Farinelli insistió con vehemencia en el amplio eco de las traducciones de Wirsung en una reseña muy crítica y algo injusta al mencionado estudio de Fehse (FARINELLI 1902: 2786-2794). En la misma se añadieron algunos ecos menores de las dos traducciones wirsungnianas durante los siglos XVI y XIX. La primera de ellas resulta ser la más valiosa, ya que se trata de una referencia textual de la traducción alemana de 1534 puesta en la boca de un personaje de *Der verlorene Sohn* de Jörg Wickram (1540). Las otras se refieren al conocimiento de Kaspar von Barth y G. Ph. Harsdörffer de la labor de Wirsung, lo cual a día de hoy, sabemos que es erróneo en el

³⁵ En su *Der verlorene Sohn* (1540) uno de los rufianes menciona la traducción wirsungniana de 1534 (WICKRAM 1971: vol. XI, 13-14).

³⁶ “In Deutschland ist kaum eine Spur von litterarischer Nachwirkung der Celestina zu bemerken [...] Die Celestina hat in Deutschland, so sehr sie es verdiente, kein allgemeineres Interesse gefunden.” (FEHSE 1902: 4-5).

³⁷ Entre ellos, los de TIEMANN (1971) y SCHRAMM (1957).

caso de Barth, y bastante improbable en el de Harsdörffer.³⁸ En cuanto a Barth y su ingente labor filológica, sabemos que fue considerado “el gran amigo de la literatura española.”³⁹ Por tal razón se sobreentiende que Barth leía a la perfección el castellano. Su traducción neolatina de *LC* fue así directa y partió de una edición castellana impresa por la oficina Plantiniana.⁴⁰ Parece que Barth no conoció las traducciones de Wirsung y si no fue así, no les prestó ninguna atención.

A pesar de estos datos aportados por Farinelli y otros más que se comentan en adelante, se hace así difícil comparar la recepción de *LC* alemana con la de otras obras castellanas que vivieron en el Barroco alemán un éxito editorial sin parangón. La bibliografía de Georg DRAUD (1625), con más de 10 000 títulos y con un orden interno que se asemeja al de las ferias de libros, no recoge las traducciones de Wirsung, y sí abundantes entradas de la literatura española más estimada en Alemania hasta 1625.⁴¹

En cierto modo, podría considerarse que la traducción latina de Barth posterga las de Wirsung. Menéndez Pelayo la consideró la mejor de todas las traducciones de *LC*. El hecho de estar vertida a la lengua de comunicación internacional del siglo XVII (y XVIII) le procuró una difusión mucho mayor. José Antonio de Armona parece incluso enorgullecerse de la versión de Barth:

En el primer acto sobresale la elegancia del estilo, la pureza de la lengua y la diestra facilidad del pincel en retratar los caracteres al natural. De este modo, aseguró en él, su autor, la gloria de ser el primer trozo de composición teatral que en España se vio hasta entonces, siendo capaz de competir con las comedias griegas y latinas. *La Celestina* fue traducida, desde luego, en latín. (ARMONA Y MURGA 1988: 124-125)

Con esto no ha de suponerse que la traducción de Barth suplantara a las de Wirsung. Desde el siglo XVI coexistían sin menor disputa en el ámbito cultural germano traducciones de obras castellanas al alemán y al latín, algunas de autores como

³⁸ En efecto, hemos consultado el *Frauenzimmer-Gesprächspiele* de Harsdörffer y comprobamos que leyó la obra a través de la edición alcalaína de 1586, lo que es bien posible, por los buenos conocimientos que tenía Harsdörffer del castellano (HARSDÖRFFER 1968-1969: Teil II, 473).

³⁹ De hecho, el compendio de literatura española traducido por Dieze menciona la traducción neolatina de Barth, del que se añade que es “der grosse Freund der spanischen Literatur” (VELÁZQUEZ DE VELASCO 1769: 308).

⁴⁰ Así lo dice el mismo Barth en la p. 321 de su *Pornoboscodidasculus*. La siguiente tiene un error de paginación y se repite con el mismo número. Probablemente la edición que consultara fuera la de Leyden de 1599. Véase PENNEY (1954).

⁴¹ El *Guzmán de Alfarache* (1617), el *Lazarillo* (1624), el *Quijote* (1621), el *Amadís* (1592), la *Diana*, traducida ésta parcialmente por Kuffstein (1624), así como multitud de escritos de Antonio de Guevara.

Juan Luis Vives, Antonio de Guevara, Saavedra Fajardo y Mateo Alemán.⁴² Sin embargo, la versión de Barth sí que provocó que las de Wirsung fueran algo olvidadas hasta el siglo XIX, cuando se rescataron, cómo no, por el romanticismo. El olvido pudo motivarse quizá por los escasos ejemplares que debieron publicarse –menos aun de la segunda traducción–, y sobre todo, porque durante el Dieciocho también reinan en Alemania los preceptos neoclásicos franceses. La única noticia sobre las traducciones de Wirsung durante dicho siglo se debe a J. Ch. Gottsched, exponente por excelencia del neoclasicismo alemán.⁴³ Su nota sobre la traducción alemana de 1520, aparte de criticar su nulo respeto a las reglas del arte dramático, consiste también en remitir a la versión neolatina de Barth (GOTTSCHED: 1970: 52-54). El redescubrimiento de la labor de Wirsung llegó con la impronta romántica alemana de recoger todo su acervo popular, con lo que fue Clemens Brentano el que primero se refirió a ella, alabándola, a principios el siglo XIX.⁴⁴ El libro en su traducción alemana, y ello ya se desprende en Brentano, era un producto editorial de gran interés bibliófilo, pero tan sumamente raro que ni siquiera el primer traductor alemán que vierte directamente *LC* desde el castellano consigue verlo, a diferencia de la traducción de Barth, de la que incluso cita algún fragmento.⁴⁵ Con todo, *LC* era obra conocida por los círculos románticos alemanes. A. W. SCHLEGEL (1847, IV, 172) tradujo dos canciones del acto XIX, recitadas por Melibea y Lucrecia mientras esperan a Calisto.⁴⁶

La labor de Wirsung estuvo tan supeditada a Barth que la historia de la literatura en Alemania no se hace eco de ella hasta que Fernando WOLF le dedica una extensa nota (1859: 300-302). Eso sí, después de mencionar primero, por supuesto, la latina.⁴⁷

Las dos traducciones de Wirsung estuvieron largo tiempo sin una merecida edición, justo cuando el resto de las traducciones de *LC* vivían un amplio estudio

⁴² De hecho es parte del proceso constitutivo de la canonización de *LC* en Alemania, como se explica en CARMONA RUIZ (2006b: 89-98).

⁴³ La siguiente nota dieciochesca es la del bibliófilo G. W. Panzer, quien poseyó el ejemplar hoy guardado en la Biblioteca Nacional de Francia. La nota alaba en especial el preciosismo de los grabados de *Ain hipsche Tragedia* (PANZER 1788: I, 445).

⁴⁴ Véase la carta que Brentano le dirige a Tieck (HOLTEI 1864: 106-107).

⁴⁵ Véase el prólogo de la traducción de Eduard von BÜLOW (1843: IX-X). Tampoco conoce las versiones de Wirsung el adaptador alemán Richard Zoozman (1905).

⁴⁶ Por el índice de la obra sabemos que A. W. Schlegel utilizó una edición castellana impresa en Amberes (1595), además de usar la *Floresta de rimas antiguas castellanas* de Böhl de Faber. De la primera edición hay numerosos ejemplares, producidos en la Oficina Plantiniana. Este hecho demuestra a su vez la capitalidad de los Países Bajos como puente literario entre España y Alemania.

⁴⁷ Es curioso que todos los folios de guarda de los ejemplares que hemos consultado de *Ain hipsche Tragedia* tengan alguna referencia a la traducción neolatina. Es lo que sucede por lo menos con el ejemplar que hemos consultado en la Biblioteca Nacional de París y de la Universidad de Leipzig.

(SIEBENMANN (1975: 178). Fue precisamente hace algo más de veinte años (KISH y RITZENHOFF 1984) cuando apareció la edición de las traducciones de 1520 y 1534, precedidas de una introducción de 126 páginas sobre el traductor, los grabados y especialmente, los cambios más representativos entre ambas ediciones, al resultar la de 1534 una traducción completamente distinta a la primera, y al destinarse a unos nuevos lectores, esta vez de confesión protestante.

En el ámbito hispano, tal aportación, así como otros trabajos, parece haber pasado algo desapercibida.⁴⁸ Algunas recientes publicaciones que versan sobre la recepción de *LC* en Europa, y más concretamente en Alemania, repiten pequeños errores atribuibles a Menéndez Pelayo, que en su todavía indispensable estudio *Orígenes de la novela* esboza una recepción general de *LC* y un comentario de las traducciones más importantes en lenguas vulgares, amén de la latina de Kaspar von Barth. El mérito del polígrafo santanderino es incuestionable. Todavía hoy no existe ningún nuevo estudio que abarque la recepción europea de *LC*, y quizá por ello se han ido perpetuando ciertas inexactitudes sobre las traducciones alemanas.⁴⁹ La primera de ellas concierne a la datación de la segunda traducción de Wirsung, de 1534 y no de 1533; la segunda, la relación entre ambas, puesto que la de 1534, como ya se ha dicho antes, no es una mera revisión de la primera con algunos cambios, sino una traducción completamente diferente, como ya anotó hace tiempo FEHSE (1902); la tercera, sobre la autoría de las xilografías, que no pertenecen a Hans Burgkmair, sino a Hans Weiditz.

Otra referencia a la labor de Wirsung, incluso anterior a la de Menéndez Pelayo, la constituye un artículo de GONZÁLEZ AGEJAS (1894: 78-103), al dar noticia de un ejemplar de *Ain hipsche Tragedia* (1520) que se encuentra hoy en la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense.⁵⁰ Los juicios de Agejas tienden a sobrevalorar en exceso las variantes entre el texto alemán y el castellano, que se justifican por los cambios de la traducción de Ordóñez, que Agejas no pudo consultar. Aunque muchas de sus proposiciones sean algo inconsistentes a día de hoy, cuando la cuestión ecdótica

⁴⁸ Sobre *LC* en Alemania tenemos los clásicos estudios generales sobre las relaciones hispano-alemanas de TIEMANN (1936, reimpresión de 1971) y HOFFMEISTER (1976), ambos traducidos al castellano. Desde los años setenta del pasado siglo se estudia más concienzudamente la labor de Wirsung como traductor de *LC* (BRIESEMEISTER 1974: 50-57; KISH y RITZENHOFF 1980: 9-18 y 1981: 19-31 y KISH 1986: 97-104).

⁴⁹ La tesis de WAGNER (1987: I, 380-422) posee un apéndice sobre la difusión *LC* en Europa, aunque en lo concerniente al ámbito alemán hay diversos errores y erratas. Además no se ha tenido en cuenta el estudio y edición de KISH y RITZENHOFF (1984).

⁵⁰ El boletín de esta misma institución ha permitido dar una noticia que poca novedad aporta sobre el hermoso ejemplar que posee (FERNÁNDEZ GONZÁLEZ 2005: <http://www.ucm.es/BUCM/foa/pecia/num2/index02.htm>).

anda algo más clara que hace un siglo, en su defensa ha de añadirse que probablemente fue uno de los primeros en advertir la importancia de la traducción italiana para la reconstrucción de la *Tragicomedia*. Desde ese punto de vista gira este artículo, que se entusiasma en cierto modo con la traducción alemana: Agejas afirma que el final de la traducción de Wirsung representa la conclusión verdadera del acto 21 de la *Tragicomedia*. Menéndez Pelayo, que había revisado el artículo de Agejas antes de su publicación, se deja llevar también por la emoción del hallazgo cuando escribe en 1894 una carta a Farinelli en la que dice: “Conseguí ver en Madrid la *Celestina* alemana de 1510 (*sic*). Me parece importantísima hasta para la restitución del primitivo texto. Lo que nunca he podido ver es la traducción italiana, que al parecer sirvió de base a la tudesca.”⁵¹ Esta hipótesis fue rebatida al poco tiempo (FEHSE 1902) y se justifica por las veleidades germanófilas que vivía entonces un sector intelectual del país.

Así, resulta curioso constatar cómo se repiten todavía algunos errores que se remontan al estudio de Menéndez Pelayo, de casi cien años de edad.⁵² A pesar de que muchas cuestiones fueron resueltas en la edición de KISH y RITZENHOFF (1984), todavía se cierne alguna sombra sobre las traducciones de Wirsung, ligado quizá esto al desconocimiento del idioma alemán en territorio hispano o, lo que es peor, al desinterés por una obra que todavía oculta muchos de sus secretos. Es por esa razón por la que creemos necesario arrojar nueva luz sobre la recepción de *LC* en Alemania durante el siglo XVI.

⁵¹ *Menéndez Pelayo Digital* [Farinelli-Menéndez Pelayo, p. 34-35. (volumen 13, carta n.32)].

⁵² Ése es el caso del último artículo que esboza una recepción global de *LC* hasta el siglo XVII (BLANCO 2001: 24).

2. ESPAÑA EN ALEMANIA: RELACIONES LITERARIAS

Según consultemos unos u otros estudios monográficos, los orígenes de las relaciones literarias entre España y Alemania se inician en dos épocas distintas. O bien en el Barroco, con extraños casos previos como la traducción alemana de *LC* –según TIEMANN (1971: 13-20) y SCHRAMM (1957: 262-264)–, o bien se inicia este contacto en la Edad Media latina –según FARINELLI (1892: 2-20) y HOFFMEISTER (1976)–, manual el del último, que aunque indispensable, acaba de cumplir treinta años, por lo que merecería una revisión al menos bibliográfica. Por lo general, los cuatro manuales que acabo de citar desatienden la literatura castellana de finales del XV y principios del XVI y su impacto en el ámbito cultural alemán.⁵³

Ésta es la razón por la que se hace obligatorio revisar el origen de las letras castellanas en el área germanoparlante. Para comprender de manera idónea la aparición de *LC* en Alemania es indispensable examinar la presencia literaria castellana en el ámbito cultural alemán, al menos antes de la aparición de *Ain hipsche Tragedia* (1520). En este acercamiento obviamos la Edad Media latina, puesto que no existía entonces una clara delimitación nacional, porque el saber erudito era patrimonio común –como el latín– y porque las lenguas vulgares no se dignificarían plenamente hasta el otoño de la Edad Media.⁵⁴ Es además difícil hablar durante la Edad Media de una “literatura nacional” ya que

predominaba la conciencia del *Orbis Christianus* como espacio espiritual común bajo la primacía del latín. Teniendo en cuenta las dificultades de comunicación y circulación de textos, las acciones en el dominio de la literatura, en vez de ser recíprocas y continuas, son más bien unilaterales y esporádicas, es decir, el trasvase cultural se va dirigiendo en un clivaje desde la periferia al centro, del sur hacia el norte, y en menor escala del Sacro Imperio hacia los territorios hispánicos. (BRIESEMEISTER 2002: 432)

⁵³ No incluimos en esta lista la obra de SCHWERING (1902) porque consiste en un ataque personal a A. Farinelli. La obra de Schwering es en general de escaso valor y las relaciones hispano-alemanas durante la Edad Media se circunscriben a la Historia.

⁵⁴ Los capítulos sobre las relaciones literarias hispanoalemanas durante la Edad Media suelen circunscribirse a datos históricos y a cuestiones que desbordan los límites de esta tesis, como puede ser el posible origen germánico de la épica castellana. Sobre todo ello hay escuetas pero certeras páginas en HOFFMEISTER (1976: 17-25).

Con todo, es innegable el valor del hispanogodo San Isidoro de Sevilla en el saber europeo y alemán. Probablemente ningún otro ámbito cultural como el germano abrazó con tanto entusiasmo el saber del clérigo hispalense. Uno de los primeros textos conservados en antiguo alto alemán es la traducción de *De fide catholica contra Judaeos*, de finales del siglo VIII.⁵⁵ Así mismo, obras épicas como el *Ruodlieb* (h. 1050) o *Herzog Ernst* (h. 1180) despliegan valores instructivos que pueden remitir a la erudición y enciclopedismo de las *Etimologías* de San Isidoro.⁵⁶

Dentro de nuestra delimitación, englobamos bajo literatura castellana sus dos vehículos de expresión propios del XV, el latín y el romance. No es este el lugar para tratar las traducciones de San Vicente Ferrer, Arnaldo de Vilanova o Ramón Llull porque no nos consta que escribieran en castellano y porque por lo menos el último de ellos es patrimonio de la literatura catalana.⁵⁷

El lapso que nos atañe para entender *LC* dentro del período inicial de las letras castellanas en Alemania abarca el año 1475 hasta 1550 –la segunda traducción alemana de Wirsung es de 1534. Esta delimitación cronológica se debe a varios motivos: 1) porque ya se ha cumplido un tiempo considerable del contacto mutuo entre España y Alemania –casi ochenta años– a caballo entre dos épocas, con trascendentales cambios políticos en la península ibérica, así como religiosos en toda Europa; 2) porque hacia 1550 ya se ha instalado en suelo alemán una imagen fóbica de lo español, debido a cuestiones confesionales y políticas, por lo que el *transfer* de las letras castellanas en

⁵⁵ Uno de los dos manuscritos del *Althochdeutscher Isidor* puede consultarse en su versión facsimilar en EGGERS (1964).

⁵⁶ La influencia del obispo de Sevilla en Alemania es cuestión todavía por dilucidar en el ámbito de la medievística germana. Se supone que la recepción de San Isidoro en el espacio cultural alemán es indirecta, tras el paso de misioneros irlandeses y anglosajones (*LM* V, 679-680). La traducción alemana del *De fide* está recogida en dos manuscritos. Sobre la presencia impresa de San Isidoro en Alemania ha de destacarse la edición príncipe de las *Etymologiae* (Augsburgo, 1472). Fue impresa por G. Zainer y posee ricos grabados. Otra edición fue impresa en Estrasburgo por Mentelin (1473). Zainer también edita en 1472 *De responsione mundo et de astrorum ordinatione*. En el siglo XVI he repertoriado otras doce ediciones alemanas de San Isidoro, si bien ninguna de ellas vuelve a sacar a la luz las *Etimologías*.

⁵⁷ La primera traducción del valenciano San Vicente Ferrer data de 1486 (*Ein tractat von dem ende der welt*, Augsburgo). El *Mirabile opusculu de fine mundi* se vuelve a imprimir en Leipzig en 1524 (RÖSSIG 1997: 9 y 12). Sus obras parecen vivir un *revival* durante la Reforma luterana, quizá porque Ferrer las escribió en una época de Cisma religioso. Otro autor de mucho éxito durante el siglo XVI es el médico de origen catalán Arnaldo de Vilanova. Toda su obra fue escrita en latín. La traducción de un manual sobre la preparación del vino y sus saludables repercusiones en el hombre dieron en 1485 el *Weinbuch* más antiguo del ámbito cultural alemán (ROTH 1894: 470). Del mismo anotamos hasta siete ediciones entre 1503 y 1532. La transmisión textual de la traducción de Wilhelm von Hirnkofen ha sido analizada por GLONING (1995: 199-208). Sobre la transmisión manuscrita de sus *regimina sanitatis* durante los siglos XIV y XV véase STRAUSS (1963). De Raimundo Lulio destacamos la que parece su primera traducción alemana *Künstliche eröffnung aller verborgenhayten der natur*, impresa en Augsburgo en 1546, según RÖSSIG (1997: 15). Teniendo en cuenta las lagunas de este repertorio bibliográfico es probable que existieran antes otras ediciones.

Alemania ya está condicionado por circunstancias extra-literarias y 3) porque tras 1550 surge el *boom* de la literatura didáctico-cortesana (Fray Luis de Granada y Antonio de Guevara), como bien muestran los repertorios de Johann CLESS (1602) y Georg DRAUD (1625) de principios del s. XVII, que nos dan una idea de las ventas de la literatura española en las ferias editoriales y en las que sin lugar a dudas, Guevara es el autor más solicitado.

Una útil guía para rastrear las traducciones de la Literatura universal en lengua alemana es sin duda la bibliografía cronológica de RÖSSIG (1997), que sin embargo presenta algunas lagunas, ya que la empresa que se pretende es sin duda mayúscula. Se echan de menos algunas obras literarias españolas, no se repertorian la traducciones de textos científicos, filosóficos o médicos y tampoco se indica si las traducciones alemanas siguen la fuente original o son de segunda mano. Con lo último nos referimos en el caso de las letras castellanas a la importancia del latín, italiano o del francés como lenguas mediadoras para llegar al público alemán.

Una obra que olvida Rössig, que además puede considerarse como la primera traducción de una obra castellana al alemán, es el *Speculum vitae humanae* de Rodrigo Sánchez de Arévalo (1404-1470). Este hombre de Iglesia, discípulo de Alfonso de Cartagena y compañero de Alfonso de Madrigal, realizó diferentes tratados políticos e históricos –*Suma de la política*, h. 1455– y demás literatura de “espejo de príncipes”, antes de hacer carrera en la curia romana. Es en la ciudad de Roma donde se imprime su obra más famosa. El *Speculum* se inicia con un prólogo del autor. Siendo niño, recuerda como su madre y resto de familiares discute sobre la formación ideal para el joven. Buena parte de la familia recomienda los estudios de Derecho para un futuro trabajo civil, mientras la madre se decanta por la carrera eclesiástica. Esta anécdota da pie para que la obra se divida en dos partes. La primera examina la vida temporal y expone las ventajas e inconvenientes de cada estado –desde emperador hasta pastor– y la segunda trata la vida espiritual, narrando todos los estamentos religiosos –desde Papa hasta sacristán. Sánchez de Arévalo crea así una obra moralista que avisa sobre el correcto comportamiento del ser humano en todos sus estamentos.

1473 es, *stricto sensu*, el año inicial de lo castellano en Alemania, ya que el humanista Heinrich Steinhöwel emprende la traducción del *Speculum vitae humanae*. El manuscrito se termina un año después y sirve de fuente para el incunable que imprime G. Zainer en Augsburgo en 1475. Este hecho pone de relieve que en el ámbito cultural alemán se atiende a la literatura castellana en uno de sus vehículos de expresión, que es

la lengua latina. Realmente, casi todo el corpus textual castellano que se importa es de expresión latina. La escrita originariamente en romance sufre la mediación de la lengua clásica o de otra vulgar casi vertical, como el italiano.

Sea como fuere, el *Espejo de la vida humana* o el *Spiegel menschlichen Lebens* según Steinhöwel, es la primera obra literaria castellana que se vierte al alemán. Y de manera fulgurante. Su primera edición latina se imprime en Roma en 1468. La fortuna editorial alemana del impreso en latín prueba el éxito de la obra. Se imprime por primera vez en enero de 1471 por Zainer en Augsburgo y existen dos ediciones más repertoriadas por HAIN (1838: II, entradas 13949/50), aunque he localizado por el momento otra más de 1472. Aparece en un pequeño centro impresor como es Beromünster, y el ejemplar conservado está provisto de extensas anotaciones de un lector de la época, como sucede con el de 1507 conservado en Viena, lo que indica el interés que debía suscitar la obra entre sus coetáneos.⁵⁸ La obra se imprime en otras tres ocasiones hasta 1626. Relevante para la recepción de Sánchez de Arévalo es la edición de Hannover de 1618, donde aparece una carta introductoria en la que se afirma que la obra contiene pasajes “multa præclara et lectu dignissima, nec minùs iucunda” (NICOLÁS ANTONIO 1788: II, 300). Éste es el juicio positivo que Nicolás Antonio recoge orgulloso en su *Bibliotheca Hispana vetus* de 1672.

Es cierto que la repercusión de la traducción de Steinhöwel fue casi nula en la literatura alemana, pero falta un estudio de la transmisión textual de la misma, puesto que sólo se ha analizado el testimonio manuscrito, pero no el impreso (BORVITZ 1914). Se necesita así una edición crítica de esta traducción. Tampoco se ha prestado atención a los 57 xilogramados que ilustran la edición príncipe alemana.⁵⁹ El *Speculum vitae humanae* es, en general, obra poco conocida y estudiada.⁶⁰ Pero por su repercusión hasta el siglo XVII esta obra merece por lo menos un mínimo de atención. La traducción de

⁵⁸ El ejemplar de Beromünster se guarda en la biblioteca central de Zürich [S. ZB Alte Drucke. II App. 67]. Se terminó de imprimir el siete de septiembre de 1472, en la oficina de Helye y posee 110 folios. Del folio de guarda sabemos que su primer propietario fue Stephan Meier, clérigo de Bremgarten. El ejemplar vienés (VD16 R2700) proviene de la imprenta de Prys en Estrasburgo y ya es repertoriado por el mismo Nicolás Antonio en su *Bibliotheca hispana vetus*. En esta edición de 1507 colaboraron humanistas de gran calado, como S. Brant, J. Wimpheling o J. von Botzheim, lo que prueba el interés de los círculos eruditos alemanes por la obra de Arévalo, humanista que participó en el concilio de Basilea desde 1534 (LAW 1989: 7).

⁵⁹ Probablemente los grabados alemanes pasaran luego a ser imitados o copiados en España. Sobre esa interdependencia xilográfica entre España y Alemania hay algunos apuntes en DOMÍNGUEZ BORDONA y AINAUD (1962: XVIII, 245-261).

⁶⁰ No hay edición facsímil de la edición latina, pero sí de la traducción castellana de 1491 (SÁNCHEZ DE ARÉVALO 1994). Un estudio y edición crítica de la misma es la tesis norteamericana de LAW (1989).

Steinhöwel es ya interesante desde su prólogo, en el que se defiende a las claras la traducción libre –no hay que trasladar, dice el humanista alemán, “eyn wort gegen wort”, sino “eynem synne eynen andern synne” (BORVITZ 1914: 145).

El siguiente autor que pasamos a comentar recalca también en Alemania gracias a sus escritos en latín y se trata del valenciano Juan Luis Vives (1492-1540), sin duda la figura peninsular de mayor éxito en la Alemania del siglo XVI. Por ello se le han dedicado diferentes estudios. Fundamentales a este respecto son los de BRIESEMEISTER (1982: 177-191 y 1995: 229-246).⁶¹

Lo más capital es que gran parte de sus obras se imprimen durante su vida, así como algunas traducciones al alemán –desde 1532–, por lo que la recepción de la obra de este humanista no ocurre con un retraso de generaciones, como sucederá posteriormente con la prosa cortesana, el *Amadís* o la novela sentimental. De Vives hay sólo en el siglo XVI más de 150 ediciones germanas, impresas en lengua latina y alemana. El humanista valenciano alcanza pues un éxito notable en Alemania por sus escritos pedagógicos y moralistas.⁶² Se le debió de considerar como una gran autoridad moral y erudita –ya se le menciona como ilustre español en la *Cosmographia* de S. Münster. Este manual etnográfico de 1544 publica por primera vez estereotipos nada halagüeños sobre los españoles, por lo que demuestra el distanciamiento hispano-alemán de tales años.⁶³ Aunque sólo sea el ejemplo de una ciudad, es también significativo que la imprenta de Basilea ya demuestre en esa época un claro giro anti-español (GILLY 1985: 219-222).

Pero no toda la literatura castellana que se exporta a Alemania es de corte teológico, moralista o pedagógico. Hemos de apuntar también un interés por textos técnicos, históricos e incluso médicos, en los que nada influyen desavenencias ideológicas o religiosas, al menos en un primer momento. Uno de los textos más recurrentes versa sobre las noticias relacionadas con el descubrimiento del Nuevo Mundo e incluso algunos tratados de medicina están de algún modo relacionados con este acontecimiento, como varias recetas para curar la sífilis utilizando la madera de un

⁶¹ Gran parte de la labor crítica del Prof. Briesemeister se ha compendiado en el volumen de WENTZLAFF-EGGEBERT (2004).

⁶² Es conocida la intención pedagógica del mismo Duque Augusto de Wolfenbüttel, que consideraba los escritos de Vives como muy apropiados para sus hijos (BRIESEMEISTER 2004: 206). Su importancia en el campo de la traducción será objeto en un capítulo posterior de esta tesis.

⁶³ “Die Spanier seind in gemein ernstlich / gestreng / vnarmherzig / hochgetragen / verächtlich / neidig / mißgönstig / vnverträglich / dencken immerdar auff mittel ihren Feinden zu schaden / seind eifferig in der Religion / darneben abergläubisch.” (MÜNSTER 1984: 104).

árbol tropical, el guayaco. El primer texto que recoge esta noticia clínica parece datar de 1519 y si como reza su título, es una receta traducida del español al alemán, probablemente nos encontremos con el primer texto no literario traducido directamente del castellano al alemán.⁶⁴

Otro tratado de medicina de gran interés es un regimiento sanitario de Luis Lobera de Ávila, impreso en 1530 en Augsburgo. Puede considerarse como un estudio de higiene individual, heredero de la “dietética” de los *regimina* medievales. Lobera, médico personal de Carlos V, ha sido considerado como el “último seguidor español importante del galenismo arabizado de origen medieval (LÓPEZ PIÑERO 1991: 9). La aparición en Augsburgo de su obra *Vanquete de nobles cavalleros* se debe a dos circunstancias fortuitas. La primera es que acompañara al emperador a la Dieta imperial de 1530. Ya en Augsburgo, y como nos dice el mismo Lobera, había pocos enfermos y “por no gastar el tiempo malgastado dime a escrevir esta pequeña obra” (LOBERA 1530: X3v-X4r). Es muy probable que el impresor Heinrich Steiner conociera a Lobera mientras se celebraba la Dieta. No vería con malos ojos publicar una obra científica –ya hace imprimir a médicos como Paracelso y Brunschwig–, amén de complacer de algún modo y aunque sea indirectamente al mismo Carlos V. Lo curioso es que Steiner proporciona la primera obra en español que se imprime en Alemania.⁶⁵ La traducción al alemán de este *regimen sanitatis* ve la luz en 1531, también en la ciudad de Augsburgo y por Steiner. La traducción, del médico Michael Krautwadel, se imprimió cuatro veces más hasta 1563. Convendría comprobar hasta que punto la traducción alemana sigue su fuente original, ya que el *Vanquete* se imprimió enteramente en castellano, acompañado de glosas marginales en latín donde se citaban las diferentes autoridades.⁶⁶

Si dejamos de lado enfermedades venéreas y otros males, el primer texto traducido al alemán sobre el Nuevo Mundo es la carta de Cristóbal Colón dando a conocer el descubrimiento de las islas de San Salvador, Cuba y Santo Domingo en su primer viaje de 1492 –la carta a Santángel. La importancia de tal relato no se desprende de su rápida edición en castellano –de 1493–, sino de las numerosas ediciones latinas

⁶⁴ PROKSCH (1891: III, 544) reseña una edición que data de 1518. GILLY (1985: 256) señala un ejemplar impreso por Grimm y Wirsung en diciembre de 1518, que además estaría dedicado a Matthäus Lang von Wellenburg. Nos ha sido imposible verificar tales datos. La edición más temprana que hemos consultado (*Ain Recept von ainem holtz...*) se imprimió en Augsburgo en 1519 por Hans von Erffort. Se encuentra en la Biblioteca de Augsburgo (S. 4° M. med 295/34).

⁶⁵ Lobera parece disculparse de este hecho ante sus lectores, cuando tras una fe de erratas confiesa que “el que ha compuesto las letras de la impression deste libro, es mero aleman que no entiende cosa alguna de la lengua latina ni española” (LOBERA 1530: Y3r).

⁶⁶ Sólo se conocen tres ejemplares de esta edición guardados en bibliotecas alemanas (VD16 2168).

diseminadas por toda Europa en la década del 90 –Roma, Barcelona, París, Basilea o Amberes. La traducción alemana apareció en Estrasburgo en 1497. En el *Gesamtkatalog der Wiegendrucke* (1934: VI, entrada 7179) podemos ver que su colofón menciona lo siguiente sobre la fuente original que se utilizó: “Getütschet vß der katilonischen zungen vnd vß dem latin zu Ulm”. Konrad HAEBLER, en el único estudio que parece haberse dedicado a esta versión, creyó que el anónimo traductor utilizó una edición castellana hoy perdida (1900: 16). Probablemente se ayudaría de la edición latina impresa en Basilea y puede que su referencia a la lengua catalana se deba a que consideraría el texto colombino como catalán por el mero hecho de estar impreso en Barcelona.⁶⁷ Quien sabe si no hubo antes una edición en alemán impresa en Ulm, hoy perdida. Consuelo VARELA (1992²: 20) afirma que la traducción alemana proviene de la edición castellana impresa en Barcelona, pero no aporta pruebas que verifiquen tal filiación textual. En caso afirmativo, la carta de Colón sería el primer texto de lengua castellana que se traduce al alemán.

Tras el descubrimiento de América, las siguientes noticias que se esperan con impaciencia son las de la Conquista, por lo que debemos señalar a Hernán Cortés y sus cinco *Relaciones* o cartas como los impresos más estimados para entender la conquista de México.⁶⁸ Alemania es el país europeo que más se interesa por las nuevas de Cortés. Las traducciones latinas se suceden con dos ediciones en Núremberg (1524) y una en Colonia (1532), mientras que la traducción alemana data de 1550 –en Augsburgo– y se basa, según su título, en la edición latina de Colonia, realizada por Pietro Savorgnano da Forlì, secretario de Juan de Revelles, obispo de Viena. La elección de la edición de Colonia no es fortuita. Se trata de un hermosísimo libro, esmerado en lo tipográfico y que consiste en la reimpresión de la traducción de Savorgnano, por lo que ofrece con ello la segunda y tercera carta-relación de Cortés, es decir, la marcha sobre México y la toma de la ciudad de Tenochtitlán. Ambas cartas conforman los episodios más deslumbrantes de las cinco relaciones y no extraña que el título de la versión alemana se dirigiera a su público con el sugerente “zwo gantz lustige vnnd fruchtreiche

⁶⁷ Se cree que el traductor alemán no parecía muy ducho en la materia que le atañía: confunde La Coruña con Cádiz (VARELA 1992²: xiii). Sin embargo, tras un primer cotejo sólo podemos señalar que a la ciudad andaluza se la llama “Columnas hercules” (Häbler 1900: a2r), lo que no es un error y mucho menos tiene que ver con una ciudad gallega.

⁶⁸ Hemos seguido la edición de HERNÁNDEZ, que señala las primeras ediciones alemanas de las cartas de relación de Cortés (1988²: 33-35).

Historien.”⁶⁹ La traducción germana fue realizada por los *lateinischen Schulmeister* de Augsburgo Sixtus Birck y Andrea Diethero y convendría examinarla para verificar si ya existe una actitud anti-española, como sucederá más tarde, cuando la Leyenda Negra vaya nutriéndose de más episodios oscuros.⁷⁰ Ejemplo paradigmático de la nefasta reputación hispana es la traducción alemana de la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* (1597), en la que se denuncia y condena a los españoles y se les compara con el mismo Diablo (LÓPEZ DE ABIADA 2004: 244). No obstante, es plausible que la traducción alemana de Cortés no presente adiciones críticas respecto al papel de la Corona imperial en América, teniendo en cuenta la crisis del protestantismo por aquellos años –la batalla de Mühlberg de 1547– y el perfil humanista de Birck, menos beligerante que el de Fischart, que más tarde será el verdadero azote anti-español de la literatura alemana.

Pero sin duda, la gran obra española en lengua castellana que se traduce en esta época es la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. *LC* en Alemania tuvo dos traducciones, en 1520 y en 1534, ambas impresas en Augsburgo y hecho curioso y poco frecuente, realizadas por una misma persona. Ya es conocido por lo menos desde PANZER (1788: I, 445) que el traductor alemán se sirvió de la versión italiana de Ordóñez. Con todo, por la colación textual que he realizado y que se estudiará en su capítulo correspondiente, Chistof Wirsung utilizó una de las ediciones milanesas de la traducción italiana de *LC*.

No obstante, y con la premisa de no adelantar conclusiones, hemos de ser prudentes para comprender el *transfer* de *LC* a Alemania. Su aparición, antes que en Inglaterra o Francia, no obedece a un contacto directo entre la península ibérica y el ámbito cultural alemán, sino que viene precedido del liderazgo humanista de Italia. Ch. Wirsung encuentra durante sus estudios en Venecia una obra literaria parecida a las de Boccaccio, Piccolomini o Petrarca que ya eran conocidas en su patria por la labor traductora de Wyle, Steinhöwel o Albrecht von Eyb. Al menos la primera traducción alemana de *LC* debe encuadrarse dentro de este marco de las relaciones literarias italo-alemanas, puesto que la obra de Rojas debió de considerarse como un texto literario que

⁶⁹ El título de la obra (VD16 ZV 3908) es *Von dem Newen Hispanien / so im Meer gegem Nidergang...* (Augsburgo, Philipp Ulhart d. Ä., 1550).

⁷⁰ Nosotros hemos consultado el ejemplar depositado en la Biblioteca Nacional de España (R. 38235). En una primera impresión creemos que resulta un libro respetuoso con la fama española. Está dedicado a don Fernando de Austria (f. 2r-v), cuenta con el privilegio imperial y contiene glosas marginales de los traductores donde va destacándose el hacer de Hernán Cortés.

abarcaría en cierta manera el amor trágico de dos amantes (*Historia de duobus amantibus*, traducción al alemán por Wyle en 1462 con el título de *Euriolus und Lucretia*) y también la consecuente muerte de uno de ellos, como sucede en *Tancredi* de Boccaccio, cuya traducción al alemán la realizó Albrecht von Eyb en 1472 (*Guiscardus und Sigismunda*).

Hasta aquí alcanza la lista de los escritos castellanos que se exportan a Alemania entre 1475 y 1550. En estos orígenes podemos destacar varias tendencias comunes que incluso pueden ayudar a entender mejor la canonización de la literatura española en el Barroco alemán: 1) las obras castellanas de expresión latina alcanzan mayor éxito editorial en el mercado alemán –el caso paradigmático es Vives– porque el latín es por derecho propio la lengua internacional y de comunicación entre los eruditos europeos; 2) el latín puede utilizarse también como lengua intermediaria para las traducciones alemanas, como sucede con las *Relaciones* de Hernán Cortés y quizá con la *Carta* de Cristóbal Colón. Más tarde la intermediación se llevará a cabo mediante lenguas vulgares como el francés o el italiano, aunque el Barroco alemán tenderá asimismo a traducir la literatura española del Siglo de Oro directamente al latín; 3) las ediciones latinas de obras castellanas coexisten con sus traducciones alemanas sin ningún tipo de perjuicio –en el s. XV en el caso del *Speculum vitae humanae* y en el s. XVI en el de Arnaldo de Vilanova, aunque el último nunca escribiera en castellano–; 4) hay un marcado interés por textos de medicina, de historia y de instrucción moral. Notable es que se reforzará la carga ejemplarizante de las obras didáctico-moralizantes, como sucede con *LC* –y que se estudiará más adelante en este trabajo–, predisposición por cierto común en la adaptación y traducción alemanas de la novela picaresca española; 5) la relevancia de la ciudad de Augsburgo como centro impresor en el inicio de las letras castellanas en Alemania. En ninguna otra ciudad alemana se conocerá tan bien la literatura española como en ella. No extraña entonces que las dos ediciones de *LC* alemana vean la luz bajo el cielo de esta ciudad imperial que vivirá su suerte unida a la bibliofilia del emperador Maximiliano, así como a la acción política de su nieto, Carlos I de España y V de Alemania.

Otra cuestión que no podemos abordar aquí sería la relación inversa, la influencia de la literatura alemana en España a finales del siglo XV y principios del XVI. Este punto bien merece un examen detallado, a la vista de que existen textos

castellanos de gran importancia –todos de finales del siglo XV– cuya transmisión textual se relaciona con originales en alemán. Es lo que sucede con la edición incunable de 1489 (Zaragoza, Juan Hurus) de las fábulas de Esopo. Sus xilografías son incluso las mismas que las de la traducción alemana de H. Steinhöwel (1476/1477).⁷¹ Desde luego, la presencia alemana en buena parte de las imprentas españolas permite que la literatura peninsular se nutra rápidamente de los éxitos editoriales más importantes, así como de los tacos en madera más preciados, que se comprarían o copiarían. La edición de 1488 en Tolouse incorpora fábulas ajenas a las de la versión bilingüe de Steinhöwel, pero es innegable que todas –aunque falta por cotejar la supuesta *princeps* de 1482 de Pablo Hurus– traducen de manera literal el prólogo de Steinhöwel (KNUST 1887: 206-216). Otros estudios avanzan la relación directa de algunos epimitios castellanos con el texto alemán, que no latino (BEYERLE 1980: 312-336) y DICKE (1994: 118) afirma que para las fábulas de Aviano el texto alemán se utiliza sin exclusión.

La interconexión editorial entre España y Alemania se muestra otra vez más en la imprenta zaragozana de Pablo Hurus, con su *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo* de 1483. Esta traducción del *Directorium humane vitae* de Juan de Capua no parece ser siempre traducción del texto latino. Recientemente se ha apuntado sobre la importancia del texto alemán traducido por Anton von Pforr para el estudio del *Exemplario*, a tenor de ciertas coincidencias textuales, puesto que a veces el texto castellano se aleja de los impresos del *Directorium* y se aproxima al texto alemán. Tales coincidencias son quizá indicio de que ambas versiones utilizaron un manuscrito latino procedente de una misma fuente (LACARRA DUCAY 2005: 937).⁷²

Estos ejemplos, junto con las referencias sobre la geografía e historia alemanas en la literatura caballeresca de principios del siglo XVI –sobre todo el ciclo clarianesco– demuestran la existencia de una relación literaria entre España y Alemania. Tal contacto, el de la literatura alemana en la España del siglo XVI, está todavía por dilucidar.⁷³

⁷¹ Puede consultarse una edición de la traducción de Steinhöwel en ÖSTERLEY (1873).

⁷² Por ello se argumenta sabiamente que “el texto alemán se convierte en un eslabón imprescindible para el estudio de la traducción castellana, no sólo por la dependencia de las xilografías sino por la probabilidad de que ambas versiones partan de un manuscrito próximo” (LACARRA DUCAY 2005: 939). El uso de los grabados de una edición estrasburguesa de Johann Prüß por parte de Pablo Hurus demuestra la dependencia xilográfica de la imprenta incunable española de los modelos alemanes.

⁷³ Además del trabajo filológico pendiente para analizar el *Esopo* y el *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo*, cuyas fuentes alemanas deben considerarse para una necesaria edición crítica de los textos castellanos, hay otro de tinte histórico para explicar la presencia alemana en las novelas de caballerías. El Libro I del *Clarián de Landanis* (1518) de Velázquez de Castillo narra buena parte de su

3. CHRISTOF WIRSUNG, DOBLE TRADUCTOR DE *LA CELESTINA*

Casi toda la Europa central del siglo XVI se impregnó de dos movimientos espirituales conocidos como Humanismo y Reforma, reunidos a su vez en lo que es su concepto globalizador, es decir, el Renacimiento, época que supone el marco histórico en el que *LC* encuentra su inmediata fortuna. Christof Wirsung (=Wirsing o Würsung), nacido en 1500 en Augsburgo y muerto en 1571 en Heidelberg, es exponente de la coincidencia de tales movimientos que sacudirían –de muchas maneras– la Alemania del siglo en el que le tocó vivir.

El nacimiento de Ch. Wirsung en una de las ciudades más florecientes del sur de Alemania en lo cultural y económico hará que éste pueda crecer en un Augsburgo de notable labor editorial, y que, merced a los contactos con el norte de la península itálica, tal labor se impregne de las obras literarias de la Antigüedad clásica, así como de otras de autores más modernos, como Petrarca, cuyo *Remediis* se imprimió en Augsburgo en el año 1532. Tal ciudad proporciona además toda una convulsión religiosa en muy pocos años: en 1534 se declara el luteranismo confesión oficial, que da paso a un movimiento reformista influido por Zwinglio y Bucero, lo que desemboca en 1548 en la reinstauración del catolicismo y en un aumento de la autoridad jesuítica. Por tal motivo, y como veremos más adelante, la segunda traducción de Wirsung de 1534 se hará eco de los cambios confesionales (y sociales) de la ciudad en la que se imprimió.

Los primeros datos biográficos sobre Ch. Wirsung provienen de una fuente destinada a recoger la vida de 546 eruditos alemanes y holandeses de los años 1400 a 1618. De la obra *Vitae Germanorum philosophorum* de Melchior Adam extraemos el hecho que más nos importa aquí, es decir, el de la autoría de la traducción alemana de *LC*.⁷⁴ Ch. Wirsung nació en Augsburgo en el año 1500 y como dice Adam, de “familia patricia et clara”. Su padre, Marx (o Markus) Wirsung (?-1521), rico comerciante y hombre de negocios, además de boticario, fue socio con Sigismund Grimm de una imprenta de la participa desde 1517. Desconocemos la fecha de nacimiento de Marx Wirsung, pero debió de enviudar en el mismo año del nacimiento de su hijo, probablemente después de que su esposa diera a luz. En 1501 se vuelve a casar, esta vez

acción por territorios del Sacro Imperio Romano Germánico, lo que puede estar motivado en la llegada al trono español de Carlos I. El libro sería así un homenaje de “la historia de sus antepasados en el Imperio, una historia de carácter heroico y mitológico caballeresco” (GONZÁLEZ GONZALO 2005: XXI).

⁷⁴ “Vertit etiam ex Italico tragœdiam *Calixti & Melibai*, item *conciones & apologos Bernardi Ochini*: quæ omnia exstant” (ADAM 1615: 253).

con Agathe Sulzer, la que sería madrastra de Christoph (HAEMMERLE 1936: 6 y KÜNST 1997: 43 y 99).

Muchos de los nuevos datos obtenidos tras los estudios anteriores provienen del imprescindible manual de KÜNST (1997) sobre la imprenta en Augsburgo. De diferentes códigos y listas de impuestos podemos averiguar ahora algunos datos sobre los progenitores de Ch. Wirsung que permanecían ambiguos. Lo que parece probable es que Marx Wirsung ya estuviera casado por lo menos desde la última década del siglo XV, cuando diferentes impresores realizan donativos para terminar la remodelación de la iglesia de Santa Ana, de su sacristía y biblioteca. El de Marx Wirsung consistió en la realización de una vidriera, así como en el donativo de una pila de agua bendita y un cuadro para el altar de la sacristía. De tal generosidad hay constancia escrita y en la misma se menciona a su mujer, Christel Veronica, quien daría a luz a Christof en 1500 y fallecería poco después:

Marx Wirsung. Das Gewölb nächst am Nöllen zugeeignet. Geben fünfzig Gulden Reinisch. Gemacht das fenster in seinem Gewölb Geben ein hübschen Weyewasserstein von Marmelstein in die Kirchen. Ein Altartafel in die Sacristey doch ohn sein Wappen, als daß dieselb tafel uns dem bau und nit ihm zugehörig sey. Haben ihm zugeben ein Jahrtag von Jahren für *Christel Veronica sein Haußfrau*. empfangen haben die Vetter zu derselben Zeit dafür [...] XX Gulden. (KÜNST 1997: 79, n. 194)

De los *Steuerbücher* de la ciudad de Augsburgo obtenemos también más información. Marx Wirsung figura en los listados de recaudación de impuestos desde 1485 (KÜNST 1997: 43). Sabemos que en 1496 compra la farmacia de Wolfgang Ridler, consiguiendo que la misma florezca (GENSTHALER 1973: 62).

Otro hecho comprobado por Haemmerle y KüNST es el relativo a su matrimonio contraído con Agatha Sulzer en el año 1501. La unión con una familia patricia le permite a Marx Wirsung entre otras cosas acceder al selecto *Herrenstube*.⁷⁵ Agatha Sulzer, como veremos más adelante, supondrá además el nexo de unión con otro personaje muy influyente de la ciudad, Mathäus Lang, que más tarde se convertiría en

⁷⁵ Consistía en un lugar de encuentro para hombres predilectos que pasaba por ser el lugar ideal para hacer negocios. En un principio sus miembros formaban parte del patriciado augsburgués, más tarde formaron también parte del mismo juristas, médicos y boticarios. Tal hecho se ocasionó por una política matrimonial específica que otorgaba a los hombres este derecho. Más información al respecto en KIEBLING (1985: 245 y 248). La definición del *Deutsches Wörterbuch* de los hermanos Grimm reza así: “Conclave augustum, magnificum. STIELER 2216. es ist gewöhnlich die trinkstube der geschlechter in einem öffentlichen gebäude, einem rat- oder zunfthause” (*DW*: X, col. 1142).

Arzobispo de Augsburgo y al que se le dedicará varias obras impresas en el taller de Wirsung y Grimm.

Marx Wirsung muere en el año 1521, probablemente por una epidemia de peste que asoló la ciudad (GENSTHALER 1973: 64) y su viuda e hijo se hacen cargo de la farmacia. Éstos deciden abandonar la imprenta que su padre mantenía con S. Grimm, lo que junto con otros motivos, provoca la bancarrota del último en 1527. El detalle más amplio de estas vicisitudes se verá en el siguiente capítulo, en el que abordaremos con más detenimiento la imprenta de Marx Wirsung y Sigismund Grimm.

Sin embargo, ha de constatarse que todavía reina cierta confusión en la investigación actual sobre los datos biográficos de los Wirsung. Si HAEMMERLE (1996: 6) data el fallecimiento de Marx Wirsung en el año 1552, la de su hijo Christoph sería incluso anterior, del año 1550 (p. 25). Una obra mucho más reciente proporciona multitud de datos biográficos sobre los habitantes de Augsburgo durante el siglo XVI (WOLFGANG 1996). En la misma hay ciertos dislates a corregir sobre Christoph Wirsung, quien según este estudio, habría nacido en 1508 y muerto en 1550. La última fecha puede considerarse del todo errónea, puesto que buena parte de su obra es posterior al propuesto año de defunción. Su muerte queda certificada por los datos que nos proporciona Melchior Adam, que nos recuerda además que fue enterrado en 1571 en la Peterskirche de Heidelberg. Sobre la fecha de nacimiento (1508) podemos argüir que es un claro error: siendo todavía un niño (doce años) es imposible que hubiera vuelto de su estancia en Italia y se hubiera volcado nada más llegar a su tierra natal en la traducción de *LC*. El testimonio más certero es el que el mismo Ch. Wirsung nos ofrece en la introducción a su primera traducción (*Ain hipsche Tragedia*), en la que averiguamos su edad exacta (20 años): “Ja fürwar sag ich vnß vnd ainem yetlichen unßrer jugent mitt lauffendt den zwaintzig jarn wol not sein sich vor jnen zû bewarn” (1520: A3v).

Con esta afirmación ha de considerarse el año 1500 como el de la fecha de su nacimiento. Por tal motivo hemos también de creer que su madre no es Agathe Sulzer, esposa de Marx Wirsung desde el siete de abril de 1501 (HAEMMERLE 1936: 6). A favor de esta tesis podemos esgrimir las anotaciones mencionadas anteriormente recogidas por KÜNAST (1997), en las que aparece una tal Christel Veronika como mujer de Marx Wirsung por lo menos en los años anteriores al 1500. Otra posibilidad es la de convertir a Ch. Wirsung como hijo natural de Agathe Sulzer, lo que obligaría a posponer la fecha

de nacimiento de éste por lo menos al año 1502 y a no creer del todo las palabras anteriormente citadas en las que el mismo Ch. Wirsung nos da ciertos detalles sobre su vida.

Fuera como fuere, Christof tuvo por lo menos tres hermanos o hermanastros (ignoramos el origen materno), a saber, Anna, Hieronymus (que también fue boticario) y Leo. Por la fecha de la celebración de matrimonio de los dos primeros y del mismo Christoph se abre un arco temporal que comprende los años 1534-1538, mientras que la boda de Leo Wirsung con Anna Hörmann es bastante posterior (1549). Este hecho puede explicarse como el casamiento (tardío) de un hijo del segundo matrimonio de Marx Wirsung, quizá también como el matrimonio (algo prematuro) de un sobrino de Christof. De todos modos, estos datos aportados por Reinhard Wolfgang deben tomarse con precaución, porque además de los errores anotados antes, en la descripción sobre Ch. Wirsung se puntualiza que Maria y Phillipp Wirsung son sus hermanos, cuando realmente fueron sus hijos (WOLFGANG 1996: 974).

Otras pequeñas inexactitudes han girado alrededor del oficio de nuestro traductor. Ello quizá se haya debido a la extraordinaria formación científica e intelectual de la que gozaba Christoph Wirsung, a la sazón un mero boticario. Es curioso comprobar que la labor y el interés humanistas del padre también se impregnaron en el hijo. Marx Wirsung pertenecía junto con su socio S. Grimm al grupo *Sodalitas Litteraria Augustana*, fundado por Konrad Peutinger, por lo que se justifica de por sí la clara tendencia humanista de los proyectos editoriales de Wirsung y Grimm, de los que hablaremos más adelante. Si a tal espíritu humanista por parte de Marx Wirsung le unimos las fuertes relaciones comerciales y culturales de la villa de Augsburgo con la Italia septentrional, no es de extrañar que su hijo Christof fuera enviado a estudiar a Venecia, estancia que pudo durar hasta seis años.⁷⁶ Por lo tanto, es plausible que éste residiera en Italia desde 1514 para realizar estudios de farmacia, que luego le servirían para desempeñar su futura profesión. Christof Wirsung, a pesar de lo dicho en otras partes, nunca ejerció como médico o clérigo protestante (BERGER 1968: III, 3407 y NOE 1993: 295). El primer cargo es un malentendido ocasionado por los grandes conocimientos de medicina que tenía el mismo Wirsung, plasmados en su obra más

⁷⁶ La única pista certera sobre tal estancia se infiere de la carta dedicatoria de su traducción de 1520, en la que se afirma una estancia en la ciudad de Venecia de “varios años”. Cálculos basados en su *Artzneybuch* nos indican seis años de estudio en Venecia (WILDE 1937: 738.)

conocida, y a la vez su única contribución original: su *Artzneybuch* de 1568. En segundo lugar, Christof Wirsung no fue nunca sacerdote o pastor protestante, aunque pueda adscribirse a tal confesión, a pesar de haber vivido en Italia mientras se sucedían las primeras controversias luteranas, tales como el escándalo que provocó Lutero en 1517 al clavar sus noventa y cinco tesis en la puerta de la iglesia de Wittemberg.

Este hecho, de repercusión histórica incalculable, nos obliga a recordar los sucesos de aquellos años que tienen por lo pronto una consecuencia palmaria: la división y escisión dentro de la Iglesia Católica. Veamos a continuación el devenir de la causa religiosa en el lapso que atañe al traductor alemán de *LC*, subrayando los acontecimientos que surgieron en su ciudad natal, Augsburgo.

Cuando Christof Wirsung vuelve de Italia, diferentes sucesos han sacudido la paz religiosa del país y de la ciudad de Augsburgo. Como es sabido, Martín Lutero (1483-1546) se enfrenta directamente con el poder papal al negar la infalibilidad del Santo Padre y de los concilios. Es precisamente Augsburgo, y no Roma, como se pretendió en un primer momento, el lugar en el que se realiza la entrevista del enviado del papa León X, Cayetano, y el mismo Lutero. Lo único que se esperaba del monje agustino era una retractación de esa *hambre de Dios* que provocó que Lutero, y aquí reposa una de las nociones básicas del protestantismo, manifestara la fuente de la que proviene el perdón de los pecados y la paz de la conciencia: la justificación gratuita del pecador a través de la fe en Jesucristo. Esta afirmación sustituía *de facto* el sistema sacramental en el que el clérigo suplantaría la mediación única con Cristo. En 1518 se realiza el encuentro entre Lutero y Cayetano en Augsburgo. El mismo se acabó en el preciso instante en el que el primero negó que el Papa estuviera por encima de la Biblia.

Los debates religiosos se propagarían con intensidad en los siguientes años. Uno de los más importantes fue el mantenido entre Johannes Eck, teólogo católico, y el mismo Lutero. En 1519 y en la ciudad de Leipzig, Eck le reprochó a Lutero que sus tesis estaban reavivando los postulados de Jan Huss sobre el Papa, por lo que estaba amenazado de excomunión, como le sucedió al mismo Huss tras el concilio de Constanza. Lutero respondió poniendo en entredicho la fiabilidad conciliar, con lo que resquebrajaba todos los estamentos de la Iglesia romana y, en consecuencia, se le excomulgaba. El 15 de junio de 1520 el papa León X publica la bula de excomunión de Lutero y éste, todavía bajo la protección del Príncipe Elector Federico de Sajonia, se apresta a lanzarla a las llamas cuando llega a sus manos. Así se iniciaba la desunión

espiritual de Occidente y se alzaban voces en el ámbito cultural alemán contra el poder papal, una tensión permanente entre poder político y religioso que se remontaba desde los tiempos de Federico Barbarroja. El fallecimiento del emperador Maximiliano el año anterior alentó las disputas sobre su sucesor en medio de un torbellino de reproches religiosos, cuyos testimonios más revolucionarios serían publicados por Lutero en 1520, a la vez que *Ain hipsche Tragedia* de Christoph Wirsung: *An den christlichen Adel deutscher Nation* (“A la nobleza cristiana de la nación alemana”), *Von der babylonischen Gefangenschaft der Kirche* (“La cautividad babilónica de la Iglesia”) y *Von der Freiheit eines Christenmenschen* (“La libertad cristiana”).

Christof Wirsung se encuentra pues de nuevo en Augsburgo en 1520 cuando se publica su primera traducción de *LC* en la misma imprenta de su padre, que también se hacía eco de la zozobra religiosa de aquellos años, a pesar de volcarse mayoritariamente a la edición e impresión de textos propios del Humanismo. Augsburgo, aunque tradicionalmente católica por su situación geográfica, fue durante unos años ciudad protestante, una isla en medio de territorios proclives a lo que luego sería la Contrarreforma. Su devenir protestante (desde Lutero a Zwinglio) se vio sin duda impulsado proporcionalmente a la labor editorial que se producía en la ciudad. Augsburgo fue detrás de Wittenberg el segundo lugar en el que más impresos luteranos se produjeron entre 1516-1530 (EDWARDS JR. 1983: 11) y la Biblia de Lutero, también tras Wittenberg, tuvo en Augsburgo su segundo foco de impresión (GIER y SCHWARZ 1996: 7).

Sin embargo, y como veremos más adelante, tal tendencia prorreformista no se desarrollará del todo en la imprenta de Grimm y Wirsung hasta el año 1521, cuando muere el padre del traductor de *LC* alemana. Marx Wirsung fallece en tal año y su hijo se hace cargo de los negocios del padre, aunque sólo ejerce pleno control de la farmacia heredada a partir de 1530.⁷⁷ Christof Wirsung y su madrastra deciden también retirar el apoyo financiero que el fallecido le prestaba a S. Grimm, por lo que la imprenta, poco después de un año, empieza a sufrir serios problemas. El 8 de agosto de 1522 Agatha y Christof Wirsung dan poder a Konrad Sailer para que éste defienda los intereses de la

⁷⁷ Aunque el fallecimiento de Marx Wirsung en el año 1521 se ha atestiguado por fuentes fiables, resulta curioso comprobar que en 1543 Hieronymus Trummer y, al parecer, Marx Wirsung, fueron llevados a juicio por Matthäus Pflaum por el deterioro de una mercancía que éste le había ordenado llevar a Venecia (HÄBERLEIN 1998: 134, nota 111). Con todo, es seguro que sus hijos, Hieronymus y Christoph mantuvieron pleno contacto comercial con la misma ciudad italiana, pero a partir del año 1549 (HÄBERLEIN 1998: 320 y WOLFGANG 1996: 974-975).

familia en los tribunales pertinentes. No existen datos más específicos, pero los *Steuerbücher* indican que los Wirsung sufrieron graves pérdidas en su patrimonio (KÜNST 1997: 67, n. 139).

La segunda década del siglo XVI transcurre en Augsburgo de manera convulsa. La Reforma va extendiéndose y ganando adeptos en una ciudad en la que aumentan las tensiones entre católicos y protestantes. Konrad Peutinger, uno de los católicos más influyentes de la ciudad, logra calmar las pretensiones luteranas arguyendo que los beneficios comerciales y económicos dejarían de existir si se abandonara la confesión católica. De hecho, la clase dirigente de Augsburgo, a través de su Consejo, evitó siempre pronunciarse sobre la cuestión religiosa, puesto que sabía que estaban en juego intereses económicos, además de tener que lidiar con un obispo católico que residía en la misma ciudad. El Consejo de Augsburgo no era lugar exclusivo de la casta nobiliaria, contraria normalmente a la Reforma, como fue el caso de los Fugger, sino que tenía que cohabitar desde 1368 con los representantes gremiales, más propensos al protestantismo. La presión tuvo que ser notable en una población que se dividía más con el paso del tiempo. Esto se reflejó en el mismo Consejo, convertido en un órgano de lucha interna: sólo a través de éste podía declararse la oficialidad de una religión. Ya en 1531 la mayoría de sus miembros sería protestantes, al elegirse un nuevo alcalde que facilita la influencia protestante: del Consejo salen ocho católicos, lo que no repercute en un mayor peso luterano, puesto que aumenta la influencia de Bucero y Zwinglio (WOLFART 1972: 16-17). Su porqué radica en la salida de los predicadores luteranos (WOLFART 1972: 63).

Este golpe de mano del Consejo en el año 1531 es el reflejo de unos años anteriores en los que se denota un gran pluralismo confesional, a veces demasiado agitador y no bien visto por todos, incluidos los luteranos. El aumento de los adeptos a los postulados del suizo Zwinglio ya preocupaba y debía de ser notorio en 1527, cuando el mismo Lutero le escribe una carta en dicho año al humanista Georg Spalatin, en la que dice: “Augusta in sex divisa est sectas” (ZSCHOCH 1996: 79). Los acontecimientos tuvieron que ser vivos y apasionados en Augsburgo: en 1523 se celebra el primer matrimonio de un sacerdote (WOLFART 1972: 4) y en 1524 diferentes tumultos públicos indican que la Reforma empeziera a consolidarse. Se da permiso a cuatro predicadores reformistas para que hicieran su labor en la Iglesia de Santa Ana (la primera iglesia protestante de la ciudad) y en la Iglesia de los Descalzos. Entre ellos figura Urbanus Rhegius. Sin embargo, la política del Consejo no era tan permisiva y procuraba

mantener el orden público. En el mismo año es desterrado el monje descalzo Johannes Schilling, al parecer por sus sermones llenos de excesos. Varios tumultos públicos provocan que el Consejo rectifique en su decisión. En la Navidad de 1525 se celebra por primera vez una misa evangélica en Santa Ana y en 1527 están presentes distintos agitadores partidarios de una vía más radical: Baltasar Hubmaier, Hans Denck y Hans Hut. La llegada de multitud de personas para llevar a cabo un segundo bautismo termina en masa, por lo que el Consejo procede a detener a un gran número de cabecillas anabaptistas y a poner orden en la vida pública.

Todos estos acontecimientos hubieron de ser sonados y discutidos en la ciudad hasta que, ya en 1534, se declarara oficial la confesión protestante en Augsburgo, con 250 votos a favor y 175 en contra. La gran masa del pueblo era desde antes mayoritariamente protestante. No obstante, otros sucesos fueron parejos a los acontecimientos detallados en la ciudad de Augsburgo y que sin duda incumbirían a la ciudad y al mismo Wirsung. El primero de ellos sucedería en 1521 en la dieta de Worms, en la que Lutero no se retracta conminado por el emperador Carlos V en ninguno de sus planteamientos. En ese preciso instante Lutero ya está no sólo enfrentado al poder religioso, sino también al secular. Prueba de la enemistad carolina con Lutero y del peligro que corría éste tras la entrevista en Worms es la anécdota que se sucedió. Varios soldados españoles, al creer divisar la figura de Lutero al terminar la dieta, se prestaron a increparle directamente con el grito de “al fuego, al fuego” (PETER 1971: 139). Lutero encontraría refugio en el castillo de Wartburg y bajo la protección del Príncipe Federico de Sajonia, terminaría su traducción vernácula del Nuevo Testamento en 1522. La ciudad de Augsburgo permanecería fiel a la confesión romana durante una década sacudida también por las guerras del campesinado y encontraría su punto de inflexión en cuanto a la cuestión religiosa en el año 1530. En dicho año se reúne Carlos V con la dieta imperial alemana para intentar salvaguardar la unidad religiosa y apaciguar los ánimos. En la misma, los miembros protestantes de la dieta, a través de Melanchton, le transmiten sus deseos de establecer oficialmente su confesión, con lo que la lectura de la apología escrita por Melanchton, la *Confessio Augustana*, deja bien patente la absoluta profesión protestante de buena parte del Imperio Alemán.

Augsburgo, como hemos señalado anteriormente, se declara oficialmente ciudad protestante el 22 de julio de 1534, justo en el mismo año en el que Christof Wirsung se une en matrimonio con Anna Furtenagel (HAEMMERLE 1936: 25). En ese mismo año aparece la segunda traducción de Ch. Wirsung de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*,

que en adelante mencionaremos por las primeras palabras de su largo título, *Ajnn recht liepliches büchlin*. La publicación sale esta vez merced a la imprenta de Heinrich Steiner, una de las principales de la ciudad y que además había adquirido gran parte del equipo de la imprenta de Grimm y Wirsung, como por ejemplo los tacos de las xilografías de *Ain hipsche Tragedia*. Ese mismo año es también famoso desde un punto de vista editorial (y religioso) por la primera edición de la Biblia de Lutero, reunidos ambos testamentos.

Los siguientes años son los de la consolidación intelectual, pero también social y económico de Christoph Wirsung. En 1538 su amigo el dramaturgo Sixtus Birck, director de la escuela de Santa Ana desde hacía dos años, le dedica una obra teatral latina, por su sabiduría e integridad (LEVINGER 1931: 5).⁷⁸ En 1543 vuelve a tener algo en común con la institución que rige Birck, al ser elegido a instancias de éste para realizar un nuevo reglamento educativo que debía redactarse entre otros notables (ROTH 1904: III, 150). Un año más tarde inicia de nuevo su labor traductora. Colabora junto con otros siete eruditos en la edición de Hiernoymus Ziegler del *De casibus virorum illustrium libri nouem* de Boccaccio.⁷⁹ Wirsung le habría facilitado además a Ziegler mediante traducción al alemán diferentes datos biográficos sobre Boccaccio, que luego se verterían al latín por parte de Ziegler (KISH y RITZENHOFF 1984: 6).

Desde 1530 Christof Wirsung parece emanciparse en lo económico: en ese año dirige la farmacia de manera autónoma, sin la viuda de su padre. Aunque el negocio farmacéutico atraviesa con él sus altos y bajos, traspasa, abre o cierra otras boticas y hasta realiza labores de administrador en otras. Su relación con el mundo farmacéutico no cesaría hasta 1557 (GENSTHALER 1973: 64-66). A pesar de ello, desde 1538 y hasta 1555 establece una tupida red comercial con Venecia y realiza también otros negocios mercantiles con Anton Fugger en Amberes (WOLFGANG 1996: 974-975). La bonanza económica iría pareja con un reconocimiento social por parte de la ciudad. En 1538 Wirsung es nombrado preboste y junto con otros resuelve la cuestión de la transición al protestantismo de todas las iglesias de la ciudad, puesto que desde 1537 se habían abolido las misas romanas. Esto no conllevó una victoria de los postulados luteranos,

⁷⁸ Probablemente se trate de *DE VERA || NOBILITATE ORATIONES DVAE || à duobus Iuuenibus nobilem puellam ambien=||tibis apud Senatun Roman, habitae,|| autore Bonagarso Pistoriense || Iureconsulto, et suae || aetatis Oratore || clarissimo. || TOTA REI ACTIO IN LVDI || formam redacta per Xystum || Betuleium Au=||gustanum. ||M.D.XXXVIII. ||(AVGVSTAE VINDELICORVM || apud Philippum Vlhardum ... ||)[35] Bl., 8ºAugsburg: Ulhart, Philipp d.Ä., 1538.*

⁷⁹ Boccaccio, Giovanni, *IOANNIS BOCATII || DE CERTALDO HISTO=||RIOGRAPHI CLARISSIMI, || de casibus virorum illustrium || libri nouem*. Augsburg: Ulhart, Philipp d.Ä., 1544.

sino zwinglianos. A este respecto Wirsung dejó patente su adscripción con el bando ganador, pronunciando una sentencia que tuvo que hacer mella al poner en tela de juicio al mismo Martín Lutero (ROTH 1904: II, 435-436). No es de extrañar que más tarde empeñara otros cargos civiles si acaso más lucidos: entre 1547 y 1548 es miembro del Consejo de la ciudad, aparte de otros honores (WOLFGANG 1996: 975 y HÄBERLEIN 1998: 75).

En 1545 la llegada de un italiano perseguido por sus tesis reformistas supone para Wirsung el aumento de su labor traductora. Bernardino Ochino de Siena se hospeda en el hogar de Wirsung (ROTH 1904: III, 241-242) y durante quince meses pronuncia en la ciudad diferentes sermones en su lengua nativa (y probablemente también en latín). Como ya ha apuntado FEHSE (1902: 16) es muy posible que los cuatro escritos de Ochino que aparecieron en Augsburgo entre 1546 y 1547 con traductor anónimo fueran del mismo Ch. Wirsung, ya que no existe ningún manuscrito o edición en el original.⁸⁰ Ochino le facilitaría como huésped todo el material a un traductor conocedor de la lengua italiana.⁸¹ Con la marcha de Ochino y la relativa calma religiosa que reina tras la Paz de Augsburgo en 1555 –con su famoso lema *cujus regio, ejus religio*–, Wirsung se libera de casi todas sus tareas laborales para concentrarse en otras intelectuales. En 1556 aparece en Zürich una traducción de los *Apologi* de Ochino, que aumentaría tras otras ediciones en los dos años siguientes.⁸² En este libro aparece un detalle que ha permitido insertar a Ch. Wirsung en algunos diccionarios literarios: el soneto más antiguo escrito en lengua alemana (*Zu dem Bastardischen Christenthumb*) y que aparece a modo de prólogo en el libro de Ochino.

Sin embargo, éste no es el hecho que realmente consiga relevancia editorial en la figura de Ch. Wirsung. De hecho, su gran obra no llega hasta que se muda a Heidelberg. En 1562, tras la muerte de su hijo (HAEMMERLE 1936: 68), se desplaza a tal ciudad en la

⁸⁰ Melchior ADAM (1615: 252-253) da a entender que Wirsung tradujo también el *Catholica expositio Ecclesiastica in totum novum Testamentum* del monje agustino Augustine Marloratus, así como una edición anotada del *Zodiacus vital* de Marcellus Palingenius Stellatus, pseudónimo del italiano Pier Angelo Manzoli de Stellata. Ambos escritos son de tendencia reformista. Del primero no hay ningún rastro editorial y del segundo, como dicen KISH y RITZENHOFF (1984: 9) acabó en empresa desechada, como el mismo Wirsung señala en el *Artzneybuch*.

⁸¹ De los cuatro escritos reconocidos por Fehse habría que añadir otro más: *Auszleg der Epistel Sant Pauls zun Reomern*, Augsburgo, Philipp Ulhart d.Ä., 1546 (VD 16 O 209).

⁸² Traducción del original italiano aparecido en Ginebra en 1554: *Apologi nelle quali si scuoprano li abusi, sciocheze, superstitioni, errori, idolatrie & impietà della sinagoga del Papa: & specialmente de' suoi preti, monaci & frati*. Por cierto, la aparición de la traducción de Wirsung de las apologías de Ochino en Zürich debe entenderse como la conexión de pensamiento entre el primero y Zwinglio. Su mediador es el traductor Ch. Wirsung.

que reside su hija. Allí tuvo que dedicarse a la que fue su única obra original. Su *Artzneybuch*, cuya primera edición es de 1568. Fue la obra sobre remedios boticarios de mayor éxito en la segunda mitad del s. XVI, como atestiguan sus siete ediciones hasta finales de tal siglo, así como su rápida traducción al neerlandés y al inglés. La presencia del libro en catálogos bibliográficos de principios del XVI (Draud y Clessius) asegura también su venta en ferias de libros.⁸³

Wirsung muere el 25 de enero de 1571, tras una vida dedicada a la ciencia y a literatura, con amigos tales como Konrad Gesner o Ludwig Lavater. Adam lo expresa así en su referencia biográfica: “Fuit vir pietatis verae studiosus; consuetudinis suavissimae; vitae integerrimae; literarum et literatorum amantissimus” (ADAM 1615: 253). Su amor a la literatura le concede además el honor de haber sido el primero en traducir al alemán un texto literario de la literatura en lengua castellana. Las particularidades de no una, sino de sus dos traducciones de *LC*, es lo que nos proponemos desarrollar a continuación.

⁸³ KISH y RITZENHOFF (1984: 9) sitúan la primera edición en Frankfurt a. M., mas un cotejo del VD16 nos remite a Heildeberg (VD 16 W 3604).

4. LA CELESTINA EN LA IMPRENTA DE AUGSBURGO

Tratar la historia de la imprenta en Augsburgo supone conocer en la práctica la historia del libro en Alemania y, en menor medida, abordar además la de la ilustración xilográfica. Esta ciudad imperial, pujante en lo económico y comercial, es desde muy pronto un foco editor y distribuidor de libros. La ciudad cuenta desde luego con una burguesía, un clero y una nobleza entusiasmadas con el invento de Gutenberg, y a medida que avanza el siglo XVI, el público crece en número tras el aumento de la alfabetización. A lo largo de dicho siglo los lectores pasan de 400 000 a prácticamente el doble (ENGELSING 1973: 29). Esa caída del analfabetismo se relaciona en Alemania de manera directa con las líneas educativas del Humanismo, pero sobre todo con la Reforma.

Sin embargo, el ascenso de la alfabetización no lleva parejo un mejor escenario editorial y éste está claramente influido por acontecimientos histórico-sociales. Augsburgo es con toda seguridad un ejemplo palmario de dicha influencia. Abordemos primero los inicios de la imprenta en Augsburgo para luego pasar a los principales protagonistas que se vieron envueltos con la edición de *LC* alemana.

4. 1. Los inicios de la imprenta en Augsburgo

El primer impresor de la ciudad de Augsburgo es Günther Zainer, cuya labor abarcó la década de 1468 a 1478. Una de sus más relevantes ediciones es la conocida *Zainer-Bibel* (1475), que no es la primera biblia en alemán, sino la tercera. Su peculiaridad radica en estar ilustrada. Este impresor posee además el mérito de haber publicado en 1475 la versión alemana del *Speculum vitae humanae*.⁸⁴ Esta obra del obispo castellano Rodrigo Sánchez de Arévalo fue traducida por el humanista Heinrich von Steinhöwel, y se distingue de su original de 1471 en el que la alemana posee 57 grabados (GIER 1987: 38). De aquí podemos ya inferir dos conclusiones. La primera relaciona esta traducción con el mérito de Zainer por publicar el primer texto literario de origen castellano, aunque sea de expresión latina. La segunda conclusión pone de

⁸⁴ Además se trata del primer libro proveniente de la península ibérica que se traduce al alemán, si bien de expresión latina. Sobre ello véase el capítulo 2 de esta tesis.

manifiesto la relevante relación del texto e imagen en la oficina de Zainer, tendencia extensible a casi todo el conjunto editorial augsburgués, y como se verá más adelante, de especial manera a las dos traducciones alemanas de *LC*.

Günther Zainer resulta ser así pionero en el uso de las xilografías en libros de lengua alemana (WENDLAND 1987: 47), cuya aparición, no lo olvidemos, obedece también al carácter explicativo de éstas en el proceso de lectura, como aclaración y guía. Este hecho sirvió de acicate a la competencia, formada entre otros por Johann Bämmler, Anton Sorg y Johann Schönsperger d. Ä., que se apresta a embellecer sus libros siguiendo los patrones de Zainer.⁸⁵ De este modo, Augsburgo se perfila como un notable centro impresor durante la época incunable por esta singularidad.

El final de la época incunable coincide con un relevo de impresores que son ahora, a diferencia de los del siglo XV, de educación no tan esmerada. Disponen además de menor capital económico. El conocimiento de la lengua latina es un requisito indispensable en los impresores anteriores al 1501, cuestión ya no tan importante con la Reforma. Téngase para ello en cuenta el gran número de ediciones en lengua alemana que desencadena el conflicto religioso. De hecho, con el final de la época post-incunable se dispara el número de impresiones, y entre los años 1519 y 1523 se alcanza el mayor pico de edición de libros, con una clara superioridad de los de lengua alemana. Este arco temporal de cinco años puede interpretarse como el *boom* de los principales escritos luteranos y deja entrever que la primera fase de la Reforma fue una edad de oro para los impresores augsburgueses, especialmente de 1519 a 1530. En esos años hubo a la vez hasta trece talleres y se originaron 2161 impresos, de los que el 87,5 % estaban escritos en lengua alemana. Este alto porcentaje es ya visible en la época anterior: entre 1481 y 1518 hay 1474 impresos, de los que 914 se redactaron en alemán, es decir, un 62% (KÜNST 1995: 229-230).

La superioridad de la lengua vulgar sobre la latina puede también explicarse por los cambios que vive el gremio en esta época. Tras el año 1500 se integran en el oficio nuevos impresores procedentes de todas las capas sociales que poco tienen que ver con el negocio. Algunos provienen del artesanado y otros son juristas o comerciantes. En este grupo de nuevos impresores se entremezclan intereses que no tienen mucho que ver con los impresores cultos y humanistas del siglo XV, interesados por el lucro y la

⁸⁵ Prueba de ello es la inmediata complementación xilográfica de un libro de la competencia. Cuando en 1476 Zainer saca a la luz una edición del *Barlaam et Josaphat* sin ilustraciones, Sorg imprime en ese año una edición del mismo libro con grabados.

literatura popular, como Heinrich Steiner. Hay sin embargo algunas excepciones, como las de Sigmund Grimm y Marx Wirsung, unidos en una oficina de clara política humanista y que imprimió en 1520 la primera traducción alemana de *LC*.

El inicio y devenir de esta imprenta es lo que a continuación merece un examen más atento, con el objeto de estudiar el contexto editorial preciso en la que aparece *LC* de Christof Wirsung y relacionarla con la tradición de la imprenta que le permite ver la luz.

4.2 La imprenta de Sigmund Grimm y Marx Wirsung

La historia de la imprenta de Grimm y Wirsung podría considerarse como la aventura editorial de mayor calado humanístico del Augsburgo post-incunable. La definimos como aventura porque Grimm y Wirsung pertenecen a una generación de impresores que desconocían la *ars impressoria*, como también el jurista Jodokus Pflanzmann y los comerciantes Hermann Kästlin y Johann Miller (KÜNST 1997: 77). Son sin embargo *litterati* que persiguen con la fundación de una imprenta unos objetivos bien delimitados.

En el caso de S. Grimm, médico, y M. Wirsung, boticario y comerciante, la empresa en la que se unieron mantuvo un marcado carácter humanístico, precisamente en una villa en la que tales escritos no parecieron abundar (KÜNST 1997: 21). Por esta razón se considera a este taller como uno de los más notables de la década de 1520. Este interés por el libro humanista de bella factura y de imponentes xilografías es la consecuencia de la unión amistosa entre Grimm y Wirsung, mas no hubiera sido posible sin el tutelaje de la máxima figura intelectual del momento, Konrad Peutinger.⁸⁶ Otro factor a no olvidar es la imponente tradición iconográfica que se desarrollaba en Augsburgo con el mecenazgo del emperador Maximiliano I.

La bibliofilia del abuelo del emperador Carlos V repercutió de manera notable en la ciudad de Augsburgo, al ser ésta elegida por Maximiliano como el lugar de realización de diferentes proyectos editoriales que tenían como misión encumbrar su personalidad. He aquí pues al primer aristócrata alemán de carácter bibliófilo, pero también pragmático, puesto que vio en el libro una herramienta de prestigio y

⁸⁶ Sigmund Grimm y Konrad Peutinger eran a su vez familia, al estar ambos casados con mujeres de los Welser, la influyente familia augsburguesa de negocios bancarios.

ennoblecimiento. Fruto de este interés bibliófilo es el *Theuerdank*, impreso en 1517 por Johann Schönsperger d. Ä. Está considerado como uno de los mejores libros ilustrados del Renacimiento. Otra característica del libro es su nuevo y hermoso tipo de letra, conocido como “Theuerdank-Type”, y que consiste en un prototipo de la *Fraktur*. Esto resultará de enorme importancia para la edición de *Ain hispche Tragedia*, puesto que será el utilizado en su impresión de 1520. El libro, una autobiografía alegórica de carácter épico se completa además con otra obra que no pudo ver el emperador con vida, el *Weißkunig*, una epopeya sobre el emperador alemán según el modelo del gran Alejandro, ilustrada a su vez con 251 xilografías de Hans Burgkmair.

La muerte de Maximiliano en 1519 deja a Augsburgo huérfana de su mayor protector y mecenas, justo cuando la labor editorial vivía unos años de cierta crisis. Tal crisis se solventaría en parte con la polémica confesional que inicia Lutero, lo que cambia en gran manera el destinatario de los impresos, que aumentan por cierto en cantidad. Todo ello a expensas de los escritos humanísticos, que ceden claramente por el empuje de apologías protestantes y de la literatura popular. Este giro en la materia editorial repercutirá negativamente en la imprenta de Grimm y Wirsung, quienes abordarán proyectos de gran calado humanístico, pero poco rentables en lo económico.

Con esto no hay que obviar otro suceso de gran importancia en el devenir de la imprenta en Augsburgo. Entre 1521 y 1523 se renuevan los talleres con un cambio generacional. Mueren Johann Schönsperger d. Ä., Erhard Öglin y Johann Froschauer. Erhart Ratdolt decide cesar la actividad de su imprenta. Este cierre de talleres facilitó la aparición de nuevos impresores, que tenían entonces menor competencia y mejores condiciones coyunturales (KÜNST 1995: 229). En este nuevo contexto se explica la gran actividad de nuevos impresores, como Phillip Ulhart d. Ä y Heinrich Steiner, este último responsable de la edición de la segunda traducción de Ch. Wirsung, en 1534.

4.2.1. El programa editorial de Grimm y Wirsung

El taller de Grimm y Wirsung surge en los años anteriores a este cambio generacional, pero se nutre de la savia de nuevos impresores tras el año 1500. Son por lo tanto individuos profanos en la materia: Grimm es médico de profesión y Marx

Wirsung un rico comerciante que posee una de la pocas farmacias de la ciudad.⁸⁷ No es por lo tanto descabellado afirmar que ambos contaron desde muy pronto con la ayuda de un entendido en la materia. Simprecht Ruff fue así y desde 1519 el encargado del taller. La contratación de un experto se realiza un año después de la unión entre Grimm y Wirsung. Ambos pudieron conocerse en sus años de estudios en la Universidad de Freiburg i. B., en la que coincidieron. Con todo, las relaciones de los dos con el mundo editorial son anteriores a 1517. Marx Wirsung comerciaba con libros desde por lo menos 1502, sino antes (KÜNST 1997: 52) y en 1516 S. Grimm parece relacionarse con el mundo editorial de Augsburgo.⁸⁸

Marx Wirsung está considerado como uno de los impresores más ricos de su época, a la par de Günther Zainer o Erhard Ratdolt (KÜNST 1997: 52). Entre 1517 y 1521 –año de su muerte– invierte en la imprenta hasta 5200 florines (KÜNST 1997: 53). De la misma salieron en sus diez años de existencia unas 247 obras impresas.⁸⁹ De ese conjunto, 41 son obras vinculadas al Humanismo (KÜNST 1997: 315), un porcentaje importante y mayor al de otros impresores coetáneos, como Schönsperger d. J., M. Rammingen y H. Steiner, quienes publicaron menos obras humanísticas que Grimm y Wirsung, o bien no tantas en los cuatro años del consorcio (1518-1521).

El alto número de ediciones relacionadas con el Humanismo se debe sin duda al círculo intelectual originado alrededor de Konrad Peutinger. Este protegido de Maximiliano I estaba a su vez relacionado con otros conocidos humanistas alemanes, como Sebastian Brant y Konrad Celtis.⁹⁰ La llamada *Sodalitas literarum* estuvo formada por cinco impresores de la ciudad. Erhard Öglin, Johann Miller, Silvan Otmar, más S. Grimm y su socio M. Wirsung se caracterizaron por su formación humanística. Este grupo implantó una clara línea editorial. Así, se originó un breve florecimiento de la literatura de la Antigüedad clásica entre 1515 y 1521. En este círculo se reunían los requisitos para grandes proyectos editoriales: “capital, impresores formados, editores y

⁸⁷ Recientemente se ha dado noticia de un poema de 74 versos escrito por Marx Wirsung. Éste posee un tinte obscuro y se conserva en un manuscrito autógrafo datado entre 1524 y 1526 (STAMMLER 1999: X, 1267-68). Esta fecha, posterior a la muerte del autor, es probablemente un error, o bien una equivocación con su hijo Christof.

⁸⁸ La dedicatoria que Johannes Eck le brindó al Arzobispo Mathäus Lang en su libro *Aristotelis dialectica* (Augsburgo, Johann Miller, 1517) fue por lo visto escrita el 3 de octubre de 1516 en misma casa de S. Grimm (SCHOTTENLOHER 1953: 16, n. 13).

⁸⁹ Véase el gráfico 40 de KÜNST (1997: 315). BENZING (1963: 15) habla de unas 300. Un cotejo propio del VD16 indica en cambio 267 obras impresas. El VD16 está sin embargo en permanente actualización, por lo que resulta difícil proporcionar una cifra exacta.

⁹⁰ Véase por ejemplo LUTZ (1958).

correctores competentes” (KÜNST 1997: 237).⁹¹ En 1515 aparece *De rebus Gothorum* de Jordano y *De gestis Langobardorum* de Paulus Diacono. Entre 1518 y 1520 Grimm y Wirsung publican tres libros de Aristóteles, más el *De bello Gothorum* (1519) de Agathias de Myrna. De ellos dos proceden además varias comedias de Plauto (*Menechmo* y *Bachide*), a la que la acompañan la comedia humanística *Philogenia*, las tres en alemán mediante una antigua traducción de Albrecht von Eyb. Con esta publicación de 1518 se da a conocer por primera vez en Augsburgo el molde de la comedia romana y humanística, con las que *LC* se relaciona temáticamente.

La Reforma acabó dividiendo no obstante a este grupo humanista guiado por K. Peutinger (KÜNST 1997: 238). El conflicto religioso hizo girar de tal modo los intereses del público que las imprentas cayeron en una perfecta espiral de retroalimentación. Éstas giraron hacia el material que generaba el nuevo movimiento religioso, sin duda por razones económicas, con lo que aceleraban la transmisión de los escritos luteranos, y así, de la Reforma. La siguiente aseveración la compartimos plenamente: “Die Drucker [...] machten die Reformation zu einem irreversiblen Prozeß, indem sie die Entwicklung der Reformationsbewegung beschleunigten und radikalisierten” (KÜNST 1997: 15).

Analicemos a continuación las diferentes tendencias que hay en el seno de la imprenta de S. Grimm y M. Wirsung a través de dos fases delimitadas por la muerte del último.

4.2.2. Primera fase: la trayectoria editorial hasta 1521

Lo que caracteriza también el interés humanístico de Grimm y Wirsung es su alto porcentaje de ediciones en latín. Aunque las de lengua alemana son superiores en número, el porcentaje de ediciones en la lengua clásica mantiene un número nunca inferior al 10 % respecto al de la lengua vulgar. Dicha tendencia se mantendrá hasta el año de la muerte de M. Wirsung y alcanzará altos porcentajes en 1519 y 1521, con más de un 30 % de la producción total en latín (KÜNST 1997: 314, gráfico 38). Ninguna otra imprenta llega a acercarse lo más mínimo a tal porcentaje de impresiones en lengua

⁹¹ Traducción nuestra del alemán al castellano del fragmento citado.

latina. De este dato se desprende claramente el público al que los impresores deseaban dirigirse.

La colaboración financiera de Marx Wirsung en la imprenta se inicia en el año 1518. Un año antes S. Grimm había fundado la oficina, pero la puesta en marcha de la misma parece que no se hizo efectiva hasta la llegada del capital de Wirsung. Entre 1518 y 1521 aparecen 146 ediciones tiradas en consorcio entre Grimm y Wirsung, una cifra ligeramente superior a los 121 impresos con colofón de S. Grimm salidos entre 1522 y 1526. Sin embargo, ha de anotarse que desde 1523 Simprecht Ruff aparece también como impresor. El encargado del taller se vio obligado, por ejemplo, a firmar en solitario todas las obras de 1526. Con ello se evitaba que S. Grimm tuviera problemas legales con los acreedores y éstos pudieran embargar (KÜNST 1997: 54). Por tal razón se hace necesario cotejar las obras en las que Ruff aparece como único impresor. Según nuestras averiguaciones, éstas alcanzan la cifra de 85 entre 1523 y 1526. De tal manera, podemos afirmar que en total salieron de la imprenta 352 obras. De ellas, 146 se imprimieron durante el consorcio de Grimm y Wirsung (1518-1521) y 206 lo fueron entre 1522 y 1526, por S. Grimm y/o S. Ruff.

La mayoría de los impresos del taller son de contenido teológico: disputaciones religiosas católicas (a destacar Johannes Eck), aunque en clara minoría respecto a los impresos protestantes. En este grupo, la tendencia es clara desde 1519: Martín Lutero – 42 ediciones–, Philipp Melanchton –16 ediciones– y el nacionalista Ulrich von Hutten – 8 ediciones. La publicación de las obras de algunos paladines de la Reforma en Alemania no tiene por qué relacionarse con una necesaria connivencia por parte de los impresores. Obedecía simplemente a razones que hoy definiríamos como de mercadotecnia y que satisfacerían costes provocados por proyectos humanistas caros por su belleza xilográfica, entre otras cosas.

Durante los años de existencia de la imprenta de Grimm y Wirsung los escritos reformistas parecen concentrarse en aquellos cuyos autores han predicado en Augsburgo o tienen algo que ver con la ciudad. En general, hay veces que los autores publicados han vivido durante algún tiempo en Augsburgo. Desde sus inicios, la imprenta de Grimm y Wirsung se volcó con las voces reformistas de la ciudad. Urbanus Rhegius encuentra en esta oficina su medio casi exclusivo de ser publicado. De 23 ediciones totales, Rhegius vio 6 de sus ediciones en 1521. Hay que afirmar, puesto que se cree lo contrario, que los escritos pro-reformistas no son ninguna novedad en la era post-Wirsung. Entre 1518 y 1521 se publica como ya se ha dicho a Rhegius, considerado

gran hereje,⁹² a Hermann von der Busch, a Andreas Bodenstein, a Johannes Eberlin – sacerdote de la diócesis de Augsburgo y próximo a la Reforma–, a Johannes Oekolampadius, humanista con grandes conocimientos del griego que residió en Augsburgo entre 1519 y 1520. De este reformista se imprimieron doce libros, la mayoría de tendencia religiosa. En total, entre 1518 y 1521 hallamos aproximadamente 45 obras de color protestante. Si en esos cuatro años se han atestiguado 146 impresos, el porcentaje de obras simpatizantes o defensoras con el movimiento de la Reforma se eleva a un 30%.

Otro gran número de volúmenes estaban dedicados a la exégesis bíblica y se remontan al legado de algunos santos. Aquí ha de destacarse a San Agustín, San Atanasio, San Cipriano, San Gregorio, pero también San Juan Crisóstomo y Raimundo Lulio. Abundan también obras filosóficas, algunas de ellas escritas por eminentes humanistas: Agostino Nifo, Filippo Buonaccorsi, Alberto el Magno, Aristóteles –con tres ediciones diferentes–, Erasmo de Róterdam –con ocho– y Marsiglio Ficino. A esto debe añadirse una contribución acorde con la curiosidad científica de los impresores. Se publican por ello hasta cinco libros de medicina, fundamentalmente sobre la peste y la sífilis.⁹³ De estos libros de medicina uno es del hispano-árabe Maimónides. Como rasgo típico del *studia humanitatis*, en esta imprenta aparecen tres manuales para el estudio del hebreo, así como el primer diccionario latino en sentido moderno, como es el de Ambrosius Calepinus que Wirsung y Grimm sacan al mercado en 1520.

En esta imprenta surgen además dos impresos absolutamente originales y novedosos en el momento de su aparición. Uno de ellos consiste en el testimonio más antiguo sobre torneos de justa, el otro en una joya de la historia de la música: la primera antología de motetes alemanes (*Liber selectarvm cantionvm*). Esta edición fue cuidada y preparada al más alto nivel. Se dedicó a un conocido hijo de Augsburgo, el entonces ya Arzobispo de Salzburgo, Mathäus Lang. S. Grimm y M. Wirsung se encargaron de redactar la dedicatoria al influyente religioso. Del cuidado del contenido y de la redacción fue responsable el músico de capilla Ludwig Senfl. La obra se completó con un prefacio del renombrado humanista Konrad Peutinger. En el mismo queda bien

⁹² En el *Index* de Roma (1590) aparecen diferentes libros editados por Grimm. Muchos de los que se prohibieron provenían de Rhegius o Hutten (BUJANDA 1996: X, 447-48).

⁹³ Grimm y Wirsung imprimen en 1518 un tratado sobre la terapia con el guayabo para curar la sífilis. El mismo supone el más antiguo que versa de esta técnica (GILLY 1985: 256).

patente la admiración y respeto de Peutinger por la brillante labor de los impresores Grimm y Wirsung (HINTERMAIER 1993: 29-40).

4.2.3. Segunda fase: trayectoria editorial entre 1522 y 1526

Para entender la historia de esta imprenta y sus tendencias generales en su línea editorial, se hace inexcusable abordar las consecuencias que desencadenan el fallecimiento Marx Wirsung.⁹⁴ Existe desde luego un antes y un después tras este acontecimiento. Los problemas económicos surgidos desde 1522 tienen una consecuencia palmaria, si cotejamos las obras publicadas desde ese año hasta 1526. Se abandona la publicación de obras de filosofía y de humanistas en general –con la única excepción lógica de Erasmo, con veinte ediciones. Cesa también la publicación de pequeñas obras que encumbran la figura del emperador, bien Maximiliano I o Carlos V, es decir, las de carácter nacional no protestante. La solución a la crisis con la que S. Grimm se enfrentó en solitario fue sin duda la de abastecer al mercado editorial con lo que éste solicitaba: impresos protestantes. Entre Grimm o Ruff salieron 25 ediciones más de Lutero, catorce de Melanchton, diecisiete de Rhegius, dos de Zwinglio, cuatro de Johannes de Agricola, tres de Oekolampadius, siete del luterano Johannes Bugenhagen, siete de Andreas Bodenstein, cinco del teólogo Billicanus, próximo a Zwinglio, así como otras obras de menor importancia. Prácticamente todo son impresos protestantes, salvo algún otro de contenido teológico y de defensa del catolicismo –con siete ediciones de Kaspar Schatzger y tres del predicador Matthias Kretz–, así como dos ediciones musicales de Otmar Nachtigall.

En resumen, podemos atestiguar por lo menos 85 obras próximas a la Reforma, aunque seguramente sean más. La imposibilidad de consultar personalmente algunas hace que nos movamos en porcentajes aproximativos, mas tal cifra supone casi el doble que el de la época wirsungniana, y comprende un porcentaje total de las obras protestantes entre 1522 y 1526 de por lo menos un 41%.

Sin embargo, el hecho más sorprendente de esta imprenta, por resultar una excepción en la línea editorial de S. Grimm y M. Wirsung es la traducción alemana de *LC*. La publicación de una obra relacionada con la literatura popular amorosa de ese

⁹⁴ Entre otras que el heredero, Christoph Wirsung, y la viuda de su padre retiraron su capital (KÜNST 1997: 67).

tiempo aparece justo cuando tal tema literario deja de transmitirse vía imprenta. Dicho periodo de silencio en la transmisión textual impresa de obras consideradas como *novellas* amorosas y populares es lo que Wolfgang Stammeler ha llamado “lutherische Pause”.⁹⁵ *Ain hipsche Tragedia* es así una excepción de tal fase y consiste además en una *rara avis*, como se ha mostrado antes al perfilar la editorial en la que se imprime. Es la única obra de temática amorosa –con la excepción de dos comedias plautinas y la *Philogenia*– en una imprenta destinada a otros menesteres. La publicación de esta traducción alemana de *LC* obedece sin duda a la línea editorial de su primera fase, y tuvo que tener en cuenta el valor didáctico y moralizante del original. La segunda traducción de Christof Wirsung verá la luz sin embargo en una imprenta especializada en literatura popular en lengua alemana y de marchamo protestante. Esto último se reflejará claramente en la nueva traducción de Ch. Wirsung y se dilucidará en su momento oportuno.

4.3. La imprenta de Heinrich Steiner y la segunda traducción alemana de *La Celestina*

La bancarrota de S. Grimm fue espectacular y está bien documentada (KÜNST 1997: 66). Se ha especulado también con otros motivos sobre el cierre definitivo de la imprenta en 1527. Aparte de los costosos gastos que tuvieron que acarrear el gran número de xilografías con las que adornaron sus libros, también se ha barajado la posibilidad de que S. Grimm se arruinara por sus experimentos de alquimia (KIRCHHOFF 1966: 134). Tres razones pueden defenderse aquí sin miedo a equivocarnos: 1) la retirada del apoyo monetario que había ido prestando M. Wirsung, 2) la tardía asimilación de una línea editorial para una clientela mayoritariamente protestante,⁹⁶ y 3) la extraordinaria cifra de xilografías que tuvieron que hacerse antes de 1520 para dos

⁹⁵ Por ejemplo, *Griseldis* no se publica entre 1522 y 1538; *Melusine*, entre 1516 y 1538; *Euryalus* (*Historia de duobus amantibus*), entre 1491 y 1550; *Pontus*, entre 1509 y 1539; *Tristrant*, entre 1510 y 1549; *Florio und Biancaffora*, entre 1500 y 1530; *Magelone* no aparece impresa hasta 1535.

⁹⁶ La Reforma supuso también el fin de muchas imprentas, ya que algunas no supieron o quisieron adaptarse a los intereses del público. Otro factor que agravaría la crisis de la imprenta de S. Grimm llegaría en el mismo año de 1526. Entonces éste se aprestó a publicar *De sacrificio missae* del católico Johannes Eck, pero las autoridades requisaron los ejemplares por sus críticas a la política municipal (NAUCK 1969: 318-319).

proyectos editoriales que finalmente no verían ultimados en vida ni M. Wirsung ni S. Grimm.

Estos dos ambiciosos proyectos son a la vez los que han hecho a estos impresores merecedores de ser considerados como los de mayores pretensiones humanísticas del Augsburgo post-incunable. Las dos obras fueron muy apreciadas por el Humanismo y consistieron en una traducción del *Remediis* de Petrarca y el *De officiis* de Cicerón al alemán. Sin embargo, vieron la luz en la oficina Heinrich Steiner. Este importante impresor de la década de 1530 se benefició de la bancarrota de S. Grimm en 1527 y es probable que adquiriera en subasta buena parte de los materiales de la anterior oficina.⁹⁷ Entre otras cosas, los tacos de las xilografías que ilustraron *Ain hipsche tragedia*, así como las que también se encargaron a Hans Weiditz para las traducciones de las obras de Cicerón y Petrarca. En 1535 aparece así *Officia deutsch. Ein Buch ... von den tugendsamen Ämtern*. Consistió además en la primera traducción de un texto de origen clásico por parte de Steiner. La obra fue traducida algo libremente y con un mayor ahínco moralizante por Johann Freiherr von Schwanzenberg (1463-1528). Según Josef Bellot, Schwanzenberg refundió el texto de Cicerón a su guisa tras una previa traducción de su capellán Johann Neuber (*Welt im Umbruch* 1980: 325). El libro posee 101 grabados en madera, de los cuales 97 son de Hans Weiditz.

Con igual pasión ilustradora tuvo que planearse la traducción del famoso *De Remediis utriusque fortunae* petrarquesco. *Von der Arznei beider Glück* salió de la imprenta de Steiner en 1532 con 261 xilografías del artista conocido como “Maestro Petrarca”, para muchos Hans Weiditz. La decisión de Grimm y Wirsung de dar a conocer en alemán una obra cuyo texto original ya se había editado dos veces en Alemania requirió de un atento plan. En 1518 Grimm y Wirsung ganaron como traductor a Peter Stahel, como ilustrador a Hans Weiditz, que debe su fama principalmente a esta obra, y como consejero al famoso humanista alemán Sebastián Brant, quien ya intervino personalmente en 1496 en la publicación de las obras de Petrarca. Según Josef Bellot, y esto es muy importante para abordar después la tradición iconográfica de la *LC* alemana, Brant tuvo que resumirle al ilustrador el contenido de la obra original o al menos darle ciertas instrucciones. De ahí salieron las 261 xilografías que se terminarían entre 1518 y 1520 (BELLOT 1980: 325).

⁹⁷ De hecho Steiner es el único impresor de Augsburgo al que Grimm debió dinero (KÜNST 1997: 69).

Esta ambiciosa publicación viviría distintos reveses. En 1520 muere Stahel y se encarga al humanista Georg von Spalatin (1484-1545) terminar la traducción. Como ya hemos mencionado anteriormente, con la muerte de M. Wirsung en 1521 se agravan los problemas financieros de la imprenta, por lo que se aplaza su publicación. Heinrich Steiner se prestaría a ello al heredar el material, pero la antigua traducción de Spalatin se había perdido. Se encarga entonces a Stephan Wachter de Friedberg una nueva versión. Mientras tanto, la de Spalatin es encontrada y se publica con los grabados en 1532. En 1539 aparece una segunda edición con la traducción de Wachter. En menos de cien años el libro se reeditó hasta cinco veces. Lo más sorprendente de esta traducción es la calidad de las xilografías, que permiten acercarse como ningunas otras a la realidad cotidiana de esa época:

Das *Trostbuch* Petrarcas ist in dieser Form so bedeutend, weil seine Illustrationen, wie kein anderes Werk, ein vollkommenes Bild des bürgerlichen, bäuerlichen und kriegerischen Lebens dieser Zeit vermitteln. Viele handwerkliche Verrichtungen, Handel und Geschäftsleben betreffende Vorgänge, Gerätschaften, Bekleidungsarten und Innenräume städtischer Häuser aber auch Brauchtum und Volksglaube sind in einzigartiger Weise festgehalten. (*Welt im Umbruch* 1980: 326)

Heinrich Steiner fue uno de los dos impresores, junto con Philipp Ulhart d. Ä., que dominó el mundo editorial de Augsburgo tras 1530.⁹⁸ Entre los dos y hasta la guerra de Esmalcalda (1546) se imprimieron 872 de 1198 impresos, es decir, un 73% del total augsburgués. La cuota de obras en lengua alemana subió hasta un 79% (KÜNST 1995: 230). Steiner aprovechó el cambio generacional de impresores al iniciarse la década de 1520 e inició una clara política editorial cuyos impresos se caracterizaban por a) su protestantismo –de hecho la familia Steiner y sus empleados eran abiertos simpatizantes de la Reforma–, b) su filia por la *Volksliteratur*⁹⁹ y c) sus libros como verdaderas joyas xilográficas, bien encargando grabados a Hans Burgkmair, Jörg Breu o Hans Schäuflien, bien adquiriendo los tacos antes mencionados de Hans Weiditz.

Heinrich Steiner gozó de un programa editorial que ha llamado la atención. No dudó en aprovechar acontecimientos importantes de la ciudad, como la Dieta de 1530,

⁹⁸ En concreto puede verse KÜNST (1997: 69-72 y 340-341).

⁹⁹ “Populäre Literatur im 16. Jahrhundert ist untrennbar verbunden mit den Namen Heinrich Steiner” (KÜNST 1997: 240).

para ganarse la ayuda de humanistas y entablar contacto directo con autores. En ese año aparece el primer libro en español impreso en Augsburgo. Se trata de un libro de medicina (*Vanquete de nobles cavalleros*) del médico personal del emperador Carlos V, Luis Lobera de Ávila, que asistió a dicha Dieta. Steiner aprovecha además para volver a publicar obras populares que no se habían vuelto editar en décadas. Así, desde 1530 se imprimen muchas veces el *Fortunatus*, *Melusine* (1538) y por primera vez, *Magelone* (1535), con traducción de Veit Warbeck. A esta línea de literatura popular, amorosa o no, debe añadirse la traducción de antiguos clásicos –Plutarco, Virgilio, Demóstenes u Homero– o de obras de origen italiano –facturadas por humanistas de renombre como Hieronymus Boner y Marcus Tattius Alpinus– y español. En 1544 verían por ejemplo el formato impreso dos obras de Juan Luis Vives, *Vom gebührlichem Thun und lassen eines Ehemannes* y *Unterweysung einer christlichen Frauen*. Las dos están dotadas de xilografías ya aparecidas en la traducción alemana del *De Remediis*. Está sería una práctica usual en Steiner: utilizar hasta la saciedad las xilografías de obras anteriores en las nuevas. Los tacos heredados de Grimm cumplirían aquí su papel. El abuso sería tal que Steiner parece ser el primero en volver a usar xilografías que no guardan ninguna relación con el texto en el que se inserta (MUTHER 1884: 169).

Es pues en esta imprenta en la que Christoph Wirsung hace imprimir su segunda traducción de *LC*. Steiner utilizaría los mismos grabados que acompañaban a la primera. De esta manera, *Aynn recht liepliches büchlin* sale impreso en 1534 en una de las principales imprentas de Augsburgo. Este hecho editorial se enmarca en el programa editorial de un impresor que concedió supremacía a la literatura popular amorosa y a la defensa de la Reforma. Su contexto más preciso se abordará en el capítulo dedicado a esta segunda traducción. Ahí se explicará mejor la carga protestante de esta nueva versión, la relación de su prólogo con obras coetáneas, así como la afinidad de ésta a la nueva confesión que tanto apoyó el impresor H. Steiner.

5. ASPECTOS METODOLÓGICOS. *LA CELESTINA* ENTRE TRADUCCIÓN Y RECEPCIÓN

En este capítulo nuestro objetivo es enmarcar históricamente el procedimiento de traducción de *Wirsung* en su contexto germano. A su vez, hemos de considerar que el mismo no se diferencia del castellano, puesto que el siglo XVI europeo es heredero de los cambios en torno a la traducción que ya viven los humanistas del siglo anterior. La Edad Media ofrece un corpus textual en la que muy pocas obras no se basan en traducciones vertidas desde la lengua latina, árabe, francesa o italiana. Sin olvidar otros fenómenos como el de la traducción implícita, que resulta un modo de creación literaria según modelos canónicos anteriores. Pero antes de abordar cuestiones teóricas creemos indispensable averiguar qué se entendía por traducción durante el Cuatrocientos y Quinientos, cómo y con qué objetivos se trasvasaban textos de una lengua a otra.

5.1. La Traducción en el siglo XVI: pautas europeas

Durante mucho tiempo se ha ido mencionando que la “Historia de la Traducción en España durante la Edad Media está por hacer” (ALVAR 1998: 235), si bien una reciente monografía (LAFARGA y PEGENAUTE 2004) ha llenado tal hueco con un digno capítulo elaborado por SANTOYO (2004: 23-174). Nosotros no perseguimos elaborar componendas de tal ingente trabajo, puesto que desborda los límites de la presente tesis doctoral. Lo que nos interesa es situar la traducción de *LC* en el s. XVI. Tal aproximación diacrónica nos lleva así a los siglos XV y XVI –porque el segundo no se comprende sin el primero. Vayan a continuación unas líneas suficientes para comprender por qué coinciden tanto España y Alemania en los objetivos y procedimientos traductológicos. En las postrimerías del Catorce se pone de manifiesto, con todo, algo común en ambos países: el triunfo de la traducción *ad sententiam*, es decir, el inicio moderno de la traducción, que busca fidelidad al sentido.¹⁰⁰

¹⁰⁰ Una monografía sobre la traducción occidental durante el humanismo no trata de manera definitiva la Historia de la traducción en España (VERMEER 2000: 291-395). Otras ni siquiera se molestan en tratar la actividad traductora de tal país (HOOF: 1991). En cuanto al periodo que nos atañe, véase el estudio de referencia de RUSSEL (1985). Otras miradas panorámicas para la traducción en el ámbito cultural castellano son las de BRIESEMEISTER (1980: 483-517), LASPÉRAS (1980: 81-92), SANTOYO (1995: 17-34) y ALVAR (2001: 25-47). Circunscritos al ámbito de la traducción en España, con un capítulo dedicado a la

Roxana RECIO (1990-91: 113) ha establecido una periodización para la traducción en España durante los siglos que nos atañen. Le sirve además para demostrar que Alfonso de Madrigal es una figura entre dos sensibilidades del siglo XV. El *Tostado* vive en una tradición literalizante, pero en su misma obra se tendrá que desdecir, tal y como se exponen sus ideas al respecto en el *Tratado sobre el Eusebio* (h. 1450).¹⁰¹

En un primer periodo (1400-1492), según Recio, abundan las traducciones latinizantes y se contempla la lengua vernácula con cierta desconfianza. En dicho periodo se debe añadir, en nuestra opinión, un fenómeno como es el de la autotraducción.¹⁰² Verter obras propias del latín al castellano se hace, eso sí, con cierta cautela y cuidado. Por ello el prólogo de Alfonso de Palencia a su versión castellana del *De perfectione militaris triumphis* (1459) es un tópico de modestia y defensa contra críticos maldicientes, por las “dificultades del bien romançar la lengua latina” (PALENCIA 1996: 129). De algún modo se sostiene la superioridad del latín, puesto que el autotraductor deja claro que “propuse repremir la mano y no presumir lo que non pode carecer de reprehensión” (PALENCIA 1996: 129).

Con todo, para Recio este periodo termina con la muerte de Alfonso de Palencia, si bien creemos que el año 1492 puede entenderse como un punto de inflexión para la lengua castellana por la publicación de la *Gramática* de Nebrija, que preconiza a las claras la dignificación de la lengua vulgar. Tampoco debemos entender este periodo como un triunfo absoluto de la traducción *pro verbo verbum*. Alfonso de Cartagena (1384-1456) optó por su modelo contrario, como ha probado MORRÁS (1995: 35-58). En nuestra opinión tal periodo ofrece una actitud vacilante entre los dos modos de traducir ya expuestos por San Jerónimo. Alfonso de Madrigal ya ha sido estudiado por Recio, pero convendría repasar el legado de Enrique de Villena, expuesto como representante de la traducción libre (RECIO 1990-1991: 115). SANTOYO (1987: 31)

Edad Media, son los manuales de RUIZ CASANOVA (2000: 45-130) y el ya citado antes y mucho más satisfactorio estudio de Julio-César Santoyo en LAFARGA y PEGENAUTE (2004: 23-174). Respecto a la traducción durante el Renacimiento y Barroco españoles el responsable de la anterior monografía es MICÓ (2004: 175-208). La traducción desde un ámbito comparatista se ha estudiado por CHEVREL (1989: 57-83), BASSNETT (1993: 138-161) y GUGLIEMI (2000: 160-210). En cuanto a las traducciones científicas en Castilla son de lectura obligatoria los trabajos de ALVAR (1998: 235-255 y 2001: 25-47).

¹⁰¹ Dicha obra se publica en la imprenta por Hans Gysser en Salamanca (1506-1507). No hay edición conocida –son cinco volúmenes– pero algunos pasajes del *Tratado sobre el Eusebio* han llamado la atención de estudiosos por la modernidad de muchos de sus postulados, que lo relacionan con una actitud ya presente en Bruní, por ejemplo, y que luego será común en el s. XVI. Para Alfonso de Madrigal una traducción correcta debe conciliar dos hechos, según leemos en el cap. XVII: “La primera es intendimiento dela verdad dela sentencia de aquella cosa que interpreta. Lo segundo [es] perfecto conocimiento de aquellas dos lenguas de quien et en quien traslada” (citado por RECIO 1990-1991: 121).

¹⁰² Sobre la autotraducción en la península ibérica remitimos a SANTOYO (2003: 1-49)

recuerda que el prólogo de Villena a su traducción de *Los doce trabajos de Hércules* (1417) contiene cierta programática sensualista, pero también se ha comprobado que la traducción de la *Divina Comedia* –encargada por el Marqués de Santillana– rezuma una marcada esclavitud esclavizante (PASCUAL 1997: 17-25).¹⁰³

Lo que el segundo período sobre la traducción España ofrece, entre 1493 y 1526, es un período de cambio. Se niega que la lengua romance sea inferior al latín, pero continúa la vacilación anterior. Entre un modo de traducir tan distinto al otro, ahora “hay una evolución que se muestra en la búsqueda de un equilibrio entre lo *ad litteram* y lo *ad sententiam* hasta proponer el texto familiar, variado, flexible, que no se alejase de la lengua común.” (RECIO 1990-91: 113). Paradigmática es la traducción en estos años de *De Remediis*, por Francisco de Madrid en 1510, obra que en su versión latina dejó huella palpable en *LC*.

El tercer período es para Recio de claro signo renacentista y lo sitúa tras la publicación de *El Enquiridión o Manual del caballero cristiano* de Alfonso Fernández de Madrid (1526) y el *Memorial de cosas notables* (1564), del cuarto Duque del Infantado, en la que éste considera superadas las traducciones del siglo XV. Fidelidad y estilo están ahora a la par. Lo deja bien claro Boscán, que sobre la traducción literal dice a la hora de traducir el *Cortegiano* en 1533: “Yo no me terné fin en la traducción deste libro a ser tan estrecho que me apriete a sacalle palabra por palabra, antes, si alguna cosa en el se ofresciere, que en su lengua parezca bien y en la nuestra mal, no dexaré de mudalla o de callarla” (MORREALE 1959: 18).

Esta periodización de Recio, que deja de lado las importantes aportaciones de Juan Luis Vives, viene a mostrar el triunfo de la traducción *ad sensum* en la España del Dieciseis. El estilo sensualista es el que posee a todas luces mayor vigencia, como ya lo era un siglo antes. La mayor y más importante contribución hispana en esos años sobre el fenómeno de traducir proviene de Juan Luis Vives (1492-1540).¹⁰⁴ La proclive

¹⁰³ Muy sugerentes son las conclusiones de RUIZ CASANOVA (2000: 127-130) sobre la traducción en Castilla al finalizar el siglo XV. Para él hay cinco puntos por recapitular: 1) el latín como lengua intermediaria –como antes lo fueron las lenguas semíticas, por cierto–, 2) el impulso proveniente de Italia, debido al mecenazgo del Marqués de Santillana, que proporciona ya los lazos de unión con el humanismo italiano, 3) la autotraducción –que permite una mayor libertad, puesto que el traductor es a su vez dueño del texto original, 4) el hecho de que gran parte de los escritores de esta época –Juan de Mena, Juan del Encina, Alfonso de Palencia, Antonio de Nebrija, etc.– sean a la vez traductores y 5) el impulso traductor por aumentar el desconocimiento de la lengua vertical por excelencia, el latín.

¹⁰⁴ Nos referimos al final de su *De Ratione dicendi*, el capítulo titulado *Versiones sev interpretationes* (VIVES 2000: 169-174).

tendencia a la traducción libre debía ser común en las traducciones horizontales de lenguas vulgares durante el Renacimiento español, mientras que en la traducción vertical primaria la literalidad, siempre y cuando fueran textos sagrados, como en el caso de Fray Luis de León. Para ilustrar el primer procedimiento puede citarse la carta de Garcilaso a doña Gerónima Palova de Almogávar en la que alaba el modo de traducir de Boscán, quien vertió al castellano en 1534 *Il cortegiano*. La admiración del amigo del último se debe a que “no se ató al rigor de la letra, como hacen algunos, sino a la verdad de las sentencias, y por diferentes caminos puso en esta lengua toda la fuerza y el ornamento de la otra, y así lo dejó todo tan en su punto como lo halló, y hallólo tal, que con poco trabajo podrían los defensores deste libro responder a los que quisiesen tachar alguna cosa dél” (GARCILASO DE LA VEGA 1995: 267-268).

Pero es el valenciano Juan Luis Vives quien entra por derecho propio en el campo traductológico del siglo XVI. Por ser uno de los autores españoles más leídos en la Europa de entonces, su eco e importancia representan el mayor hito de la reflexión traductológica hispana hasta Ortega. Eugenio Coseriu encumbra el valor teórico del libro III del *De ratione dicendi* (1532) y sitúa a Vives incluso al lado de Lutero (COSERIU 1977: 86-102).¹⁰⁵ Lo fundamental en Vives es que éste discierne hasta en tres maneras distintas de traducir según el tipo de texto que se afronte: una literal, otra libre y una mixta.¹⁰⁶ Su mérito descansa sin duda en abrir el espectro del debate que hasta entonces se circunscribía a la discusión dualista “traducción literal vs. libre”. La predilección por la segunda lleva a confesar un gran grado de libertad, puesto que según Vives:

¹⁰⁵ Vives ya había tratado de manera sucinta algunos problemas de la traducción en *De censura veri in enuntiatione, De instrumento probabilitatis y De causis corruptarum artium* (primera parte de la obra *De disciplinis*). Destaca también su interés por el lenguaje. Coseriu ve en el humanista un espíritu *avant la lettre*: “Vives entiende [...] la traducción como una actividad reflexiva, cuyo dominio de libertad se extiende entre los dos polos de la lengua a la que se traduce y del sentido del texto que se pretende traducir. De aquí las dos limitaciones de la posibilidad de traducir: por un lado, la falta, en la lengua a la que se traduce, de expresiones que correspondan exactamente al texto original; por otro, las posibles deficiencias -condicionadas por el texto mismo- en la comprensión del sentido del original, es decir, la vaguedad o el sentido polivalente de éste” (COSERIU 1977: 99).

¹⁰⁶ En la última se atiende tanto el sentido como la expresión. Curiosamente, la obra de Fausto da Longiano Sebastiano publicada en Venecia en 1556 y conocida como *Del modo de lo tradurre d'una lingua in altra seconda le regole mostrate de Cicerone*, presenta el debate dialogado entre dos personas que ejemplifican las dos tendencias traductológicas: la de “palabra por palabra” o literal y su adversario que predica la traducción libre. Una tercera persona se incorpora proponiendo un compromiso entre ambas tendencias, por lo que finalmente se habla de tres maneras de traducir, como lo hace Vives decenios antes.

In quibus sola habetur sensorum ratio, ea sunt interpretando libera, et habetur venia quaedam vel omittenti quae ad sensum non faciunt vel addenti quae sensum adiuvent. [...] Licebit duo verba uno reddere et unum duobus; et in quocumque numero, ut nactus eris linguam, quin et aliquid addere et detrahare.¹⁰⁷ (VIVES 2000: 169-170)

En nuestra opinión, la traducción en la España del 1500 vive un doble impulso sensualista, dispuesto en una doble vertiente. Una teórica, bajo Juan Luis Vives y otra práctica, que despunta con Boscán y toda la generación de nuevos traductores de entre 1530 y 1540.¹⁰⁸ Como hemos visto, la traducción libre es a su vez aplicada a textos profanos, pero no sagrados. El caso de Fray Luis de León y sus problemas con la Inquisición por el *Cantar de los cantares* es paradigmático. La traducción sensualista tiene en Alemania una diferente actitud, puesto que Lutero será un adalid de tal modo de traducir, pero que proporcionará –con el polémico *sola fide*– la primera piedra doctrinal para su movimiento reformador. Es así lógico que territorios contrarreformistas vieran con tanto recelo cualquier desviación semántica en la traducción de textos religiosos.

¿Cómo se entendía el fenómeno de la traducción fuera de España en los siglos XV y XVI? Tal respuesta es vital para analizar *LC* en Alemania y nos lleva primero a reflexionar sobre el proceso que es la traducción. Definiciones hay muchas, pero podríamos hallar cierto consenso si entendemos por ello el procedimiento de verter a otra lengua el significado de un texto original, sin sacrificar además el sentido pretendido por su autor. Podríamos añadir que la traducción no busca compatibilizar hasta la extrema igualdad dos textos, sino hacerlos equivalentes. Desde muy temprano se considera como virtud de cualquier traducción exactamente eso: verter lo que está escrito en una lengua correctamente a otra. Pero tal supuesta perogrullada cobra en 1440 una nueva dimensión con Leonardo Bruni en su *De recta interpretatione*, quien no sólo exige un buen conocimiento lingüístico para el traductor, tanto de las lenguas de salida y llegada, sino además de un concepto que luego se denominará competencia traductora y que engloba la capacidad de comprensión y expresión:

¹⁰⁷ La traducción al castellano dice así: “En las versiones en que únicamente se tiene en cuenta el criterio del sentido la interpretación de las palabras es más libre, y se tiene cierta indulgencia tanto para el que omite algo que no afecta al sentido como para el que añade algo que ayude al sentido. [...] Estará permitido traducir dos palabras por una y una por dos; y tratándose de cualquier otro número, cuando ya domines la lengua, aún más: añadir o suprimir algo” (VIVES 2000: 169-170).

¹⁰⁸ Sobre dicha generación consúltase RUSSEL (1985: 56).

Dico igitur omnem interpretationis vim in eo consistere, ut, quod in altera lingua scriptum sit, id in alteram recte traducatur. Recte autem id facere nemo potest, qui non multam ac magnam habeat utriusque lingue peritiam. Nec id quidem satis. Multi enim ad intelligendum idonei, ad explicandum tamen non idonei sunt (BRUNI 1996: 152).¹⁰⁹

La traducción en los siglos XV y XVI no tuvo que diferenciarse demasiado en sus cometidos y principios. Salvo excepciones, prácticamente todos los eruditos de ambos siglos se decantaron por la traducción libre. Niklas von Wyle y Fray Luis de León, dos de los adalides de la traducción literal en el ámbito cultural germano e hispano respectivamente, tuvieron que hacerlo por motivos diferentes.¹¹⁰ Wyle defendió la traducción *pro uerbo uerbum* porque veía la lengua alemana inferior a la latina, una subordinación que se infiere de la latinización a la que somete sus traducciones, que afecta incluso a la misma sintaxis del alemán.¹¹¹ Por su parte, Fray Luis no tuvo más que insistir en su apego a la letra a la hora de traducir el *Cantar de los cantares* (1561), como expone en el prólogo de la obra.¹¹² Pese a su enconada defensa y a su propio desacuerdo en que se publicara su traducción, Luis de León no pudo evitar ser encarcelado por la Inquisición.

Pero en las cancellerías germanas del Catorce no campeaba la traducción literal a sus anchas. El gran humanista Heinrich Steinhöwel, traductor de Boccaccio y de la tradición esópica, acomete la alemanización del *Speculum vitae humanae* del obispo Rodrigo Sánchez de Arévalo y con ello inaugura el transfer de las letras castellanas en

¹⁰⁹ Traducción al castellano: “Afirmo, pues, que la virtud de cualquier traducción consiste en que aquello que está escrito en una lengua sea traducido correctamente a la otra. Sin embargo, nadie puede hacerlo correctamente si no tiene mucha y gran experiencia de entrambas lenguas. Y aun ello no es suficiente. Pues hay muchos que son capaces de entender, pero no son capaces de expresarlo” (VEGA 1994: 95). Más sobre la teoría de la traducción en el XV italiano (y español por la controversia entre Alfonso de Cartagena y Leonardo Bruni) en GONZÁLEZ ROLÁN *et al.* (2000). De todos modos, la exhortación en traducir de manera diáfana es muy anterior a Bruni. Hasta el s. XX no se conoció una carta de Maimónides a Samuel ibn Tibbon, de finales del s. XII. En la misma confiesa Maimónides que “el traductor ha de aprehender primero todo el alcance de la idea y reproducir después su contenido con suma claridad en el otro idioma”, por lo que el traductor tiene cierta libertad para añadir y suprimir palabras, “de tal manera que la materia resulte perfectamente inteligible en la lengua a la que se traduce” (SANTOYO 2004: 49). Véase de este modo una reacción anti-literalista muy anterior al humanismo. De hecho proviene de la cultura musulmana.

¹¹⁰ Sobre la ley de la literariedad en la traducción renacentista, véanse STIERLE (1996: 55-67), HERMANS (1985b: 103-135; 1997: 14-40) y CARMONA FERNÁNDEZ (1999: 153-166).

¹¹¹ Véase para ello las indicaciones que concede al final de su *Translatzion oder Tütschungen* (1478). Muy conocida por la crítica es la clara declaración que hace sobre cómo traducir, “ain yedes wort gegen aim andern wort”. Que Wyle no tuviera tanta influencia se debe probablemente a que su obra circuló mayoritariamente en manuscritos y no se imprimió hasta más tarde. Un motivo de mayor peso es que Wyle se dirigiría a un público de raigambre retórica y más elitista (DICKE 1994: 82).

¹¹² “El que traslada ha deser fiel y cabal y si fuere possible contar las palabras para no dar ni más ni menos dela mesma calidad y condiçion y variedad de significaçiones que los originales tienen” (LUIS DE LEÓN 2003: 101).

Alemania, si bien de expresión latina. El *Spiegel des menschlichen Lebens* se edita en Augsburgo por G. Zainer en 1475 con un prólogo que diserta sobre el procedimiento traductológico llevado a cabo por Steinhöwel:

Lutend du getrüwer tolmetsch *nit wellest allweg eyn wort gegen wort transferieren* . sonder gebürt sich vn ist gnüg ausz *eynem synne eynen andern synne* . doch *gelaicher mainung zsetzen* . das ich dan in dieser meyner translacion auch an etlichen orten getan vnd ettwann etliche wort hab gelassen czü loffen (*sic* por lösen) oder abgebrochen czü merer verstänntusz den lesenden menschen disz büches . des ich mich will entschuldiget seyn.¹¹³ (BORVITZ 1914: 10)

El humanista Steinhöwel es defensor de la traducción *sin uß sin*, de la traducción *ad sententiam*, tal y como repite en los prólogos de buena parte de su corpus de traslaciones. No sólo del *Speculum*, sino también de su *Äsop* y de *Von den sinnrychen erluchten Wyben* –la traducción boccacciana del *De claris mulieribus*. Lo que es evidente es el mayor peso de una generación de humanistas alemanes (Albrecht von Eyb, Anton von Pforr y Heinrich Steinhöwel) que predica la fidelidad al sentido y por ende, la lealtad a su público germano. Se evitan oscurantismos y se preserva la “verdad” del original, siempre que sea entendida por la nueva audiencia a la que se dirigen las traducciones. Todos estos humanistas tienen así un ideal común:

daß es zwischen den Ansprüchen des Originals und den Verständnisbedingungen und literarischen Erwartugnen des volkssprachlichen Publikums zu vermitteln gelte, daß das Original (mit den Worten Steinhöwels in der "Spiegel"-Vorrede) *so viel besser... als vil es gemeyner* sei, daß aber die Bewahrung seines Inhalts unbedingten Vorrang vor der imitatio seiner Form habe, daß schließlich in die deutsche *sprach eigner gewonheyt* zu übersetzen sein, damit zum einen der Inhalt korrekt wiedergegeben werden könne und damit zum anderen die *vngelerten... dester paß dy maynung mügen verstehen* (DICKE 1994: 79-80).

Sin embargo, sería imposible entender la traducción en el Renacimiento alemán si obviamos los acontecimientos motivos religiosos y políticos de su época. La Reforma y la rebeldía política de los príncipes alemanes ante el cada vez más poderoso Carlos V

¹¹³ Cursiva nuestra. Citamos por el único trabajo que transcribe el prólogo de Steinhöwel. Los ejemplares de la traducción alemana del *Speculum* son rarísimos y todavía no hay estudios definitivos. La traducción del texto citado dice así: “Fiel traductor, no te dejes guiar en todos los casos por trasladar una palabra por otra, ya que sucede que basta trasladar idea por idea para conseguir el mismo significado. Que yo haya actuado de ese modo, lo he hecho para mayor comprensión del lector de este libro, por eso en algunas lugares de mi traducción he dejado alguna vez por resolver una palabra o la he omitido. Y de ello quiero ser disculpado.”

provoca que el hecho mismo de traducir sea a la vez un instrumento de emancipación política, religiosa y, por supuesto, lingüística. El nombre propio en este caso es sin duda el de Martín Lutero, quien secundado por sus ayudantes, hace imprimir en 1534 la primera traducción completa de la Biblia en alemán –pero desde el griego y el hebreo. Se consigue así poner el primer peldaño a un nuevo alemán, lo que el mismo Lutero llamaba *gemeine Deutsch*, un alemán universal que funde la gramática de las cancillerías sajonas con la sintaxis y léxico del habla popular. No es de extrañar que Lutero en su propia programática traductológica –*Sendbrief vom Dolmetschen* (1530)– se decantara así por el sentido y la libre interpretación semántica a la hora de traducir:

[...] den man mus nicht die buchstaben inn der lateinischen sprachen fragen, wie man sol Deutsch reden, wie diese esel thun, sondern, man mus die mutter ihm hause, die kinder auff der gassen, den gemeinen man auff dem marckt drumb fragen, und den selbigen auff das maul sehen, wie sie reden, und darnach dolmetzchen, so verstehen sie es den und mercken, das man Deutsch mit jn redet. (LUTERO 1964: 637).¹¹⁴

Fuera de Alemania, las contribuciones más numerosas del siglo XVI provienen de Francia y se convierten en una reacción a la fuerte latinización de la lengua vulgar. El título de la obra de J. du Bellay –*Deffence et illustration de la langue française* (1549) habla por sí sólo.¹¹⁵ Esta aversión a los excesivos cultismos latinos y demás influencia será también sentida por otros humanistas españoles, como Juan de Valdés. Antes, en 1540, Etienne Dolet (1509?-1546) publica *La manière de bien traduire d'une langue en aultre*, donde se postula contra la traducción literal y reivindica cinco normas, de las que cuatro todavía son útiles: 1) el traductor debe entender el sentido del texto, pero también dominar la materia de la que trata, 2) debe tener conocimiento de la LO y la LT, 3) debe ser fidedigno a la intención del autor y 4) debe evitar la afección y tener

¹¹⁴ La traducción al castellano de Miguel Ángel Vega dice así: “Pues no hay que preguntar a las letras del latín cómo se debe hablar en alemán, tal y como hacen los borricos; hay que preguntar a la madre en la casa, a los niños en la calle, al hombre corriente en el mercado y mirarles en la boca cuando hablan y según ello traducir; de esta manera ellos entenderán y se darán cuenta de que se habla alemán con ellos” (VEGA 1994: 109).

¹¹⁵ La obra de Du Bellay inicia ya algunos de los típicos improprios al hecho de traducir: “Je ne croyray jamais qu'on puisse bien apprendre tout cela des Traducteurs, pour ce qu'il est impossible de le rendre avecques la mesme grace, dont l'Auther en a usé: d'autant que chacune Langue a je ne scay quoy propre seulement à elle, dont si vous efforcez le Naif en une autre Langue observant la Loy de traduyre, qui est n'espacier point hors des Limites de l'Auteur, vostre Diction sera contrainte, froide, & de mauvaïse grace” (BELLAY 2003: I, 27-28).

en cuenta la norma lingüística de la lengua a la que traduce (DOLET 1972: 11-16). Como puede verse, son postulados ya introducidos por Leonardo Bruni y Alfonso de Madrigal.

Pero es J. Peletier (1517–1582), por otro lado, quien argumenta que “las traducciones palabra por palabra no sirven, no porque contravengan las leyes de la traducción, sino por la sencilla razón de que dos lenguas no son nunca uniformes en sus frases” (VEGA 1994: 129) y a continuación viene a intuir que ello se debe a que cada lengua refleja una diferente fraseología –“mas las palabras y los modos de hablar tienen sus particularidades en cada nación” (VEGA 1994: 129).

Como puede comprobarse, los postulados traductológicos del siglo XVI abogan claramente por una traducción libre, tanto en España como en el resto de Europa. Sus raíces hunden en el humanismo del Cuatrocientos y es por ello de esperar que las traducciones alemanas de *LC* se inserten también en la traslación *ad sensum* del texto original rojano. Sin embargo, consideramos necesario abordar el análisis de las traducciones wirsugnianas desde una óptica teórica. Para ello pasamos a continuación a tratar las diferentes corrientes de la Teoría de la traducción y su posible utilidad.

5.2. *La Celestina* a la luz de los Estudios sobre la Traducción

Los estudios sobre Traducción (denominados en inglés *Translation Studies*) recibieron un notable impulso desde la década de los setenta del pasado siglo, en parte por el auge en el mundo académico de las diferentes teorías de la recepción literaria. Si la *Estética de la recepción* supedita la existencia del texto a un lector, ¿cómo obviar que el que pretende traducir es primero lector y después traductor?

Las últimas tendencias de la Teoría de la literatura y de la Literatura comparada parecen haber encontrado en la actualidad un denominador común que las une en su investigación. Ambas disciplinas han pasado a estudiar en el fondo el fenómeno de la Traducción. La primera de ellas gracias al éxito de la teoría de los polisistemas de Even-Zohar; la segunda porque ha fijado el fenómeno de la traducción como uno de sus jalones en el siglo XXI, ineludible por las recientes polémicas del canon y la necesidad de revisar la pervivencia de una obra en la Literatura universal por las diferentes traducciones de la misma. Las teorías polisistémicas han ayudado a reflexionar sobre la literatura como un sistema sociocultural heterogéneo y cambiante. En efecto, un polisistema es un sistema de sistemas, un todo estructurado que mantiene la independencia de los elementos que lo integran. Diseña un estrato central y otro periférico de manera jerárquica, por lo que los fenómenos literarios se desplazan del centro a la periferia y viceversa. De ese modo están en permanente conflicto, luchando unos sistemas por situarse en el centro “canonizado”. La literatura que está *centrada* es aquella que ha sido aceptada por las instancias críticas, mientras que otros fenómenos son ignorados y expulsados continuamente hacia la periferia del polisistema, como la literatura juvenil o la traducción de textos literarios. La importancia de esta teoría para la traducción se percibe en un conocido libro de título controvertido –*The Manipulation of Literature*– en el que se defiende que toda traducción implica un grado de manipulación del texto original para un determinado propósito (HERMANS 1985a: 11). Desde entonces se ha contemplado el fenómeno traductológico como un excelente ejemplo para escuadrillar el intercambio entre diferentes códigos lingüísticos, literarios y culturales, para observar las interferencias o transformaciones intersistémicas, es decir, todo lo que resulta esencial en la teoría de los polisistemas de Even-Zohar.

Desde hace pocas décadas, la Literatura comparada ha virado sus esfuerzos hacia tres ámbitos relativamente novedosos, forzada a su vez tras el agotamiento de

otras investigaciones propias como la de temas, motivos o fuentes. En efecto, los manuales de BRUNEL y CHEVREL (1989), BASNETT (1993) y GNISCI (2000) recogen la literatura de viajes y la literatura de traducción, así como los estudios post-coloniales y los imagológicos. Sin embargo, el fenómeno de la traducción es tan antiguo como la literatura misma y es un ejercicio que ha posibilitado el florecimiento de las literaturas nacionales en la Edad Media, es decir, la traducción ha funcionado como la correa de transmisión en la consolidación de las lenguas vernáculas y sus literaturas. Se suele considerar que toda traducción es re-escritura (LEFEVERE 1997). Dicha definición no puede dejar de ser más certera en el campo de los estudios medievales, en los que la traducción posee una importancia capital en la transmisión de modelos literarios, y en el caso concreto del español, supone además el inicio para la construcción de la prosa en lengua castellana –durante el siglo XIII.

En estos últimos años ha surgido también el denominado *Nuevo medievalismo*, impulsado sin duda por la disputa de Cerquiglini con las “antiguas” usanzas de la crítica textual, en las que el francés defiende la unicidad del manuscrito frente a la exigencia lachmanniana de reconstruir la versión originaria de una determinada obra (CERQUIGLINI 1989). En un principio, lo expuesto por Cerquiglini poca relación parece tener con los Estudios de Traducción. Pero no es así, como veremos enseguida.

En un paso intermedio, Stephen G. Nichols ha recogido parte de la reivindicación de Cerquiglini y ha subrayado todo el proceso que produce el horizonte de conocimiento que querían poner en juego los creadores de cada manuscrito como artefacto cultural, lo que él denomina “matriz del manuscrito” (NICHOLS 1994: 119). Se propone así que el estudio de cada texto transmitido por varios manuscritos deba ser completado con un análisis individual de cada uno de esos testimonios para comprobar, que mediante otro contexto, esa producción ha sido re-escrita y adaptada a otra mentalidad literaria y lingüística.

En mi opinión, la propuesta de Nichols, ceñida al manuscrito medieval, es perfectamente aplicable a los impresos antiguos, en los que también hallamos multitud de problemas de transmisión textual. Un claro ejemplo es toda la problemática ecdótica que suscita la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, sobre todo cuando ya hay serias dudas sobre la fecha de la *Comedia* más antigua que conservamos (MOLL 2000: 21-25).

Por tal razón queremos recalcar en este trabajo la importancia y vigencia de las traducciones europeas de *LC*, máxime cuando la edición más antigua de la *Tragicomedia* está vertida precisamente en italiano. Las traslaciones antiguas de esta

obra poco o nada pueden servir en la labor ecdótica que presenta la misma, pero ha de considerarse que cada traducción de la obra de Rojas supone una entidad independiente y autónoma del original, y la identificación de sus cambios, censuras u omisiones en un nuevo contexto puede servirnos para elucidar mejor una de las cuestiones más polémicas del celestinismo: la de la intención de la obra. Y para ello es imperativo contemplar cada traducción de *LC* como un ente único, pero no independiente como postularía Cerquiglini, puesto que un manuscrito, como una traducción de *LC*, puede tener diferentes lecciones que se deben a fuentes anteriores.

Este trabajo será deudor en su aplicación metodológica de una reflexión personal sobre los *Translation Studies*, pero es consciente de que la historia de la traducción de *LC* en Alemania es una historia de *un* contacto literario, pero también de la historia de *su* recepción. El investigador que aborda este campo debe preguntarse en todo caso por “la intención, información, recepción, normatividad y resultados de la traducción” (FRANK y KITTEL 2004: 15), puesto que la traducción es también un ejercicio hermeneútico dotados de dos características: entendimiento e interpretación. El fenómeno de traducción es el propio de la transposición de significados, en el que el traductor actúa como descodificador entre dos culturas. El texto traducido es un testimonio único de recepción, al convertirse en un nuevo modo de interpretación del texto original (TO), puesto que el texto de llegada (TLL) indica cómo se ha entendido el original. Nos adentramos de esta manera en la realidad del texto traducido, considerado como un desvío –incluso extravío en el caso de las *belles infidèles*– efectuado respecto al original por un traductor que también es lector. Subrayamos otra vez la necesidad de vincular traducción con recepción, dado que el texto traducido es antes de todo un texto leído.

Tampoco debemos olvidar que la Literatura comparada, pero también la Filología, tienen en la traducción un objeto de estudio vital, puesto que consiste en la mejor muestra del contacto entre literaturas nacionales. Sin embargo, los Estudios sobre la Traducción todavía no han dado su mayor fruto, a saber, un consenso general metodológico que permita aproximarse al fenómeno traductológico con unas mínimas garantías y que sirva para la correcta comparación de textos literarios traducidos. Se ha criticado el modo de comparación de traducciones como un ejercicio que se ejecuta de manera diferente por cada estudioso, de una manera asistemática y apriorística que no reflexiona sobre el hecho traductológico en sí (TOURY 1980: 121 y ss.). Es obvio que no

se pueden comparar textos con una simple yuxtaposición de los mismos, como ya se ha mencionado en otros lugares (LAMBERT y GORP: 1985: 48). Por todo ello, este trabajo también presenta un marco de referencia original que pretende analizar al máximo los cambios microtextuales del TLL respecto al TO, para entender posteriormente de manera más apropiada la interpretación genuina del traductor, en lo que llamaremos plano macrotextual de la traducción.

Todo marco de referencia para el análisis de traducciones es una propuesta temporal, sobre todo cuando la profesión de traductor no siempre ha estado tan claramente establecida y profesionalizada como en la actualidad. Mucho difiere en su modo de realización y objetivos la traducción medieval o renacentista de la contemporánea, en la que el traductor antiguo no dudaba en amplificar pasajes a su antojo u omitir otros que le parecían oscuros. Los diferentes cambios textuales se efectuaban a menudo para adaptar la obra a la sensibilidad de una nueva audiencia y los referentes culturales ajenos simplemente se omitían o adaptaban, mientras hoy un traductor puede incluso permitirse la incorporación de una nota a pie de página que explique la imposibilidad de traslación equivalente.

Abordar la traducción alemana de *LC* en el siglo XVI es una mirada al ejercicio de la traducción libre, prácticamente establecida en el Renacimiento, pero ya con adalides en Castilla desde el siglo XV –Alfonso de Cartagena y Alfonso de Madrigal– o bien todo lo contrario, como Niklas von Wyle en Alemania. Lo que puede afirmarse tajantemente es que la traducción en el Renacimiento no depende de una literalidad esclavizante, al haber cambiado la sensibilidad literaria entre el hombre del Humanismo y su predecesor. En ese momento existe una mayor preocupación por la expresión estética (RECIO 1990-91: 113).

Ahora bien, desconocemos cómo realizaban los traductores de esta época su trabajo, cómo concebían esta tarea, qué dificultades prácticas encontraban y cómo las solventaban –cuando todavía ni siquiera existían diccionarios de lenguas vulgares–, cuál era su método de trabajo ni qué objetivos se planteaban. Todas estas pautas son doblemente interesantes para nuestro trabajo, sobre todo cuando el traductor alemán de *LC*, Christof Wirsung, vertió a su lengua materna en dos ocasiones (1520 y 1534) la misma obra, hecho muy poco frecuente que nos lleva imperiosamente a preguntarnos no sobre un porqué, sino sobre muchos.

El presente estudio tampoco se arroga la pretensión de describir las últimas tendencias sobre la Teoría de la Traducción, puesto que no se plantea la adaptación de

ninguno de sus modelos metodológicos. Tampoco es un análisis lingüístico contrastivo de las dos traducciones alemanas, ejercicio plausible por el devenir de la historia de la lengua alemana entre los años de publicación de *Ain hipsche Tragedia* y *Ajnn recht liepliches büchlin* (1520-1534). No obstante, la teoría funcional de la traducción aporta un visión sugerente al hecho traductológico en sí al afirmar que “la producción de un texto es una acción que también se dirige a un objetivo: que el texto “funcione” lo mejor posible en la situación y en las condiciones previstas” (REISS y VERMEER 1996: 5). Todo texto nace con una finalidad prevista, por lo que la teoría del escopo (*Skopostheorie*) aboga por hacer girar el sentido de la traslación según su objetivo o finalidad (REISS y VERMEER 1996). La teoría funcional de la traducción reafirma algo comprobado por los que se dedican al estudio de la traducción medieval, renacentista o barroca: la integración del TO en la cultura meta para amoldarla al horizonte de expectativas de los nuevos lectores. Esta readaptación a los intereses del nuevo público no niega la fidelidad del emisor (traductor) respecto a su TO, sino que confirma la lealtad del traductor sus lectores-receptores (NORD 1995³). Coincidimos pues con la teoría funcional de la traducción en general, y la del escopo en particular, en que un texto se produce según una finalidad preestablecida, “conforme a la valoración por parte del traductor de las expectativas del receptor final” (REISS y VERMEER 1996: 85-86).

Recapitulando: cada traducción, como cualquier texto, tiene una finalidad propia enmarcada en las expectativas de un determinado público, por lo que sería insuficiente realizar un análisis del eco de las traducciones alemanas de *LC* sin abordar el contexto histórico-literario de Alemania, aparte del editorial. Sólo así podremos entender de manera completa la recepción de la obra de Rojas en un país europeo. El caso alemán es particular porque el mismo traductor realizó dos versiones de su trabajo. El porqué de su segunda traslación debe justificarse en el lapso que existe respecto a la primera: la distancia temporal, cultural y política se ha acrecentado con el paso del tiempo y la traducción original de 1520 ha quedado desfasada –una mayor *distancia estética*, como diría Jauss. Por tal motivo se exige un proceso de reformulación y de revisión del texto transmitido, que se cumplirá con el nuevo *horizonte de expectativas* del público lector, ya que el Augsburgo de 1534 es de color protestante. De tal modo se hace imperioso examinar la segunda traducción según los preceptos de la nueva confesión, como también se entenderá mejor la primera traducción mediante el legado de la novela amorosa románica que se iba adaptando y traduciendo al alemán desde la segunda mitad del siglo XV.

El análisis de las traducciones alemanas de Wirsung se realizará bajo un marco de referencia de creación propia, adaptado a las peculiaridades de un *transfer* literario concreto, puesto que consideramos que la metodología no puede ser siempre la misma. La recepción de una obra depende de múltiples factores que varían en las coordenadas espacio-tiempo, en la imagen del país que exporta modelos u obras literarias, en la competencia lingüística del traductor, en las instancias que fomentan el conocimiento de una nueva obra, así como un largo etcétera que provoca que el fenómeno traductológico difiera tanto de una época a otra. La traducción en la época coetánea de *LC* se amolda a la máxima horaciana de “enseñar deleitando”, pero como veremos más adelante, la función moralizante –*prodesse*, pero también *docere*– cobra un fuerte vigor, cuestión además común en la recepción de *LC* no en Alemania, sino en toda Europa.

Muchos de los cambios textuales que se analizarán en adelante se ciñen a una visión microtextual de la misma traducción y pueden revelar diferentes estrategias para trasladar significados de manera libre, *ad sensum*, pero no debe considerarse el legado de Wirsung como una mera adaptación. Hemos de dejar bien delimitados varios vocablos ambiguos: una traducción demasiado libre acaba convirtiéndose en una adaptación o imitación, términos a evitar cuando nos refiramos a las traducciones alemanas, cuyos sinónimos serán traslación o versión. La fidelidad es parte indispensable de la traducción actual, pero en los primeros siglos medievales el término era mucho más laxo y tuvo una significación parecida a lo hoy entendemos por *interpretación* y *adaptación*. Es lo que GARCÍA YEBRA (2004) considera “traducción implícita” y que llama la atención sobre la deuda de la literatura medieval con sus moldes clásicos. Así debe entenderse la obra hagiográfica de Gonzalo de Berceo, reelaboración libre de sus orígenes latinos; buena parte del mester de clerecía, con el *Libro de Alexandre* que tanto debe a Gautier de Châtillon. Pocos autores escapan a la tentación de modificar el original con adiciones de su propia cosecha. De ese modo tenemos un *Parzival* de Wolfram von Eschenbach mucho más extenso que su fuente francesa.¹¹⁶ Esta *amplificatio* no es producto del proceso traductológico, sino también del de refundición, cuyo ejemplo más notorio a finales del siglo XV es el del *Amadís* de Montalvo, cuyos tres libros primitivos se convierten en cinco por el autor de esta “historia fyngida” que decide darlo a conocer en la imprenta y convertirlo así en el germen de la novela de caballerías como súper-ventas.

¹¹⁶ Tal hecho se ejemplifica en el episodio de las tres gotas de sangre (CARMONA FERNÁNDEZ y CARMONA RUIZ: 2001-2002).

La fidelidad en los siglos XV y XVI ya no resulta una característica secundaria. Alfonso Fernández de Madrigal, referencia en este campo del XV castellano, viene a decir al respecto lo siguiente:

Traducir es pasar de un idioma a otro el verdadero significado de una obra, haciéndolo de tal manera que *nada suyo ponga el traductor que no esté en el original*, de modo que siga siendo a todos los efectos obra del autor primero (aunque en otro idioma) y que *ambas versiones –original y traducción– no parezcan sino un mismo texto*.¹¹⁷ (Citado por SANTOYO 1999: 40)

La teoría sobre la traducción del *Tostado* puede entenderse como el escrúpulo humanista por la lealtad y sinceridad hacia las fuentes originales que trabajaban, editaban y por supuesto, traducían. Pero la transformación de textos literarios en épocas pasadas, pero recientes, ya no es adecuada ni válida. Por lo menos en cuanto a la fidelidad dirigida al sentido, puesto que lo importante es el sentido profundo de la obra.¹¹⁸ Se podía traicionar la letra en pos de una traducción *ad sententiam* y para ello se servía el traductor medieval –y renacentista, con Wirsung como exponente de ello en 1534– de herramientas propias para explicar el sentido y conseguir legitimidad. Con esto nos referimos a las glosas y a otros preliminares, como prefacios o advertencias al lector.

Sin embargo, hemos de remontarnos al siglo XIX –quizá incluso al XX– para hablar de una tendencia que respeta escrupulosamente el concepto de fidelidad. Sus motivos son pragmáticos y se relacionan en parte con las modernas teorías funcionalistas de la traducción. El traductor amolda el nuevo texto a las necesidades de la audiencia a la que se traslada la obra, *acerca* el autor al nuevo lector –lo que supone una toma de postura según SCHLEIERMACHER (2000). Parte esta intención de un objetivo predeterminado que consigue que el texto funcione con las premisas que el traductor decide añadir. Es por ende también manipulación. Wirsung no realiza una adaptación de *LC*, pero no puede evitar ser partícipe –aunque en menor medida– de una tradición traductológica medieval. Ya se ha afirmado sabiamente a este respecto como sigue:

Si la mayor parte de los autores afirman la verdad de su historia, según el *libro*, son muy pocos los que no ceden a la tentación de introducir modificaciones: desarrollos de algunos temas no explotados en el original, cambio en el orden de los episodios. [...] Las transformaciones se

¹¹⁷ Subrayado nuestro.

¹¹⁸ “L’authenticité est alors l’adequation de la traduction au noyau dur du *sen*.” (BURIDANT 1983: 197)

explican por las diferencias de sociedad y público, así como por la relación entre esta literatura nueva y el género indígena narrativo más próximo.¹¹⁹ (STANESCO y ZINK 1992: 52-53)

El análisis del nivel microtextual, según una categoría de diferentes variaciones textuales, pondrá en evidencia diferentes modos de interpretación de la obra, mediante adiciones, permutaciones u omisiones que se recapitularán más adelante. Con ello se esbozará la nueva finalidad con la que se ha querido dotar a la traducción y se explicarán sus cambios en un nivel macrotextual, para detallar la recepción –diferente y propia– del conjunto en sí de la obra, ya sea el perfil de los personajes o el uso de fuentes y, por supuesto, la intencionalidad de la misma.

5.3. Marco de referencia para el análisis contrastivo de las traducciones de *La Celestina*

Definiremos en nuestro trabajo por variación textual a todo el conjunto de diferencias del texto traducido respecto al texto original. La elección de este término resulta mucho más neutro en comparación con otros propios de la crítica textual, como error y variante (BLECUA 1983). Además, el sustantivo ‘variación’, compuesto del verbo ‘variar’, se adapta mejor al estudio contrastivo de una traducción horizontal, puesto que significa, según la última edición del *DRAE* lo siguiente:

variar. (Del lat. *variāre*). 1. tr. Hacer que una cosa sea diferente en algo de lo que antes era. 2. tr. Dar variedad. 3. intr. Dicho de una cosa: Cambiar de forma, propiedad o estado. 4. intr. Dicho de una cosa: Ser diferente de otra.

La carga semántica que proporciona el verbo ‘variar’ se aleja de otras nomenclaturas que no harían justicia a las traducciones que analizamos. El verbo ‘cambiar’, en una de sus acepciones, significa “convertir o mudar algo en otra cosa, frecuentemente su contraria” (*DRAE*). La elección ‘cambio textual’ hubiera dado a entender que la traducción alemana de Wirsung es una *belle infidèle* o simplemente una

¹¹⁹ Traducción nuestra del original en francés.

traducción excesivamente libre, casi una adaptación. Lo mismo acontecería con términos como ‘desvío’, ‘alteración’ y ‘modificación’.

Se ha creado para esta tesis doctoral una tipología de variación textual dividida en tres grupos, que a su vez se desgaja en una mayor subclasificación. El concepto de ‘variación textual’ subraya ante todo la diferencia presente entre el TO y el TLL, aunque dicha diferencia sea de diversa índole: desde la provocada por factores mecánicos como la imprenta, pasando por posibles lapsus o malentendidos del traductor, hasta la acción deliberada que modifica radicalmente algún pasaje. Esto último provoca la pérdida de equivalencia entre el original y el texto traducido. Un TLL no equivalente se considera hoy día una mala traslación, un flagrante error. En este caso volvemos a aproximarnos a la metodología propia de la crítica textual, que creemos indispensable para analizar las traducciones medievales y renacentistas, y que ha definido los múltiples casos de errores involuntarios en una copia. Pero como dice Alberto Blecua, y este hecho debemos tenerlo en cuenta para entender al traductor como mediador de culturas, “caso distinto es el de todos aquellos cambios que se originan por la intervención voluntaria del copista [o traductor en nuestro caso] que, con plena conciencia, altera el texto. Todo error supone un cambio, pero no todo cambio supone un error” (BLECUA 1983: 20). Además, otro maestro de la filología nos advierte de que en la copia de un manuscrito las deformaciones son las huellas del paso del tiempo y lo que denominamos errores “constituyen el resultado de sucesivas superposiciones de sistemas. El sistema originario se contamina cada vez con el de los copistas y reelaboradores. Cada manuscrito es un diasistema” (SEGRE 1990: 23).

De este modo, no debería contemplarse la variación textual no equivalente de la traducción alemana como un error, sino como un testimonio que sirve de ayuda para elucidar la recepción de *LC* en Alemania. Son precisamente los ejemplos de variación intencionada los más ricos a la hora de averiguar el porqué y cómo de la traducción alemana. Nos permiten obtener una visión de la nueva interpretación, que de manera soslayada, se desliza del texto de *Wirsung*. El traductor, como primer lector de la obra original, es a la vez el primer receptor de la misma en su ámbito cultural concreto, y es quien decide cambiar la funcionalidad de su producto traslaticio, porque *Wirsung* se alza en este caso como un demiurgo entre dos culturas, la castellana y la alemana, al no deber solamente realizar una transcodificación lingüística, sino también cultural. En esto coincidimos con una teoría funcionalista de la traducción, la *Skopostheorie*. Según esta, el traductor crea un texto final a partir de un objetivo predeterminado (escopo), que se

conforma a partir de las expectativas del nuevo público lector (REISS y VERMEER 1996: 85-86). Resumiendo: el traductor hace de puente entre dos culturas distantes y adapta a la cultura meta aquellas parte del texto de partida que hubieran sido incompresibles para la nueva audiencia. Es lo que sucede con referencias culturales eminentemente hispanas (gastronómicas, históricas, geográficas, folklóricas, lúdicas, etc.), pero también otras que denotan una diferente mentalidad social, como pueden ser preceptos socioculturales inexistentes en Alemania, como el de la *limpieza de sangre*. Y aquí se ha de ser consciente de la falta de equivalencia funcional del TO con el de TLL, circunstancia a veces obligada en la traslación de un texto en una cultura ajena. Con esto queremos subrayar que es imposible, por lo menos en el caso de *LC* en la Europa del s. XVI, lograr lo que Nida concibe como equivalencia dinámica, que se produce cuando “los receptores del mensaje en la lengua receptora reaccionan ante él prácticamente del mismo modo que quienes lo recibieron en la lengua original” (NIDA 1986: 44).

La teoría del escopo (‘fin’, ‘objetivo’ en griego) rompe con la sacrosanta importancia del TO, del que giraba toda la acción translatoria, original que por otro lado no debía cambiar de función al traducirse. Ahora la función del TLL no tiene por qué coincidir con el TO, de ahí la importancia del traductor, responsable del modo de trasladar un texto y de decidir una posible nueva función más acorde con el contexto y público en el que se encuadra la traducción (REISS y VERMEER 1996: 70). Sin embargo, la cuestión que no se ha tratado con entera satisfacción se relaciona con los factores que influyen para variar la finalidad o intención del texto original. Se ha repetido que el más capital es el contexto cultural del nuevo público, pero han de añadirse, por ejemplo, la importancia de la personalidad biográfica y las inquietudes morales y religiosas del traductor. El bagaje cultural de Wirsung provocará además otro tipo de variación intencionada que tendrá como primera característica la *amplificatio* de numerosos pasajes.

En realidad, la metodología que planteamos para analizar las variaciones textuales de una traducción reposa en la teoría diasistémica propuesta por Cesare SEGRE (1979 y 1990). Si con este trabajo perseguimos subrayar la traducción alemana de *LC* es porque creemos que consiste en un testimonio cultural que puede servir para comprender este texto tal y como lo hacían sus coetáneos. Si cada copia según Segre constituye un diasistema, cada traducción puede contemplarse también como tal, puesto que también es un sistema de compromiso entre el sistema del texto transmitido y el del traductor, en vez del transcriptor. Las interferencias que surgen de este compromiso y la

continua sedimentación de diasistemas constituyen la tradición de un texto cuyo estudio es el “único procedimiento válido para el juicio sobre las variantes y para una restauración razonada del texto” (SEGRE: 1990: 10).

Entendemos así que Wirsung confronta dos sistemas: el suyo como traductor y el del autor original, pero admitimos que son sistemas de dos lenguas diferentes. Con la ausencia de un copista de la misma lengua que el del autor original, es cierto que no hay ningún tipo de compromiso lingüístico, hecho que también define al diasistema (SEGRE 1990: 57). Sin embargo, consideramos que cada traducción de *LC* debe concebirse como un diasistema del texto original: las variaciones textuales del TLL surgen del compromiso del traductor con sus nuevos destinatarios y superpone un nuevo sistema al original, aunque ambos coexistan juntos. Por tal razón es necesario estudiar tales variaciones textuales para comprender el modo de traducir de Wirsung y por ende, la recepción de *LC* en Alemania.

Todos estos son factores que desde luego hacen girar la traducción alrededor de su máximo responsable –aunque en el mundo de la imprenta también haya que considerar la influencia del editor, impresor o del mecenas. Ch. Wirsung es el encargado de trasladar al alemán una obra de la que él es el primer receptor dentro de un ámbito cultural determinado, como también Fernando de Rojas fue el primero que se decidió a continuar un acto anónimo. Fue su segundo autor, pero ante todo un lector más, al igual que Wirsung más tarde lo fue de una *Tragicomedia* en italiano.

5.3.1. Tipos de variación textual

5.3.1.1. Variaciones menores

Variación de poca relevancia que no refleja ninguna interpretación novedosa del contenido semántico del texto original (TO), ya que el traductor realiza leves amplificaciones. Por ejemplo, parafrasea el original para no realizar una traslación excesivamente literal o bien omite algunos vocablos. Los hay de dos clases: externo e interno. El primero es involuntario porque obedece a cuestiones técnicas de la antigua imprenta, el segundo es voluntario, pero no los incluimos en el grupo de variación intencionada por su escaso valor e incidencia en el TLL.

- Externo: erratas propiciadas durante el proceso de impresión.
- Interno: Este tipo de variación no es fortuito, sino deliberado. A pesar de que su incidencia en el nivel macrotextual no suele ser de gran influencia, su subdivisión crea diferentes categorías:
 - Omisión
 - Paráfrasis
 - Adición:
 - Retórica: El traductor amplifica el número de vocativos, interjecciones o referencias explícitas a otros personajes para aumentar el dramatismo de las escenas o adecuarla al contexto dramático de las mismas.
 - Realista: Consiste en potenciar la verosimilitud de la obra que se considera alterada. Por ejemplo, en el cambio o adición de cantidades numéricas, como puede ser la cifra de cuchilladas de las que fue víctima Celestina, que de mil se rebajan a cincuenta en la versión germana.
 - Profesional: Wirsung se siente capacitado por su profesión de boticario a cambiar o ampliar los ingredientes de los remedios que imparte Celestina:

Celestina. Todo olor fuerte es bueno, así como poleo, ruda, ajensos, humo de plumas de perdiz, de romero, de moxquete, de encienso. (VII 176)	Cel(estina). Ogni hodor forte e buono: como e polegio, ruta, ascenzo, fumo de piume de starna e de rosmarino, <u>fumo de sole de scarpe uecchie</u> et incenso. (136)	Cele. all starck geraüch seind güt alß angezinte federn / gebrant schüch solen / <u>teüfels dreck</u> / oder wermüt darzü geschmeckt / vnd leiplich geschmack vnden hin zü gelegt alß da ist <u>bysem</u> / <u>ambra</u> / <u>negelein vnd mazaron</u> . (1520: J4r)
---	---	--

5.3.1.2 Variaciones involuntarias

Este tipo de variación es el realizado por el traductor de manera inconsciente, ya sea por ignorancia e incompetencia o por simple olvido. En este ámbito tendríamos la siguiente subclasificación: 1) omisiones y 2) errores.¹²⁰ Ambos términos son ambiguos y deben explicarse en el contexto editorial post-incunable. En primer lugar, es difícil establecer con seguridad si la omisión de un pasaje del TO obedece a la negligencia del traductor o bien se trata de un silencio voluntario por parte de éste a la hora de trasladar el texto. Los motivos de la desaparición de pasajes determinados, del TO al TLL puede deberse a la inseguridad de Wirsung, que no traduce lo que no entiende bien o, por otro lado, a la decisión personal de no trasladar lo que sí comprende pero no comparte: sería pues un tipo de censura moral o religiosa que miraría por el buen decoro de la traducción.

Sin embargo y de manera excepcional, nos encontramos que este traductor realizó dos diferentes versiones de su traducción, la primera en 1520 y la segunda en 1534. Esto nos permite comparar ambos textos y observar si las omisiones del primer ejercicio traslaticio se repiten en el segundo. En líneas generales, podemos adelantar que la traducción de 1534 resuelve casi todas las omisiones precedentes. Con esto podemos aventurar que Wirsung fue consciente de las deficiencias de su primera traducción y que la segunda se planteó como una revisión con el objetivo de corregir y mejorar el primer texto. Téngase en cuenta que no es muy usual que una misma persona vuelva a traducir la misma obra, en todo caso existía durante la Edad Media la posibilidad de autotraducirse para pasar una obra escrita en latín a una lengua vernácula (o viceversa).

La omisión de algún pasaje del TO se considera hoy día una deshonestidad profesional por parte del traductor. Se la toma a su vez como un error, pues es en el fondo la no traslación equivalente de un concepto e idea (NORD 1995³: 194-198). Pero tal definición de error se adecua más a la tradición actual, pero no la compartimos a la hora de analizar las traducciones de Wirsung, ni ninguna otra de esta época. En nuestro interés por analizar la recepción de *LC* en Alemania, las omisiones o simplemente las

¹²⁰ Según Leonardo Bruni, ya en su *De interpretatione recta* (hacia 1425), los defectos del traductor podían provenir de tres diferentes razones: 1) por comprender mal lo que debía traducirse, fuera por cuestiones lingüísticas o por desconocimiento de la materia, 2) por reproducirlo de manera deficiente en la lengua meta, que sueler ser la materna del traductor, pero que también puede poseer deficiencias en su expresión y 3) por motivos de forma, es decir, cuando el producto traslaticio es inadecuado, inarmónico o disforme (SANTOYO 1999: 32-33).

variaciones textuales no equivalentes de los textos wirsungnianos, más que errores, son en su mayoría testimonios de la necesaria adaptación cultural de la obra castellana en un nuevo contexto nacional.

No obstante, no relegamos el término ‘error’ al olvido. Existen desde luego en la primera traducción alemana. Pero la existencia de una segunda realizada por la misma persona nos permite saber con seguridad que algún desliz se coló en la versión de 1520. Por ejemplo, el trueque de algunos nombres de los personajes, al confundir a los criados en algún argumento, amén de otras claras inexactitudes. Por ejemplo, cuando Sosia llama a Areúsa “medio ramera” (ROJAS 2000: 283) y Ordóñez lo traduce con un más suave “mezza cortesana” (ORDÓÑEZ 1973: 214). Wirsung no llega a comprender el ligero eufemismo del texto italiano y varía completamente el valor semántico del vocablo ‘cortigiana’ con su traslación –“halb edel” (1520: Q1v).

5.3.1.3. Variaciones intencionadas

Su práctica consiste en un ejercicio voluntario y deliberado del traductor que aleja el TLL del TO; son en su mayor caso interpolaciones u omisiones flagrantes que evidencian un silencio intencionado por diversos motivos ideológicos. Este tipo de variación se distingue de los anteriores por su relevancia y múltiples subclases, que indican todo un repertorio de estrategias traductológicas encaminadas a veces a adecuar la obra original a la nueva audiencia a la que se dirige la traducción. Además, estas variaciones destacan por su utilidad para el análisis de la recepción de la obra, puesto que normalmente está motivado por el contexto cultural meta. Por ello existen variaciones de orden cultural, social, ideológico e incluso religioso. Tampoco han de desdeñarse los cambios que obedecen a una motivación más personal por parte del traductor, en busca de una “verdad” que considera ausente en el TO. Se trata de ampliaciones innovadoras, como adiciones originales que demuestran la erudición del traductor, así como referencias autotextuales que indican una atenta lectura del conjunto de la obra. Clases y subclases:

- **Por adecuación semántica**

El TLL sufre las alteraciones necesarias para adaptarse al nuevo público de la obra.

a) Adaptación libre (que evita excesos de literalidad y vela por la correcta expresión idiomática). Ejemplo:

Celestina. Vamos. Elicia, quédate a Dios; cierra la puerta. ¡A Dios paredes! (I 51)	Cel(estina). Andiamo. Elicia, resta con Dio <u>e serra ben la porta fin chio torni</u> . (60)	Cel. gang wir / Elicia behüt dich got vnnd beschluß das thor biß ich wider kũ. (1520: B6r)
---	---	--

Al ser desconocida en suelo italiano la expresión de despedida pronunciada por la alcahueta, resulta curioso observar cómo el traductor italiano elimina dicha expresión para añadir lo que realmente significaba, un “hasta la vuelta”.

b) Pseudosinonimia. Ejemplo: “Trotaconventos (ROJAS 2000: 89) → alten sacks (WIRSUNG 1520: D4v).”

Ha de reseñarse la traslación del término ‘trotaconventos’, que si bien en España era de conocimiento general, es muy probable que su traducción literal italiana causara desconcierto. Así, Wirsung realiza un cambio por adecuación semántica y traslada dicho vocablo por un insulto que consideraría sinónimo. El nuevo improprio es además mucho más usado en el ámbito lingüístico alemán y se utilizaba en especial para las mujeres deshonestas y haraganas.

c) Adaptación cultural (Realia): Consiste en el cambio de los referentes culturales originales por otros de la cultura meta para que no resulten extraños al nuevo público. Es la transcodificación cultural más evidente.

Celestina. Pues ¿vino? ¿no me sobraba! De lo mejor que se bebía en la ciudad, venido de diversas partes: de Monviedro, de Luque, de Toro, de Madrigal, de San Martín y de otros muchos lugares. (IX 217)	Cel(estina). E forsi che non mauanzaua il uino: del migliore che se trouasse nella cita! Uenuto de diuerse parte: Corso dilota, razzese, Moscatel di Taglia, de Riuiera, de Giglio, San Seuerino, Greco de Somma, Maluasias de	Cele. villeicht het ich nit ain überfluß des weins vnd nun die bössten so man in der weyten stat möchte finden ia nit zwayer noch dreyerlay alß dann ist <u>Trebianer marckwein in Rumanier montepreoler</u> Muscatel Maluasier
--	--	---

	Candia, <i>et</i> de mille altri luogi. (163)	Cardubianer vnd sunst hundreds der gleichen. (1520: L6r y v)
--	--	--

Es bastante probable que los vinos nombrados en las traducciones se refieran a aquellos que se conocerían en ciudades tan importantes para el comercio como Roma y Augsburgo.

- **Por funcionalidad:**

Es un tipo de variación que se relaciona con la teoría funcionalista alemana de la traducción. El producto traslaticio, lo que Reiss y Vermeer consideran como “*translatum*”, se halla en relación directa con la función que desempeña el mismo, función creada según un objetivo. La *Skopostheorie* argumenta que todo texto supone una acción que se dirige a un objetivo: “que el texto «funcione» lo mejor posible en la situación y en las condiciones previstas” (REISS y VERMEER 1996: 5). Si tenemos en cuenta que el ejercicio de la traducción produce también un texto, éste debe encajar con una finalidad prevista por el traductor. Wirsung se arroga el derecho de hacer “funcionar” la obra cuando la traduce, y no lo olvidemos, de manera acorde a los nuevos receptores que la van a leer. Como dice Virgilio Moya, esta teoría afirma que toda traducción “está mediatizada por el objetivo (o función) que se le asigne al TT en la cultura meta y que puede no ser el mismo que el del TO” (MOYA 2004: 88). En parte consiste en un mayor grado de abstracción de la adaptación de la obra original. Esta vez no son circunstancias o detalles culturales, propios de la vida cotidiana, sino un deseo inequívoco del traductor de hacer compatible la intención de la obra con la sensibilidad moral o religiosa del nuevo público receptor. El traductor hace suya la obra cambiando, modificando, ratificando o eliminando la intención primigenia del original que traduce. En el caso de Wirsung observamos dos clases:

a) Moral, en la que se rebaja el contenido erótico de pasajes que podrían herir susceptibilidades. En el fragmento de relatos de bestialismos sexuales que narra Sempronio, éste reprocha el caso entre la abuela de Calisto y un simio. Wirsung traduce ‘*babbuino*’ por el vocablo “*drescher*” (1520: B2r), que significa algo parecido a ‘*truhán*’ (GÖTZE 1920²: 55), con lo que se elimina toda referencia a la relación zoofílica.

b) Religioso, en la que se diluyen posibles blasfemias o pasajes escabrosos en lo religioso. En la segunda traducción de Wirsung esta variación servirá sobre todo para adaptar los valores y preceptos del protestantismo. Véase el siguiente ejemplo. En la segunda traducción de Wirsung se elimina la referencia anterior a la misa romana (*vesper*) y aparece una referencia a la venta de indulgencias, adición de Wirsung como guiño al lector protestante que se había rebelado contra la corrupción católica del uso mercantil de las bulas.

Areúsa. ¿Parécete, hermana, que me traes por buenas estaciones, y que es cosa justa venir de viespras, y entrarnos a ver un desuellacaras que ahí está? (XVIII, 307)	Areu(sa). Parte. sorella, che tu mai menata per boni stationi, noi tornamo da uespero <i>et</i> semo uenuti a uedere un scortica uisi che <i>qui</i> sta? (233)	Arreu. wie dunck dich schwester ist das die <u>kirchweych</u> zü der du mich fiertest / wir gangen zü <u>vesper</u> vnd du fierst mich / disen schelmschind er haym zü süchen. (R7r-v)	Arreusa. hast du mich also <u>kirchweich</u> zü holen auß geführt? waist du bey disem schelmenschinder <u>aplas</u> <u>zü</u> <u>holen</u> ? (1534: e2v) ¹²¹
--	---	--	---

- **Por innovación:** Se trata de un tipo de variación en la que abunda la adición amplificadora, la verdadera interpolación que tiene más que ver con la *poiesis* que con la *imitatio* literaria. Subclases:

a) Autotextual. El traductor hace referencia a fragmentos ya referidos en otros pasajes. El ejemplo que mostramos es una referencia autotextual que se relaciona con el romance de «Mira Nero de Tarpeya» y la réplica de Calisto, en la que el amante añade que su amor es mayor que el fuego del incendio de Roma (ROJAS 2000: 33).

Sempronio. (Ja, ja, ja! ¿Éste es el fuego de Calisto, éstas son sus congojas? (Rojas 2000: I 35)	Sem(pronio). Ha, ha, ha! Questo e lo fuogo de Calisto? Queste son sue <u>fiamme</u> <i>et</i> angustie? (52)	Sempro. ha/ha/ha/ dast ist daß fewer Calixsti <u>das da sol</u> <u>grösser sein weder die prunst zü Rom/</u> diß seind die flammen vnd onmächt? (B1r)
--	--	---

¹²¹ “¿Así que esta es la consagración de la iglesia a la que me traes? ¿Sabes cómo conseguir indulgencias de este rufián?”

b) Erudita. El traductor se permite adiciones considerables en las que demuestra su formación cultural y literaria. Véase como ejemplo el siguiente pasaje. Wirsung ha captado la caracterización original de Sempronio, y no duda en realzar su carácter sarcástico. Para ello alarga el chiste del último aparte del auto VIII, cuando Pármeno se burla de Calisto mediante una referencia al *Asno de oro* de Apuleyo. Wirsung añade una puntilla de Sempronio para terminar la broma:

Pármeno. (¡Allá irás con el diablo tú y malos años! ¡Y en tal hora comieses el diacitrón como Apuleyo el veneno que le convertió en asno!). (VIII 199)	Par(meno). La andarai col <u>gran</u> diauolo in tua mala uentura! In tal hora hauessi mangiato il cidro come fece Apuleio el ueneno chel conuerti in asino. (152)	Par. Far hin deins grossen teüfels namen / Ich wolt daß du den Citro in sollicher maß genossen hetest / alß Apuleius das giffß das jn verkört zü ainem esel. <u>Sempro. Ich main er habs verschluckt / ist er nitt esels genüg so kenn ich nitt den gugger / jm seind die esels oren spannen lang gewachsen.</u> (K6v)
--	--	--

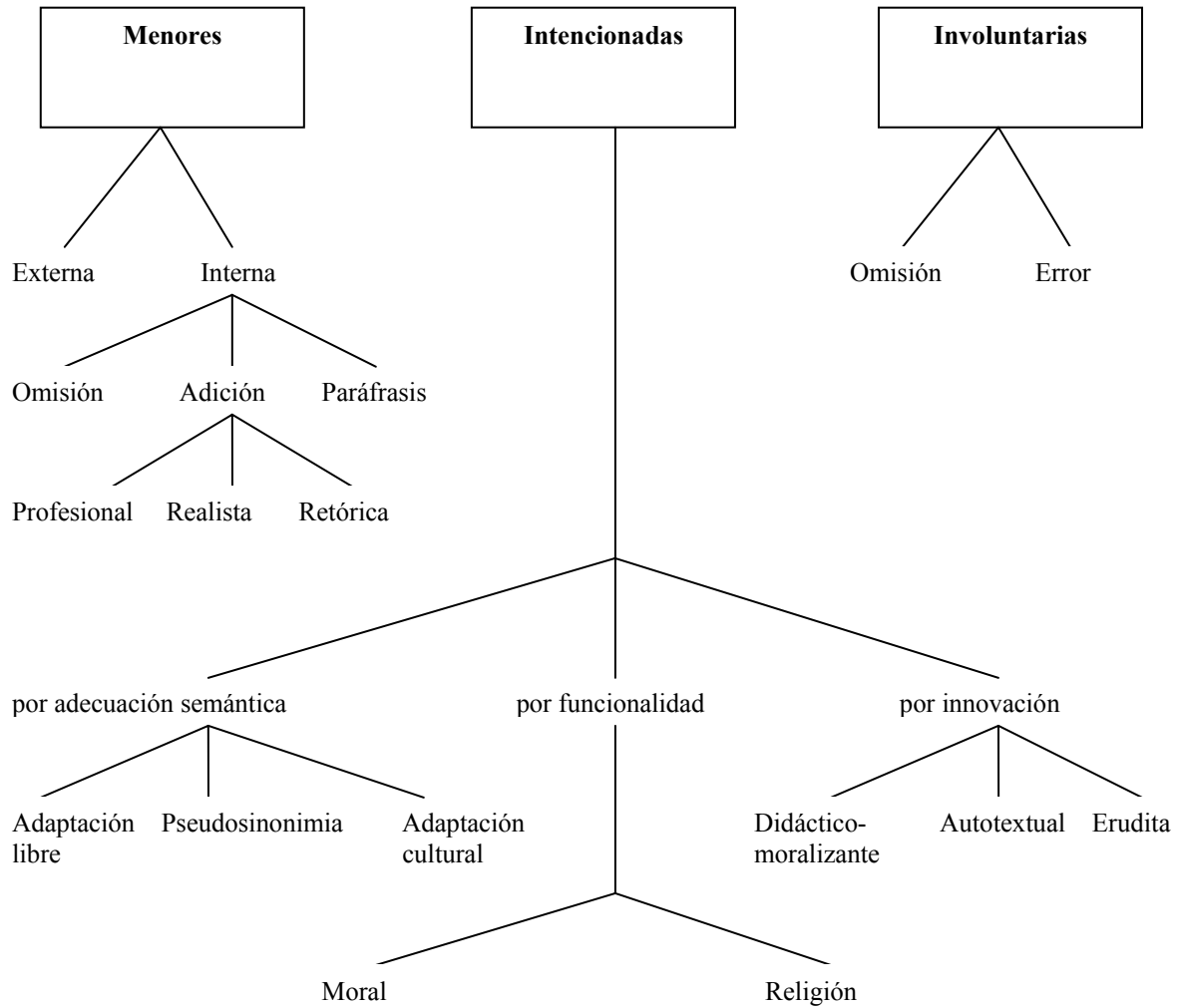
La traducción de Wirsung tiene la siguiente adición en la que Sempronio corrige a Pármeno y dice lo siguiente: “Creo que ya lo ha tomado [el veneno]. Si no es un completo asno, entonces no conozco al diablo. Se le han estirado las orejas de asno.” Esta adición desaparece en la segunda traducción de Wirsung. En su lugar aparece una glosa marginal en la que el traductor narra la anécdota de modo correcto, en la que Lucio, tras untarse el cuerpo con una pomada, se convierte en asno (R3v).

c) Didáctico-moralizante. Aquellos en los que existe una clara voluntad de subrayar pasajes que servirían para el concepto didáctico de *corrigenda mores*. Afectan en su mayoría a la esfera de los personajes. Un ejemplo paradigmático sucede cuando el padre de Melibea se lamenta de su hija reprochando al Amor su maldad (ROJAS 2000: 344). Wirsung decide añadir unas líneas muy sugestivas:

Ich müß dir zü schmach deine anschiffungen erwittern / Ich müß dir zü nachteyl das vnbillich belonen / deiner anhenger erzelen / ich will zü warnung aller jugent / selbst mir mein laid ermuntern. (1534: h3r)

Como puede verse en este fragmento, el Pleberio de Wirsung deja bien claro que todos los males del Amor deben servir de ejemplo y que el padre de Pleberio es víctima también, por lo que sirve así de testigo para advertir al resto de los jóvenes.

DIAGRAMA DE VARIACIONES TEXTUALES



6. *AIN HIPSCHE TRAGEDIA* (1520)

6.1. Aspectos materiales

Las dos traducciones de Wirsung estuvieron largo tiempo sin un merecido estudio y sin edición justo cuando el resto de las traducciones de *LC* vivían un amplio estudio SIEBENMANN (1975: 78). Fue precisamente hace algo más de veinte años cuando apareció la edición facsimilar de las traducciones de 1520 y 1534, precedidas de una introducción de 126 páginas sobre el traductor, los grabados y especialmente, los cambios más representativos entre ambas ediciones, al resultar la de 1534 una traducción completamente distinta a la primera, y al destinarse a unos nuevos lectores, esta vez, de confesión protestante.¹²²

En el ámbito hispano, tales aportaciones, así como otros trabajos, parecen haber pasado algo desapercibidas.¹²³ Algunas recientes publicaciones que versan sobre la recepción de *LC* en Europa, y más concretamente en Alemania, repiten pequeños errores atribuibles a Menéndez Pelayo, que en su todavía indispensable estudio de los *Orígenes de la novela* esboza una recepción general de *LC* y un comentario de las traducciones más importantes en lenguas vulgares, amén de la latina de Kaspar von Barth.¹²⁴ El mérito del polígrafo santanderino es incuestionable. Todavía hoy no existe ningún nuevo estudio que abarque la recepción europea de *LC*. Quizá por ello se han ido perpetuando ciertas inexactitudes sobre las traducciones alemanas. La primera, la datación de la segunda traducción de Wirsung, de 1534 y no de 1533; la segunda, la relación entre ambas, puesto que la de 1534, como ya se ha dicho antes, no es una mera revisión de la primera con algunos cambios, sino una traducción completamente

¹²² Véase KISH y RITZENHOFF (1984).

¹²³ Entre otros, los clásicos estudios sobre las relaciones hispano-alemanas de TIEMANN (1931, reimpresión de 1971) y HOFFMEISTER (1976), ambos traducidos al castellano; artículos que abordan de manera más directa el eco de *LC* de Wirsung, entre otros, BRIESEMEISTER (1974) y otros dos aparecidos en *Celestinesca* firmados por KISH y RITZENHOFF (1980 y 1981). Dos artículos más panorámicos aún son el de KISH (1986) y el de FERNÁNDEZ GONZÁLEZ (2005). Los escasos análisis de la traducción alemana de *LC* versan sobre la transferencia de paremias (BEHIELS 1993: 189-194) o sobre errores de interpretación (WEDEL 1999: 253-257).

¹²⁴ *Orígenes de la novela* es un estudio tres tomos publicados en 1905, 1907 y 1910. El cuarto sobre *LC* es póstumo y aparece en la edición preparada por Enrique Sánchez Reyes (1943). En el último caso citamos por la edición de MENÉNDEZ y PELAYO (1953⁸).

diferente, como ya anotó hace tiempo Wilhelm FEHSE (1902) y confirmaron K. KISH y U. RITZENHOFF (1984); la tercera, sobre la autoría de las xilografías, que no pertenecen a Hans Burgkmair, sino a Hans Weiditz.

Otra referencia a la labor de Wirsung, incluso anterior a la de Menéndez Pelayo, la constituye un artículo de Lorenzo González Agejas, al dar noticia de un ejemplar de *Ain hipsche Tragedia* (1520) que se encuentra hoy en la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense. Los juicios de Agejas tienden a sobrevalorar en exceso las variantes entre el texto alemán y el castellano, que se justifican por los cambios de la traducción de Ordóñez, que Agejas no pudo consultar. Aunque muchas de sus proposiciones sean algo disparatadas a día de hoy, en su defensa ha de añadirse que probablemente fue uno de los primeros en advertir la importancia de la traducción italiana para la reconstrucción de la *Tragicomedia*. Desde ese punto de vista gira este artículo, que se entusiasma en cierto modo con la traducción alemana, al afirmar Agejas que el final de la traducción de Wirsung representa la conclusión verdadera del acto 21 de la *Tragicomedia* (GONZÁLEZ AGEJAS 1894: 101).¹²⁵ Menéndez Pelayo, que había revisado en artículo de Agejas antes de su publicación, se deja llevar también por la emoción del hallazgo cuando escribe en 1894 una carta a Farinelli en la que dice: “Conseguí ver en Madrid la *Celestina* alemana de 1510 (*sic*). Me parece importantísima hasta para la restitución del primitivo texto. Lo que nunca he podido ver es la traducción italiana, que al parecer sirvió de base a la tudesca.”¹²⁶ Esta hipótesis fue rebatida al poco tiempo (FEHSE: 1902) y se justifica por las veleidades germanófilas que vivía entonces un sector intelectual del país.

La valía intelectual de Menéndez Pelayo ha provocado que hoy día se repitan algunos errores que se remontan al estudio del santanderino, de casi cien años de edad.¹²⁷ A pesar de que muchas cuestiones fueron resueltas en la edición de KISH y

¹²⁵ Este final es uno de los pocos cambios de Wirsung en su primera traducción. En las pocas líneas que se añaden Alisa y Pleberio se lamentan de nuevo por la muerte de su hija. Este añadido se ha considerado como un intento de dotar de más protagonismo a la madre. Puede ser que este añadido hubiera sido necesario mientras se imprimía el texto. Al quedar el último folio en blanco quizá se pidió al traductor un breve añadido. De todos modos, esta hipótesis carecería de vigor si tenemos en cuenta que el grabado que acompaña a este escena muestra a Alisa y Pleberio lamentándose ante el cadáver de su hija. En este caso, contaríamos con la influencia recíproca del grabador, que haría por su cuenta las xilografías y provocaría con dicho grabado el añadido de Wirsung o viceversa, Wirsung le hablaría antes sobre el rol de Alisa en su traducción.

¹²⁶ Citamos a través de una edición electrónica que incluye la correspondencia del polígrafo santanderino: *Menéndez Pelayo Digital* [Farinelli-Menéndez Pelayo, pp. 34-35. (volumen 13, carta n.32)].

¹²⁷ Ése es el caso del último artículo que esboza una recepción global de *LC* hasta el siglo XVII (BLANCO 2001: 17-49). Otros estudios hierran al mostrar datos básicos de las traducciones wirsungianas, lo que

RITZENHOFF (1984), todavía se cierne alguna sombra sobre las traducciones de *Wirsung*, ligado quizá esto al desconocimiento del idioma alemán en territorio hispano o, lo que es peor, al desinterés por una obra que todavía oculta muchos de sus secretos.

Es por esa razón por la que creemos necesario arrojar nueva luz sobre la recepción de la *LC* en Alemania durante el siglo XVI. Para ello, y antes de analizar la traducción, se ofrece una descripción codicológica de la primera traducción, *Ain hipsche Tragedia* (1520) y se comentan las peculiaridades encontradas en tres ejemplares que Kish y Ritzenhoff no pudieron ver: el de la Biblioteca Nacional de París, el de la Biblioteca Bodmeriana de Cologny-Ginebra y el de la Biblioteca Albertina de la Universidad de Leipzig.

La siguiente descripción codicológica proviene del ejemplar de la Biblioteca Bodmeriana (Cologny-Ginebra), sirviendo por igual para los otros dos, puesto que son una misma edición y no se han notado diferentes emisiones. La única diferencia (de estado, que no de emisión) entre los ejemplares existentes reside en el privilegio real que poseen algunos. Únicamente el de París, de estos tres, no posee tal privilegio. No obstante, el ejemplar de Leipzig destaca por las anotaciones que realizó un lector anónimo en el folio de guarda inicial del libro y que son aquí transcritas y traducidas por los nuevos datos que pueden ayudar a entender mejor la recepción de *LC* en Alemania.

evidencia un desconocimiento del trabajo de KISH y RITZENHOFF (1984). Así sucede en HAUSSMANN (1992: I, 1055-1056) y NOE (1993: 294-295).

6.1.1. Descripción codicológica del ejemplar de *Ain hipsche Tragedia* (1520) de la Biblioteca Bodmeriana de Cologny-Ginebra

Signatura: Span. Lit T-IV. 4°; foliación A-R⁸;T-V⁴. 153 hojas.

Ain hipsche Tragedia // von zwaien liebhabenden // mentschen ainem Ritter // Calixstus
vnd ainer Edlen // junckfrawen Melibia ge // nant, deren anfang müesam // was, das mittel sieß
mit // dem aller bittersten ir bay // der sterben beschlossen.¹²⁸

Ejemplar de la primera traducción al alemán de *LC*, realizada en 1520 por Christof Wirsung. Impreso de 153 folios con un folio de guarda inicial más otro final. En el inicial y en la página A1v se distribuyen 39 líneas manuscritas de un lector. Encuadernación de principios del siglo XVIII, puesto que la marca de agua del folio de guarda representa una mujer con dos espadas.¹²⁹ Escrito a plana entera. Letra gótica del tipo *Theuerdank*.¹³⁰ Los folios miden 19,3 cm de alto. x 13,8 cm de ancho. La caja de escritura varía por el preciosismo de las iniciales, entre 15-17 cm. de altura x 10 cm. de anchura. Este último valor suele ser estable para hacer coincidir la caja de escritura con los grabados en madera. La filigrana del folio de guarda consiste en la cabeza de un buey. Por su forma podemos datarla en 1545, siendo típica de la misma ciudad de Augsburgo (PICCARD 1966: II, 772) La portada se encuentra en el folio A1r y consiste en una bella xilografía de 14,3 cm. de alto x 9,2 cm. de ancho. La portada muestra el título de la obra enmarcado en un portal. Éste es flanqueado por dos columnas,¹³¹ el de la izquierda por un fauno macho y el de la derecha por un fauno hembra. Dicho motivo es típico de Durero (RÖTTINGER 1904: 83). Encima del arco hay una vasija de la que sale una llama de fuego. A su izquierda se encuentra el escudo de armas de Mathäus

¹²⁸ “Una hermosa tragedia de dos amantes, un caballero llamado Calisto y una noble doncella llamada Melibia (*sic*), cuyo inicio fue duro, el intermedio dulce, terminando de la manera más amarga con la muerte de ambos.” La traducción es mía.

¹²⁹ Tal marca de agua no está recogida ni por Briquet ni por Piccard. Su localización temporal se la debo al Sr. Thomas Döring de la Sección *Sondersammlungen* de la Biblioteca Albertina de Leipzig.

¹³⁰ *Der Theuerdank* es uno de los mejores libros ilustrados del Renacimiento alemán, escrito en honor del bibliófilo emperador Maximiliano I e impreso en Augsburgo en 1517 por Johann Schönsperger. Este tipo de letra se llama como este libro al aparecer por primera vez aquí. Fue creada por Vinzenz Rockner y se considera precursora de la *Frakturschrift* (letras en molde de líneas quebradas). Véase al respecto WENDLAND (1987: 92 y 95-96).

¹³¹ El marco de la portada con dos columnas en vez de árboles aparece por primera vez en 1520 por la mano de Hans Bandung, maestro en Estraburgo en los años en los que Weiditz pudo haber iniciado su formación (KIEBLING, s. a., 69-70). Hans Weiditz sería otro de los primeros en formular este tipo de portada de influencia arquitectónica.

Lang,¹³² arzobispo de Salzburgo, puesto que el libro está dedicado a su sobrino, que es a la vez primo del traductor. A la derecha se halla el escudo de Wirsung, ya que el padre del traductor es co-editor junto con S. Grimm.

En el último folio V4v se encuentra este mismo grabado con tres únicas diferencias: una llama de fuego más intensa y el escudo de Grimm, que aparece en detrimento del de Lang. La tercera y última consiste en el texto del portal: Gedruckt vnd vollendt / in der kayserlichen stat / Augspurg durch Sigis / mund Grymm Doctor, / vnnd Marx Wirsung, / nach der geburt Christi / M. D. XX. Am xx. / tag Decemb.

La obra está encuadrada en un volumen facticio. Los obras que se contienen son 1) *Melusine* (1543), 2) *Ain hipsche Tragedia* (1520), *Fortunatus* (1544). La primera y tercera fueron también impresas en Augsburgo, aunque por H. Steiner, el que es también responsable de *Ajnn recht liepliches büchlin* (1534). Por la filigrana descrita antes, los tres libros fueron encuadrados justo un año después de la impresión del *Fortunatus*. El volumen facticio tuvo que destacar por sus numerosas imágenes. Esta *Melusine* contiene setenta y seis xilografías; *Fortunatus*, cincuenta.

Ain hipsche Tragedia presenta 27 pequeños grabados en madera (7 cm. de alto x 10 cm. de ancho, incluyendo los bordes) de Hans Weiditz. Sin embargo, la cifra de xilografías en esta obra se eleva a 30, con la repetición de la portada como hemos visto y del grabado en las páginas B7r y G1v, que muestra a Pármene abriendo la puerta a Celestina y Sempronio.

Esta traducción de *LC* no presenta ninguno de los paratextos originales. Tampoco presenta incipit. Sin embargo, la traducción italiana de A. Ordoñez, punto de partida de la alemana, sí que recoge la mayoría de los preliminares y posliminares. Ch. Wirsung dedica la obra a un familiar (A2r–A3r) y a continuación sigue el “argumento general de la tragedia”, mucho más largo en comparación con la versión castellana e italiana. En el verso de ese folio A4 hay un grabado del tamaño de la portada aproximadamente (14,3 cm. x 9,2) ambientado en el jardín de Melibea, dividido en tres niveles. En el más próximo se hallan los sirvientes de Calisto platicando, en el más lejano está Lucrecia, que observa a los enamorados. Calisto y Melibea, en el centro del grabado, disfrutan de su amor bajo la luz de la luna. Este grabado no está coloreado, como sucede en otros tres ejemplares (KISH y RITZENHOFF 1984: 16).

¹³² Dicho escudo oficial del Cardenal Mathäus Lang von Wellenberg puede comprobarse en GEISBERG (1974: 495).

La obra está dividida en 21 actos o *Wirckungen*. El penúltimo folio (V3) presenta en su recto un añadido propio de *Wirsung*, en el que Alisa hace parlamento. Luego, las palabras FINIS / Cum gratia et Privi /legio Imperiali. Esta edición de 1520 parece tener dos estados diferentes (KISH y RITZENHOFF 1984: 16), cuya diferencia radica en la presencia o ausencia de este privilegio imperial. El ejemplar de la Biblioteca Albertina de Leipzig, como el de la Biblioteca Bodmeriana, presenta dicho privilegio. No es el caso del de París. El de Cologny lo muestra mediante una banderilla, lo que asegura que esta diferencia de estado fue involuntaria y que se trató de un fallo de los impresores que olvidaron poner el privilegio en aquellos ejemplares que no lo tienen.¹³³

6.1.2. Nuevos ejemplares consultados

El ejemplar de la Biblioteca Nacional de Francia (S. YG63bis) se encuentra en un estado algo precario, del f. J2 hasta el final hay multitud de huellas de humedad, márgenes descoloridos y huellas de tinta. Su encuadernación data del s. XVIII. El ejemplar perteneció al bibliógrafo alemán G. W. PANZER, por lo que tuvo que servirle para la descripción que efectúa de *Ain hipsche Tragedia* en su catálogo (1788: I, 445).¹³⁴

En la Biblioteca Albertina de la Universidad de Leipzig reposa un ejemplar bien conservado (S. 4° B. S. T. 39). En el folio de guarda inicial se observa parte de una filigrana (¿mujer con dos espadas?), por lo que podría datarse hacia 1700. Por la signatura del ejemplar sabemos que éste perteneció a la “Bibliotheca Societatis Teutonicae”. Esta asociación fundada en 1697 se constituyó para el cuidado de la lengua alemana y recolectó traducciones alemanas de literatura extranjera. En 1840 la misma regaló el ejemplar de *Ain hipsche Tragedia* a la Biblioteca Municipal de Leipzig, que se lo prestó a la actual biblioteca en la que reposa.¹³⁵

¹³³ Por lo demás, KISH y RITZENHOFF (1984: 16-17) localizan dieciséis ejemplares de esta primera traducción. De todos, se debería dar ya por perdido el ejemplar de la *Staatsbibliothek* de Berlín. Hay un nuevo ejemplar en la biblioteca-museo “Otto Schäfer” de Schweinfurt [S. BOS OS 42].

¹³⁴ La Biblioteca Nacional de Francia –entonces Imperial– adquirió en 1807 hasta cuarenta volúmenes de la biblioteca privada de G. W. Panzer (1729-1804). Agradezco la generosidad y ayuda de Fabienne Le Bars por el dato.

¹³⁵ La información fue facilitada por Thomas Döring, de la misma Biblioteca de la Universidad de Leipzig.

Del siglo XVIII proviene la caligrafía con la que un lector anónimo comenta varias impresiones tras la lectura de la obra. Como veremos, su interpretación y crítica de *LC* se circunscribe bien a la opinión internacional del Neoclasicismo sobre la obra de Rojas.

A continuación transcribimos las notas manuscritas encontradas en el ejemplar de la Biblioteca Albertina de Leipzig.¹³⁶

- ¹ Caspar Barthius hat diese TragiComedie
aus dem Spanischen ins lateinische übersetzt,
und zu Frankfurt 1624 in 8° drucken lassen
unter dem Titel Pornoboscodidasculus latinus,
⁵ de lenonum, lenarum, conciliatricum servitiorum
dolus veneficiis et machinis plusquam diabolicis.
Im Spanischen heißt sie Celestina, und ist
von Rodriguez Cota gemacht. Barthius hat
aus großer Liebe zu der Spanischen Sprache
¹⁰ viel Wesens und groß Aufhebens davon gemacht
und es als ein ganz vollkommenes und göttliches
Buch gelobet, daraus man viel Nutzen
schöpfen könne, wenn man ein ordentlich Leben
führen will. Allein es ist ein verwirrtes
¹⁵ Spiel ohne Regel und Ordnung und die
XXI Handlungen daraus es besteht begreifen
gar zu viel Zeit in sich, darum die Fabel
geschehen seyn soll; wie sie dann auch viel
zu lang ist, wirklich gespielt zu werden.
²⁰ der Religion wegen ist gleichfalls viel da-
ran zu erinnern, denn z. E. [zum Exempel] wenn Parmenio
in der I.sten handl. den Calistus fragt, bist du
ein Christ? So antwortet dieser, fur Meliböus
bin ich, Meliböeam bet ich an, Meliböeam
²⁵ glaub ich, und Meliböam lieb ich; den wunder-
lichen Bekenntnis zu geschweigen, die Calistus
darauf thut, als Parmenio die Elicia eine frau ge-
[verso del folio de guarda] heissen: Er schimpft ihn nämlich vor einem

¹³⁶ Estas notas del lector anónimo conformó parte de una exposición del *Mediävistisches Kolloquium* de la Universidad de Friburgo, el 11 de abril de 2005. Agradezco las sugerencias aportadas por el público y en especial, la ayuda que me brindaron el Prof. Dr. C. E. Lutz y el Dr. Stefan Matter para desentrañar la caligrafía de este lector alemán.

grogen Rüffel und spricht: Was frauen,
 30 Gott! Gott! Und da jener es für einen
 Spott hält, setzt dieser hinzu: Was spotten?
 Für einen gott halt ichs, für gott bet ichs
 an, und glaube nicht dass ein ander gott
 im Himmel und auf Erden sey. Hierzu
 35 setze man noch das Gebet so Calistus im
 der Ersten Handlung zu Gott thut, als er
 seinem Diener zu der Cupplerin Celestina
 38 schicket; so wird man nicht mehr
 davon verlangen.¹³⁷

¹³⁷ “Caspar Barthius ha traducido esta Tragicomedia del español al latín, y se imprimió en Frankfurt en 8° en 1624 con el título de Pornoboscoidascalus latinus de lenonum, lenarum, conciliatricum servitiorum dolis veneficiis et machinis plusquam diabolicis. En español se titula Celestina y la hizo Rodrigo Cota. Barthius le dio mucha y gran importancia debido a su amor por la lengua española y la tuvo por un libro perfecto y divino, del que podía extraerse mucha utilidad, si se quiere llevar una vida ordenada. En su conjunto es un drama confuso sin reglas ni orden; y los 21 actos comprenden demasiado tiempo para que a tal efecto pueda acontecer la trama, que es además demasiado larga para ser verdaderamente representada. En lo que se refiere a la religión hay igualmente mucho que considerar, por ejemplo cuando en el primer acto Parmenio (*sic* por Sempronio) le pregunta a Calisto: “¿eres cristiano?” A lo que responde éste: “Melibeo soy, a Melibea adoro, en Melibea creo, y a Melibea amo”. Para acallar la extravagante confesión que hace Calisto, Sempronio califica a Elicia de mujer y él [Calisto] le riñe con una grosera reprimenda y dice: “¿Qué mujer? ¡Dios! ¡Dios!” y puesto que aquél [Sempronio] se lo toma por una burla, añade éste [Calisto]: “¿Qué burla? Por un dios la tengo, por dios la adoro, y no creo que haya otro dios en el cielo y en la tierra.” A esto añádase todavía la oración que Calisto dirige a Dios en el primer acto, cuando envía a su sirviente a la casa de la alcahueta Celestina; de este modo no hay nada más que esperar del libro.” La traducción es mía.

6.1.2.1. Análisis de la nota anónima del ejemplar de la Universidad de Leipzig

Esta nota manuscrita de 39 líneas se distribuye entre en el folio de guarda inicial inmediatamente anterior a la portada. Su redacción es posterior a 1624, puesto que se cita expresamente la publicación en dicho año del *Pornoboscodidasculus* de Kaspar von Barth. Por la caligrafía y el alemán del lector podemos indicar que la nota se escribió en el siglo XVIII. En todo caso, está escrita en nuevo alto alemán (*Neuhochdeutsch*).

La nota anónima puede dividirse en dos partes. La primera (líneas 1-19) consiste en una identificación de la obra traducida y de sus características formales. La inmediata referencia de la traducción latina de Barth obedece también a motivos pragmáticos: de ésta pudo saber el lector que la obra original en español se llama *Celestina* (línea 7). En cambio, la adjudicación tan tajante de Rodrigo Cota (línea 8) como autor de la misma no pudo haberla extraído de la traducción de Barth. En las *animadversiones* se recoge la problemática de la autoría, cuando Barth, que no ha añadido tras el acto XXI ningún posliminar, comenta la “carta del auctor a un amigo” y diserta sobre lo que el mismo Rojas dice sobre la autoría del primer acto. En este momento transcribe y traduce la octava de Proaza que señala el acróstico y así, al verdadero interpolador.¹³⁸ Con todo, el comentario anónimo hallado en Leipzig adscribe la obra exclusivamente a Rodrigo Cota, lo que quizá emanara de la *Bibliotheca Hispana Nova* de Nicolás Antonio (1672).¹³⁹ Después de esto se resume la actitud del mismo Barth por la obra. Se menciona su amor por la lengua española, lo cual debía ya ser manifiesto entre sus coetáneos y seguro a finales del XVII. Se subraya la predilección del mismo de esta obra, que consideraba divino (*Liber plane divinus*) y de gran utilidad como guía de vida (líneas 8-14). Más adelante se establece un juicio sobre la forma de la obra según los patrones neoclasicistas. Es interesante observar que este lector anónimo considera *LC* como obra dramática (*Spiel*). Añade que como pieza teatral es confusa y no se atiene a las reglas —entiéndase aquí la regla de las tres unidades de Aristóteles que regía la producción teatral de aquella época. De ellas resalta la unidad del tiempo, puesto que

¹³⁸ “*Auctori autem primo visum:] non ignorandum est Lectori duos scriptores hujus Ludi esse, alterum verum scriptorem, cujus nomē ignoratur, suspicio autē eruditissimorum hominum & fuisse vel Ioannem de Menâ: vel Rodericum Cotam: Alterum qui interpolavit deinde, Ferdinandum de Roiâs*” (BARTH 1624: 320-321).

¹³⁹ Dice Nicolás Antonio en su *Bibliotheca Hispana Nova* que Rodrigo Cota “es reseñado por algunos como autor de la famosísima obra o tragicomedia titulada: *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, o *La Celestina*” (NICOLÁS ANTONIO 1788: II, 263-264).

considera que los 21 actos sobrepasan con creces el desarrollo natural de la trama –que se debía desarrollar en una jornada. Además, ésta es demasiado larga como para llevarla a las tablas (líneas 14-19).¹⁴⁰ Esta condena neoclásica es por cierto compartida por el máximo exponente de tal poética en la Alemania del XVIII, J. Ch. Gottsched, que al reseñar *Ain hipsche Tragedia* dice que “so viel sieht man, dass der spanische Verfasser die Regeln der Schaubühne eben so schlecht, als unser Hans Sachs gekannt hat” (GOTTSCHED 1970: 53).

La segunda parte de la nota manuscrita (líneas 20-39) es la más ardua de leer por su letra más descuidada que parece haberse precipitado –véase un borrón de la línea 26. Las líneas que se suceden son a veces incomprensibles y su dilucidamiento se completa por el contexto en sí. Esta parte versa sobre el contenido de la obra que parece haberle causado sensación al lector. Y más concretamente el aspecto religioso del primer acto. Es por tal razón que aquí se resumen y citan varios pasajes en los que sobresalen varios parlamentos de Calisto bastante profanos. El lector anónimo parece confundirse en los personajes que intervienen aquí. No es Pármeno, sino Sempronio el que azuza a su amo para que replique con aquello de “Melibeo só y a Melibea adoro y en Melibea creo y a Melibea amo”¹⁴¹ y se convierta así en una parodia del amante cortés que no duda en divinizar más tarde a la mujer por encima de todo (líneas 22-25). El lector parece señalar luego el reproche que le hace más tarde Calisto a su mozo, puesto que éste también ama a una mujer, Elicia, lo que obliga a Sempronio a ser más expeditivo con su amo, replicándole en su discurso misógino con la siguiente condena, en la que el criado acusa a Calisto de relegar “la dignidad del hombre a la imperfección de la flaca mujer.” (ROJAS 2000: 37). Aquí ya parece recogerse textualmente el pasaje que continúa con la respuesta ofendida de Calisto, la contrarréplica de Sempronio inquiriéndole su sinceridad, y por último, la respuesta tan acorde con la extendida lírica provenzal que formula Calisto: “¿Que burlo? Por Dios la creo, por Dios la confieso, y no creo que hay

¹⁴⁰ Justamente será ésta una de las razones más esgrimidas en el siglo XIX para argumentar la irrepresentabilidad de *LC*.

¹⁴¹ Transcribo aquí el pasaje en su versión castellana, más la traducción de Ordóñez y la de Wirsung. ROJAS (2000: 34): “Sempronio. ¿Tú no eres cristiano? Calisto. ¿Yo? Melibeo só y a Melibea adoro y en Melibea creo y a Melibea amo.” ORDOÑEZ (1973: 51): Sem(pronio). Et tu non sei christiano? Cal(isto). Io Melibeo sono, et Melibea adoro, a Melibea credo, e Melibea amo. WIRSUNG (1520: A8v): Semp. bistu dann nit ain Crist. Calix. ain melibeus bin ich Melibeam bett ich an Melibeam gelaub ich vnd Melibeam lieb ich.

otro soberano en el cielo aunque entre nosotros mora” (ROJAS 2000: 37).¹⁴² Todo ello se plasma entre las líneas 26-34. Las últimas líneas de esta nota manuscrita son difíciles de leer, pero parece que este lector relaciona de nuevo lo que para él debería ser llamativo de la obra: la mezcla de lo profano y religioso en el sentimiento amoroso de Calisto. Las últimas líneas de este comentario remiten pues a la oración sagrada que profiere Calisto a Dios cuando ordena a Sempronio que vaya en busca de Celestina (líneas 36-38). Tal oración en boca del amante escandalizó a Menéndez Pelayo y supone el colmo de la desfachatez para este lector alemán de finales del XVIII. Con esta equiparación del viaje de los Reyes Magos al de Sempronio en busca de Celestina se cierra un comentario que refleja el hartazgo y el escándalo que siente este lector anónimo de toda esta retahíla de declaraciones sacrílegas.

¹⁴² Compárese con el pasaje en castellano, italiano y alemán. Aquí Wirsung añade una breve frase de su propia cosecha en la que Calisto se queja más amargamente de los dardos de su criado:

ROJAS: “Calisto. ¿Mujer? ¡Oh grosero ! ¡Dios, Dios! Sempronio: ¿Y así lo crees, o burlas? Calisto. ¿Que burlo? Por Dios la creo, por Dios la confieso, y no creo que hay otro soberano en el cielo aunque entre nosotros mora.” (37)

ORDÓÑEZ (1973: 53): “Cal(isto). Donna? O grossieri! Dio, Dio! Sem(pronio). E cosi credi? O burli? Cal(isto). Che burlo? Per Dio la credo, per Dio la confesso, per Dio ladoro. Ne credo che altro dio sia in cielo, anchora che habite tra noi.”

WIRSUNG (1520: B1v): “Calix. frawen, O gröbers vnd hörters kopfs we[r] ain püffel, waß frawen, got, got. Semp. glaubstu das o[der] spotttestu. Calix. was spotten, für got halt ichs, für got vergich ichs/ für got anbet ichs vnd glaub nit das ain ander got in himel vnnd auff erden sey.”

6.2. Paratextos

6.2.1 Portada

El análisis de una portada lleva parejo el examen del título de la obra y su relación con la misma. Podríamos añadir que la historia de estos dos elementos tal y como hoy los imaginamos se remonta a la invención de la imprenta. El incipit medieval no puede considerarse como un título moderno, sino más bien como una primera orientación que introducía además el texto que seguía a continuación. La portada es a su vez un paratexto que se desarrolla a partir de la imprenta. Su origen parte de la necesidad de comercializar el libro como objeto de compra, así como de la ventaja estética que la portada impone al libro, en especial cuando la misma está xilografada. En cambio, el incipit tiene en su tradición medieval una doble función, la de portada y título, puesto que pocos códices medievales poseían lo que hoy consideramos como portada. En muchas ocasiones un folio de guarda inicial cumplía con una de sus facetas primordiales, es decir, proteger el inicio del libro.¹⁴³ Lo que parece evidente es que la portada es fruto de la imprenta. Su aparición no se hace esperar y data de los primeros años de 1460, aunque la misma, tal y como la entendemos hoy, “nace definitivamente a partir del primer tercio del siglo XVI” (MARTÍN ABAD 2004: 63-64).¹⁴⁴

El mero enunciado de ‘portada’ como significante nos proporciona una idea preconcebida de lo que es su significado. Se trata de la primera información que el lector obtiene del libro, y en la misma suelen aparecer el título y autor de la obra, el editor y su lugar y año de impresión. Todo lo que debe saberse del libro suele aparecer en la portada, al menos lo más indispensable para el comprador (ROTHER 1986: 286). Muchos de estos datos –en especial los tres últimos– fueron trasladándose del colofón a la portada con el paso de los años. Fruto del devenir temporal fue también la aparición de alguna ilustración xilográfica junto al título de la obra, que hacía de la portada un

¹⁴³ Téngase en cuenta que en el período incunable los impresos solían mantener tal tradición manuscrita. Se ha demostrado que, con el transcurrir de los años, el uso de la hoja en blanco como folio de guarda inicial va cediendo ante el claro triunfo hacia 1500 de la portada con título (SMITH 2000: 48-51).

¹⁴⁴ La primera portada –cuyo título simplemente se imprime con un tipo más grande que el resto del texto– salió de la oficina de Johannes Fust y Peter Schöffer, en la ciudad de Mainz en 1463. La obra era una bula del Papa Pío II para un Cruzado. La portada sólo consistía en el título (*Bulla cruciata sanctissimi do--mine nostri Pape cōtra turchos*). El dato puede consultarse en VOLKMANN (1967: 1156) y HIRSCH (1978: 2). Reproducción de la misma en SMITH (2000: 39).

elemento más atractivo para el lector y que dotaba al libro de una cualidad que hoy todavía no ha perdido: la de producto comercial.¹⁴⁵ Rothe considera que la portada es un sistema de tres niveles ensamblados íntimamente: el lingüístico –por el enunciado del título fundamentalmente–, el tipográfico y el icónico. El último de ellos no es obligatorio para la realización de una portada, pero convierte al libro en un objeto lujoso y único respecto a otros (ROTHE 1992: 27-56). Sin duda, de todos los paratextos de un impreso antiguo, la portada es el primero que obtiene la atención del lector. De ahí la necesidad de informarlo y sugestionarlo, de dar a conocer al público un libro que es desconocido porque se trata de una novedad editorial. Y su importancia es vital al ser el primer encuentro entre lector y autor, aunque otros paratextos también secunden esta misión.

Título

El título atravesó por diferentes fases que modificaron su forma y contenido. Ha de recordarse que el título es sin duda la parte de un libro que mayor orientación comercial posee. Su función es claramente apelativa. La forma del título cambia por épocas y géneros porque su quintaesencia consiste en ser el puente directo entre el público y el comprador (VOLKMANN 1967: 1147).

El valor propagandístico del título fue probablemente el motivo que provocó su apropiación como dominio casi exclusivo de los impresores.¹⁴⁶ Apenas hay estudios sobre este campo, pero es muy probable que el número de títulos concedidos por el autor sea menor del considerado.¹⁴⁷ El título de una obra siempre fue un terreno propicio para las intervenciones de impresores y editores, que eran además los que arriesgaban su capital con la publicación del libro. Respecto al título de la primera

¹⁴⁵ KIESSLING menciona, y traducimos del alemán, que la portada debe “informar al lector sobre el autor, el contenido, el impresor, etc.; debe caracterizar el libro como tal (como de un modo parecido caracteriza una fachada a todo un edificio) y debe tener finalmente cierto efecto publicitario, es decir, debe estimular su compra” ([s. a.]: 3).

¹⁴⁶ En la actualidad gran cantidad de películas cinematográficas cambian su título al proyectarse en otros países. Lo mismo sucede con grandes éxitos editoriales. Sobre la naturaleza de este fenómeno véase ROTHE (1986: 151-157).

¹⁴⁷ Sin contar que el estatus del autor es muy diferente entre el siglo XVI y el XXI. Pocas objeciones podía hacer por ejemplo Miguel de Cervantes cuando entregaba alguna de sus obras al impresor Juan de la Cuesta. De hecho, el autor perdía prácticamente cualquier derecho sobre su creación cuando ésta se entregaba en la imprenta. Tal situación tuvo que ser la misma hasta que los escritores no pudieron vivir de manera exclusiva de sus obras, es decir, prácticamente por el siglo XIX. Aunque no contesta del todo esta pregunta, el mejor y más completo estudio sobre el título literario sigue siendo la monografía de ROTHE (1986).

Comedia de Calisto y Melibea que se conserva, nada hay que nos asegure que fuera obra de Rojas. El descubrimiento del *Manuscrito de Palacio* demuestra que la obra se iniciaba con el “Síguese”, íncipit de la fase manuscrita de la obra. Patrizia BOTTA cree que éste fue obra de Rojas “por la nota moralizante y la clave de lectura que nos da el autor” (BOTTA 2001: 36), cuestión bastante plausible al estar recogido este testimonio en la *Celestina* de Palacio. No obstante, el título de la portada, como material nacido de y para la imprenta, no tiene por qué ser precisamente obra de Fernando de Rojas, sobre todo teniendo en cuenta la escasa beligerancia e influencia de un autor en la imprenta antigua. Es verdad que el título es una refundición del íncipit de la fase manuscrita, pero no por ello tenemos que ver la pluma rojana, sino el lógico hacer de uno de los responsables de la imprenta toledana de Pedro Hagenbach, de la que presumiblemente salió la primera portada de la *Comedia*. Este gremio era experto en el negocio de imprimir libros, pero también de venderlos. Por tal motivo no debemos descartar que el título de la portada se gestara en las imprentas.

Los títulos de la obra que hoy conocemos como *LC*, al igual que sus traducciones, son durante el siglo XVI extraordinariamente largos y no se corresponden con la tradición actual, con una longitud no superior en la práctica a cuatro o cinco palabras.¹⁴⁸ Existe un punto de inflexión alrededor del año 1770, cuando por factores socioliterarios el título se acorta y se acerca al de nuestro tiempo (VOLKMANN 1967: 1152).¹⁴⁹

Si del título depende entonces parte del éxito comercial de un libro, no es extraño que en el título se prometan todas las cualidades que esperaban encontrar los lectores. El de la *Comedia* de Toledo (1500) asegura que la obra contiene “demas de su agradable y dulce estilo muchas sentencias filosofales: y auisos muy necesarios para mancebos: mostrandoles los engaños que estan encerrados en siruientes y alcahuetas” (ROJAS 1961: a1r). La primera parte del título asegura que la obra es en su forma atractiva –“agradable y dulce estilo”–, mientras que la segunda anuncia la utilidad y beneficio morales. Se trata de una combinación horaciana –*prodesse et delectare*– que a lo largo del siglo XVI fue subrayando el primer factor –el instructivo y didáctico–, hasta tal punto que podemos asegurar que la utilidad fue la característica que llegó a

¹⁴⁸ La metamorfosis del título de esta obra supone en sí otro modo de recepción que se estudiará más adelante. El estudio de BERNDT-KELLEY (1985: 3-45) constituye un análisis muy completo.

¹⁴⁹ Sin duda para ello tuvo que desempeñar un importante papel en esa época la canonización de la novela.

convertirse en el objetivo principal del libro, por lo menos en Alemania (VOLKMANN 1967: 1181). Tal perspectiva se relaciona con la intención didáctico-moralizante de la tradición medieval, que aumenta notablemente en el siglo XVI con la Reforma y la Contrarreforma.

El título de la primera traducción alemana de *LC* no puede de todos modos compararse con la esencia del original castellano. Este reza así:

Ain hipsche Tragedia von zwaien liebhabenden mentschen ainem Ritter Calixstus vnd
ainer Edlen junckfrawen Melibia genant, deren anfang müesam was, das mittel sieß mit dem
aller bittersten ir bayder sterben beschlossen.¹⁵⁰

Si analizamos este título llegaríamos a una conclusión unidireccional: se subraya únicamente el entretenimiento de la obra. Y es cierto. Pero hay varios factores que deben tenerse en consideración en este título de treinta y una palabras. Primero, de él se obtiene una rápida sinopsis de la obra, de estructura dramática, ya que la acción se divide en tres partes que avisan de una peripecia emocionante –los protagonistas mueren. Segundo, se ensalza la obra y se la delimita genéricamente –“hermosa tragedia”. Tercero, se asegura que los protagonistas son *dos amantes*, un caballero y una noble doncella, lo cual es una clara reminiscencia de otras obras amorosas conocidas en Alemania, como la *Historia de duobus amantibus* (1444), traducida al alemán en 1462 por Niklas von Wyle y que supuso todo un éxito editorial.

La novela de Eneas Silvio Piccolomini, conocido más tarde como el Papa Pío II, se enmarca en la tradición amorosa boccacciana y es sin duda uno de los referentes intertextuales de *LC*.¹⁵¹ La historia de amor se tradujo al alemán con un título que reiteraba la importancia de sus protagonistas. *Euryolus und Lucretia* es así una novela de amor de final trágico que muchos lectores alemanes relacionarían con *Ain hipsche Tragedia*. El título de la edición augsburguesa de 1491 de la traducción de Wyle ofrece un claro paralelismo con el de la primera traducción alemana de *LC*: “Ein hüpsche

¹⁵⁰ “Una hermosa tragedia de dos amantes, un caballero llamado Calisto y una noble doncella llamada Melibia (*sic*), cuyo inicio fue duro, el intermedio dulce, terminando de la manera más amarga con la muerte de ambos.” Traducción nuestra, como las venideras, a no ser que se indique lo contrario.

¹⁵¹ Se han visto diferentes ecos de esta obra latina en *LC* (ROJAS 2000: 245, 263 y 272). Es probable que Rojas leyera la obra en latín, que ya por entonces era un súper-ventas. Algunos han querido ver en el de la Puebla de Montalbán como el traductor al castellano de la edición de 1496, entre ellos Miguel Marciales. Resulta también sintomático que las ediciones post-incunables de la *Historia de los dos amantes Eurialo y Lucrecia* estén ilustradas con xilografías de tradición celestinesca (SARRIÁ RUEDA 1993: 345-359). Sobre la huella de la obra de Piccolomini en *LC* véase el estudio de WHINNOM (1982: 243-255).

histori von Lucrecia von den zwey liebhabenden menschen” (GOTZKOWSKY 1991: I, 199). El título de una edición de Heinrich Steiner, datada en 1536, posee gran interés al imprimirse en Augsburgo unos años después de la segunda traducción de Wirsung. Su título afirma que el libro es una historia de amor de dos amantes e informa además de su carácter:

Von den liebhabenden Euriolo vnnd Lucretia. Alle aygenschafft der liebe die vol bitterkayt vnd leyden ist / wirt hierinnen hoflich angezaygt / vnnd begryffen durch die bülschafft Eurioli vnd Lucretie. Von der Schönhayt Eurioli vnd Lucretie vnd anfang jrer liebe. (GOTZKOWSKY 1991: 197)

Existen otras novelas amorosas de final trágico que relacionan el título de *Ain hipsche Tragedia* con esta tradición editorial que alcanzó gran éxito en la Alemania de finales del siglo XV y principios del XVI. Una de ellas es la traducción anónima del italiano al alemán de la obra primeriza de Boccaccio, *Il Filocolo* (1338-1341), que es a su vez una adaptación de la leyenda francesa de *Floire et Blancheflur*. Entre 1499 y 1587, la traducción alemana (*Florio und Biancefora*) se editó siete veces. Los títulos de las ediciones posteriores a 1560 señalan ya que se trata de una “historia de dos amantes” (GOTZKOWSKY 1991: I, 52-53).

Guiscard und Sigismunde (1464) consiste en una traducción del cuento de la jornada IV,1 del *Decamerón*. El humanista Leonardo Bruni lo tradujo al latín, versión que utilizaría Niklas von Wyle para su traslación, que conoció un gran interés. La edición de Estrasburgo de 1510 ya explicita en su título “la historia de dos amantes”, Guiscardo y Segismunda. La edición de Steiner (1536) anuncia además el triste final de los enamorados, como en *Ain hipsche Tragedia* (GOTZKOWSKY 1991: I, 226-227).

Otras novelas amorosas conocidas en Europa a partir de su modelo francés, como *Melusine* o *Magelone*, si bien se traducen al alemán antes de la segunda *Celestina* alemana, abordan el tema amoroso desde otra óptica. En estos casos, el amor se circunscribe al matrimonio y se consagra en este estado civil. En las novelas anteriores que hemos relacionado con *LC*, el amor es insano y loco, por lo que su final es trágico – y casi siempre acaba en la muerte de los protagonistas– y sirve así de clara advertencia a los lectores.

Con todo, el título de la primera traducción alemana participa de las características de sus impresos coetáneos de Augsburgo y Alemania. Como dice Volkmann:

Schön muß das Romanbuch sein, *lieblich*, *kostlich* und *lustig* muß der Stoff sein, vor allem aber *kurtzweilig*. Diese Bemerkung im Titel der Romanbücher ist ohne Zweifel die stärkste Waffe des Verlegers im Kampf um das Lesepublikum [...] Das will der Leser, und das verspricht ihm der Titel (VOLKMANN 1967: 1177).

Estas formulaciones no son obligatorias en un título, pero sirven para ganarse al lector y establecer una imagen positiva del libro que se espera mantener durante su lectura.¹⁵² Como veremos en un capítulo sobre la segunda traducción de Wirsung, el título de la obra que se imprime en 1534 aumentará la promesa de más entretenimiento e instrucción, si bien esta última cualidad se remachará de mayor manera. Cuestión que sin duda tendrá mucho que ver con el impulso didáctico-moralizante de la Reforma y con el impresor protestante que la publicará.¹⁵³

Descripción codicológica de la portada y el colofón

Tras resaltar el nivel lingüístico de la portada, veamos a continuación el impacto de esta portada en sus aspectos tipográfico e iconográfico. Sobre la portada de *Ain hipsche Tragedia* ha de mencionarse de modo especial la hermosa ilustración en la que aparece el título de la obra, cuyos motivos beben del renacimiento italiano. Según parece, fue Hans Baldung el primero en “arquitectonizar” el título de una portada insertándolo entre columnas, en vez de árboles (KIESSLING [s. a.]: 14).¹⁵⁴ Esta xilografía de Hans Weiditz también posee un título rodeado por dos columnas, pero unidas en la parte superior por un frontón.

¹⁵² El *Volksbuch* de *Herzog Ernst* ya se vendía a finales del siglo XV como una “hübsche liebliche hystorie”. En 1519, un año antes de *Ain hipsche Tragedia*, se imprimió considerándose como “gar schöne liepliche vnd kurtzweilige” (VOLKMANN 1967: 1176).

¹⁵³ Al respecto dice la única monografía sobre la historia del título alemán: “Eine weitere Bewertung des Inhalts endlich geben die mannigfachen moralisch-didaktischen Wendungen in den Buchbennennungen. Sie wollen zum Lesen einladen, das Buch begehrenswert erscheinen lassen wegen des Nutzens, den man aus der Lektüre ziehen könne.” (VOLKMANN 1967: 1180)

¹⁵⁴ Hans Baldung, maestro en Estrasburgo, creará esta portada por primera vez en 1520, el mismo año que la publicación de *Ain hipsche Tragedia*. Téngase en cuenta que el ilustrador de esta última obra se formó en Estrasburgo antes de llegar a Augsburgo.

La portada se encuentra en el folio A1r y consiste en una bella xilografía de 14,3 cm. de alto x 9,2 cm. de ancho. Muestra el título de la obra enmarcado en un portal. Este está flanqueado por dos columnas, el de la izquierda por un fauno macho y el de la derecha por un fauno hembra.¹⁵⁵ Dicho motivo es típico de Durero (RÖTTINGER 1904: 83). Encima del arco hay una vasija de la que sale una llama de fuego. A su izquierda se encuentra el escudo de armas de la familia de Mathäus Lang, arzobispo de Salzburgo, puesto que el libro está dedicado a su sobrino, que es a la vez primo del traductor.¹⁵⁶ A la derecha se halla el escudo de Wirsung, puesto que el padre del traductor es co-editor junto con S. Grimm.

El nivel tipográfico destaca por la letra gótica del tipo *Theuerdank*.¹⁵⁷ Este tipo de letra –junto con la xilografía de Weiditz– proporciona una gran belleza visual, que sin duda ya hace del libro un objeto de lujo. Pocas imprentas se permitían una tipografía tan elaborada, que demuestra además que el taller de Wirsung y Grimm disponía de excelentes ilustradores y cajistas. El uso de esta letra gótica marca ya una línea divisoria entre esta oficina y su competencia.¹⁵⁸ De hecho, las iniciales de la obra son de un virtuosismo esmerado y se corresponden al tipo “Weissranken-Initiale”, características del arte tipográfico del renacimiento italiano (JAKOBI-MIRWALD 1997²: 70).

En el último folio (V4v) se encuentra este mismo grabado con tres únicas diferencias: una llama de fuego más intensa y el escudo de Grimm, que aparece en detrimento del de Lang. La tercera y última diferencia consiste en el texto del portal, que esta vez es el colofón:” Gedruckt vnd vollendt / in der kayserlichen stat / Augspurg durch Sigis / mund Grymm Doctor, / vnnd Marx Wirsung, / nach der geburt Christi / M. D. XX. Am xx. / tag Decemb.”

¹⁵⁵ El marco de la portada con dos columnas en vez de árboles aparece por primera vez en 1520 por la mano de Hans Bandung, maestro en Estraburgo en los años en los que Weiditz pudo haber iniciado su formación (KIESSLING [s. a.]: 69-70). Hans Weiditz sería otro de los primeros en formular este tipo de portada de clara influencia arquitectónica.

¹⁵⁶ Dicho escudo oficial del Cardenal Mathäus Lang von Wellenberg puede comprobarse en GEISBERG (1974: 495).

¹⁵⁷ *Der Theuerdank* es uno de los mejores libros ilustrados del Renacimiento alemán, escrito en honor del bibliófilo emperador Maximiliano I e impreso en Augsburgo en 1517 por Johann Schönsperger. Este tipo de letra se llama como este libro al aparecer por primera vez aquí. Fue creada por Vinzenz Rockner y se considera precursora de la *Frakturschrift* (letras en molde de líneas quebradas). Véase WENDLAND (1987: 92 y 95-96).

¹⁵⁸ Sobre el impacto de este nivel en el conjunto de la portada puede verse un estudio útil (ROTHER 1992: 38-43).

Esta traducción de *LC* no presenta ninguno de los paratextos originales. Tampoco presenta incipit. Sin embargo, la traducción italiana de A. Ordoñez, punto de partida de la alemana, sí que recoge la mayoría de los preliminares y posliminares.¹⁵⁹ Ch. Wirsung dedica la obra a un familiar (A2r –A3r) y a continuación sigue el “argumento general de la tragedia”, mucho más largo en comparación con la versión castellana e italiana. En el verso de ese folio (A4) hay un grabado del tamaño de la portada aproximadamente (14,3 cm. x 9,2 cm.) ambientado en el jardín de Melibea, dividido en tres niveles. En el más próximo se hallan los sirvientes de Calisto platicando, en el más lejano está Lucrecia, que observa a los enamorados. Calisto y Melibea, en el centro del grabado, disfrutan de su amor bajo la luz de la luna. Este grabado no está coloreado, como sucede en otros tres ejemplares (KISH y RITZENHOFF 1984: 16). El resto de grabados merece un estudio aparte, al relacionarse con cada uno de los argumentos de la obra. Tal relación texto-imagen será analizada en un capítulo posterior de esta tesis doctoral.

¹⁵⁹ De los poslaminas, Ordoñez omite las octavas de Proaza, pero aparecen en cambio preliminares originales. En primer lugar, un soneto que precede a la obra; en segundo lugar, la carta-dedicatoria a la dama Gentile Feltria de Campo Fregoso.

6.2.2. El prólogo

La aparición de un prólogo original de Wirsung en esta primera traducción alemana de *LC* no es un hecho aislado ni casual. Su fuente inmediata, la traducción italiana de Ordóñez, también lo hace, esta vez dedicado a la madonna Gentile Feltria de Campo Fragoso.¹⁶⁰ Este hecho nos permite saber a quién estuvo dedicada la obra, lo que posibilita conocer el contexto en la que se produjo.¹⁶¹ Tal paratexto, en su versión original castellana, desempeña una interesante función dentro del proceso textual de *LC*: en el paso de la *Comedia* a la *Tragicomedia* aparece un segundo prólogo y se modifica el primero. Todo ello es a su vez testimonio del “instrumento de lid o contienda” que ha suscitado la obra.¹⁶² Se nos da cuenta así de los diferentes estadios de su recepción. Además, Rojas aprovecha para salir del paso de algunas críticas y arregla aquello que considera pertinente –como la denominación dramática de la obra. El segundo prólogo de Rojas ha de comprenderse como la reacción inmediata de un autor ante la acogida dispensada de una audiencia beligerante. Por tal razón es tan valioso para el crítico actual. Como ya hemos indicado anteriormente, la aparición de un prólogo en el que el autor se preocupa por el alcance de su obra no es una novedad en la literatura castellana, pero sí la adición de nuevos paratextos en este proceso de recepción activa.

Mas la pregunta que debemos formular antes de examinar estos prólogos o prefacios es la del porqué de su aparición, origen e intención. La aparición de este tipo de texto, que según la terminología genettiana deberíamos considerar como paratexto (GENETTE 1982: 9), no es producto del fenómeno de la imprenta. El prólogo existe en la tradición manuscrita medieval y se remonta al *exordium* de la Antigüedad y a la tradición oral.¹⁶³ En todo discurso que se precie existe, según la retórica, un exordio o proemio para predisponer de manera adecuada al oyente, por lo que el prólogo escrito de una obra literaria comparte con el discurso oral por lo menos una misma

¹⁶⁰ El mismo puede consultarse en KISH (1973: 28-30).

¹⁶¹ Se recalca este punto de la traducción italiana en un reciente estudio, que considera que la traducción italiana fue encargada tras una representación dramática. Ordóñez se presenta en un soneto de su traducción como el “comico” de la señora a la que se dedica la obra, y así “se solía designar a la persona que recitaba comedias o que organizaba representaciones de las mismas” (DI CAMILLO 2005: 55, n.4).

¹⁶² Siempre y cuando no lo consideremos todo como una invención de Rojas. Uno de los primeros estudios sobre el primer prólogo, todavía válido, es el de Ana KRAUSE (1953: 89-101). Recopila las aportaciones anteriores de Foulché-Delbosc, Menéndez Pelayo y Bonilla Sanmartín.

¹⁶³ Bruneto Latini se refiere a este paratexto como sigue: “Prologo es la primera partida & el començamiento del cuento, que enderesça & apareja el oyr & el coraçon de aquellos con quien tu fablas a entender aquello que tu diras” (LATINI 1989: libro III, 15).

característica: formular una *captatio benevolentiae* en pos de una buena acogida por parte del público. De ese modo, el prólogo se convierte en un paratexto que tiene más de *dispositio* que *inventio* (MONTROYA y RIQUEL 1998: 45), puesto que no es un texto que normalmente desempeñe una función poética, sino referencial, al estar yuxtapuesto al texto que prologa y, sobre todo, porque se dirige al público.

Las causas del prólogo son múltiples y pueden también no ser sinceras.¹⁶⁴ Con esto queremos señalar el primer motivo más obvio del prefacio, que afecta a la esfera del autor, puesto que es normalmente éste el que experimenta la desazón y preocupación por la acogida del libro. El prólogo puede ser un instrumento rutinario fingido para exponer todos los tópicos de modestia disponibles en el arsenal retórico y puede también no estar escrito por el autor/traductor de la obra en cuestión. De hecho, la aparición de la imprenta amplía su uso porque sin duda los impresores vieron en los prólogos una perfecta herramienta mercantil y propagandística. Además, el libro impreso posibilitó la multiplicidad autorial de la obra, al menos en lo que se refiere a sus paratextos. Es indudable que el aumento de elementos paratextuales de un libro se relaciona con el control legal del libro. En Castilla, su origen se remonta a

la pragmática dada por los Reyes en Toledo, el 18 de julio de 1502, en la que se creó la figura legal de la licencia. La carta regia se dirige a los mercaderes de libros, a los encuadernadores, a los impresores y al resto de los implicados, de los reinos de Castilla y León, y prohíbe [...] la impresión de cualesquier textos, sin obtener una autorización previa y expresa de la Corona o de ciertas autoridades en las que se delega. (MARTÍN ABAD 2003: 158)

En ese momento se necesita la aprobación de correctores, censores, aparte de tasas y privilegios, por sólo citar algunos requisitos.¹⁶⁵ De todos modos, el impresor también está capacitado para prologar el libro en cuestión, en especial porque ellos son prácticamente los dueños de la obra. Ningún ejemplar antiguo de *LC* está glosado por sus impresores, pero sí por un lector.¹⁶⁶ Alonso de Proaza añade como posliminar unas

¹⁶⁴ E. R. CURTIUS considera como manido tópico la afirmación de los autores medievales que sólo se atreven a coger “la pluma porque su amigo, protector o superior se lo ha sugerido, pedido o mandado” (1975: I, 130).

¹⁶⁵ Sobre tal número de requisitos que se debieron al inicio del control legal del libro ha de verse el estudio de MOLL (1979: 49-107).

¹⁶⁶ No debe olvidarse que podemos considerar a los impresores como autores de parte de *LC*, al menos de los argumentos de la *Comedia*. El mismo Rojas se lamenta de ello en el segundo prólogo: “Que aun los impresores han dado sus punturas, poniendo rúbricas o sumarios al principio de cada auto, narrando en breve lo que dentro contenía; una cosa bien escusada según lo que los antiguos escritores usaron” (ROJAS 2000: 20).

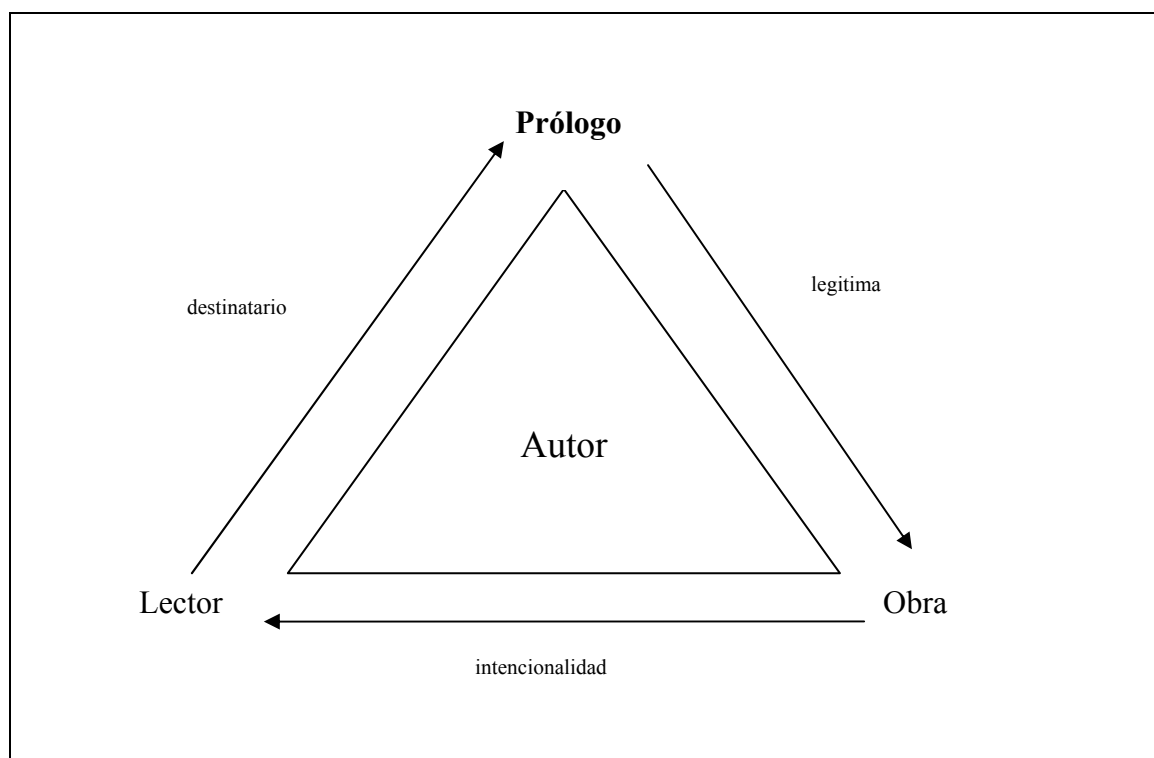
octavas que descubren el secreto del acróstico preliminar, y así, revelan –si todavía algún lector no había sido del todo perspicaz– al bachiller Fernando de Rojas como autor de la obra.

Es indudable que el prólogo, como hoy día el prefacio de cualquier edición, consiste en una introducción que persigue influir en el lector para que éste se vea inclinado a acoger mejor la obra en cuestión. El prólogo gira en torno al lector y contesta a varias preguntas que incumben también a la audiencia, ya que el mismo responde a las preguntas de por qué y cómo ha de leerse la obra prologada. Lo sintetiza bien un estudio sobre los prólogos en diferentes tipos de texto del siglo XVI:

Generell übernimmt die Vorrede die Funktionen der Erläuterung und Präsentation des Werkes, implizit auch der werbenden Ankündigung und der Legitimation; und sie steht damit in der Tradition des antiken und mittelalterlichen Prologs, der Sympathie, Aufmerksamkeit und Aufgeschlossenheit des Lesers wecken sollte. (SCHWITZGEBEL 1996: 3)

En nuestra opinión, el autor, traductor o la tercera persona que se decida a prologar una obra es a su vez consciente del triángulo de relaciones que se desarrolla a su alrededor y conoce los actantes que influyen en lo que podemos denominar un triángulo de influencia cíclica. El autor o emisor desea reforzar su mensaje (obra) con un prólogo que legitima su creación, pero debe considerar el tipo de texto que prologa, puesto que éste puede hacer variar las funciones del prefacio en cuestión. Tal influencia bi-direccional desaparece cuando la obra debe cobrar su significación en el lector. El recipiente completa su significado en la lectura, pero se convierte en un lector teledirigido por la introducción insertada –si es que ha leído el prólogo, claro está. Se influye de este modo de dos maneras sobre el lector. Por un lado, se facilita mediante todos los *topoi* convenientes la buena acogida de la obra; por otro, se comunican las instrucciones de lectura necesarias para la correcta utilidad del libro, es decir, se postula una inequívoca intención de la obra. El lector es a su vez el tercer actante en este proceso de creación del prólogo y quizá el más importante, ya que su papel es primordial. El tipo de público al que se dirige la obra es un dato de gran importancia y se halla en estrecha relación con la tradición discursiva en la que se enmarca la obra. Parece obvio que un devocionario se dirija a una audiencia pía y probablemente formada por religiosos. Sin embargo, el prologuista puede perfilar aún más el

destinatario de la obra dirigiéndola a un público masculino o femenino, y si fuera en este último caso, a monjas, novicias o mujeres de la corte. Con esto queremos decir que el prólogo es de gran interés para conocer el destinatario ideal de la obra, puesto que el mismo prologuista lo puede manifestar de manera explícita. Diego de San Pedro dedica *Arnalte y Lucenda* a las damas de la Reina porque son éstas las que leerán sin duda una obra que retrata su vida cotidiana: las costumbres y usos cortesanos (SAN PEDRO 1999²: 153-154). La elección de un público bien determinado hace que el contenido del prólogo dependa en gran parte de esta decisión, que varíen las estrategias discursivas del mismo o que se subrayen algunas de sus partes que enumeraremos a continuación. Veamos un esquema de lo expuesto para comprender mejor el proceso de creación de un prólogo:



Las partes de un prólogo

Uno de los pocos estudios dedicados a este paratexto ha establecido no ya las partes, sino sus diferentes funciones según tres vertientes: la de la obra, la del lector y la del autor (EHRENZELLER 1955: 35-39). No obstante, consideramos que el prólogo se constituye como un tipo de texto autónomo y único porque posee un denominador común en su contenido, sin importar la óptica que propone el estudioso anteriormente citado. Los cinco componentes principales de un prólogo –que no tienen que darse a la

vez para considerar a este paratexto como tal– son los siguientes: 1) tópico de la modestia a modo de *captatio benevolentiae*, 2) justificación de la obra por su utilidad, belleza o moralidad, 3) su defensa de posibles infamias acometidas por terceros, 4) resumen de la obra –sobre todo cuando la misma no es comedia ni drama, puesto que los argumentos generales cumplen dicha función, y 5) emisión de una valoración crítica de la obra, que puede ennoblecerse si el mismo proviene de una personalidad destacada, no necesariamente el autor del texto que sigue. Muchas veces estos juicios de valor son una colección de *auctoritates* que poco o nada tienen que ver con la obra en cuestión.¹⁶⁷

6.2.2.1. El prólogo en la imprenta

La obra que estudiamos es uno de los primeros súper-ventas de la literatura castellana, tanto en la península ibérica como fuera de ella. Sin duda, el papel divulgador que desempeña en ello la imprenta es obvio. Ésta viene a revolucionar la transmisión textual de una obra, porque como hemos visto, facilita la aparición de multitud de paratextos que ya no son siempre exclusivos del autor. Los mismos pueden servir a la crítica textual para conocer no ya diferentes ediciones, sino otras variaciones conocidas como emisiones o estados (MOLL 1979: 57-79).

Otra consecuencia del invento de Gutenberg es la mayor importancia del título – que debe reformularse constantemente al influir éste en el éxito comercial. La imprenta re-orienta el libro como materia mercantil, por lo que no sólo desaparece con el tiempo el largo título de la época incunable, sino también otros vestigios medievales como el íncipit. Este paratexto servía de híbrido entre el título y el prólogo que después tendría toda obra y debe comprenderse como una introducción que desaparece con el paso del manuscrito a la imprenta. Es cierto que *LC* conserva un íncipit, y no debe sorprendernos, puesto que como vino a demostrarnos el *MP*, la obra circuló también en versión manuscrita (FAULHABER 1990: 11).¹⁶⁸

Averiguar los preliminares que conservaba la *Comedia de Calisto y Melibea* en su etapa manuscrita resulta muy difícil. Pero es bastante plausible considerar que estos

¹⁶⁷ PORQUERAS MAYO considera al prólogo un género literario (1957: 93-117), cuestión que no dilucidamos aquí al no comprender nuestros objetivos primarios.

¹⁶⁸ Podríamos descartar que el *MP* sea copia de un impreso al no poseer los argumentos de cada acto. De todos modos, esta opinión no es del todo sólida, puesto que un gran número de manuscritos de esta época son copias de impresos (post)-incunables.

fueron superponiéndose en el devenir textual de la obra. La *Comedia* de Burgos (B) está mutilada, pero resulta muy difícil creer que en la primera hoja que falta cupieran la “carta a un su amigo” y las octavas acrósticas.¹⁶⁹ Además, está en tela de juicio que la *Comedia* editada por Fadrique de Basilea sea del año 1499 (MOLL 2000: 21-26), por lo que la de Toledo de Pedro Hagenbach (1500) sería el testimonio más antiguo. En esta misma edición aparecen por primera vez los paratextos completos propios de la *Comedia*. Sería de este modo posible que el mismo Rojas dotara a su obra de los primeros preliminares cuando la *Comedia* se publica en su tierra y el autor tuviera un contacto algo directo con el taller impresor de Hagenbach, aunque desconocemos en general la relación autor-impresor en los primeros tiempos de la imprenta.

Eso siempre y cuando consideremos tales paratextos como originales de Fernando de Rojas. Ottavio DI CAMILLO (2001: 111-126) pone en duda que el de la Puebla de Montalbán escribiera la dedicatoria, el acróstico y el prólogo de la *Tragicomedia*, ya que son escritos en diferentes etapas de la transmisión impresa de la obra.¹⁷⁰ De ese modo la obra se hallaría en manos de impresores que utilizarían los preliminares como producto comercial, para hacer más atractiva la obra y para innovar y destacarse entre la competencia. La obra es polémica y abre una contienda entre sus lectores, como bien dice el prólogo de la *Tragicomedia*, por lo que es lógico pensar que el impresor exigiera a la nueva continuación su necesario prefacio para cimentar la novedad editorial. Además, es lógico pensar que el impresor de la *Comedia* le pidiera a algún humanista la elaboración de la carta (DI CAMILLO 2001: 118), pero no tenemos motivos serios para dudar de la paternidad de Rojas de todos los paratextos que no provienen de Proaza. Pudo ser todo un ardid del corrector, cabría añadir, deseoso de sacar del anonimato a un amigo.¹⁷¹ Si no fue Rojas, es seguro que por lo menos provino de alguien del ámbito universitario salmantino y que estudió Leyes, tal y como se extrae indirectamente de la obra en sí y como se declara explícitamente en la carta prologal.

Fueran quienes fueran los autores de los paratextos de *LC*, parece claro que esta obra necesita de la imprenta para su armazón textual en el continuado proceso de creación en la que aumentan liminares y se modifica el texto. No olvidemos que la imprenta coincide con el espíritu humanista y que el humanismo prioriza este nuevo

¹⁶⁹ En la *Comedia* de Toledo, la carta ocupa los ff. A1v y A2r. Las octavas acrósticas del f. A2r al A3v.

¹⁷⁰ Mercedes BLANCO considera que el amigo al que se dedica la carta es una simple y pura invención (1993: 129).

¹⁷¹ Julio CEJADOR creía que el corrector Alonso de Proaza fue el autor de la carta prologal y las adiciones de la *Tragicomedia* (1913: I, 3).

invento como vehículo de enseñanza y saber. Si a ello le añadimos la preocupación “filológica” de los que se dedican a los *studia humanitatis*, el libro cobra un valor añadido, puesto que se revela como el instrumento de trabajo ideal para acercarse a la Antigüedad. Y será el estudioso humanista el que use (y abuse) de la dedicatoria para halagar a sus coetáneos en estos trabajos fruto de la imprenta.

6.2.2.2. La dedicatoria

El Humanismo puede considerarse como el promotor del auge de un tipo de paratexto: la dedicatoria. De nuevo, este paratexto tiene sus orígenes en la Antigüedad clásica, con raíces en la literatura griega (Hesíodo y Arquímedes). Su verdadera predicación la encontramos en la Roma latina y apunta ya los tres tipos de destinatarios: el amigo, el protector y el regente. Horacio, le dedicó sus *Odas* al famoso Mecenas; Cicerón su *Cato maior* a Titus Pomponius Atticus; Plinio el viejo a Vespasiano (FRICKE 2001: III, 843-844).

En la época de *LC* resurgió la tendencia a dedicar obras a los iguales, entiéndase con esto el círculo de humanistas que se hallaban en contacto nacional e internacional. El aumento del intercambio editorial aumentó, como hemos visto, el número de paratextos. Al control legal debe añadirse ahora el impulso mercadotécnico – llamémoslo por su nombre– de muchos impresores que se preocupan por el libro como objeto artístico. Se adorna el impreso con xilografías, orlas u otras ilustraciones, se cuida con esmero su encuadernación, se innova con nuevas tipografías y por supuesto, se usa el prólogo como dedicatoria por dos razones: 1) materiales –se busca algún honorario por tal honor o a veces el destinatario era la persona que costeaba la edición– y 2) pragmáticas, –se busca un protector o un futuro mecenas.

Falta un estudio que englobe las dedicatorias en la literatura española, pero no es ocioso pensar que la dedicatoria se convirtiera a lo largo del siglo XVI en un hecho corriente que ennoblece por lo menos el aspecto físico del libro. Un experto bibliógrafo dice al respecto:

La dedicación a un personaje podrá ser debida a dependencia, amistad o espera de protección, pero habitualmente poco rinde al autor. Creemos, por otra parte, que se transforma en

una costumbre, que valora al libro, incluso en su aspecto exterior –la presencia del escudo nobiliario–, y sirve al lustre del personaje a quien va dedicado, y a quien el autor o el editor enaltecen, en su persona y en la nobleza de su casa. (MOLL 1979: 95)

Ahora bien, ¿cómo es exactamente este tipo de texto? Debemos considerar los diferentes tipos de dedicatoria, que varían por su longitud y complejidad.¹⁷² Por dedicatoria podemos entender desde el simple nombre propio que se imprime en la hoja posterior al título, hasta el cuidadoso programa expositivo de un prólogo. En este caso, la referencia al destinatario se hace al principio o al final de dicho prólogo. La cuestión a elucidar es si estos textos se hallan en situación jerárquica, si uno de ellos predispone al otro. En mi opinión, toda dedicatoria de complejidad, que no consiste en una simple frase de gratitud, participa de las funciones del prólogo y se basa en él.¹⁷³

Consideramos que este tipo de texto, el prólogo-dedicatoria, no es más que un prefacio dedicado a una tercera persona que suele poseer estructura epistolar. Sin embargo, creemos que ambos paratextos son uno. De ese modo, podría concebirse la dedicatoria como un prólogo dedicado en exclusiva a una persona determinada. Lo que sí es notorio es que las dedicatorias aumentan a partir del siglo XVI y que las mismas son el marco idóneo para un tipo de texto en particular, como son los tratados de amores y las novelas amorosas, como veremos a continuación.

Sin embargo, este tipo de texto presenta otras peculiaridades que “humanizan” el libro y revelan identidades difíciles o imposibles de averiguar. El prólogo-dedicatoria es fuente de información. La edición de una obra revela en la portada o en el colofón los datos bibliográficos más importantes de la misma, como año y lugar de edición y suele indicar dos o tres nombres propios, tales como el autor, editor e impresor. Sin embargo, está en las manos del autor la posibilidad de ampliar este espectro y hacer perdurable la fama de otra persona que se beneficiaría de una dedicatoria. El objeto de tal honor vería su nombre celebrado durante la eternidad como generoso mecenas y tal honra impresa conllevaría el favor del homenajeado respecto al autor. El autor de la dedicatoria ve en el prólogo dedicado un instrumento para alcanzar protección y ayuda, o bien incluso alguna contrapartida económica. El prólogo en cuestión se convierte así en un utensilio

¹⁷² La dedicatoria más breve sigue vigente en la creación literaria y todavía está presente en el mundo académico. La dedicatoria más elaborada ya ha desaparecido.

¹⁷³ Sobre la mera dedicatoria que normalmente se halla entre la portada y el comienzo de la obra puede verse el análisis de ROTHE (1986: 365-385).

de gran versatilidad: aparte de las funciones anteriormente descritas que sirven para legitimar el texto que sigue, la dedicatoria hace del libro un producto publicitario de alcance público.¹⁷⁴

No obstante, el prólogo dedicado posee un matiz mucho más personalista porque se debe a la persona agasajada. Establece un diálogo entre el autor y el destinatario en el que se reconoce la relación existente entre ambos individuos como si fuera una carta personal. Ésta es parte exclusiva de la dedicatoria y viene a añadir un componente más a un prólogo que adapta la estructura epistolar para facilitar la comunicación entre las dos personas afectadas. Con todo, el contenido del prólogo-dedicatoria es el mismo que cualquier otro prólogo no dedicado: se disponen todos los tópicos de modestia y se aclara el porqué de la publicación y su valor o utilidad. Éste es el caso del único preliminar existente en la primera traducción alemana de *LC* que pasamos a analizar a continuación.

6.2.2.3. El prólogo-dedicatoria de *Ain hipsche Tragedia*

El prólogo de la primera traducción de Christof Wirsung, como bien se extrae desde sus primeras líneas, está dedicado a Matthäus Lang von Wellenburg y se le ha identificado tradicionalmente con el que fuera arzobispo de Salzburgo, aunque como demostraremos más adelante, se trata de un sobrino suyo homónimo.¹⁷⁵ Pero la primera suposición no es del todo desacertada si consideramos que la pasión bibliófila del mencionado clérigo era notoria, así como su mecenazgo por el arte, música y literatura (SALLABERGER 1997: 470-492). Lang estuvo en permanente contacto con el emperador Maximiliano y fue uno de los artífices de la elección de su nieto como emperador.¹⁷⁶ Así mismo, vivió en activo contacto con los humanistas alemanes de su época y logró, como

¹⁷⁴ Un competente estudio ve dos razones en la proliferación de dedicatorias: “Eine der Hauptwurzeln haben wir nach den bereits angestellten Betrachtungen in dem gesteigerten humanistischen Geltungswillen zu suchen. Ein zweites Motiv ist das vermehrte Mitteilungsbedürfnis, das durch den Buchdruck einen mächtigen Antrieb erhalten hat. Noch stärkeren Einfluß mag der Wunsch der Verfasser oder Herausgeber gehabt haben, einen Gönner oder Beschützer zu gewinnen, der die ihm zugeeignete Veröffentlichung mit seinem Namen decken und die Widmung mit irgend einer Gegengabe, einer Empfehlung, einem Geschenk oder einem Ehrensold beantworten würde. Hier verflochten sich also Werbung und Vergütung mit der Widmungsvorrede” (SCHOTTENLOHER 1953: 175).

¹⁷⁵ KISH y RITZENHOFF, aunque con algunos titubeos y en una nota final, se pronuncian a favor de esta hipótesis, pero sin rastrear el árbol genealógico del arzobispo y sin analizar las pistas lingüísticas de la misma dedicatoria (1984: 99, n. 16).

¹⁷⁶ En 1521 Lang recibe de Carlos I el obispado de Cartagena, una de las mayores diócesis de la península ibérica por aquellos años (HÜFFER 1958: 187).

muestra de su tutela, que Maximiliano I costeara la impresión de alguna obra de Konrad Celtis (SALLABERGER 1997: 472-473). Su buen nombre se fue mitigando con la llegada de la Reforma, ya que Lang se convirtió en un firme defensor del catolicismo y en un activo anti-luterano. Su violenta represión en Salzburgo durante levantamientos del campesinado (1524-1526) y epítetos del propio Martín Lutero refiriéndose a él como “monstruo” y “tirano” (*apud* SALLABERGER 1997: 449-450) crearán una leyenda negra que se divulgará hasta en las crónicas de su época.

Hemos localizado al menos cuatro libros que con toda certitud fueron dedicados a este hijo de Augsburgo, Matthäus Lang (1468-1540), ya desde 1514 objeto de tal consideración.¹⁷⁷ De estos libros destacaremos uno por tres motivos. En primer término, por su importancia y bella factura; en segundo lugar, por la imprenta, puesto que es la de Marx Wirsung y Sigismund Grimm; y por último, por su fecha de publicación, que coincide con la de *Ain hipsche Tragedia* (1520). El libro en cuestión es el *Liber selectarum cantionum*, primera colección de motetes de la historia de la música alemana. Se elaboró además con un cuidado exquisito. Tuvo la dirección del prestigioso músico Ludwig Senfl, contó con un posfacio del humanista Konrad Peutinger y una extensa dedicatoria de los impresores en la que se alababa el amor del arzobispo por la música.¹⁷⁸

Sin duda alguna, la elección del arzobispo Matthäus Lang como destinatario privilegiado de esta edición musical no es mera casualidad. Se elige a un paisano de la ciudad de Augsburgo, conocido por su vocación humanista, se le dedica una obra de sumo interés y gran originalidad –el mismo cardenal tenía en su corte a músicos reputados como Paul Hofhaymer y Heinrich Finck– y se ejecuta además en un momento idóneo. 1520 es el año siguiente al de su nombramiento como arzobispo de Salzburgo, una de las diócesis más importantes del Sacro Imperio Romano Germánico, y coincide con la llegada a dicha ciudad de distintos familiares de Lang para residir en la corte y obtener sus favores. Es normal que Wirsung y Grimm esperaran con esta dedicatoria un

¹⁷⁷ En efecto, en 1514 el matemático Johann Werner le dedica al arzobispo su edición de los escritos de Ptolomeo (Johannes Werner, *Translatio geographiae Ptolemaei*, Nürnberg, Johann Stuchs, 1514). El conocido teólogo Johann Eck hizo lo mismo en una edición de Aristóteles y la misma dedicatoria fue escrita en casa del impresor S. Grimm el 3 de octubre de 1516 (SCHOTTENLOHER 1953: 16). El libro en cuestión es la *Aristotelis dialectica*, Augsburgo, Johann Millar, 1517. El mismo teólogo le dedicará más tarde a Lang, en 1537, una traducción de la Biblia (SCHOTTENLOHER 1953: 37). También se le dedicaron libros de medicina, entre los que destacan tratados para la curación de la sífilis (SALLABERGER 1997: 486).

¹⁷⁸ Puede leerse la transcripción de la dedicatoria en un estudio sobre Senfl (BENTE 1968: 294-299). Sobre Lang como amante de la música y su mecenazgo al respecto en Salzburgo véase HINTERMAIER (1993: 29-40).

trato especial y diferentes prebendas por parte del influyente clérigo, en especial cuando la política editorial de éstos era de corte humanista, y sus proyectos por ende, muy costosos.

Lo que resultaría curioso para una imprenta desde un punto estratégico es que una misma persona hubiera obtenido dos dedicatorias en un mismo año. Pero uno de los motivos por los que *Ain hipsche Tragedia* no está dedicado al susodicho cardenal de Salzburgo radica en el contenido mismo de la obra y en la utilidad que representa ser testigos de los amores de Calisto y Melibea. Como Christof Wirsung declara en el prólogo, el libro es una lección ejemplarizante para la juventud alemana, un aviso del daño de alcahuetas y sirvientes lisonjeros. Por tal razón, Wirsung declara que es necesario traducir este libro a la lengua alemana, “como advertencia para la juventud inexperta”¹⁷⁹ y que se la hace enviar a su primo para que la lea, puesto que es bien oportuna y adecuada para ambos. El traductor le dedica la obra a su primo, que como él, se encuentra en plena juventud.¹⁸⁰ Con tales testimonios sería casi un disparate considerar al ya maduro cardenal, con cincuenta y dos años, como el verdadero objeto de la dedicatoria del traductor alemán, además de hacerse difícil de probar tal grado de parentesco entre el joven Wirsung y el mencionado clérigo. De hecho, Christof Wirsung era su sobrino lejano, pero no primo.

Resulta difícil probar el parentesco entre ambas familias, pero como ya hemos apuntado en un capítulo precedente sobre la vida de Christof Wirsung, está clara la unión entre los Wirsung y los Sulzer desde 1501, cuando el padre del traductor vuelve a casarse (HAEMMERLE 1936: 6 y KÜNST 1997: 43-99). Agathe Sulzer se convertiría así en madrastra de Christof Wirsung y su padre vería reforzada su posición con tal matrimonio, sin duda de familia patricia, ya que se le permitió frecuentar la *Herrenstube*. El arzobispo de Salzburgo era hijo de Margarethe Sulzer, también natural de Augsburgo, por lo que es probable que ésta y la madrastra del joven Wirsung fueran primas.

Queda ahora por comprobar si existió otro homónimo del influyente cardenal. Parece que sí: un hermano de Matthäus Lang, Lukas, se casó con Elisabeth Schultheiß, y del matrimonio hubo dos hijos, uno de ellos llamado Matthäus der Jüngere

¹⁷⁹ “vmb warnung willen der vnerfarnen iugent” (WIRSUNG 1520: A2v).

¹⁸⁰ “[...] alß ain gab deinem vnd meinem alter nitt verdrüßlich oder vnbequemlich zü lesen / die weil wir baid in plüenden angenden jarn seyn” (WIRSUNG 1520: A2v).

(SALLABERGER 1997: 21). Probablemente nacería alrededor del año 1495 y sería así de edad aproximada a la de su primo lejano Christof Wirsung.

Así queda probado que el arzobispo Matthäus Lang tuvo un sobrino de mismo nombre. Pero seguimos sin esclarecer el verdadero destinatario del prólogo que estudiamos. La auténtica llave que resuelve esta ambigüedad se halla al final y al inicio de este paratexto, lugares habituales en los que el prólogo-dedicatoria destaca explícitamente al destinatario. El inicio de la dedicatoria presenta una palabra ininteligible: “Dem Edlen Ernuesten Matheus Langen von Wellenburg empeut Christoff Wirsung seinem geliebten vetter sein fraintlich willig dienst” (WIRSUNG 1520: A2r). Se ha optado en los estudios previos a esta tesis por considerar la tercera palabra de la dedicatoria como el nombre propio «Ernst».¹⁸¹ Tal elección resulta inapropiada: no es un nombre lo que figura en el texto. “Ernuesten” es sinónimo de “ehrenwerten” y está atestiguado en otros textos coetáneos, como *Magelone* (MÜLLER 1990: 590).¹⁸²

Este determinado trato protocolario nos indica que Wirsung se dirige a su primo, el sobrino del arzobispo. Obsérvese además la variación en el registro y en la cortesía cuando el traductor finaliza su dedicatoria encomendándole a su primo que le recomiende al “*Hochwirdigsten fürsten vnd herren / Meinem gnedigsten herren Cardinal vnd Ertzbischouen zü Saltzburg deinem nachgesipten herren vnnd vettern vnterhänigklich zü befehlen*”¹⁸³ (A3r). Lo que se ha venido obviando es que “Vetter” (primo) significaba también en el alemán del siglo XVI “Vatersbruder”, es decir, “tío”. Por ese motivo, Wirsung termina el prólogo pidiéndole a su primo lejano que éste le encomiende a su tío. Otra prueba que distingue a las dos homónimas personas es el tratamiento que reciben: del correcto pero modesto “Ehrenvetter” o “geliebten”, dirigidos al sobrino del cardenal, al más protocolario y distinguido “Hochwirdigsten”, sin duda encaminado al noble arzobispo.¹⁸⁴

¹⁸¹ Véase WOLF (1859: 300), la traducción de la fuente anterior realizada por Miguel de Unamuno Unamuno (WOLF 1900: 330, n. 2), el consecuente error en MENÉNDEZ y PELAYO (1948³: 189) y la traducción al inglés de KISH y RITZENHOFF (1984: 71-72), quienes trasladan tal palabra como el nombre de “Ernesto”.

¹⁸² A primera vista, “ernuesten” parece corrupción de “Ehrenvetter” (noble primo). Se trataría de un error del cajista, con la consiguiente deturpación del texto. En el proceso se han omitido algunas letras y se ha confundido una *t* con una *s* alta: “E(h)renvetter” → “Ernuesten”. De todos modos, tal equivalencia haría la oración menos coherente, puesto que ya se repite en varias ocasiones el parentesco familiar.

¹⁸³ “Te ruego encarecidamente me recomiendes como humilde servidor al *dignísimo príncipe y señor* mi muy *honrado* Cardenal y Arzobispo de Salzburgo, tu señor pariente y tío.” Énfasis mío.

¹⁸⁴ Compárese además con el elevado tono con el que se dirigen los impresores M. Wirsung y S. Grimm al cardenal Lang cuando le dedican el libro de motetes antes mencionado. Coincide con el de la dedicatoria de *Ain hipsche Tragedia* (HINTERMAIER 1993: 18). Además, sólo el Arzobispo de Salzburgo posee el título de príncipe, al estar unido con su obispado de Gurk.

La elección por parte de Wirsung de un joven amigo y familiar para dedicarle la traducción de *LC* recuerda ineludiblemente al primer prólogo de Rojas, la “carta a un su amigo”. Esta epístola sirve en un primer momento para que el lector obtenga una (primera) interpretación de la obra.¹⁸⁵ Se dan así las primeras –y prácticamente únicas– noticias biográficas sobre los autores, tanto el antiguo, como el continuador. Esa doble función básica de la dedicatoria es recogida luego por el propio Wirsung en su dedicatoria.

Fernando de Rojas elige a un “amigo”, del que ignoramos su nombre, pero que bien pudo ser su protector por las “muchas mercedes [...] recibidas.” (ROJAS 2000: 5). El destinatario anónimo de este prólogo, si no es un mero juego de ficción, es probablemente joven, o ya algo maduro, pero que en todo caso ha padecido los estragos de Cupido. Rojas expresa lo oportuno de la obra para la juventud en general y su amigo en particular, “cuya juventud de amor ser presa se me representa haber visto y dél cruelmente lastimada, a causa de le faltar defensivas armas para resistir su fuegos” (ROJAS 2000: 5). El resto de la carta posee todas las partes principales comunes del prólogo.¹⁸⁶ A saber, 1) el tópico de modestia que engarza con la *captatio benevolentiae*, en la que Rojas se disculpa por tamaña empresa, siendo jurista de formación; 2) valoración de la obra, que destaca por su extraordinaria belleza y “estilo elegante”. En este caso se refiere Rojas a los “papeles” del antiguo autor como algo inaudito, “jamás en nuestra castellana lengua visto ni oído”; 3) justificación de la génesis de la obra –en este caso la continuación a partir del primer auto– por su utilidad para “la muchedumbre de galanes y enamorados mancebos” del país por los “avisos y consejos contra lisonjeros y malos sirvientes y falsas mugeres hechizeras”, aparte de las conocidas “delectables fonteicas de filosofía”; 4) defensa de infamias de terceros, por las que el antiguo autor se supone encubrió su nombre; Rojas sigue el juego haciendo lo mismo – en este prefacio. Aquí no hay una excesiva preocupación por defenderse de futuros ataques hacia su obra, pero se producirán, como se extrae del segundo prólogo de la *Tragicomedia*. El resumen de la trama no es del todo práctico en este tipo de libro, en el

¹⁸⁵ Volvemos a hacer hincapié en este hecho, ya comentado en un capítulo anterior de esta tesis. La “carta a un su amigo” es la primera interpretación de *LC*, más concretamente de los “antiguos papeles”, por lo que consiste en el primer estadio de su recepción.

¹⁸⁶ La epístola y las octavas que le siguen se han considerado por cierto como la puesta en marcha de todo un *accessus*, según la tradición griega antigua (NEPAULSINGH 1974: 330-224). Consiste en un esquema retórico, muy erudito, para analizar obras literarias. Es ya clásico el estudio de Bernard D’Utrecht y Conrad D’Hirsau en la Edad Media latina realizado por HUYGENS (1970).

que seguro había un argumento general, como así atestigua la *Comedia* de Toledo y el *MP*.

Todas estas características son análogas en la dedicatoria original de Wirsung.¹⁸⁷ El destinatario de la carta-dedicatoria de la traducción alemana, como hemos probado, es un pariente del traductor, pero joven, como probablemente también lo fue el destinatario de la carta de Rojas. Wirsung compone una dedicatoria con numerosas referencias de humildad y modestia, así como de escasa preparación para cumplir su traducción. Con ello se inserta en los tópicos de falsa modestia que proviene del discurso forense e inicia su presentación en un estilo que no busca más que ganarse al público (CURTIUS 1975: 127-131).

Esta *captatio benevolentiae* la extiende Wirsung a su misión traslaticia: “So ist doch mein will vnd mainung anderst gestalt / vnnd mein achtung / bösser sein / vmb warnung willen der vnerfarnen iugent / sollich in vnnser gezüng (*so vil mein verstantnuß vermögt hat*) an das liecht zü pringen”¹⁸⁸ (A2v). En otra ocasión, al final de la dedicatoria, el traductor parece disculparse por el insuficiente tono poético de su traducción. Éste le ruega a su primo que acoja bien su trabajo, en la que verá “mer anzeygende mein lieb vnd gütwilligkait / dann die *gab* an jr selbst ist / darinnen du (alß ich mich versich) meer frucht vnnd kurtzweil / weder wolgesatzte zierliche word (*dero ich zūmal klain verstant hab*) befinden wirst”¹⁸⁹ (A3r).

La valoración de la obra que nos proporciona Wirsung sirve para obtener algunas pistas sobre la edición que pudo consultar a la hora de realizar su traducción, que no olvidemos, es de segunda mano y proviene de la labor previa de Ordóñez. Como se declara, el traductor alemán tuvo la ocasión de leer un libro mientras se hallaba en Venecia, que estaba a su vez “vertido del español al italiano de la Lombardía.”¹⁹⁰ Como veremos en un capítulo posterior, esta puntualización geográfica de Wirsung no es

¹⁸⁷ Ha de decirse que la “carta a un su amigo” se traslada al italiano sin apenas diferencias (KISH 1973: 33-34). Ordóñez elabora nuevos paratextos de su propia cuenta. Entre ellos, una dedicatoria a la señora Gentile Feltria de Campo Fragoso, que comparte las características propias de un prólogo normal. En este caso, no existe ninguna reflexión teórica sobre el fenómeno de la traducción (KISH 1973: 28-39). No hay tampoco ningún rasgo que hubiera podido influir en Wirsung.

¹⁸⁸ “Sin embargo, mi voluntad y mi mente están por otra parte, y es mi parecer que para advertencia de la juventud inexperta el sacar a luz tal libro en nuestra lengua (*en cuanto mis facultades alcancen*) es mejor que el dejarlo perdido y oculto.” Énfasis mío.

¹⁸⁹ “Más mi amor y buena voluntad que el *talento* mismo, y en el cual (como estoy seguro) has de hallar más fruto y pasatiempo que palabras bien compuestas y elegantes (*de lo que entiendo poco*).” Énfasis mío.

¹⁹⁰ “Ist mir vnter annderm ain biechlin auß Hispanischer in lumbardisch welsch gewendt zü lesen worden” (WIRSUNG 1520: A2r).

ociosa y ha sido pasada por alto en el estudio de KISH y RITZENHOFF (1984) a la hora de establecer la fuente exacta de la traducción de Wirsung. Creemos que con la noticia que proporciona el traductor alemán se pretende señalar que la edición consultada provenía de Milán –capital de la Lombardía. Tal explicación es necesaria para delimitar el origen de su edición de la *Tragicomedia* porque se hallaba en Venecia cuando la leyó. Si su ejemplar hubiera sido impreso en esta última ciudad, Wirsung no hubiera tenido por qué añadir tal comentario. Si es así, el ejemplar utilizado de la traducción de Ordóñez sólo pudo provenir de las ediciones milanesas de 1514, 1515 ó 1519, cuestión que se debatirá más adelante en otro lugar.

Otra estimación interesante es la cuestión genérica. El título de la traslación alemana denomina a la obra como tragedia, pero Wirsung demuestra haber leído los prólogos que traduce Ordóñez y es así consciente de la polémica que suscitó en España la denominación de la materia como comedia, cuando el final triste parecía acercarlo más al de tragedia.¹⁹¹ En todo caso, Wirsung se inquieta también por esta diatriba que no delimita un género literario, sino el registro del drama. Véase lo que dice al respecto prácticamente al comienzo de su dedicatoria. El libro

wellichs tittel ain Tragedia sich anzeygt (vnnd billich) alß du waist der Tragedia art sein inhaltend frölichen anfangk vnd traurige endung / Es mag auch mitt güetter schicklichait ain Comedia genant werden/ der vrsach die weil gedachtz büechlin ain erliebung zwayer iungen / die vntrewi der diener vnnd dienst diernen / in sonders auch die schödkuch verführung der kupler vnd kuplerin vnd sunst manigerley gewerb vnnd der mentschen (wie dann den Comediis gemain ist) schimpfflich vnd ernstlich anzeygt.¹⁹²

Esta cita nos sirve para relacionar un aspecto que une Wirsung al de la comedia: la función de amenizar y entretener. Esto mismo, la conjunción de tragedia y comedia, es la explicación que nos dona el traductor para justificar la génesis de su traslación. *LC* es una obra útil, que dona un buen material propio del más horaciano *prodesse et*

¹⁹¹ Si Rojas salió del paso de estas críticas denominando su gran adición como «tragicomedia», Wirsung parece imitarlo cuando hace imprimir su segunda traducción, que en el título integra el vocablo «tragicocomedia». El prólogo dialogado que se inserta aborda también esta disyuntiva.

¹⁹² “Cuyo título declara (y justamente) ser una tragedia, que, como ya tú sabes, es un género que tiene alegre comienzo y término triste. Con tanta propiedad puede llamársele comedia, a causa de que el mencionado librito nos muestra jocosa y seriamente (como es propio de la comedia) unos amores de dos jóvenes, que se sirven entre sí de los criados, doncellas y servidumbre, y en especial la dañina seducción de alcahuetes de alcahuetes y terceras, y además diferentes tráficos y negocios de los hombres” (WIRSUNG 1520: A2r).

delectare. Inmediatamente a la anterior cita, el joven Wirsung declara que no encuentra mayor pasatiempo en leer historias de ficción del tipo que propone la *Tragicomedia* —y con ello se refiere a las obras de contenido amoroso—, que ésta le gustó y que decidió por ello verterlo al alemán, sabiendo además de la afición de su primo por este tipo de textos que eran legión en la Alemania del siglo XVI y que son además en el fondo novelas de amor —*Melusine, Magelone, Flor und Biancelfora, Euralyus und Lucrecia*.¹⁹³ Esta valoración, como hemos explicado al abordar el contexto literario en el que aparece la *Celestina* alemana, prueba que la obra se enmarca perfectamente en una tradición literaria de gran éxito durante los primeros años de la imprenta alemana y que se relaciona con el éxito de novelas amorosas y *Volksbücher*. Fue este otro de los motivos de la publicación de la presente traducción que analizamos.

El “enseñar deleitando” es una de las justificaciones wirsungnianas para presentar su traslación al público. El factor didáctico del prólogo lo hemos adelantado anteriormente y sirve para subrayar el carácter pedagógico que Wirsung concede a la obra original que traduce, aunque vea necesario aumentarlo en el texto dramático que se pospone al prefacio. Ello no es una paradoja. El traductor alemán concibe la obra de manera parecida a la de Rojas cuando le dedica la obra a un joven amigo que ha padecido los males del amor. Wirsung parece además recoger la sentencia moralizadora del incipit castellano. Así, la obra es útil para el autor y el primo agasajado porque ambos son jóvenes y “vnnß wol not zü lernen / das / so wir in erfahrung noch nitt mögen erkennen / wie wir in disem wellenden mör die sieß dōnenden Syrenes fürfarn / die list vnd aufsetz der vngetrewen diener / vnd die betrieglichen wort der alten hechsen vnnnd vnholden erlernen / die selben fliehen vnnnd von vnß treyben sollen.”¹⁹⁴

Otra parte del prólogo que hay en común entre Rojas y Wirsung es la defensa de posibles calumnias. Ch. Wirsung se revuelve en una declaración envuelta en falsa modestia contra las críticas que puedan lanzarle aquéllos que consideren su traducción fruto de la arrogancia de la juventud inexperta. En su defensa arguye Wirsung que es mejor haber vertido el libro al alemán que haberlo dejado inédito:

¹⁹³ Wirsung nos dice al respecto: “Als ich dann besondern lust vnd kurtzweil hab Historien vnnnd andre buecher der sitten im selben (alß ich vernym dich auch haben) dir nit vngeleich / zü lesen / nach dem ich bemeltz büechlin besichtigt vnnnd deß gefallen het / Ist mir zü syn kummen das selb in vnnser Teutsche sprach zü pringen” (WIRSUNG 1520: A2r-v).

¹⁹⁴ “Tenemos que aprender lo que no podemos conocer todavía por experiencia, cómo huir en este mar agitado de las sirenas, instruirnos de la astucia y mañas de los criados infieles y de las engañosas palabras de las viejas brujas y las hechiceras que con ruegos quieren arrastrarnos” (WIRSUNG 1520: A2v).

Mich nit lassen irren / ob yemand mir vbel wurde darlegen das ich noch jung vnd
vnerfarn mich söllicher arbayt Tranßferierts vnderstand / darinn sich (beken ich) mer mein
vnwissenhait dann mich etwaß lobs verdient haben / ersschaynt. [...] mir auch minder
verweyßlich / alß hette ich die selb zeyt im praß oder in träckhait verzört.¹⁹⁵

Lo que es novedad de este prólogo respecto al de Rojas es el razonamiento que le añade Wirsung para no dejar su traducción sin hacer y que además consiste en uno de los tópicos del exordio. Elaborar su trabajo le ha servido para huir de la disipación y pereza (CURTIUS 1975: 135). De ese modo se consigue justificar todavía más la motivación de la labor emprendida. Esta aquí las semejanzas directas e indirectas de este paratexto wirsungniano con el original rojano.

¹⁹⁵ “No me torcerá de mi propósito si alguien me tomara a mal el que, siendo todavía joven e inexperto, me entienda con tal trabajo de traducción, en el que aparece (lo confieso) que gano más ignorancia que alabanza. [...] Y menos reprochable para mí que si perdiera el tiempo en la disipación o en la pereza” (A2v).

6.2.2.4. Traducción del prólogo de *Ain hipsche Tragedia*

“Christof Wirsung hace presente al noble y honrado Mathäus Lang von Wellenburg, su querido primo, sus amigables y buenos oficios. Revolviéndolo por un lado y por otro, he pensado a menudo en mi ánimo cómo, querido primo, podría abrirte mi corazón y benevolencia y ponerte ante los ojos agradablemente mi nativo parentesco, pues me parecía que era amable y humano traer a la memoria y renovar la nativa amistad. Por lo cual, querido primo, no me parece, según mi opinión, mal acordado el declararte esta mi benevolencia. Así pues, habiendo pasado algunos años en Venecia, cuando hube adquirido instrucción y entendimiento de su lengua e idioma, se me proporcionó para leer, entre otros, un librito vertido del español al italiano de la Lombardía, y cuyo título declara (y justamente) ser una tragedia, que, como ya tú sabes, es un género que tiene alegre comienzo y término triste. Con tanta propiedad puede llamársele comedia, a causa de que el mencionado librito nos muestra jocosa y seriamente (como es propio de la comedia) unos amores de dos jóvenes, que se sirven entre sí de los criados, doncellas y servidumbre, y en especial la dañina seducción de alcahuetes de alcahuetes y terceras, y además diferentes tráficos y negocios de los hombres. Y como yo hallo singular deleite y pasatiempo en leer historias y otros libros de costumbres y a ti no te son indiferentes (como te he oído decir), después que hube recorrido el mencionado librito y me gustó, me vino a las mientes ponerlo en nuestro alemán. No me torcerá de mi propósito si alguien me tomara a mal el que, siendo todavía joven e inexperto, me entienda con tal trabajo de traducción, en el que aparece (lo confieso) que gano más ignorancia que alabanza. Sin embargo, mi voluntad y mi mente están por otra parte, y es mi parecer que para advertencia de la juventud inexperta el sacar a luz tal libro en nuestra lengua (en cuanto mis facultades alcancen) es mejor que el dejarlo perdido y oculto, y menos reprochable para mí que si perdiera el tiempo en la disipación o en la pereza. Agrade, pues, o desagrade a algunos, he desplegado mi vela al viento, transcrito al alemán la citada tragedia y la he hecho imprimir. Dicha tragedia, ante todo, te la entrego y envío para que la leas, como mi especial querido primo, como un don no inoportuno ni inadecuado a tu edad y la mía, porque como estamos ambos en los años floridos, tenemos que aprender lo que no podemos conocer todavía por experiencia, cómo huir en este mar agitado de las sirenas, instruirnos de la astucia y mañas de los criados infieles y de las engañosas palabras de las viejas brujas y las hechiceras que con ruegos quieren arrastrarnos. Digo yo a nosotros y a cualquiera de

nuestra juventud en el curso de veinte años que tenemos que guardarnos de aquéllos, pues ¿qué cosa más despreciable que el ser llevada a la relajación la flor de la juventud (bien llamada edad de oro), que no vuelve una vez perdida, y el ser dirigido por personas engañosas, llegando hasta someterse a ellas y hacerse de ellas completamente? Te ruego, pues, amistosamente, querido primo, que tomes a bien este mi trabajo, en que has de ver más mi amor y buena voluntad que el talento mismo, y en el cual (como estoy seguro) has de hallar más fruto y pasatiempo que palabras bien compuestas y elegantes (de lo que entiendo poco). Te ruego encarecidamente me recomiendes como humilde servidor al dignísimo príncipe y señor mi muy honrado Cardenal y Arzobispo de Salzburgo, tu señor pariente y tío. Fechado en Augsburgo, el día primero de noviembre del Año de Nuestro Señor MDXX.”

6.3. La traducción italiana como intermediaria de *Ain hipsche Tragedia*: ediciones

La traslación alemana de *LC* es, como suele denominarse por los estudiosos de la traducción, de segunda mano. Es decir, entre el original castellano y el texto de Wirsung media una edición de la *Tragicocomedia di Calisto e Melibea*, traducida por A. Ordóñez (1506). No hay ninguna duda sobre la fuente del traductor alemán. Se trató sin más de la traducción italiana, tal y como nos confiesa el mismo Ch. Wirsung en el prólogo de su traducción de 1520. En el mismo se confirma que el alemán encontró en la ciudad de Venecia un librito hispano vertido al “lumbardisch welsch”. “Welsch” es un sustantivo alemán que se refiere de manera global a toda lengua románica, por lo que puede valer tanto para el romance francés, como el italiano –y pocas veces para el español. El adjetivo calificativo “lumbardisch” despierta diferentes opiniones. En un principio podría indicar que la obra estuviera vertida en dialecto lombardo –lo que es incierto–, pero “lumbardisch” sólo viene a reforzar el origen de la lengua románica –“welsch”–en la que está escrita la obra. Lombardía fue durante algún tiempo sinónimo de la parte septentrional de Italia (LEXER 1974: col. 1817), por lo que “lumbardisch welsch” no significaría más que italiano.¹⁹⁶ Así lo considera FEHSE (1902: 44), quien además se postuló por la edición veneciana de 1515 como fuente de Wirsung, porque, según él, alguna de las ediciones de 1519 no le habrían proporcionado al traductor alemán tiempo suficiente para ejercer su labor. MENÉNDEZ PELAYO (1958³: 189) vio en esta referencia –“lumbardisch welsch”– la clave para considerar que Wirsung utilizó una de las ediciones impresas en Milán –de 1514 ó 1515.

En mi opinión, Menéndez y Pelayo acertó algo más en su decisión, aunque no nos explicara por qué. Creemos que el traductor alemán no menciona la región de la Lombardía de manera ociosa. “Welsch” ya se utilizaba desde el siglo XVI para designar sobre todo al italiano y el uso sinonímico de Italia y Lombardía está testimoniado en un diccionario como el de Lexer, que se ocupa de un estadio concreto de la lengua alemana, el alto medio alemán. *LC* alemana está sin embargo traducida en el temprano nuevo alto alemán, por lo que la definición “lumbardisch welsch” resultaría redundante. Es probable que al haber residido en Venecia, Wirsung quisiera subrayar la procedencia

¹⁹⁶ Hemos encontrado otra referencia a esta voz en un conocido *Volksbuch* editado en 1509 en la ciudad de Augsburgo. En el *Fortunatus* se lee el siguiente pasaje “vnd gieng des morgens an den platz den man nennt die lombarder straße” (MÜLLER 1990: 408). J. D. Müller dice en una nota final de este estudio que “<Lombardei> steht für die norditalienischen Stadtstaaten insgesamt” (1990: 1188).

del ejemplar que utilizó para su producción. En este caso, cualquiera de las tres ediciones milanesas impresas en 1514, 1515 y 1519.¹⁹⁷ Téngase en cuenta que difícilmente se englobaría con la etiqueta de Lombardía a la república de Venecia, enemiga tradicional de Milán. De todos modos, otro diccionario de mayor rigor considera que el término “Lombardía” comprendía en la Edad Media una zona mayor que excede las fronteras administrativas de la actual Lombardía, incluyendo Piamonte y todo el sur del río Po hasta Panaro (*LM*: V, 2094). Queda así excluida Venecia.

Estos estudios precedentes tienen casi cien años de antigüedad y hay que esperar hasta el estudio de KISH y RITZENHOFF (1984) para obtener una nueva hipótesis al respecto. Las editoras de la edición facsimilar de las traducciones de Wirsung consideran en su prólogo que la edición veneciana de Arrivabene (1519) pudo ser perfectamente la fuente original de Wirsung, aunque entre ésta y la impresión de *Ain hipsche Tragedia* medie justo un año, lapso temporal que en mi opinión sí que es demasiado corto para 1) trasladar el texto del italiano al alemán –de una obra precisamente nada breve y de cierta dificultad lingüística para un lector ajeno a la cultura hispana –por sus sentencias, paremias, dichos populares y diversa fraseología–; 2) el encargo y la realización de los veintinueve xilogramados originales de la traducción alemana de 1520, justo además en un año en el que la imprenta de M. Wirsung y S. Grimm tenía otros proyectos de gran envergadura.¹⁹⁸

Sin embargo, Kish y Ritzenhoff basan su hipótesis sobre el uso de la edición veneciana de 1519 en dos niveles algo más sólidos. El primero es de razón iconográfica. La edición de Venecia de 1519 es la única de las seis anteriores a 1520 que está ilustrada. Sus diecisiete grabados supondrían el acicate necesario para que Ch. Wirsung se decidiera por ver su traducción con grabados en madera (KISH y RITZENHOFF 1984: 20). Pero tal idea nos parece ociosa. En primer lugar, porque efectivamente no hay ninguna influencia entre los grabados italianos y alemanes; en segundo lugar, porque la tradición iconográfica en Alemania es mucho mayor que en Italia y es además usual acompañar una obra de estas características con xilografías. Sobre todo al tratarse *Ain hipsche Tragedia* de un libro con una edición muy cuidada, probablemente de lujo. La

¹⁹⁷ No descartamos la referencia al dialecto lombardo o lo más seguro, la presencia de algunas particularidades de una variedad septentrional del italiano. El corrector Claricio Immolesse, responsable de la edición milanesa de 1514 y 1519, parece evidenciarlo (BALDELLI 1950: 115). Puede que Wirsung fuera consciente de algunas peculiaridades léxicas de la edición que utilizó y mencionara lo de “lumbardisch welsch” precisamente por ello.

¹⁹⁸ Véase para ello el capítulo 4 dedicado a la imprenta en Augsburgo.

letra gótica es del tipo “Theuerdank” y las iniciales pertenecen a las ciudades *Weißbranken* (JAKOBI-MIRWALD 1997²:70). Y no olvidemos que el grabador de la traducción alemana, Hans Weiditz, trabajaba casi en exclusiva para el taller de Marx Wirsung y Sigismund Grimm, por lo que no es raro que una obra como *LC*, por su trama y relación con la ficción amorosa importada de otros países, estuviera profusamente ilustrada.¹⁹⁹

El segundo nivel para hallar alguna similitud entre la traducción alemana y su fuente italiana es, por supuesto, la colación de algunas ediciones de la traducción italiana y el original de Wirsung. La búsqueda de variantes puede darnos así algún argumento de peso que haga inclinarnos por alguna edición italiana en concreto. KISH y RITZENHOFF proporcionan aquí seis variantes que, según ellas, descartan una edición –la de Milán de 1515– y que sobre todo, reafirman la pertinencia de la edición de Venecia de 1519 impresa por Arrivabene como la fuente original de Wirsung (1984: 21). Pero como veremos más adelante, algunas de estas variantes resultan demasiado ambiguas y de poco peso para decantarnos por la edición veneciana de Arrivabene. De hecho, una completa y más minuciosa filiación entre dicha edición y *Ain hipsche Tragedia* proporciona hasta siete variantes que se alejan claramente de esta edición veneciana. Por ello, en nuestra filiación creemos poder demostrar la relación de la traducción alemana con las variantes comunes de todas las ediciones milanesas.

No obstante, recordemos las ediciones de la traducción italiana anteriores a 1520, y que por tanto, pudieron ser utilizadas por Wirsung. Recapitulamos a continuación parte del trabajo de SCOLES (1964: 213-219):

1. Ediciones con ejemplares conocidos:

- Roma, Euchario Silber, 29 de enero de 1506.²⁰⁰
- Milán, Zanotto da Castione, 23 de junio de 1514.
- Milán, Vincenzo Minuziano, enero de 1515.
- Venecia, [P. Pincius ?], 12 de abril de 1515.

¹⁹⁹ La primera edición de la traducción alemana de *Flor y Blancaflor* (Metz, 1499) tiene cien xilografías, la de *Melusine* (Augsburgo, 1474) setenta y dos. Los incunables augsburgueses de la *Historia de duobus amantibus* están ilustrados en mayor o menor grado, como la traducción alemana impresa en Estrasburgo del año 1477 (WYLE 2000).

²⁰⁰ Esta edición probablemente necesite un cotejo de todos sus ejemplares para establecer posibles cambios de emisión. En ese sentido parecen ir las observaciones de VIGNOLA (1976: 136-137). Al respecto véase también MIGUEL Y CANUTO (2002: 75-77). Por mi parte he localizado otro ejemplar de la edición de 1506 en la Biblioteca Bodmeriana de Cologny-Gêneve [Span. Lit T-IV].

- Milán, Angelo Scinzenzeler, 16 de marzo de 1519.
- Venecia, Cesare Arrivabene, 10 de diciembre de 1519.

2. Ediciones sin ejemplares conocidos cuya existencia es incierta:

- Venecia, 1505
- Venecia, 10 de noviembre de 1515.

De estas ocho ediciones anteriores a 1520 deberíamos descartar previamente varias. En primer lugar, la edición datada en 1505 es probablemente un error bibliográfico que se ha perpetuado –desde Brunet hasta Penney. Quizá se haya debido a una contaminación proveniente de una edición veneciana de 1525, que algún bibliógrafo copiaría como 1505; o con mayor probabilidad se deba a un testimonio del mismo Ordóñez, que nos indica en la última octava de los posliminares que: “Nel mille cinquecento cinque apunto // Despagnolo in idioman italiano // E stato questo opuscul transunto” (KISH 1973: 262). Este testimonio indica que la obra se tradujo en 1505 –a finales posiblemente– y se imprimió, como sabemos, un año más tarde en Roma. Si, además, Alfonso Ordóñez llegó a esta ciudad en calidad de familiar del Papa Julio II, es difícil creer que hubiera habido antes una edición en Venecia. Con todo, y hasta la aparición de un improbable ejemplar, considero a esta edición como fantasma.²⁰¹

Algo parecido pudo haber sucedido con una edición del 10 de noviembre de 1515, cuya única noticia proviene de BRUNET (1860⁵: vol. I, col. 1723). Si existe, es probable que sea una reimpresión de la edición milanese de 1515.

Resumiendo: se ha considerado que la fuente original de Wirsung no pudo ser la edición de Roma de 1506 –y las que se basan en esta, como la veneciana del 12 de abril de 1515–, por ser la primera una edición ya algo antigua cuando Wirsung estuviera en Venecia, con multitud de erratas, por lo que se cree más factible que el alemán se hiciera con una edición más moderna, fuera veneciana o milanese. De ese modo, quedarían por examinar concienzudamente las dos ediciones milanesas corregidas por Claricio Immolesse (1514 y 1519), así como la veneciana de Arrivabene (1519), tras descartar la milanese de Minuziano de 1515 por el motivo que se dirá en el siguiente

²⁰¹ Menéndez Pelayo lo considera así y cree que la referencia del título “de lengua castellana in italiana nouamente traducta” no basta para inferir que hubiera otra traducción o edición anterior, porque “el *novamente* puede tener aquí, como en otros casos, el sentido de *nuper* (MENÉNDEZ PELAYO 1958³: 186).

párrafo.²⁰² Pero antes de decantarnos por alguna de estas ediciones impresas en Milán veamos las variantes que aportan KISH y RITZENHOFF (1984: 20-21) para relacionar *Ain Hipsche Tragedia*, y por ende la segunda traducción de Wirsung, con la edición veneciana de 1519:

- Consideran que la edición milanesa de 1515 no pudo ser la fuente original de Wirsung porque es precisamente la única entre las italianas de ese tiempo que presenta en su lugar lógico la referencia al pelícano en el acto IV. Wirsung traslada este pasaje siempre fuera de orden (1520: F3v; 1534: K3v), por lo que se debe descartar esta edición de Minuziano de 1515 como la fuente para la traducción alemana.²⁰³
- No obstante, Kish y Ritzenhoff creen que Wirsung no utilizó ninguna de las tres ediciones milanesas porque todas omiten varios de los vinos que Celestina alaba en el acto IX, entre ellos la malvasía de Candia a la que siempre se refiere Wirsung (1520: L6r; 1534: T2r). Sin embargo, podemos considerar esta variante como algo fortuita, una casualidad, puesto que Wirsung nunca traduce este pasaje de manera fiel. La malvasía es el único vino que coincide realmente con el fragmento de Ordóñez y consideramos que este pasaje no es muy fidedigno para establecer ninguna filiación. Wirsung hace además lo mismo que Ordóñez: cambiar el nombre y tipo de bebidas alcohólicas para adaptarlas al nuevo contexto cultural de la traducción. Es, como veremos más adelante, una **variación textual intencionada por adecuación semántica**, o como considera la traductología tradicional, una simple categoría cultural que se transforma en un contexto diferente al del original.
- Ambas estudiosas opinan que Wirsung nunca pudo utilizar la edición de Roma de 1506, y por la tanto, la de Venecia del doce abril de 1515, que parece reimpresión de la anterior (SCOLES 1964: 217). La *princeps* de la traducción italiana contiene numerosas erratas que se corrigen en las ediciones milanesas y la de Venecia de 1519. Salta a la vista que se trata de confusiones propias del proceso de la imprenta –sobre todo del cajista. En general, la edición romana de 1506 posee multitud de errores tipográficos y erratas generales (SCOLES 1964:

²⁰² Sobre la labor correctora de Claricio Immolesse puede verse BALDELLI (1950: 111-116).

²⁰³ Como hemos comprobado nosotros, la edición milanesa de 1519 también presenta este episodio desordenado (F7v-F8r), por lo que bien pudo ser la fuente de Wirsung.

214), además de otras variantes que alejan la posibilidad de que Wirsung la utilizara. No obstante, tras nuestra filiación textual tampoco ha de descartarse su uso tan tajantemente.

En efecto, entre las ediciones italianas es interesante anotar el gran número de erratas de la romana de 1506. Ésta ofrece al principio del acto VIII una notoria: la confusión que otorga los parlamentos de Areúsa a Elicia (ORDÓÑEZ 1973: 144). Se corrige en el resto de ediciones –véase la edición de KISH (1973)–, por lo que Wirsung, al tener bien atribuidos los parlamentos en este pasaje, no habría utilizado la edición de 1506. De todos modos, este error textual de la edición romana es tan evidente que no podemos descartar que el traductor alemán se percatara del mismo y lo resolviera, como se podrá ver más adelante en el análisis de la traducción alemana.

Otra prueba en contra de la edición romana de Silber de 1506 es por cierto una variante común con la edición veneciana de 1519. Se trata de un error en la atribución de un diálogo en el acto XV. En la trifulca entre Areúsa y Centurio se le otorga un parlamento a Elicia, en vez de a aquélla, antes de que Elicia aparezca además delante de sus amigos (KISH 1973: 216). Es un error que desde luego Wirsung pudo haber corregido sin más, aunque la atribución lógica de los diálogos es común en las ediciones milanesas de 1514 y 1515, como indica KISH (1973: 216, n. 3), así como en la impresa por Scinzenzeler (1519: Q7r).²⁰⁴

Sobre un campo tan movedizo como es la onomástica y su aplicación en la traducción ha de verse el uso de diminutivos. Por ejemplo, en la traducción alemana (WIRSUNG 1520: P6r) Sosia llama en el acto XIV a su compañero Tristán con su diminutivo “Tristanico”, cuando en todas las ediciones italianas aparece “Tristano” (KISH 1973: 209, n. 20). Quizá Wirsung se decantara por el diminutivo gracias a la lección «Tristani» que existe en la edición milanese de 1519 (Q2r). Con todo, es una variante poco sólida para el objetivo que nos marcamos y que presentaría también otras lecciones que se acercarían tanto a las ediciones milanesas como a la veneciana de Arrivabene. De todas formas, ha de anotarse que la edición romana de 1506 apenas presenta el nombre de Tristán como diminutivo, a diferencia de la traducción de Wirsung, que sigue las variantes de las ediciones posteriores. Es con todo la tercera y

²⁰⁴ La edición de Venecia omite la referencia del nombre de Pármeno en un diálogo (KISH 1973: 192, n. 35). De ello tuvo que ser consciente Wirsung, que se percató del error incorporando a Pármeno en un fragmento que no tendría sentido si todo lo dijera Sempronio (WIRSUNG 1520: O3r; 1534: Z1r).

última prueba que podemos presentar contra la utilización de Wirsung de la edición de Silber de 1506.

6.3.1. Filiación de la *Tragicomedia* de 1519 (Venecia, Arribavene) y *Ain hipsche Tragedia* de 1520 (Augsburgo, Grimm y Wirsung)

En nuestra opinión, es difícil compartir junto con KISH y RITZENHOFF (1984) que la fuente italiana de la traducción alemana de Wirsung se haya basado en la edición veneciana de 1519.²⁰⁵ A continuación queremos exponer nuestra propia filiación entre ambos textos, que presenta muchas más lecciones a favor del conjunto de ediciones milanesas –muy parecidas entre sí– y que se alejan de la hipótesis favorable a la edición de veneciana de Arribavene. Para ello hemos cotejado, además, la única edición milanesa que no se consultó en un anterior trabajo sobre la primera edición de la traducción de Ordóñez (KISH 1973). En su estudio, Kish transcribe el texto de 1506 con variantes de las ediciones milanesas de 1514 y 1515, así como la veneciana de 1519. Para cotejar mejor la traducción italiana con la de Wirsung, transcribiremos a continuación el texto con las variantes propias de la edición veneciana de 1519. Al lado de esta, añadiremos nosotros el texto de la edición milanesa de Scinzenzeler (1519), cuyo ejemplar hemos consultado personalmente en la Biblioteca Augusta de Perugia [Sig. I 0 69, 1].²⁰⁶ La colación demostrará que la edición veneciana de 1519 posee variantes innovadoras al resto de ediciones italianas y que su repercusión es prácticamente nula en la traducción alemana. Por esa razón, entre otras, creemos que una edición milanesa de la traducción de Ordóñez constituyó la fuente original de Wirsung.

²⁰⁵ En la elección de Venecia, KISH y RITZENHOFF (1984) han podido sucumbir a la extraordinaria importancia de esta ciudad en el mundo de la imprenta: entre 1490 y 1540 es la ciudad europea que más libros produce, además de ser reconocida en el s. XVI por su alta cantidad de libros en castellano o sobre literatura castellana. Entre otras razones, porque en la península itálica existiría tal demanda, tras la llegada de numerosos judíos expulsados de España y tras la elección del Papa Borgia (PALLOTTA 1991: 21-25).

²⁰⁶ El ejemplar, ya descrito en parte por SCOLES (1964: 217-218), tiene 158 ff. y la siguiente paginación A-T⁸, V⁶. El formato es de 8° y mide 13,3 x 9,4 cm. Está escrito a plana entera con letra romana. Uno de sus titulillos posee un error y hace referencia a “Quarto” cuando debería decir “Quinto [acto]” (C6v). El folio de la portada (a1v) tiene a modo de timbre un grifo de perfil izquierdo. Se encuentra en estado precario con muchas marcas de humedad. El volumen es además facticio, puesto que le sigue la traducción italiana de *Cárcel de amor*, realizada por Lelio Manfredi e impresa en Milán en 1515. La unión de ambas obras en un volumen facticio no era inusual. Lo mismo sucede con un ejemplar de la *Tragicomedia* en italiano de la edición veneciana de 1531 (SCOLES 1964: 225).

El primer pasaje que se debe analizar ya fue mostrado por KISH y RITZENHOFF (1984: 21) y muestra una lección de la edición veneciana de 1519 que pudo haber influido en Wirsung, si éste utilizó uno de sus ejemplares. En nuestra opinión, nos hallamos de nuevo con una casualidad fortuita, como pretendemos demostrar ahora.

El pasaje en cuestión se ha convertido en uno de los primeros problemas textuales del acto I, además de ser muy discutido por la crítica textual.²⁰⁷ Recordemos que el texto en italiano del centro-izquierda se basa en la edición veneciana de 1519 – según las variantes que transcribe Kish–, mientras que el del centro-derecha es el testimonio de la edición milanese de 1519, ejemplar de la Biblioteca Augusta de Perugia:

[Rojas 2000]	[Venecia 1519]	[Milán 1519]	[Wirsung 1520]
Calisto. [...] Oh piedad celestial, inspira en el <u>plebérico</u> <u>corazón</u> [...] (ROJAS 2000: I 29-30)	Cal(isto). O pieta celestiale, spira nel <u>pleberico core</u> [...] (ORDÓÑEZ 1973: 49)	Cal. O pieta celestiale, spira nel <u>plebeico core</u> [...] (B3v)	Calix. O himlische gietigkait erleucht mein <u>bezwungen hertz</u> [...] (WIRSUNG 1984: A7r) ²⁰⁸

En este caso, Wirsung no se decide a traducir «plebérico corazón» de manera literal, trocando el adjetivo –que remite a un personaje– por otro que denota el estado desesperado de un enamorado. La primera oración de este fragmento –“piedad celestial”– es común a todas las ediciones conocidas de la *Tragicomedia* y probablemente fue un cambio de los impresores del más absurdo todavía “piedad de silencio” testimoniado en la *Comedia*.

Pero la clave para entender esta deturpación se hace evidente justo antes, cuando Calisto invoca a los médicos que podrían sanarle:

Calisto. ¡Oh si	Cal.(isto) O, se	Cal. O, se ueneste	Calix. Ob yetzund
-----------------	------------------	--------------------	-------------------

²⁰⁷ Desde CEJADOR (1913: I, 36) y MENÉNDEZ PIDAL (1917: 69, n.1), pasando por RIQUELME (1957: 380-383) y WHINNOM (1977: 197). En nuestra opinión, el testimonio de “Eras y Crato” puede tanto deberse a una mala lectura de Rojas de los papeles del antiguo actor, como a un error de imprenta, en el que los cajistas alterarían el nombre del médico “Erasístrato”. Algo parecido sucedería con el posterior “piedad celestial” por “piedad de Seleuco”.

²⁰⁸ “Calix. Oh, bondad celestial, ilumina mi vencido corazón.”

viniesedes	agora,	ueneste	adesso	adesso	<u>Creato et</u>	käme	<u>Ypocras oder</u>
<u>Crato y Galieno</u>		<u>Hipocrate et Galieno,</u>	<u>Galieno,</u>	sentirse		<u>der groß</u>	<u>Auicena</u>
médicos, sentiríades	sentireste	mio male.	mio male.	(B3v)		wurden	sy erkennen
mi mal! (I 29)	(49, n. 5)					meine	schmerzen.
						(A7r)	

La incompreensión de Rojas de los papeles del «antiguo actor» –si creemos en la doble autoría de la obra– o probablemente el error del cajista, parece haber iniciado la discordia en este pasaje, cuando en los testimonios de la *Comedia* se lee «Eras y Crato», mientras que la *Ur-Celestina* se referiría quizás a Erasístrato, médico de Seleuco, rey de Antíoquia, según la historia narrada por Valerio Máximo. De este modo, Rojas, al desconocer la anécdota reseñada, tampoco entendería la siguiente exclamación original «piedad de Seleuco», que es cambiada por «piedad de silencio». Otro estadio más de esta deturpación es la variante de la *Tragicomedia* expuesta antes y que se traslada a las versiones italiana y alemana. Este último testimonio, así como el de «Creato et Galieno» de Ordóñez, prueba por cierto que su traducción está basada en una edición de la *Tragicomedia*.²⁰⁹

Wirsung se encuentra así con un pasaje que se ha corrompido con el devenir textual de la obra –y su proceso de recepción productiva–, y que por otro lado, Wirsung nunca se presta a traducir literalmente «plebérico corazón», ni en esta traducción, ni en la de 1534. «Plebérico» puede significar tanto ‘de Pleberio’ como ‘de Melibea’ (en su calidad de ente plebérico).²¹⁰ Lo que parece claro es que la hipótesis de MARCIALES (1985: I, 85-86), por la que Melibea sería esposa de Pleberio y se formaría un paralelismo entre la situación de Seleuco y Pleberio, queda anulada por la descontextualización del fragmento, ya que Wirsung recoge un testimonio sin relación interna, en la que ya de paso, cambia los dos médicos testimoniados por otros dos que en su época –y merced a los estudios que posee– considera canónicos.

²⁰⁹ Recordemos que las variantes de este fragmento se refieren a «piedad celestial» desde la *Tragicomedia* impresa por Jorge Coci en Zaragoza (1507), y no como en el caso de las tres comedias existentes (BCD) al absurdo «piedad de silencio». Sin embargo, la *Tragicomedia* de Valencia (P) de 1514 y el MP arrojan variantes que se refieren a Seleuco, rey de Antioquía. Véase un artículo que considera la lección “Eras y Crato” de la *Comedia* como la más lógica, al ser estos dos médicos de la vista y del oído que habrían entendido el mal de amores de Calisto (CASTELLS 1993: 55-60). Sobre la existencia de estos dos médicos véase un estudio anterior de GARCI-GÓMEZ (1982: 9-14).

²¹⁰ Véase la erudita nota final de Lobera *et al.* en ROJAS (2000: 527), así como el examen de MCGRADY (1994: 1-21).

En efecto, «Hipócrates y Avicena» son en este caso los elegidos por la traducción alemana de 1520, en vez de «Creato *et* Galieno» de la edición romana de 1506, o «Hipocrate *et* Galieno» de la veneciana de 1519. Con este último testimonio Kish y Ritzenhoff señalan la edición de Arrivabene de 1519 como la consultada por Wirsung para su traducción. Para apoyar su tesis mencionan la coincidencia de (parte) esta lección con la traducción de 1534.

Sin embargo, creemos que dicho pasaje se presta a una **variación menor profesional**. Con esto queremos decir que Wirsung se ve capacitado por sus conocimientos clínicos a trocar los nombres de los médicos. En *Ain hipsche Tragedia* aparece «Hipócrates y el gran Avicena», respetando el primer nombre propio de la fuente italiana, siempre que Wirsung siguiera la edición de Venecia de 1519, como defienden KISH y RITZENHOFF (1984: 20-21). Pero en este pasaje no muestra síntomas de permanente fidelidad, puesto que el segundo nombre que se recoge no está en ninguna de las ediciones italianas hasta ahora consultadas.²¹¹

Wirsung se decanta por dos autoridades renombradas de la Medicina. Mantiene en sus dos traducciones a Hipócrates (c. 460–c. 377 a.C.), el médico más importante de la antigüedad, considerado además el padre de la medicina como ciencia experimental. Galeno (c. 129–c. 199 d. C.) es en su caso el siguiente médico en un orden jerárquico, de incontestable estudio hasta el Renacimiento y de absoluta importancia para la farmacia, que era, no lo olvidemos, la disciplina de la que hizo Wirsung su profesión. Avicena (980–1037), que aparece en la traducción de 1520 en vez de Galeno, es otro gran médico –pero también filósofo y farmacéutico– considerado como el padre de la medicina moderna. Indudablemente, la segunda traducción se acerca a la edición veneciana de 1519, si bien Wirsung les antepone casi siempre un epíteto de su propio ingenio.

No obstante, la naturaleza de esta **variación por conveniencia profesional**, hace que dicho pasaje sea a su vez muy conflictivo para evaluar la edición italiana que Wirsung pudo utilizar. Ha de tenerse en cuenta que son invocaciones a médicos que se hallaban en el canon de la medicina tardomedieval. De este modo, la referencia a médicos capaces de describir la enfermedad del amor puede coincidir tanto en el

²¹¹ Si la lección de la primera traducción de Wirsung no es fidedigna con su fuente italiana, la segunda traducción alemana sí que recoge la lección de la edición veneciana de 1519, aunque con la adición de algunos epítetos: “O du berümpfter Hippocrates/ O du gelerter Galenus/ were auch möglich/ wann yhr jetzundt zü mir kämendt/ das yhr meyn kranckheyt erkennetenn? O Götliche gütigkeit/ sencke doch noch inn das Edel hertz” (B3v).

ámbito germánico como en el hispánico. Relacionar una mención a dos médicos como prueba textual definitiva del uso de una determinada edición por parte de Wirsung se nos antoja harto inverosímil, cuando la misma puede ser un lugar común. Prueba de esto es la *Repetición de amores* (h. 1497) de Luis de Lucena, en la que se invoca a “Ypocrás y al gran médico Avicenna” (ORNSTEIN 1954: 82).

Este pasaje, si posee diferentes lecciones entre la *Comedia* y la *Tragicomedia*, también parece haber pasado por el mismo trance en las dos traducciones alemanas. Wirsung trocó los médicos en sus dos versiones, pero tampoco tuvo muy claro la traducción de otro problema que le seguía, la referencia al «plebérico corazón». En este pasaje, Wirsung parece volver a cambiar de opinión en 1534: “O Götliche gütigkeit/ sencke doch noch inn das Edel hertz”²¹² (1534: B3v). De dicha traslación destaca la elección “edel hertz”, que supondría subrayar la clase social de Pleberio, pero a la vez negar con su contrario el significado etimológico del nombre del padre de Melibea, que como Wirsung bien sabría, se hallaría en el latín ‘plebs’.

6.3.2. Variantes innovadoras de la edición veneciana de Arrivabene (1519)

Tras nuestras objeciones a la tesis de KISH y RITZENHOFF (1984: 20-21), veamos ahora otras variantes innovadoras de la edición que se cree que utilizó Wirsung. Su estudio demuestra lo alejada que está la traducción alemana de esta edición italiana.

Una variante no tan compleja para la crítica textual es el siguiente fragmento en el que la edición veneciana presenta una clara errata (eredi> credi), cuyo cambio es notable porque varía el verbo de la oración:

[Rojas 2000]	[Venecia 1519]	[Milán 1519]	[Wirsung 1520]
Celestina. ¿ <u>Heredé</u> otra herencia? (III, 99)	Cel(stina). O io <u>credi</u> (sic) tanta altra roba de mio padre? (85, n. 6)	Cel. O io <u>hereditata</u> altra roba de mio padre? (E4v)	Cele. oder glaubstu das ich mein narung von vatter vnd mütter ererbte hab. (B8r)

²¹² “Oh, divina bondad, húndete en el corazón noble.”

La variante milanesa de 1519 –que coincide además con la edición de Minuziano de 1515– es la correcta y se acerca así a la traducción de Wirsung.²¹³ Otro fragmento interesante sobre la fuente original de Wirsung es el siguiente:

Sempronio. Y así miro más <u>inconuenientes</u> con mi poca esperiencia que no tú como maestra vieja. (III 105)	Sem(pronio). Et per questo guardo piu <u>in</u> <u>conuenienti</u> con mia poca speranza che non fai tu come maestra uecchia. (88, n. 22)	Sem. Et per questo guardo piu <u>conuenienti</u> con mia poca speranza che non fai tu come maestra uecchia. (E7v)	Sempro. deßhalben ersüche ich mer <u>sach</u> mit meiner klainen hoffnung dann du alß ain alte maisterin. ²¹⁴ (C2v)
---	---	---	--

En la edición italiana de Venecia de 1519 se halla la variante “*in conuenienti*” (KISH 1973: 88, n. 22), por lo que resultaría más lógico, si Wirsung utilizó esta edición, el vocablo ‘Hindernis’ (inconveniente), de uso atestiguado desde el mismo s. XVI. Sin embargo, Wirsung añade ‘sach’, una acepción de la palabra italiana ‘conveniente’.²¹⁵

Otro pasaje muy significativo acaece en el acto IV, cuando Melibea intenta despedir a Celestina tras escuchar todos sus rodeos. La edición veneciana de 1519 presenta una lección única respecto al resto de ediciones:

Melibea. Celestina, amiga, yo he holgado mucho en verte y conocerte; también hasme dado placer con tus <u>razones</u> . Toma tu dinero y vete con Dios, que me parece que no debes haber comido. (IV 122)	Mel(ibea). Celestina amiga, io ho presa grandissima alerezza de hauerte ueduta e cognosciuta. E anchora me hai dato piacere con <u>tue lusenge e parole</u> . Piglia i tuoi danari e ua con Dio, ch e (<i>sic</i>) me pare che anchora non hai mangiato.	Mel. Celestina amica, io ho presa grandissima alerezza de hauerte ueduta e cognosciuta. E anchora me hai dato piacere con <u>tu parole</u> . Piglia i tuoi danari e ua con Dio, che me pare che ancora non hai mangiato. (F6r)	Meli. Celestina fraindin <u>laß dichs nitt irren</u> / ich hab gefallen dich zü sehen / du hast mir auch mit deiner red die zeyt vertriben nym nun mer hin dein gelt <u>ymb das garn</u> / vnd gang mit got <u>ich will dich nit lenger aufhalten</u> dann
---	--	--	--

²¹³ Véase además la sinonimia de Wirsung, que troca ‘hacienda’ (roba) por ‘Nahrung’, en el sentido de alimentación con un jornal, variación que quizá fue provocada por la inmediata referencia a la comida y bebida que se sucede en esta escena del acto III.

²¹⁴ La traducción de 1534 es idéntica (H2v-H3r).

²¹⁵ La palabra italiana ‘inconveniente’ existe y está atestiguada en el *VC* (1974: 432).

	(98, n. 16)		meines bedunckens so hastu noch nicht zü morgen geessen. ²¹⁶ (F1v)
--	-------------	--	--

A pesar de algunas precisiones que Wirsung añade en este pasaje, hemos de considerar algo más importante. En la edición de Venecia de 1519 el fragmento tiene una lección que reza así “E anchora me hai dato piacere tue lusenge e parole” (KISH 1973: 98, n. 16). Como puede verse en la versión de Wirsung, no se ha traducido ‘lisonjas’, por lo que nos hallamos con otra prueba más que se aleja de la hipótesis de Kish y Ritzenhoff sobre la fuente italiana que utilizó el traductor alemán.²¹⁷ Wirsung es, como veremos en su capítulo correspondiente, un traductor normalmente meticuloso y fiel a su fuente original, por lo que habría traducido al completo la lección innovadora que hay en la edición de Arrivabene de 1519.

La edición veneciana de 1519 posee otra vez una lección única respecto al original de Roma de 1506 y las ediciones milanesas:

Sempronio. ¿Y cómo, holgazán, descuidado, fuiste para no tornar? No sé qué crea de tu tardanza. (VIII 189)	Semp(pronio). Como, per piacere, te si scordato de tornar a casa? <u>In uerita</u> io non so che me dica de tua tardanza. (145, n. 8)	Semp. Como, per piacere, te si scordato de tornar a casa? io non so che me dica de tua tardanza. (K7r)	Sem. waß hastu für frewd gehabt das du vergessen hast widerhaym zukummen / kann nit ermessen waß dein außbeleiben bedeüten ist. (K1v)
--	---	--	---

Como puede observarse, Wirsung traduce fielmente el pasaje. La lección de la edición veneciana no aparece en el texto alemán, no se traduce de ningún modo el complemento “*In uerita*”, por lo que nos encontramos con otra variante que descartaría la edición veneciana de Arrivabene.²¹⁸

²¹⁶ “Melibea. Celestina, amiga, no te equivoques, me ha gustado verte, me has hecho pasar el tiempo con tu conversación. Te devuelvo tu dinero por el hilado y ve con Dios, no quiero retenerte más, que me parece que no has comido esta mañana.” Únicamente se mantiene la última de estas tres adiciones en 1534 (N2r).

²¹⁷ La versión de 1534 tampoco traduce este vocablo (N2r).

²¹⁸ Tampoco aparece esta variante en la segunda traducción de Wirsung (1534: Q4r).

Otra variante parecida a la anterior es otra lección innovadora de la edición veneciana, que de nuevo, Wirsung no parece haber tenido en cuenta:

Tristan. Oigo tanto, que juzgo a mi amo por el más bienaventurado hombre que nació. (XIV 274)	Tri(stanico). Io odo <i>et</i> uedo tanto che <u>certo</u> iudico mio patrone il piu ben auenturato huomo che nascessi. (207, n. 9)	Tri. Io odo <i>et</i> uedo tanto che iudico mio patrone il piu ben auenturato huomo che nascessi. (Q1v)	Trist. Ich sich vnd hör so vil das ich mein herrn schetz sein / den säligesten man der welt. (P5r)
---	---	---	--

Como puede observarse, Wirsung omite en su traducción el adverbio que aparece en la edición veneciana.²¹⁹

Otro pasaje que presenta una lección innovadora de la edición veneciana es el siguiente:

Tristán. Toma tú, Sosia, desos pies; llevemos el cuerpo de nuestro querido amo donde no padezca su honra detrimento, aunque sea muerto en este lugar. (XIX 324-325).	Tri(stan). Prendi tu, Sosia, per li piedi, <i>et</i> io per le braccie, <i>et</i> portamo nostro <u>caro</u> patrone in luogo che non patisca detrimento lhonor suo, anchora che sia morto in questo logo. (245, n. 32)	Tri. Prendi tu, Sosia, per li piedi, <i>et</i> io per le braccie, <i>et</i> portamo nostro patrone in luogo che non patisca detrimento lhonor suo, anchora che sia morto in questo logo. (T3r)	Tristani. Nym du <u>in</u> Sosia bey den füßen vnd ich bey den armen / vnd tragen <u>in</u> an ain ortt dardurch sein eer vnd <u>lob</u> behalten vnd nitt offenpar wird das er seinen todt alhie genommen hab. (S7r)
--	---	--	---

Este fragmento muestra una traducción bastante literal por parte de Wirsung, en la que antes se ha omitido la referencia de la muerte de Calisto sin haber tenido ocasión de confesarse. Como puede verse al comparar las dos ediciones italianas que transcribimos, no hay constancia del adjetivo calificativo ‘caro’ en la traducción alemana. De hecho, Wirsung cambia todas las referencias a Calisto con un deíctico, por lo que es difícil establecer qué edición consultó. Si consultamos la traducción de 1534, vemos que se traduce la referencia a la muerte sin confesión. Pero como en la

²¹⁹ Tampoco se traslada en 1534 (a4v).

primera traducción, en la segunda también se opta por referirse al sintagma “nostro patrone” con un llano pronombre personal en acusativo (*jn*).²²⁰

Antes de finalizar este capítulo queremos mostrar también una variante que en este caso sí se acercaría a la edición veneciana de 1519 en detrimento de las milanesas. Aun así, el fragmento presenta alguna variación original de Wirsung y nos resulta menos vinculante que los anteriores, que demuestran que Wirsung utilizó una edición milanesa antes que la de Venecia de 1519:

Areúsa. Y pues ya tenemos deste hecho sabido cuanto deseábamos, debemos ir a casa de aquel otro cara de ahorcado que el <u>jueves</u> eché delante de ti baldonado <u>de mi casa</u> . (XVII 306)	Areu(sa). <i>Et poi che gia de questo facto sapemo la certeza, andiamo a casa di quel uiso dimpiccato, colui che <u>giouedi</u> cacciai <u>de casa mia</u> in tua presentia.</i> (232, n. 29)	Areu(sa). <i>Et puoi che gia de questo facto sapemo la certeza, andiamo a casa di quel uiso dimpiccato, colui che <u>giouedi</u> cacciai <u>de casa</u> in tua presentia.</i> (S2r-v)	Arre. nach dem nunr wir vnsers gefallens ain gantz vnd gnügsams anzeygen haben / gangen wir inn das hauß des erhenckten gesichtz / den so ich am <u>montag</u> auß meinem hauß iagt inn deiner gegenwertigkait. (R6v)
---	---	---	---

En este lugar Wirsung se acerca a la variante veneciana y traduce literalmente “de mi casa”, pero cambia el día de la semana (‘lunes’ en vez de ‘jueves’).²²¹ Estamos pues en un pasaje en el que el traductor alemán se permite varias libertades y en el que además, la construcción “de mi casa” pudo obedecer a la necesidad de aclarar el texto, puesto que antes hay una referencia a otra casa, la del ahorcado. Así, tampoco es del todo seguro que Wirsung se sirviera en este fragmento de la edición veneciana de Arrivabene.

Antes de sintetizar este capítulo en busca de unas conclusiones debe subrayarse una interesante variante justo al final de la obra, que además fue obviada

²²⁰ “Tristanicus. Ich bewayn mein unwiderbringlichen schaden / mein Herr ist ab der layter zü tod gefallen / sein haupt ist inn drey ort gespalten on beychten ist der arme verschaiden / Sag der laydigen vnd neüwen liebhaberin / das sie jres jungen liebhabers nit mer wart. Sosia nimm du die füß / so will ich seine arm fassen / vnnd in an ein eerlich ort tragen / damit doch sein lob nit geschmelert wird. Wolauff mit vns alles traures. Wolauff waynen vnd heylen / belayte vns betrübtnus / vnd alles hertzlayde” (1534: f4v).

²²¹ En su segunda traducción, Wirsung realiza un cambio en pos de la fidelidad y enmienda con “jueves”, día original según el texto italiano –y castellano (1534: e2r).

por Kish y Ritzenhoff. Si se puso de relieve la conexión entre *Ain hipsche Tragedia* y la edición veneciana de 1519 porque la última era la única ilustrada, ha también de anotarse que dicha edición es también la única que no añade tras el planto de Pleberio la palabra latina “finis”, escrita en mayúsculas (KISH 1973: 258, n. 10).²²² La edición milanese de Scinzenzeler sigue teniendo las variantes comunes de las anteriores ediciones de Milán y presenta este vocablo latino (V4v) también al final de la traducción de Wirsung (V5r).²²³

Resumiendo: la búsqueda de la fuente original de la primera traducción de Wirsung ha sido siempre bastante ambigua. Desde la arriesgada teoría de GONZÁLEZ AGEJAS (1894), que creyó que el final del acto XXI de Wirsung era el testimonio de una *Tragicomedia* perdida cuyo final era además el verdadero.²²⁴ Fehse consideró, por razones temporales, que la fuente de Wirsung no pudo ser ninguna edición de 1519, ya que al traductor alemán no le hubiera dado tiempo a culminar su labor. Sin explicar demasiado por qué y sin exponer ninguna variante textual, se decanta finalmente por la edición veneciana de 1515 (FEHSE 1902: 44). Probablemente se refiriera a la que quizá imprimió Pincius y que parece ser reimpresión de la romana de 1506.²²⁵ Farinelli opinó sin más que el original del alemán tuvo que ser la edición de Minuziano de 1515 (1899: 441), al relacionar “lumbardisch welsch” con Milán. Sin embargo, Farinelli se decantaría por esta edición en concreto porque desconocería las otras dos milanesas impresas en 1514 y 1519. En *Orígenes de la novela*, el polígrafo Menéndez y Pelayo (1958³: 189) compartió la opinión de Farinelli, si bien añadió que pudo tratarse de la edición de 1514. KISH y RITZENHOFF (1984), como ya hemos visto, se muestran partidarias de la edición de Arrivabene (Venecia, 1519).

²²² Se trata de una mera casualidad, sobre todo porque la adición de un “fin” o “finis” al final de la obra solía ser marca del impresor. No obstante, esta edición veneciana de 1519 es también la primera *Tragicomedia* –ya sea en español o italiano– que lleva el título de “Celestina” (BERNDT-KELLEY 1985: 18). Ninguna de las portadas de las dos traducciones alemanas menciona a la alcahueta, puesto que sus títulos siguen subrayando el protagonismo de los dos amantes.

²²³ El final de la segunda traducción alemana no lo presenta, aparece simplemente el colofón (1534: h4r).

²²⁴ Los ejemplos proporcionados antes, y los que seguirán para comprender mejor las variaciones de la primera traducción alemana, ilustran que Wirsung utilizó sin duda una edición de la traducción italiana y que el nuevo final para el acto XXI fue fruto de su entera imaginación. FEHSE (1902: 32-33) ya se negó a aceptar esta hipótesis sobre el uso de Wirsung de una edición italiana desconocida, como la de Venecia de 1505, que nosotros consideramos fantasma. Krapf también se mostró inclinado a aceptar la idea de que Wirsung usara tal edición de 1505 (KRAPF 1899-1900: II, 86), pero una colación detenida demuestra que mucho de los cambios del traductor alemán se deben a las variantes atestiguadas desde la primera traducción italiana conocida (Roma, 1506).

²²⁵ Scoles dice sobre esta edición que la “veste tipografica dell’edizione è molto simile a quella dell’edizione romana del 1506” (SCOLES 1964: 217).

Sin embargo, con la colación que hemos esbozado, consideramos que Wirsung no utilizó la edición veneciana de 1519. Sus variantes coinciden con otra edición veneciana (Sabio, 1535) y es probable que sean comunes al resto de ediciones impresas en Venecia después de 1519.²²⁶ Por tal razón creemos que es mucho más probable que Wirsung utilizara cualquiera de las ediciones milanesas anteriores a 1520, pero resulta muy difícil establecer cuál de ellas fue la elegida. Las de 1514 y 1519 tienen en común la labor de un mismo corrector, Claricio Immolesse. En la de Scinzenzeler de 1519, el corrector se decide por elaborar una edición más cuidada y con menos erratas, por lo que tiene en cuenta errores de su edición anterior. Las variantes entre 1519 y 1514 son comunes, pero algunas coinciden con la edición de 1515. Las tres tienen algo en común que fue también obviado por KISH y RITZENHOFF (1984): las glosas marginales impresas, obra del corrector.²²⁷ Estas glosas marginales no tienen ninguna relación con la primera traducción alemana de Wirsung, pero sí con la segunda de 1534, puesto que ésta dispone también de glosas al margen, creadas por el traductor y que en algunas ocasiones, como veremos en su lugar conveniente, pudieron ayudar a Wirsung en la comprensión del texto. Lo que podemos inferir es que una edición milanesa con glosas marginales le tuvo que facilitar a Wirsung la comprensión de la obra, además de darle la idea de hacer lo mismo en su segunda traducción.

Aunque hay más posibilidades de que Wirsung utilizara una edición impresa en Milán, hemos de barajar todas las que consideramos plausibles para establecer la fuente original de la primera –y a la vez segunda– traducción alemana de *LC*. Exponemos todas ellas en un orden de mayor a menor probabilidad:

- Wirsung se hizo con un ejemplar de la edición romana de 1506 o seguramente, al residir en Venecia, de uno de los ejemplares que imprimiría Pincius en esta ciudad el 12 de abril de 1515. Esta última edición debe ser reimpresión de la primera y pudo haberla utilizado Wirsung para crear *Ain hipsche Tragedia*. A pesar de que ambas ediciones presentan multitud de erratas y errores, por ejemplo, en la atribución de diálogos, el traductor alemán habría sabido sortear dichos pasajes ambiguos. No olvidemos que las ediciones milanesas consisten

²²⁶ Hemos podido colacionar las ediciones venecianas de 1519 y 1535 porque la edición de KISH (1973) también recoge esta última.

²²⁷ Son sin duda obra de Claricio Immolesse, pero ignoramos si la edición impresa y corregida por Minuziano en Milán (1515) copia las glosas de la edición anterior o son originales.

en el fondo en una edición más depurada de la romana de 1506, pero que no presentan variantes innovadoras como la veneciana de Arrivabene. Por lo tanto, es totalmente plausible que, a) Wirsung consiguiera un ejemplar de la edición de Silber de 1506 o de la veneciana de 1515 para su primera traducción y b) al realizar su segunda traducción (1534) procurara hacerse con una de las ediciones milanesas con glosas marginales que le ayudarían a entender –y así trasladar al alemán– algunos pasajes omitidos en *Ain hipsche Tragedia* (1520). Téngase además en consideración que ninguna de las ediciones de la traducción italiana que se imprimirían entre 1520 y 1534 tiene glosas marginales –cuatro en total y todas en Venecia– (SCOLES 1964: 219-225).

- Wirsung utilizó siempre alguna de las ediciones impresas en Milán –exceptuando la de Minuziano de 1515. En esta terna preferimos la de Scinzenzeler de 1519, puesto que se trataba de una novedad editorial, una edición depurada de la anterior de 1514. Como se editó en marzo, Wirsung tendría más margen para traducir la obra, ya que la de Venecia de Arrivabene se imprimió en diciembre de 1519. De todas formas, descartamos esta edición veneciana por la filiación que hemos desarrollado antes. Si utilizó la Scinzenzeler (Milán, 1519), ello explicaría algunas omisiones y lagunas de su primera traducción, no porque dicha edición milanese fuera deficiente, sino porque las prisas obcecarían a Wirsung y le impedirían tener en consideración las glosas explicativas que presenta esta edición.
- El traductor alemán utilizó una edición de hipotética existencia, de las que no se conserva ningún ejemplar. En este caso, podría tratarse de la impresa en Venecia el 10 de noviembre de 1515, probable reimpresión de la milanese de 1515, por lo que deberíamos a su vez descartarla.

6.4. Variaciones textuales de *Ain hipsche Tragedia*

En este capítulo nos disponemos a realizar un análisis de la primera traducción alemana de *LC*. Nuestro objetivo es penetrar en el texto alemán desde un punto de vista traductológico, cuyo examen no se aleje de los presupuestos de la crítica textual. Para ello utilizaremos una metodología propia que hemos explicado antes y que se inspira en parte en dicha disciplina, puesto que las modernas teorías de los Estudios sobre la Traducción no suelen ser compatibles en su aplicación con textos literarios y, muchos menos, con aquellos propios del Medievo o del Renacimiento, precisamente porque presentan problemas de transmisión textual.²²⁸

El examen de la recepción de *LC* en Alemania encuentra en este capítulo uno de sus mayores contribuciones porque tiene como finalidad analizar la “relectura” de la obra original rojana por parte de Wirsung. Y esa relectura personal se ve volcada en una traducción normalmente fidedigna, pero que posee multitud de variaciones que obedecen a intereses determinados: por adaptación cultural del texto original al contexto sociohistórico germano, por una funcionalidad de claro carácter moral o religioso o, por ejemplo, por innovación propia, con interpolaciones de mayor o menor calado que muestran una intención didáctico-moralizante o un afán de manifestar una erudición humanista. Todas esas variaciones se insertan en lo que consideramos el **nivel microtextual** de la traducción porque no afectan a la caracterización de los personajes, a la intención de la obra o al devenir de la trama. Se trata en muchas ocasiones de estrategias compensadoras, de soluciones deliberadas para traducir el TO y hacerlo más comprensible y veraz en el contexto cultural de la nueva audiencia a la que se dirige la obra. Sin embargo, algunas variaciones son de mucha mayor extensión y se concentran en un tema específico o en un motivo concreto de la obra –la magia, el amor–, por lo que se cambia parte del nivel de significación del TO. Es lo que denominamos el **nivel macrotextual** de la traducción. Sus variaciones pueden, por ejemplo, alterar la configuración de alguno de los personajes. Como veremos, Wirsung suele adaptar muchos referentes culturales hispanos –e italianos, porque la traducción es de segunda

²²⁸ Las nuevas tendencias de la Teoría de la Traducción suelen ser sólo aplicables a textos comerciales, técnicos o propagandísticos, es decir, se engarza con una tipología textual de función referencial o informativa. Su aceptación en el ámbito literario siempre ha estado en entredicho (VEGA 1994: 55 y MOYA 2004: *passim*).

mano— al contexto propio del TLL y remodela los personajes, pero sólo para subrayar y reforzar la conducta de los mismos, nunca para cambiar su funcionalidad en la trama.

Este análisis se pretende realizar siguiendo el orden narrativo de *LC*, desde el primer auto hasta el último. Resumiremos brevemente cada auto para así insertar mejor las variaciones de *Wirsung*. Con ello perseguimos comprender mejor la traducción alemana, al describirla con el devenir lineal de la trama. Para llamar la atención de las diferentes variaciones apoyaremos nuestras explicaciones con tablas comparativas. En estas incluiremos tres versiones diferentes de *LC*: la tabla de la izquierda transcribirá el texto original castellano, la del centro consistirá en la traducción de Ordóñez, y el de la derecha en la de *Wirsung* de 1520. Para facilitar la búsqueda y reconocimiento de las variaciones, subrayaremos las mismas cuando así sea necesario.²²⁹

6.4.1. Argumento general

En este subcapítulo nos proponemos analizar la relación paratexto-texto en los argumentos de la traducción alemana. Nos ceñimos así a estos veinte y dos paratextos de carácter eminentemente dramático. En primer lugar nos referimos al argumento general de *LC*. Ch. *Wirsung* no traslada ninguno de los preliminares o posliminares originales de la obra rojana, ni las octavas acrósticas ni las coplas finales de Proaza. Como ya se ha visto, los únicos paratextos que podemos tratar, aparte de los argumentos, son la portada y el prólogo-dedicatoria de *Wirsung*. El análisis de los argumentos de la traducción alemana parte de la edición de 1520, pero también se contrastarán con la segunda traducción de 1534.²³⁰

²²⁹ Preferimos subrayar las variaciones textuales para no confundirlas con las abreviaturas de las traducciones, que solucionamos siempre con letra cursiva. En el texto de *Wirsung* normalmente sólo subrayaremos las innovaciones respecto a su fuente italiana y no la traslación de aquellos pasajes de Ordóñez que sean fieles a su texto base, es decir, el de Rojas. Con todo, a veces —y evitando el exceso de subrayado— remarcaremos algún pasaje de Rojas para facilitar la comparación entre el original y sus traducciones. En el texto rojano citaremos de manera abreviada poniendo el auto seguido de la paginación de la edición crítica que consultamos (LOBERA *et al.* 2000). La traducción italiana irá acompañada de la paginación de la edición de KISH (1973), y luego añadiremos la foliación de la traducción alemana, cuya fuente es la edición facsímil preparada por KISH y RIZTENHOFF (1984). También nos referiremos a estos textos literarios con los nombres de sus responsables (Rojas, Ordóñez y *Wirsung*). En este último caso, siempre nos referiremos por defecto a la primera traducción (1520). Cuando no fuera así, añadiremos la fecha de publicación de la segunda para advertirlo (1534).

²³⁰ Sobre las normas de transcripción del texto: utilizamos la edición facsimilar de KISH y RITZENHOFF (1984), pero aplicamos diferentes medidas a la hora de editar aquí el texto. Deshacemos la /s/ alta, que convertimos en la /s/ moderna. Resolvemos también todas las abreviaturas, que indicamos en cursiva. La covariación gráfica existente en el *frühneuhochdeutsch* para indicar la palatización de algunas vocales es

El argumento general es el más extenso de todos y es el único que Rojas parece no achacar a la intervención de los impresores. En el segundo prólogo de *LC*, Rojas se manifiesta así: “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” (ROJAS 2000: 20). De este modo, se ha querido ver el argumento general como el único original de Rojas, por lo menos en el estadio redaccional de la *Comedia*. La evidencia más notable para apuntalar tal teoría se fundamenta en el *MP*, que no recoge el argumento del primer auto, sino el llamado general. Ello probaría sin duda la injerencia de los impresores, pero no prueba del todo que Rojas fuera el autor único del argumento general. Cabe además la posibilidad, si creemos sobre todo en la tesis de la doble autoría, de que Rojas transformará a su antojo dicho argumento –por ser el continuador de la obra.²³¹

WHINNOM (1991: 26-28) destacó la diferencia de estilo entre el argumento general y los siguientes –que son obvias por tener diferentes funciones dramáticas, en mi opinión– por lo que se subrayó la responsabilidad de Rojas en su redacción. Resulta además curiosa la eliminación de los argumentos de cada acto en la edición zaragozana de Jorge Coci (1507), como si se hubiera preferido eliminar todo lo ajeno al autor.²³² Por otra parte, es factible que tal ausencia se deba a la necesidad de abaratar costes en la imprenta. Esta *Tragicomedia* es una de las más descuidadas del periodo post-incunable.

Pasemos ahora a analizar el argumento general de Rojas y el de la traducción de Ordóñez. Apenas existen diferencias. La única es con todo la ausencia en el texto italiano de la referencia del “estado mediano” de Calisto (ROJAS 2000: 23-24; ORDÓÑEZ 1973: 45). Esta omisión resulta extraña y hubiera sido discutida por otros estudiosos que ya en el siglo XIX –Alberto Lista y Juan Valera– se preguntaban por qué Calisto y Melibea no se casaban.²³³ En el siglo XX se trató esta diferencia de estado como un posible conflicto entre cristianos viejos y conversos, cuestión que no vamos a dilucidar

resuelta siempre con diéresis, aunque en el texto impreso aparezcan otros elementos sobrevalados (punto o una pequeña /e/ encima de dichas vocales).

²³¹ Que tal argumento fuera obra del “antiguo autor” es apuntado por primera vez por MENÉNDEZ PIDAL (1950: 14). Patrizia BOTTA ha sido la última en defender la autoría de Rojas del argumento general (2001: 243-245).

²³² Aparte de la edición facsímil a cargo de MARTÍN ABAD (1999), puede verse el estudio codicológico de BOTTA e INFANTES (1999).

²³³ Sobre la opinión de *LC* en Lista véase BAASNER (1995: 332).

aquí y que ya fue contestada por BATAILLON (1961: 171-177) y SALVADOR MIGUEL (1989: 166-169), entre otros muchos estudios que examinan tal aspecto.

Como ya se ha indicado por la crítica, en ninguna parte del texto de la obra hay referencias a un posible conflicto entre castas, pero sí –y esto Melibea lo deja bien patente en el auto XVI– reminiscencias a clásicos tópicos del amor cortés y su concepción del amor imposible en el seno del matrimonio (CAPELLANUS 1985). Fuera como fuere, la traducción de Wirsung de 1520 se despacha con un argumento general mucho más amplio y completo que el de su fuente. En el folio y medio de la traducción alemana (A4r-A5r) se especifica con sumo detalle toda la trama de la obra. El mismo sigue las líneas esbozadas en la traducción italiana, pero Wirsung prefiere además explicitar los conflictos entre los personajes siguiendo un resumen lineal de la acción.

Resultaría contraproducente tachar a Wirsung de ser poco veraz respecto a su fuente original. En realidad, es posible que el argumento general fuera, en parte, obra del “antiguo autor.” Sea o no obra de Rojas, este auto está “menos ceñido a la peripecia externa y más atento a consideraciones morales” (LOBERA *et al.* 2000: 23, n. 3). Además, presenta alguna inexactitud, como la de considerar a Sempronio y Pármeno como víctimas de la persuasión de Celestina. El único que se torna desleal hacia Calisto es Pármeno, puesto que el otro criado se muestra desde el inicio predispuesto a traicionar a su amo. El siguiente desliz se halla al final de este argumento y viene a señalar que fue Melibea la que se encontró de manera fortuita con Calisto, cuando sabemos al inicio del auto I que es el joven quien se presenta a la muchacha.

El argumento general de la traducción alemana, totalmente nuevo, presenta empero dos notables divergencias y una interesante ausencia. En primer lugar, y por la omisión de Ordóñez de lo del “estado mediano”, Calisto se nos presenta como un joven caballero hermoso y bien dotado. Wirsung parece que recrea los bienes de Calisto mencionados por Sempronio en el primer auto (ROJAS 2000: 42-43). Lo más significativo en el texto alemán es la mayor riqueza que posee el joven, puesto que se mencionan réditos y rentas.²³⁴ La siguiente adición es también un eco de otra parte del texto, en este caso del último acto. Wirsung dota a Alisa de mayor protagonismo al final de este auto, con un añadido final tras el planto de Pleberio. Aquí Alisa comparte con su

²³⁴ “Darzū auch dapfer ein kumen renten von gilden verlihen het” (A4r). De todos modos, esta adición de Wirsung puede ser simple reminiscencia intertextual del acto ocho, cuando los criados roban varios pollos traídos por los renteros de Calisto (ROJAS 2000: 194-195). En la segunda traducción, este argumento sólo menciona “el gran número de bienes” del joven (B1r).

marido el dolor por la muerte de su hija. En el argumento general hay entonces una referencia a este nuevo final y, como veremos en el capítulo sobre la iconografía, incluso una evocación gráfica en el último de los grabados de la obra.

Por último, hemos de anotar a lo largo de este amplio argumento general una omisión bastante curiosa. Se trata de la completa ausencia de toda noticia sobre el papel de la magia en la obra. En ningún momento Wirsung pretende señalar el papel de ésta en la *philocaptio* de Melibea y parece que el éxito de la alcahueta se debe más a sus artes retóricas.²³⁵

6.4.2. Argumentos de cada acto

Por el prólogo a la *Tragicomedia* sabemos que los argumentos de la *Comedia* no han salido de la pluma de Rojas. ¿Sucedre lo mismo cuando la obra se amplía con cinco actos más? Gilman fue el primero en advertir la diferencia estilística entre los argumentos de estos dos estados de la tradición impresa de *LC*. Para el norteamericano, los de la *Tragicomedia* son obra de Rojas por dos motivos principales: 1) por su sintaxis más compleja y 2) porque revelan los sentimientos de los personajes (GILMAN 1974: 333).

Sería lógico que Rojas, tras quejarse de las “punturas” de los impresores en la *Comedia*, acometiera la labor de éstos en la continuación de su obra. Recientemente, otro estudio ha revelado con más detenimiento las diferencias entre los argumentos para así postularse por la autoría rojana. La lengua es sin duda diferente, pero además los argumentos de la *Tragicomedia* son más extensos que los anteriores; en ellos se trasluce la motivación de los personajes, puesto que se exponen sus ansiedades y sentimientos; hay referencias mitológicas y aparecen muchos cultismos. Todo ello contrasta con el periodo paratáctico y el asíndeton de los argumentos de la *Comedia*. Amén de la hipotaxis en los argumentos de la *Tragicomedia*, en ellos también hemos de añadir un estilema que privilegia a Rojas, así como otras correcciones textuales que hacen difícil la intervención de un mero cajista (BOTTA 2001: 250-256).

Pasemos a continuación al examen de los veintiún argumentos que preceden a cada acto. Señalaremos solamente aquellos que denoten variaciones textuales

²³⁵ En líneas generales, este argumento no presenta grandes diferencias en 1534 (B1r-B2r).

relevantes. Como podrá comprobarse, se circunscriben a las de tipo menor o involuntaria.

Acto I

El argumento del acto I no ofrece ninguna divergencia entre el original castellano y la traducción italiana. Con todo, la traducción alemana ofrece una curiosa adición que sirve para cimentar el nuevo perfil del que se dota a Elicia. En este caso, se realza la promiscuidad de la prostituta. Wirsung, al traducir el pasaje en el que Elicia esconde a Crito, y con la intención de no dejar ninguna duda sobre el oficio de ésta, sentencia que los muchos amantes de la muchacha es algo común en esta clase de mujeres:

[Calisto] le enderezó a una vieja llamada Celestina, en cuya casa tenía el mesmo criado una enamorada llamada Elicia, la cual, viniendo Sempronio a casa de Celestina con el <u>negocio</u> de su amo, tenía a otro consigo llamado Crito, al cual escondieron. (ROJAS 2000: 25)	[Calisto] lo indusse ad una uechia chiamata Celestina, in cui casa lo dicto Sempronio hauea una inamorata chiamata Elitia. La quale, como uide uenire Sempronio a casa de Celestina con la <u>imbasciata</u> del suo patrone, tenea unaltro huomo in casa chiamato Crito, el quale Elicia ascose tra quel mezzo che Sempronio parlo con Celestina. (ORDÓÑEZ 1973: 47)	Der jm nach vil red vnnd widerreden anzayget ain alte kuplerin Celestina genant / in deren hauß Sempronio ainē bülen het gehaissen / Calixstus schicket Sempronio zü Celestina / die dann Elicia sein zukunfft eylend zü wissen thet / wölche Critonem ainen andern man so bey jr was (<u>wie solcher weiber gebrauch ist</u>) die weil Sempronio mit Celestina red hielt / im hauß verbarg. ²³⁶ (WIRSUNG 1520: A5v)
--	---	--

Auto III

²³⁶ “Tras mucho hablar y replicar, Sempronio le informa de una vieja alcahueta llamada Celestina, en cuya casa tenía una amante que se llamaba Elicia. Calisto envía a Sempronio a casa de Celestina, quien es avisada rápidamente por Elicia de la llegada. Ésta tenía en su casa a Crito, otro hombre –como es usual en tales mujeres– al que escondió en casa, mientras Sempronio conversaba con Celestina” (A5v). Este subrayado, como los futuros, denotan una adición o cambio relevante de la traducción alemana.

El argumento de este auto es un claro testigo de las “punturas” que añadieron los impresores a la obra de Rojas, puesto que no coincide con la acción real del acto. En primer lugar, porque el diálogo entre Sempronio y Celestina no se desarrolla en la casa de ésta, sino en sus alrededores –en la calle, precisamente. Tampoco se marcha Celestina al final de este auto a casa de Pleberio, sino que antes realiza su famoso conjuro. Lo que debe resaltarse aquí es la enmienda que realizan tanto Ordóñez como Wirsung en este lugar. Por la brevedad de este auto, lo transcribimos para entender mejor las rectificaciones de las versiones italiana y alemana:

Argumento del tercero auto Sempronio vase a <u>casa</u> de Celestina, a la cual reprehende por la tardanza. Pónense a buscar qué manera tomen en el negocio de Calisto con Melibea. En fin sobreviene Elicia. Vase Celestina a casa de Pleberio. Queda Sempronio y Elicia en casa. (95)	Argumento del tertio acto Sempronio ando per trouar Celestina, la quale reprehende per sua tardanza. Disputano insieme che modo debbono tenere sopra lo amore de Calisto con Melibea. Al fine Celestina ando a casa de Pleberio. Semprouio resto in casa con Elitia. (83)	Argument der dritten Wirsckung Sempronio nach dem er Celestinam auff der <u>straß</u> erraicht het / strafft er sy umb jr langsamkait mit ainander disputiernd <u>waß fügs sy auff die angefangen materi brauch wollten</u> / auff das lest gieng Celestina zü dem hauß Pleberij vnd <u>Parmeno</u> (<i>sic</i>) belib in dem hauß <u>Celestina</u> bey seinem <u>bülen</u> Elicia. ²³⁷ (B6v)
--	--	---

En la traducción de este argumento Wirsung se muestra más preciso que Ordóñez y demuestra incluso haber realizado una atenta lectura. Ordóñez elimina el vocablo ‘casa’, pero es el traductor alemán quien explicita claramente que Sempronio discute con Celestina “tras haberla encontrado en la calle”. Las variaciones son repetidas en este fragmento, como puede observarse en el cuadro de arriba. Existe además una confusión entre los dos criados que se solventa en la segunda traducción. Este argumento se transformará en la traducción de 1534 en pos de una mejor y particular lectura wirsungniana. En este caso, se acentuará el egoísmo de Sempronio y se añadirá que Celestina parte a casa de Pleberio tras su conjuro (F4r).

Auto IV

²³⁷ “Tras haber encontrado Sempronio a Celestina en la calle, la reprehende por su lentitud y disputan los dos el asunto iniciado. Al final Celestina va a casa de Pleberio, y Pármeno (*sic*) se queda en casa de Celestina con su amada Elicia.” La traducción de 1534 mantiene la corrección efectuada en este argumento y se elimina el error en el que se confunde a Pármeno con Sempronio (G4r).

La traducción de Ordóñez cambia un nombre propio, puesto que se especifica que Lucrecia es criada de Melibea, mientras que en la transmisión textual castellana siempre aparece el padre, es decir, Pleberio (ROJAS 2000: 11; ORDÓÑEZ 1973: 91). Wirsung sigue fielmente su fuente italiana (1520: E4r).

Auto V

En este auto no hay ninguna variación notoria, aunque en el mismo exista un error de los impresores que lo redactaron. Se relata que Celestina se encontró con Sempronio en su casa, aunque realmente sucedió en la calle. En este caso, ni Ordóñez ni Wirsung se percataron de ello, o quizá el traductor italiano siguió al pie de la letra los argumentos de su ejemplar de la *Tragicomedia* hoy desconocido.

Auto VII

El argumento de la traducción italiana se inicia con una adición desconocida en los testimonios castellanos que conocemos. Se especifica que Celestina va andando hacia su casa, lo cual es al mismo tiempo cierto (ROJAS 2000: 163; ORDÓÑEZ 1973: 128 y WIRSUNG 1984: H5r).

Auto X

La única novedad en este paratexto se halla en la traducción alemana. Wirsung especifica que Celestina y Lucrecia van hacia la casa de Pleberio (L7r).²³⁸

Auto XI

²³⁸ Cfr. con la versión de ORDÓÑEZ (1973: 165).

En este argumento únicamente hay una leve adición. Se especifica que la iglesia al que va Calisto es la “Santa María” Magdalena (WIRSUNG 1520: M6v).²³⁹ Este hecho se repite en otras partes de la obra (M7r; N2v).

Auto XII

Este auto posee una ligera inexactitud en su original castellano (ROJAS 2000: 239). Pleberio no se despierta por el ruido de la calle, sino por el proveniente del aposento de Melibea. Ordóñez traduce de todos modos con un literal “strada” (1973: 181). Wirsung no se percata del error, pero afina más la traducción achacándolo a los gritos del pueblo –“geschray des volcks”– (N3r). No obstante, en la segunda traducción se permuta por el ruido provocado por la guardia nocturna (X3v).

Wirsung especifica todavía más el tipo de ganancia que obtiene Celestina de Calisto y se menciona que se trata de una cadena de oro (“gulden ketten”).

Auto XIV

En la traducción alemana hay una adición leve (P3v) que desaparece en la segunda traducción (a3r-v). Además, en esta segunda traducción se troca Febo por Dios (1534: a3v). Se despaganiza así la invocación de Calisto para que llegue pronto la noche y así el encuentro con su amada.

Auto XV

Entre Rojas y Ordóñez hay una única variación y consiste en una leve amplificación, puesto que en la traducción italiana se especifican los nombres de “los dos enamorados” (ROJAS 2000: 285; ORDÓÑEZ 1973: 215).

Wirsung también realiza una *amplificatio*. El argumento menciona las muertes acaecidas y el traductor alemán las especifica nombrando a los fallecidos (ORDÓÑEZ 1973: 215; WIRSUNG 1520: Q1v). Tal adición original de Wirsung desaparece en su segundo trabajo traslatorio (1534: B4r-v).²⁴⁰

²³⁹ También se halla en la segunda traducción (1534: V4r).

²⁴⁰ De todos modos el argumento de 1534 perfila más la acción al recoger la insistencia de Areúsa para que Elicia se mude a su casa (1534: b4v).

Auto XVIII

Este auto cuenta en el texto italiano con una leve adición que tilda a Centurio como “rufián”. Se sigue en las traducciones alemanas (ORDÓÑEZ 1973: 233; WIRSUNG 1520: R6v; 1534: e2r).

Auto XIX

Hay una interesante omisión en 1520 (S2v) por parte de Wirsung que se mantiene en la segunda traducción (1534: f1r). Se omite la última oración del argumento que supone una puntilla moralizante y didáctica sobre los males del amor y que en castellano dice así: “porque los tales este don reciben por galardón, y por esto han de saber desamar los amadores” (ROJAS 2000: 315).²⁴¹

Auto XX

En este argumento, Ordóñez ya presenta alguna omisión y una adición explicativa (1973: 247), cuestión mucho más detallada todavía por WIRSUNG (1520: S8r).

Auto XXI

Wirsung nos detalla que Alisa es partícipe del lamento de Pleberio (1520: T4r)²⁴², por lo que se realza su protagonismo, ya que al final del auto hay toda una interpolación en la que interviene Alisa. Como en 1534 desaparece dicho añadido, sucede lo mismo con la adición explicativa del argumento (g4v).

²⁴¹ La traducción italiana es como de costumbre fidedigna (KISH 1973: 238).

²⁴² “Darnach ain grosse klag fierend vatter vnd mütter mit trawrigkait beschlossen.”

6.4.3. Variaciones textuales de cada acto

Acto I

El primer acto, escrito por el “antiguo auctor” –si damos crédito a la hipótesis de la doble actoría–, destaca por su longitud. Es desde luego el más largo de todos y por ello hemos decidido analizarlo por escenas, lo que permite una mejor limitación y comparación de todas las variaciones wirsungnianas entre sí.²⁴³ Como es sabido, la obra se inicia en su primera escena con el encuentro entre Calisto y Melibea. La animosidad verbal del primero acaba de manera previsible: el joven es despedido por una Melibea furiosa que no acepta la declaración amorosa del primero.²⁴⁴

En la segunda escena, en el diálogo procaz y misógino entre Sempronio y Calisto, Wirsung se destaca por su fidelidad a la traducción italiana. Se trasladan por ello los leves añadidos que propició Ordóñez, que en la mayoría de los casos, y en especial en esta escena –como todo el acto I– se limitan a nuevos adjetivos calificativos y a reformulaciones de diferente pero limitado calado. Por ello, no ahondaremos en las variaciones de Ordóñez que son a su vez mantenidas por Wirsung. Además, resulta difícil establecer la naturaleza de los cambios de la traducción italiana, dado que Ordóñez quizá transformara el original castellano para perfeccionarlo y pulirlo más en su traslación italiana. Ésta pudo ser una de las motivaciones del traductor. No obstante, nadie ignora que estas variaciones de Ordóñez puedan reflejar simplemente la traslación fidedigna de las lecciones originales de la *Tragicomedia* castellana que utilizó este traductor y que hoy desconocemos.

A continuación adjuntamos algunos ejemplos que vienen a demostrar distintas variaciones de Ordóñez. En todos los casos, Wirsung se mantiene fiel a su fuente italiana. Escogemos unas pocas como ejemplo de lo que consideramos una **variación textual menor (adición)**:

²⁴³ Dicha división en escenas es la presente en la edición de RUSSELL (1991).

²⁴⁴ La escena se desarrolla en una huerta de Melibea, en la que Calisto entra en busca de su halcón. Martín de RIQUER ya creyó hace tiempo que la misma escena debía de inspirarse –o desarrollarse– en el interior de una iglesia (1957: 383-388). Esta hipótesis tuvo su eco en una de las adaptaciones cinematográficas de la obra, probablemente la más conocida de todas: la de Gerardo Vera de 1996. Un análisis de este film en VÁZQUEZ MEDEL (2001: 137-139).

Calisto. ¡Ve con el diablo! (ROJAS 2000: I 30)	Cal(isto). Ua col <u>gran</u> diauolo. (ORDÓÑEZ 1973: 49)	Calix. gang mit dem <u>grossen</u> tewfel. (WIRSUNG 1520: A7r)
---	--	---

Sempronio. (Duelos tenemos. Esto es tras lo que yo andaba. De pasarse habrá ya esta importunidad. (I 44)	Sem(pronio). Guai hauemo! Questo e apunto quello che io andaua cercando. <u>Diauolo</u> che passe mai piu questa importunita. (56)	Sempro. schmerz hab wir das ist eben das ich sücht / <u>teüfel</u> laß die auweyß (<i>sic</i> por unweyß) nit für gon. ²⁴⁵ (B3v)
---	--	---

Estos ejemplos despliegan las adiciones leves típicas en toda la traducción de Ordóñez. En el primero de los dos, el traductor añade el vocablo «diauolo», que es trasladado fielmente por Wirsung.²⁴⁶

El siguiente pasaje muestra no sólo una adición del traductor italiano, sino también un uso de la sinonimia para evitar una traducción excesivamente literal:

Calisto. ¡Veed qué <u>torpe</u> y qué comparación! Sempronio. (¿Tú cuerdo?) (I 44)	Cal(isto). Guarda, <u>ignorante</u> , e che matta <i>comparatione</i> . Sem(pronio). E tu sauió? <u>Tanto</u> <u>te aiuti Dio quantio lo credo</u> . ²⁴⁷ (56)	Calix. schaw waß narrent geleichnuß der thor gibt. Sempro. Bistu weiß so helf dir got alß ich gelaub. (B4r)
---	--	--

Obsérvese cómo en este pasaje la traducción italiana cambia por un sinónimo el impropio que Calisto le lanza a Sempronio («ignorante» en vez de «torpe»), lo que se redondea en la réplica de Sempronio, que le replica con un antónimo («sabio»). Además, se añade un nuevo enunciado que remite indirectamente a la profanidad de Calisto. Por otro lado, Wirsung traslada a su texto de llegada (TLL) la antonimia que inventa Ordóñez («thor» vs. «weiß»).

El resto de este acto no posee mayores divergencias entre el texto castellano y el italiano. Hemos realizado este análisis parcial de las diferencias entre Rojas y Ordóñez para recordar la técnica traductológica del último. La traducción italiana es fiel al original y sólo mencionaremos las variaciones textuales entre estos dos textos

²⁴⁵ “Sempronio. Dolores tenemos. Esto es lo que buscaba. El diablo no deja marchar la necesidad.” Ha de apuntarse también una variación menor externa. La errata propiciada en el proceso de impresión se corrige además en la traducción de 1534 (C3v).

²⁴⁶ Téngase en cuenta que estas leves adiciones de la traducción italiana de 1506 –mantenidas en toda su transmisión textual– demuestran además que Wirsung no consultó ninguna *Tragicomedia* castellana para realizar sus traducciones alemanas.

²⁴⁷ “Sempronio. ¿Y tú sabio? Que Dios te ayude como bien lo creo.”

cuando algún cambio de Ordóñez repercute de manera evidente en la traducción alemana.²⁴⁸

Pasemos ahora a analizar las diversas variaciones del texto alemán, que son muchas más que las de la traducción italiana. En la segunda escena perteneciente al primer acto saltan a la luz tres tipos de variación textual. El primero consiste en la **omisión** de breves enunciados o palabras, el segundo en una **adición** –pero relevante por la carga semántica de los vocablos nuevos–, el tercero en una variación **intencionada**.

Respecto a las omisiones, Wirsung renuncia a trasladar varios vocablos, lo cual puede considerarse como una negligencia del traductor. Sin embargo, es bastante probable que Wirsung callara dichos fragmentos de manera intencionada, por lo que debería considerarse como variación menor. La razón estribaría en la obscenidad del lenguaje popular. En este sentido debe entenderse la omisión repetida de «fi de puta». En el siglo XVI era exclamación no tan ofensiva como ahora lo es en España, pero en su contexto italiano o alemán sería algo más escandalizante.²⁴⁹ De todos modos, Ordóñez suele traducir dicha expresión con un más neutro «figlio della trista». Se suaviza así el insulto, puesto que «tristezza» significa en el italiano del Dieciséis ‘malicia’, en consonancia con el latín «scelus» o «facinus» (*VC* 1974: 909).

Otra omisión se halla en la descripción de Celestina por Sempronio, en la que se silencia el adjetivo de barbuda, que sí se halla presente en la versión italiana. En esta mismo retrato de la alcahueta hay una variación **realista**, al rebajarse de cinco mil a mil los virgos que ha apañado la alcahueta. Suponemos que este cambio numérico en la versión alemana sirve para potenciar la verosimilitud del testimonio de Sempronio sobre Celestina, tal y como lo concibe Wirsung.²⁵⁰

Una omisión fruto del error –una variación involuntaria porque el traductor desatiende algún pasaje por falta de concentración– pudo ser el siguiente. Del mismo no se deriva ninguna gran dificultad. De hecho se trata de una figura mitológica –

²⁴⁸ Hay diversos estudios sobre la traducción italiana de Ordóñez. Véase el pionero de SCOLES (1961), así como diferentes tesis de licenciatura y doctorales desarrolladas en la Universidad de Roma de “La Sapienza” (SIMONE 1990-91; UBALDI 1993-94), así como otra tesis doctoral publicada en la Universidad de la Sorbona-París IV (WAGNER 1987).

²⁴⁹ *Cfr.* ROJAS 2000: 38; ORDÓÑEZ 1973: 53 y la ausencia del insulto en WIRSUNG 1534: b1v. Por otro lado, desde muy temprano se omiten o aligeran pasajes lascivos en traducciones alemanas, por ejemplo, de origen francés. Así sucede en las traducciones de Elisabeth von Nassau-Saarbrücken, precursora de la posterior novela alemana de finales del siglo XV (VERMEER 2000: II, 515-518).

²⁵⁰ *Cfr.* ROJAS 2000: 47; ORDÓÑEZ 1973: 58, WIRSUNG 1520: B5r y 1534: C2r.

Cupido– reconocida más tarde en otros pasajes. Así, la eliminación de parte de una oración y de la siguiente en su totalidad pueden considerarse un lapsus del traductor alemán.²⁵¹

Sempronio. La perseverancia en el mal no es constancia, mas dureza o pertinacia le llaman en mi tierra. Vosotros los filósofos de Cupido llamalda como quisiéredes. (I 36)	Semp(pronio). La perseueranza nel male non e constantia; ma durezza o pertinancia la chiamano in mia terra. Noi ²⁵² altri li philosophi de Cupido chiamatela como ui piace. (52)	Sempro. Die nachuolung im übel ist nit stantthafftigkeit aber hertigkait. (B1r) ²⁵³
--	---	--

Una de las primeras variaciones significativas se sitúa en un aparte de Sempronio y ejemplifica de manera notable la aportación personal de Wirsung en su labor traductora. Éste incluye una referencia dentro del texto, en este caso, relacionada con el romance de “Mira Nero de Tarpeya” y la réplica de Calisto, en la que el amante añade que su amor es mayor que el fuego del incendio de Roma (ROJAS 2000: 33). El fragmento consiste en una **variación intencionada por innovación** y denota una **referencia autotextual**:

Sempronio. (Ja, ja, ja! ¿Este es el fuego de Calisto, éstas son sus congojas? (I 35)	Sem(pronio). Ha, ha, ha! Questo e lo fuogo de Calisto? Queste son sue <u>fiamme</u> et angustie? (52)	Sempro. ha/ha/ha/ dast ist daß fewer Calixsti <u>das da sol grösser sein weder die prunst zü Rom/</u> diß seind die flammen vnd onmächt? ²⁵⁴ (B1r)
--	---	---

Otra variación intencionada, pero esta vez por **adecuación semántica**, es la siguiente **adaptación cultural** que sigue al pasaje anterior. Sempronio compara a un

²⁵¹ FEHSE argumenta que las divergencias entre ambas traducciones de Wirsung pudo deberse al uso de diferentes fuentes del texto italiano (1902: 38). No compartimos dicha opinión, puesto que como veremos, la segunda traducción es un ejercicio que completa anteriores omisiones y elimina pasadas interpolaciones.

²⁵² El resto de ediciones italianas corrigen por “Uoi” (KISH 1973: 52, n. 24). Incluida la milanesa de 1519 (B5v-B6r).

²⁵³ “Sempr. La perseverancia en el mal no es constancia sino obstinación.” El fragmento es completado en 1534 (C1v).

²⁵⁴ “Semp. Ja, ja, ja. ¿Este es el fuego de Calixto que debe ser mayor que el incendio de Roma, éstas son las llamas y la debilidad?” Obsérvese además que Ordóñez introduce un nuevo vocablo («fiamme») y troca *congoja* –pena– del original castellano con otro sinónimo «angustie», que no es por cierto traducido fielmente por Wirsung. El alemán se decanta por un vocablo poco fiel al original, cuando podría haber usado «Kummer» o «Mühe».

amante con un toro herido. Wirsung (1520: B1r) lo traduce por «rind» (vaca).²⁵⁵ Ésta es una de las primeras adaptaciones culturales que giran alrededor de la tauromaquia, que como se verá más adelante, suele atenuar o eliminar este elemento folklórico hispano. Dentro de esta categoría de variaciones destaca la primera **pseudosinonimia** que hemos hallado en la traducción. Es el caso de ‘rompenecios’ (ROJAS 2000: 73), que Ordóñez traduce con un ‘rompe macti’ (1973: 71), un préstamo que ni siquiera está recogido en el *VC*. Wirsung se decide de todos modos por traducir un sustantivo que desconoce en italiano, pero cuyo significado puede intuir. Del original ‘rompenecios’ (‘aprovechado’ en el español de hoy) pasa al alemán “hochprächter” (1520: C6v), cuyo significado es ‘fanfarrón’. No hay un paralelismo absoluto entre los vocablos alemán y castellano, pero al menos es periférico, al tratarse de una descalificación de uno de los criados de Calisto hacia su amo. Es lo que denominamos aquí pseudosinonimia.

Otra variación intencionada muy interesante se halla en el pasaje misógino de Sempronio, precisamente en el fragmento de atrocidades sexuales que cuenta el mismo. Como sabemos, éste le reprocha a Calisto un caso de bestialismo entre su abuela y un simio. Wirsung traduce ‘babbuino’ por el vocablo “drescher”, que significa algo parecido a ‘truhán’ (GÖTZE 1920: 55), con lo que se elimina el caso de zoofilia y se diluye la escandalosa afrenta.²⁵⁶ Debe entenderse como **variación intencionada por funcionalidad moral**. Lo que convendría preguntarse es si Wirsung consideró intolerable tal relación zoofílica o más bien se extrañó por el nulo enfado de Calisto por el reproche de Sempronio, por lo que se decidió trocar el animal por un ser humano y así hacer menos escabroso el texto.

La lista de variaciones menores en Wirsung es enorme y no sería muy útil recoger de manera pormenorizada cada una de ellas, sobre todo porque no reflejan ningún cambio en la intención de la obra ni ningún tipo de estrategia traductológica. Como prueba de las numerosas adiciones y omisiones menores de Wirsung puede verse el siguiente pasaje:

Calisto. ¿Cómo templará el	Cal(isto). Come accordara lo	Calix. wie wirt dann dise lauten
----------------------------	------------------------------	----------------------------------

²⁵⁵ En 1534 se cambia de animal “vnd so ringfertig / gleich als ein jung vngezämpft fillen [füllen]” (C1v), es decir, un potrillo salvaje.

²⁵⁶ Compárese el fragmento en los tres textos que estudiamos: ROJAS (2000: 38), ORDÓÑEZ (1973: 53) y WIRSUNG (1520: B2r).

destemplado? ¿Cómo sentirá el armonía aquel que consigo está tan discorde, aquel en quien la voluntad a la razón no obedece, quien tiene dentro del pecho aguijones, paz, guerra, tregua, amor, enemistad, injurias, pecados, sospechas, todo a una causa? (I 32-33)	scordato? Como sentira larmonia colui qual seco e cosi discorde? Colui al quale la uolunta a la ragione non obedisce? Che a dentro al pecto coltelli, pace, guerra, tregua, amore, nemista, <i>ingiurie</i> , peccati, suspecti, <i>et tutto</i> ad una causa? (50)	der so in jm selbst entricht ist/ wie wirt mercken die stym der so in jm selbst entstymbt ist/ vnd der da tregt in ainer brust stich/ frid/ krieg/ anstand/ lieb/ feintschafft/ <u>gewaltsam</u> vnnd arckwon vnnd die allain alle kummend von ainer vrsach. ²⁵⁷ (A8r)
--	---	---

En este caso, tras una fidelidad literal, el traductor alemán elimina “injurias” y “pecados” y añade “gewaltsam” (violencia). Algo parecido sucede en la retahíla de virtudes masculinas que Sempronio narra, y en la que Wirsung añade, porque así lo debía creer él mismo, sabiduría (“wissenhait”).²⁵⁸

Las adiciones como variación menor deben tenerse en consideración por si se repitieran en un contexto especial, o si recayeran en la descripción de algún personaje o situación, puesto que de ello puede desprenderse una intencionalidad precisa en la traducción. Una de estas adiciones incide en el efecto de las palabras de Sempronio reprobando a Calisto, al quejarse este último de la violencia verbal de su criado (B1v). Las adiciones de esta escena (A8r, B1r, B3r, B5r) destacan por su elevado número respecto al resto del acto. Las de mayor énfasis son las referidas a los productos del laboratorio de la alcahueta (C1v). En general también hay un tipo de adición muy utilizada por Wirsung, que es la creación de nuevos vocativos, por lo que nos encontraríamos ante una **adición retórica** (C2r, C8v).

Escena 3

La tercera escena del acto primero se inicia con la despedida de Sempronio, que marcha en busca de Celestina, mientras su amo reza para que llegue presto a su destino. Para ello realiza Calisto una oración protectora y pueda Dios guiar así a Sempronio tan bien como hizo con los Reyes Magos de Oriente, quienes en su camino a Belén pudieron seguir una estrella. Esta oración, que tanto scandalizó a Menéndez

²⁵⁷ El pasaje sigue incompleto en la segunda traducción (B4v). También se elimina el sustantivo añadido en 1520.

²⁵⁸ Cfr. ROJAS (2000: 42); ORDÓÑEZ (1973: 55) y WIRSUNG (1520: B3r).

Pelayo, es traducida fielmente por Wirsung (B5r). Dicha escena comprende el encuentro entre Sempronio y Elicia mientras Crito está escondido.²⁵⁹ Termina con la salida de criado y alcahueta hacia la casa de Calisto.

En esta escena sólo se hallan dos breves pasajes que ofrecen una adición y una **variación intencionada por adecuación semántica (adaptación libre)**. Ambos se deben a la labor de Ordóñez y son trasladados casi fielmente por Wirsung. El más interesante es el último, en el que Ordóñez se ve obligado a cambiar la expresión “A Dios paredes” parafraseando su significado en italiano.²⁶⁰

Celestina. Vamos. Elicia, quédate a Dios; cierra la puerta. ¡A Dios paredes! (I 51)	Cel(estina). Andiamo. Elicia, resta con Dio <u>e serra ben la porta fin chio torni</u> . Eli(cia). <u>Ma senza ritorno</u> . (60)	Cel. gang wir / Elicia behüt dich got vnnd beschluß das thor biß ich wider kum. Eli. <u>Es sol sein</u> . ²⁶¹ (B6r)
---	---	--

Al ser desconocida en suelo italiano la expresión de despedida pronunciada por la alcahueta, es curioso observar cómo el traductor italiano elimina dicha expresión para añadir lo que realmente significaba, un “hasta la vuelta”. La réplica de Elicia en la traducción italiana posee una carga irónica que concierne bien al carácter burlón de la muchacha, que ya se jacta de la alcahueta al final del tercer acto.²⁶² En cambio, Wirsung traduce este fragmento de manera neutra y elimina cualquier doble sentido. La traducción de 1534 es idéntica (D2r).

La cuarta escena no presenta ninguna relevancia en el objetivo que nos marcamos en este trabajo, por lo que pasamos directamente a la siguiente. Esta se desarrolla tras la llegada de Sempronio y Celestina a casa de Calisto. En la misma se reproduce el diálogo entre Pármeno y su amo, en el que el fiel sirviente pone sobre aviso a Calisto de los males de la alcahueta.

²⁵⁹ Crito ve ampliado levemente su parlamento de un modo que aumenta la jocosidad de la escena (ORDÓÑEZ 1973: 58). De nuevo, remarcamos que es casi imposible establecer la originalidad del mismo, si se debió a la creación original del traductor o a la lección innovadora de la fuente castellana que utilizó.

²⁶⁰ La expresión significa algo parecido al actual «hasta la vuelta» (CORREAS 2000: 10, línea 136).

²⁶¹ “Celestina. Vámonos. Elicia, que Dios te proteja y cierra la puerta hasta que vuelva. Elicia. Así sea.”

²⁶² Es curioso constatar que Ordóñez crea una nota de humor de una Elicia que se burla de Celestina, cuando estaba realmente enfadada con Sempronio durante esta escena del acto I.

Escena 5

Esta escena posee un matiz bastante diferente en la traducción alemana. Dos personajes radicalizan su actitud primigenia en la traslación de Wirsung. Pármene se comporta como un sirviente de mayor sinceridad y honestidad, que advierte y amonesta algo más a Calisto sobre los peligros de Celestina. Ésta sale a su vez peor parada, mediante una adición de Wirsung en la que Pármene dibuja a una Celestina todavía más hechicera y alcahueta. Por tal razón, esta modulación de los personajes debe comprenderse como una variación textual compleja, que afecta a la configuración de las figuras de la obra y que por lo tanto constituye una re-interpretación del traductor. De ese modo se adscribe a un **nivel macrotextual** en la recepción de la obra.

Obsérvese primero la técnica de Wirsung mediante el uso de aposiciones, en la que Pármene amonesta indirectamente a su amo y luego subraya la maestría profesional de Celestina. Prácticamente al inicio de la narración en la que Pármene le narra a su amo su infancia con la alcahueta, el mozo inicia su relato increpándole a Calisto que “esa buena señora, *a la que pues tú en tan alta estima tienes*, tiene su casa en la orilla del río [...] y practica seis oficios *en los que es maestra*.”²⁶³

Inmediatamente surge la enumeración de estos seis oficios, que en Wirsung cambian de orden sintáctico respecto a Ordóñez. Conviene citar este pasaje para observar la literalidad de Ordóñez respecto a su fuente castellana, así como los cambios de Wirsung:

Pármene. [...] Ella tenía seis oficios, conviene a saber: labrandería, perfumera, maestra de hacer afeites y de hacer virgos, alcahueta y un poquito hechicera. (I 54)	Par(mene). [...] Ella ha sei <u>arti</u> , che ti conuien saperlo: ricamatrice, prefumatrice, maestra de fa[r] belletti e <u>raconciar le uirginita perdute</u> , tabacchina ²⁶⁴ , et un poco factocchiara. (62)	Par. [...] darin sy sechs kunst (<u>der sy ain maisterin ist</u>) braucht die von not zü wissen seind/ Erstlich seiden sticken/ wolschmeckent ding züsamen vermischen/ ain maisterin salben farben/ wasser vnd
--	---	--

²⁶³ “Dise güt frau / die du also hoch ern bist / ist zü hauß am ort dieser pfarr auf dem gestat des fluß [...] darin sy sechs kunst (der sy ain maisterin ist) braucht die von not zü wissen seind” (B8r). En énfasis las adiciones de Wirsung. Ordóñez ha omitido en su traducción el vocablo “tenerías”, por lo que tampoco aparece en la traducción alemana.

²⁶⁴ Los términos “ruffiana” y “tabacchina” son prácticamente sinónimos, pero el segundo se refiere al ejercicio de la alcahuetería de manera esporádica y discreta. “Ruffiana” hubiera concordado mejor con el significado de *lena* (VC 1974: 738).

		<p>anders zümachen <u>damitt sich</u> <u>sich die frawen bestreichen</u> <u>schön zü werden ain grosse</u> <u>schwartz künstlerin ist sy/ Meer</u> die verschertzt junckfrawschafft zü renewern vnd zü lest ain mitlerin (<u>oder</u> <u>dass du sollichs recht</u> <u>verstandest ain Kuplerin).</u>²⁶⁵ (A8r)</p>
--	--	--

El traductor alemán elimina de la boca de Pármene el enunciado que afirma que la alcahueta era “un poquito hechicera”. Celestina se convierte aquí en una “una gran nigromante”. Pármene resulta, además, mucho más directo y beligerante en la versión alemana, en la que se recalca que el último oficio de Celestina es el de «medianera», pero para que no haya dudas, le espeta a su amo que es en realidad toda una «alcahueta», una *lena*. Tal afirmación se extrae de la lectura de Wirsung, que considera a Celestina una gran alcahueta, puesto que el término italiano ‘tabacchina’ define a una medianera esporádica, que traduce adecuadamente por ‘mitlerin’. Debido a la moderación de Ordóñez, Wirsung no duda en ampliar el texto para dejar patente las artes de la vieja.

El laboratorio de Celestina se ve ampliado en la labor del traductor alemán – **variación menor profesional**–, que no lo olvidemos, era boticario de oficio. Por eso el último parlamento de Pármene en el que éste describe el uso que hacía Celestina de sus utensilios para embaucar a sus clientes (ROJAS 2000: 61-62; ORDÓÑEZ 1973: 64) es ampliado por Wirsung:

sy macht auch die man vermüglich in dem werk der vnkewsch da treybt sy
wunder mit/ darzü braucht sy bibergailen/ spatzen hirn/ würmlein haissen cantarides/ stinci/
zibeto/ vnd vil der gleichen sachen darumb sy von alten narren offft besücht wirt/ von denen
sy groß gelt vmb klaine costung zü wegen bringt/ was bemüe ich mich zusagen von jrer

²⁶⁵ “ [...] y tiene seis oficios (en los que es una maestra), de los que conviene saber: primero bordadora, perfumera, maestra de hacer ungüentos con agua y otras cosas, para que las mujeres se pinten y sean más hermosas; es una gran nigromante, renueva la virginidad perdida y finalmente es medianera (o para que mejor lo entiendas, una alcahueta).” La traducción de 1534 es prácticamente la misma: se elimina el vocablo ‘mitlerin’ y se introduce directamente el verbo ‘kupplen’, por lo que la posterior adición de 1520 es superflua y se elimina (D3v).

boßheit vnd allerschnedesten dingen damit sy vmb get alß im grund falsch erdicht
erstuncken vnd erlogen (C1v).²⁶⁶

Esta adición demuestra no sólo los conocimientos boticarios de Wirsung, sino una mayor condena de las malas artes que profesa Celestina, en la que se reafirma el poder de la alcahueta en encender la lujuria de los hombres.²⁶⁷ Así, parece que la perdición de Calisto es mayor. De hecho, poco después le espeta éste a su criado, justo antes de recibir a Celestina, que va a ver el “principio de su salud”, pero también, y esto es adición de Wirsung, “el principio de su convalecencia o muerte” (ROJAS 2000: 64; ORDÓÑEZ 1973: 65 y WIRSUNG 1520: C2v).²⁶⁸ Con un Calisto mucho más entregado al hacer de Celestina, a pesar del mayor número de advertencias del Pármeno alemán, se inicia la siguiente escena.

Escena 6

La última escena del acto I continúa con la remodelación de dos de sus personajes, por lo que seguimos analizando el **nivel macrotextual**. Pármeno amplía todavía más su condena sobre los despropósitos de su amo, que hace oídos sordos de los consejos contra la alcahueta. Celestina es a su vez, como ya se ha mostrado, mucho más páfida que en el original castellano y la traducción italiana.

La transformación de la actitud inicial de Pármeno –que se subraya más en la traducción alemana– se desprende de uno de los refranes que lanza en un aparte. Del mismo podemos extraer una grave advertencia del criado por el trato directo de su amo con la alcahueta.

Pármeno. (¡Guay de orejas que	Par(meno). Guai de orechie che	Par. Wee den orn die sollich
-------------------------------	--------------------------------	------------------------------

²⁶⁶ “También vuelve capaces a los hombres en la deshonestidad, en eso hace milagros. Para ello necesita testículos de castor, sesos de gorrión, unas larvas llamadas cantáridas, estaño, glándula de civeta y muchos otros de estos mismos ingredientes, por los que la visitan a menudo viejos locos, que le proporcionan mucho dinero por poco esfuerzo. Qué más puedo decir de su maldad y de todas las cosas con las que trataba, sino que todo era una consciente e infame mentira.” Nótese que el dicho ‘erstuncken und erlogen sein’ es todavía actual y plasma a la perfección –incluso manteniendo la rima– que hay en Ordóñez “E tutte erano ciancie e bugie” (64). Esta adición se mantiene algo disminuida en 1534. De todos modos se insiste en la maldad inherente a la vieja: “boßheit vnnd büberey” (1534: E1v).

²⁶⁷ Muchos de estos ingredientes los recoge el mismo traductor en su *Arztneybuch*, tal y como plasma el *Deutsches Wörterbuch* de los hermanos Grimm, que se nutre de este libro para términos o productos clínicos. En la tercera edición del *Artzneybuch* (WIRSUNG 1592) aparecen como reconocidos afrodisíacos los sesos de gorrión (p. 319), así como la glándula de civeta o algalia (f. n6r).

²⁶⁸ El mismo se mantiene en 1534: E2r.

tal oyen! Perdido es quien tras perdido anda) (I 66-67)	tale parole odono! <i>Perduto</i> e chi apresso a lo <i>perduto</i> ua (67)	red hörn verlorn ist der so zü den verlornen gat <u>vnd mit in gamainschafft halt</u> (C3v). ²⁶⁹
---	---	---

Véase en la adición de este refrán cómo Pármeneo puntualiza todavía más la perdición de su amo en manos de Celestina.

Celestina es otro de los personajes que ve aumentados sus parlamentos en la traducción de Wirsung. De hecho, se vuelve mucho más persuasiva, como puede observarse en una réplica a Pármeneo que le sirve para socavar todavía más la fidelidad de éste hacia Calisto.

Celestina. ¡Oh hijo!, bien dicen que la prudencia no puede sino en los viejos, y tú mucho mozo eres. (I 74)	Cel(estina). Figliol mio, <i>ben</i> dicono che la prudentia non po essere saluo ne li uecchi, e tu sei molto giouene. (72)	Cele. Mein sun gantz recht sagt man das die fürsichtigkhait allain in den alten wone/ du bist iung <u>noch nit geschickt gnügsamlich sölliche fürsichtigkhait zü begreifen/ vnd waist nit zü ermessen waß dir im alter wol bekummen mag.</u> (C7r) ²⁷⁰
---	---	---

La mención de Areúsa tiene el mismo efecto en el Pármeneo de Wirsung. Enseguida la alcahueta se percata de su punto débil y le promete la prostituta. Se halla en este pasaje una adición de Wirsung que resuelve la ambigüedad en una respuesta de Pármeneo, que un principio no se cree lo que le asegura Celestina, por lo que rechaza la promesa que le hace:

Pármeneo. Digo que te creo pero no me atrevo; déjame. (I 76)	Par(meneo). Dico che ti credo, ma lassame stare, che non me	Par. Ich sag/ ich glaub dirs/ aber laß mich vnbekümert <u>dann</u>
--	---	--

²⁶⁹ “¡Ay de las orejas que tales palabras oyen! Perdido es quien tras perdido anda y con él trato tiene.” La traducción de 1534 mantiene este dicho ampliado por Wirsung, aunque el traductor parece hacer referencia a un refrán (E2v).

²⁷⁰ “Hijo mío, con gran razón se dice que la prudencia sólo se halla en los viejos, y tu eres todavía joven, no estás preparado lo suficiente para entender tal prudencia y no sabes juzgar lo que te conviene a tu edad.” Esta adición se mantiene, aunque matizada, en 1534 (F1v-F2r).

	basta lanimo. (73)	<u>ich nit so keck bin ain weib auß zühalten.</u> (C8r) ²⁷¹
--	--------------------	--

¿A qué no se atreve Pármene? ¿A creer a la alcahueta que le promete el objeto que más codicia? El traductor alemán relaciona esa falta de ánimo con la caracterización natural de Pármene, mozo inexperto, que sabe poco de las cosas del mundo y que no se atreve siquiera a abordar a Areúsa.²⁷²

La escena acaba con un Pármene espantado “de lo que ha visto y ve”, adición original de Ordóñez y mantenida por Wirsung, que se refleja de manera notoria en el grabado que se añade a continuación, en el que Pármene se lleva la mano a la boca entre angustiado y perplejo por los asuntos que su amo trata con Celestina.

Acto II

Este acto concentra la mayoría de sus variaciones más significativas en la tercera escena, cuando Calisto, a solas con Pármene, le pregunta por su parecer en el negocio que le ha encomendado a Celestina y si la recompensa de cien monedas de oro le parece adecuada. La censura de Pármene le sirve a Wirsung para ahondar más en la psicología de estos dos personajes, que como en el acto anterior, potencian su actitud original. Como veremos, Calisto se mostrará todavía más indiferente por la mala fama de la alcahueta, y Pármene añadirá algo más en sus consejos, dado que desconfía del negocio que se planea. Finalmente, el criado se queda solo despedido tras haber salido su amo a cabalgar, y en el parlamento que le sigue, Pármene baraja unirse a Sempronio y Celestina por el despecho de Calisto, cambio de actitud que ni Ordóñez ni Wirsung trastocan de algún modo.

Escena 3

²⁷¹ “Digo que te creo, pero déjame tranquilo, pues no soy tan atrevido como para dormir con una mujer”. Este cambio se mantiene en 1534: F2r-F2v.

²⁷² Sobre esta caracterización de un Pármene púber y apocado véase también una adición original de Wirsung en la que Celestina declama lo siguiente: “O parmeno parmeno leichter alß ain linden baum” (C5r). ‘Leicht’ puede hacer referencia a un origen villano (*DW* 1971: XII), que encuadra bien en este diálogo en el que Celestina empieza a contarle a Pármene las escasas virtudes de su madre. En cambio, tal expresión desaparece en su segunda traducción (1534: E4v).

El primer diálogo que presenta mayores cambios de este acto se desarrolla en el gran desencuentro entre Calisto y Pármeno. El criado le advierte que la misión de Celestina puede acabar con su persona, alma y bienes, pero también con su honra:

Pármeno. Señor, porque perderse el otro día el neblí fue causa de tu entrada en la huerta de <u>Melibea</u> a le buscar; la entrada causa de la veer y hablar; la habla engendró amor; el amor parió tu pena; la pena causará perder tu cuerpo y alma y hacienda. Y lo que más dello siento es venir a manos de aquella <u>trotaconventos</u> , después de tres veces emplumada. (II, 89)	Par(meno). Signore, per che laltro giorno perdesti lo falcone fu causa che tu intrassi nelhorto de <u>Melibea</u> a cercarlo; tua intrata fo causa de uederla e parlarli; tuo parlare causo amore; e lo amore ha parturita tua pena; la pena sera causa che tu perderai el corpo, lanima e la robba. E quel che piu me duole e che tu sei uenuto a le mani de quella <u>trottaconuenti</u> ²⁷³ , da poi che e stata tre uolte scopata. (80)	Par. Daß du heüt den falcken verlorn hast / waß ain vrsach du ein stigst in den garten <u>Pleberij</u> in zusüchen / dein ensteygen was ain vrsach <u>Melibeam</u> zü sehen vnd sy an zusprechen / dein red vrsacht die lieb / die lieb hatt geborn dein peyn / vnd dein peyn wirt ain vrsach sein dass du verliern wirst seel / leib / <u>eer</u> vnd güet / vnd über dass alles so beküمرت mich dass du kumen bist / in die hend deß <u>alten sacks</u> die nun zum dritten mal mit rütten außgehawen worden ist. ²⁷⁴ (D4v)
---	--	--

En este fragmento Wirsung cambia curiosamente el nombre propio que sale a relucir aquí, afirmando que Calisto entró en la “huerta de Pleberio”, y no de Melibea. Por otra parte, el traductor alemán aumenta la agorera –y cumplida– profecía del final de Calisto: pérdida de “alma, cuerpo, honra y bienes”. Aquí se puede observar la adición –tan significativa en el propósito moral que persigue Wirsung– de ‘eer’ (*Ehre*). En este misma enumeración debe también considerarse revelador el orden sintáctico de estos conceptos, que se inicia aquí con «alma», y no «cuerpo», como está atestiguado en Rojas y en la traducción literal de Ordóñez.

También ha de reseñarse la traslación del término «trotaconventos», que si bien en España era de conocimiento general, es muy probable que sólo los lectores españoles en Italia conocieran su significado. Así, Wirsung realiza una **variación intencionada por adecuación semántica** y traslada dicho vocablo por un insulto

²⁷³ En las traducciones italianas de 1514 y 1515 –ambas impresas en Milán– se lee: “trotta conuenti, mi pur dire” (KISH 1973: 80, n. 7). La misma variante se halla en la edición de Scinzenzeler (1519: E1v).

²⁷⁴ Las variaciones en este fragmento se mantienen en la segunda traducción alemana (G2v).

mucho más usado en el ámbito lingüístico alemán, que además se utilizaba en especial para las mujeres deshonestas y haraganas. Es un caso paradigmático de lo que denominamos aquí como **pseudosinonimia**.

La respuesta de Calisto es de ese modo mucho más vehemente. En el propósito claro de Wirsung de esbozar un joven enamorado más disoluto y entregado a su irracional comportamiento, la traducción alemana presenta las siguientes alteraciones:

Calisto. ¡Así, Pármene, di más deso, que me agrada! Pues mejor me parece cuanto más la desalabas; cumpla conmigo y emplúmenla la cuarta; desentido ²⁷⁵ eres; sin pena hablas; no te duele donde a mí, Pármene. (II 89)	Cal(isto). Or cosi me fa, Parmeno, di pur di questo, che me farai piacere. Sappi che quanto peggio me dirai, piu me piace. Attendame cio che ma promesso <i>et</i> la scopeno la quarta uolta. Huomo sei de ceruello, e parli senza passione. Nonte duole doue ame, Parmeno. (80)	Calix. Nun mein Parmeno sag nun von sollichem wann du mir wol gefallen daran thüst / wiß ye mer du mir übels von jr sagst ye mer gefölt sy mir / allain sy halt mir jr verhayssung / <u>waß bekümert mich das</u> / ob sy ioch zum vierten mal auch auß gestrichen wirt / <u>vnd jr dartzü die orn ab geschnitten werden</u> du bist ain verständner gesöl / du redst aber on alles mittleiden / dir ist nit wee Parmeno <u>dich prennen nit die flammen die mich peynigen</u> . ²⁷⁶ (D4v)
---	---	---

De este parlamento de Calisto se extrae una flagrante indiferencia por la fama de Celestina, ya tres veces castigada («emplumada») por su alcahuetería. De hecho, Calisto expresa ahora de manera explícita su actitud “waß bekümert mich das” (“qué

²⁷⁵ Obsérvese que este vocablo ofrece una traslación en Ordóñez muy diferente de lo que se ha venido considerando. CEJADOR (1913: I, 122, n. 19) y LOBERA *et al.* (2000: 89, n. 54) coinciden en que se debe leer «insensible» –quizá por provenir de «des-sentido»–, pero Ordóñez la entiende como si la palabra se leyera en dos, por lo que traduce “huomo sei de ceruello”. Hombre de sentido, es decir, hombre racional, pasa así al alemán “du bist ain verständner gesöl” (“eres un compañero de entendimiento”). La traducción de 1534 mantiene esta lectura, literal del italiano, pero que sigue haciendo referencia a un hombre juicioso: “du hast ein besonderes hyren” (1534: G2v). Nosotros preferimos quedarnos con la interpretación del traductor italiano, puesto que más tarde el mismo Calisto le reprocha a su criado que no cese en contradecirle, puesto que su “pena y flutuoso dolor no se rige por razón” (ROJAS 2000: 90). Calisto sería consciente de que la razón poco puede hacer para mitigar su amor. También puede ser caso de deturpación y que en el original se leyera ‘resentido’ o ‘desentendido’ (hombre sin entendimiento).

²⁷⁶ Estas variaciones desaparecen en 1534 (G2v).

me importa a mí eso”) y no se preocupa en absoluto porque la emplumen una cuarta vez e incluso “le corten por ello la oreja”. La última adición de Wirsung en este fragmento supone una **variación intencionada por innovación**, al tratarse de una **referencia autotextual** a otro pasaje anterior en el que Calisto compara el ardor de su amor con las llamas de un incendio. Por esa razón, éste no duda en aumentar su reproche a Pármeneo y le espeta como sigue: “a ti no te duele, Pármeneo, a ti no te queman las llamas que me atormentan.”²⁷⁷

Al final de esta tercera escena se expresa de nuevo el criado entre desesperado por los reproches de Calisto y disgustado por la tarea de preparar un caballo, puesto que no están los mozos de espuela. Aquí presenta Wirsung una nueva adición que preconiza el cambio de bando de Pármeneo, motivado sobre todo por la mayor irresponsabilidad del Calisto wirsungniano, como hemos visto. Véase una nueva adición que dice mucho del carácter benévolo del criado y que por lo tanto subraya su nueva configuración de los personajes en el **nivel macrotextual** de la traducción:

Pármeneo. ¡Mozos! No hay mozo en casa; yo me lo habré de hacer, que a peor vernemos desta vez que ser mozos de espuelas. ¡Andar, pase! «Mal me quieren mis comadres», etc. ¿Rehincháis, don caballo? ¿No basta un celoso en casa, o barruntás a Melibea? (II 91)	Par(meneo). Ola! Sosia! Serui! Non credo che alcuno sia in casa. Ame mel conuien fare, che apeggio habiamo auenire di questo facto che esser famiglio di stalla. Patientia in malhora! Mal uole e peggio uorra, <u>per che io li dico lauerita</u> . Anitrisci, cauallo? Non basta un geloso in casa, oforsi senti Melibea? (81)	Par. Hoya / sosia / knecht / ich halt das kainer im hauß sey / wol hin ich müß es thon wann mir noch böisers widerfarn möchte dann stal knecht sein / da gehört gedult zü / <u>er ist mir nit hold vnd wirt mir nur feinder</u> darumb das ich jm die warhait sag (her für roß) <u>mein vnglück ist also gestalt / das ich thon müß wie ich mag vnd nit wie ich will</u> . (D5v-6r)
--	--	---

De este fragmento Wirsung se muestra incómodo con el final, que omite. Además cambia el sentido de un refrán que Ordóñez había completado cambiando su primera parte. Dicha parte se traduce al alemán con una mayor carga negativa por lo que respecta a los sentimientos de Calisto hacia Pármeneo. En efecto, se dice que “no le soy grato y sólo se convertirá en un enemigo porque le digo la verdad” (“er ist mir nit hold vnd wirt mir nur feinder darumb das ich jm die warhait sag”). La obcecación

²⁷⁷ “dir ist nit wee Parmeno dich prennen nit die flammen die mich peynigen” (D4v).

de Calisto y su indisposición hacia la actitud del que hasta ahora es su único *servus fidelis* la expresa Pármeno en una nueva adición de Wirsung (D6r) que no deja lugar a dudas: “Mi mala suerte está pues echada, debo actuar como se me presenta y no como yo quiero” (“mein vnglück ist also gestalt / das ich thon müß wie ich mag vnd nit wie ich will”).²⁷⁸

La exageración en el perfil de Calisto continúa en esta escena. Se debe tener en cuenta cualquier pequeño vocablo para examinar el perfil del que dota Wirsung al joven, que al final de esta escena ordena a Pármeno preparar su caballo, “porque si pasare por casa de mi señora y mi Dios...” (91). En este fragmento Wirsung troca «Dios» por «ídolo» –inserta «gotz» en vez de «gott» (D5v)– y suaviza así la herejía que ya escandalizó a lectores del mismo siglo XVI.²⁷⁹ Esta variante debe entenderse como una **variación intencionada por funcionalidad religiosa**.

Se acreditan otras variaciones menores en este acto, como pueden ser diversas adiciones anecdóticas (D3v, D4v, D6r), así como alguna omisión (D6r). Un cambio anecdótico pero que a su vez se contextualiza en la escena es el siguiente: Calisto le reprocha a Pármeno no ser tan diligente como Sempronio, y que el remedio que trae el último con sus pies –porque va y viene de casa de Celestina–, lo destroza él primero con su lengua (ROJAS 2000: 90; ORDÓÑEZ 1973: 81). Wirsung calla tal metáfora y añade que “Sempronio busca remedio con su diligencia y seriedad” (D5r), otro castigo más para un Pármeno que no cesa de ser vilipendiado por su amo y comparado de tal manera por un criado que es todo lo contrario de lo que supone Calisto.²⁸⁰ Por eso no debe sorprender que Wirsung cambie ligeramente el último parlamento de Pármeno de este acto, cuando en la cuarta escena se halla solo y ofendido, replanteándose dejar a su amo a su suerte. Así dice el criado que lo sucedido le sirve de ejemplo (ORDÓÑEZ 1973: 82), a lo que el Pármeno alemán añade que también “de aviso” (D6r). En este punto, ya no le importará que su amo le dé dineros a una puta –así traduce del italiano ‘ruffiane’–, sino también a un bellaco, nueva adición de Wirsung que se relaciona con

²⁷⁸ Esta amplificación se mantiene e incluso amplía en 1534 (G3v).

²⁷⁹ Así lo testimonia el comentarista anónimo de la CC: “Palabra mala e heretica. Pues es contra el primer mandato del catalogo haziendo dioses ajenos” (FOTHERGILL-PAYNE *et al.* 2002: 155).

²⁸⁰ Se mantiene en 1534: “Ich sihe wol Sempronius kan mitt seynem fleyß vnd arbeyt” (G3r).

Sempronio y que aumenta el perfil traicionero de este criado en el nivel macrotextual de la obra.²⁸¹

Acto III

El tercer acto comienza con el encuentro entre Sempronio y Celestina, tras haber sido enviado el criado por Calisto para que la alcahueta adelantara su misión. El acto se completa con parte de la historia sobre Claudina, el informe sobre la aproximación a Pármeno y las muestras de seguridad de Celestina ante la embajada que tiene que cumplir. El acto termina con el conjuro mágico, justo antes de que Celestina vaya a casa de Melibea. Todas las escenas y pasajes mencionados poseen alguna variación notoria. El acto es además uno de los más significativos de *Wirsung* en el nivel macrotextual.

No en vano ha de anotarse que entre Rojas y Ordóñez existen muchas variaciones menores, en especial adiciones, sobre todo en el campo paremiológico. Muchos de los refranes castellanos ya no omiten la segunda parte de su estructura bimembre al traducirse al italiano. Ordóñez actuaría de ese modo porque sería consciente de que el público italiano no conocería las paremias que los oyentes de la península ibérica identificarían en las lecturas dramatizadas de la obra y completarían de manera automática, como si fuera un juego interactivo.

Uno de estos fragmentos es muy interesante porque muestra la adaptación de la obra a un público diferente del texto original. La obra se retoca para que llegue de manera más adecuada al lector del TLL, pero tampoco debemos olvidar que el cambio de referentes culturales ahonda en la verosimilitud del texto, puesto que así se facilita que la acción se desarrolle en el país de la nueva audiencia. Compruébese este pasaje en el que Sempronio narra la fugacidad del tiempo:

Sempronio. ¿Qué tanto te maravillarías si dijese: «La tierra tembló», o otra	Sem(pronio). Che tanto te farresti meraueglia se te dicesseno: la terra ha	Semp. vnd mert gröblich wurdest du dich verwundern wann man sagte die erd hat
--	--	---

²⁸¹ Téngase en cuenta que este último parlamento de Pármeno está transcrito en su totalidad de la edición milanese de 1515, puesto que la edición de Roma 1506 que utilizó KISH estaba falto de este folio (1973: 82, nota 14). La segunda traducción mantiene esta adición (1534: G4r).

semejante cosa que no olvidases luego, así como «Helado está el río», «El ciego vee ya», «Muerto es tu padre», «Un rayo cayó», «Granada es Granada y el rey entra hoy», «El Turco es vencido», «Eclipse hay mañana», «La puente es llevada», «Aquél es ya obispo», «A Pedro robaron», «Inés se ahorcó»? (III 97)	tremolato, o unaltra simile cosa, che subito non te scordassi? O alchuno te dicesse: agghiacciato e lo fiume, o un cieco uede, o tuo patre e morto, o <u>un trono e caduto dalcielo</u> , o doman sera eclipse, o lo tale e facto uestouo, o Agnese se appiccata. (84)	zittert oder anders der gleichen das dus von stund nit zurück schliegst vnd versessest aber wa ainer sagte der fluß ist gefroren / ain blinder gesicht / dein vater ist todt / <u>der thron ist vom himel gefallen</u> morgen wirt finsternuß / der ist bischoff worden / die agnes hat sich erhenckt. (D7v)
--	--	--

De este fragmento Ordóñez ha eliminado referencias históricas que se refieren a lugares geográficos hispánicos (Granada), ha prescindido de acontecimientos contingentes como la caída de un rayo o una inundación —«la puente es llevada». Se elimina curiosamente la referencia al Turco, aunque en Italia se tendría más presente su amenaza que en España, al poder referirse Rojas a la batalla turco-italiana de Otranto en 1480. En cambio, la eliminación de «a Pedro robaron» se justifica por la prudencia de Ordóñez al publicar su traducción en la ciudad del Santo Padre.²⁸² A pesar de las omisiones del traductor italiano, hay un añadido que también se reproduce, como el resto, de manera fiel por Wirsung.

Este acto nos proporciona un diálogo entre dos cómplices que están intentando pervertir a un tercero para que sus negocios puedan llevarse sin dificultad. Sempronio se muestra algo escéptico por los problemas que puedan tener con Pármene. Es fundamental el siguiente pasaje en el que Celestina le narra cómo ha ido su acercamiento hacia Pármene. El mismo supone un peldaño en la configuración de este personaje en el **nivel macrotextual** de la traducción:

Celestina. Díjele el sueño y la soltura, y como ganaría más con nuestra compañía que con las lisonjas que dice a su amo,	Cel(estina). Io li disse elsogno e la interpretatione, e como guadagnaria piu con nostra compagnia che con le	Cele. ich sagt im dem throm (<i>sic</i> por traum) vnd die außlegung vnd wie er mer mit unser gesölschafft gewinnen
--	---	--

²⁸² Creemos que la eliminación del nombre propio se debe a esta razón. Más adelante se transformará además una paremia —“ir de Pedro en Pedro”— con el nombre “Ianni”, por lo que la omisión anterior es deliberada por parte de Ordóñez. Hemos de anotar que no existe un uso fraseológico en italiano con el nombre de “Pietro”, como sucede en castellano.

<p>como viviría siempre pobre y <u>baldonado</u> si no mudaba el consejo; que no se hiciese santo a tal perra vieja como yo. Acordele quién era su madre, por que no menospreciase mi oficio; porque queriendo de mí decir mal, tropezase primero en ella. (III 99-100)</p>	<p>lusenghe che dice a suo patrone; e como sempre seria pouero e <u>mendico</u> se non mutaua altro consoglio; e che non se fesse sancto a tal cagna uecchia como io; prima li ricordai chi era sua madre per che non depregiasse ne me ne mia arte; che uolendo dir mal dime, scappucciasse prima in lei. (85)</p>	<p>wurd / dann mit seinem zü dütlen das er seinem herrn thüt / vnd wie er sein leben lang arm vnd ain <u>betler</u> wurde sein/ wa er nit andre weys halten wurd / vnd d[as]z er sich nit hailig machen solt / <u>man wurd in nämlich nit in kalender schreiben</u> / das er mich <u>arme alten dölpin</u> vnd mein kunst nit verachten solt wann ich jm zü gedanken bracht hab <u>das ich ain zeyt lang sein mütter gewesen</u> bin damit ob er üfels von mir sagte <u>sich selbst</u> vnd sein mütter <u>ynter der erd</u> auch schenden wurd.²⁸³ (D7r y v)</p>
---	---	--

En este fragmento sólo se halla un leve cambio de Ordóñez —«baldonado», es decir, ‘afrentado’, por «mendigo».²⁸⁴ La novedad radica en Wirsung, puesto que continúa perfilando el carácter malévolo de Celestina. En este caso, la alcahueta le narra a Sempronio cómo empezó a minar la fidelidad de Pármene, comentándole que “no se hiciera el santo, porque no lo iban a incluir en el calendario”.²⁸⁵ Celestina no se autodenomina “perra vieja”, expresión que hasta hoy denomina a una persona con experiencia, sino una “vieja y pobre loba”. Este animal simbolizaba en la época a una mujer deshonesto y puta (*DW* 1854-1960: XXX, col. 1255).

El descaro de Celestina se une con un todavía más grande poder de persuasión. Wirsung realiza una interesante interpolación en la que vuelve a mostrar una cuidada lectura, con una **variación intencionada por innovación autotextual**. La alcahueta añade que ella fue durante un tiempo su misma madre —faltando Claudina, hizo de tutora—, cuestión ya tratada el acto I, y devuelve así los improperios que le lanza Pármene, puesto que diciendo mal de ella, “se daña a sí mismo y a su madre que

²⁸³ Este fragmento se encuentra prácticamente igual en el segundo intento de WIRSUNG (1534: H1v). Se omite con todo la autoreferencia de Celestina comparándose con un animal.

²⁸⁴ Probablemente Ordóñez considerara un arcaísmo la palabra “baldonado”. De todos modos, el cambio por “mendico” lo realiza por atracción semántica.

²⁸⁵ No es una paremia alemana, según hemos podido comprobar en SINGER (1946) y RÖHRICH (1973²: I, 474).

descansa bajo el suelo.” A continuación, Wirsung omite el pasaje inmediatamente posterior. Se trata de las palabras de Sempronio a Celestina avisándola de la imposibilidad de corromper a Pármeno (ROJAS 2000: 102; ORDÓÑEZ 1973: 86; WIRSUNG 1520: E1r).²⁸⁶

Otro pasaje muy interesante de la traducción alemana posee diferentes adiciones y omisiones a tener en consideración. Aquí la alcahueta le narra a Sempronio que Melibea será una presa fácil y no se distinguirá del resto de las mujeres:

<p>Celestina. Todo lo puede el dinero: las peñas quebranta, los ríos pasa en seco; no hay lugar tan alto que un asno cargado de oro no le suba. <u>Su desatino y ardor basta para perder a sí y ganar a nosotros.</u> Esto he sentido, esto he calado, esto sé dél y della, esto es lo que nos ha de aprovechar. A casa voy de Pleberio; <u>quédate a Dios.</u> Que aunque está brava Melibea, no es ésta <u>si a Dios ha placido</u>, la primera a quien yo he hecho perder el cacarear. <u>Coxquillosicas son todas</u>, mas después que una vez consienten la silla en el envés del lomo, nunca querrían holgar. (III 102)</p>	<p>Cel(estina). Ogni cosa po el denaro: rompe li scogli, passa li fiumi in secco. Non ce si alto luogo che un somaro carico doro non salga di sopra. E questo e quello che io cognosco in questa materia. Questo e quello che io cognosco in questa materia. Questo e quello che si bisogna tacer. Questo comprendo in nostro utile de lui e di lei. Questo e quello che ce porra giouare. Io uo a casa de Pleberio. <u>Restati con Dio.</u> Che ancora che stia braua Melibea, non e questa la prima, <u>se aDio a placituo</u>, a chi ho facto perdere el cicalare. <u>Tutte tememo el soletico</u>: ma poi che una uolta consenteno la scella a riuerso dela schina, mai piu se possono straccare. (87)</p>	<p>Cele. so vermag der pfennig grosse ding die etwann zü bekumen vnmüglich geschetzt werden / durch bricht die berg / ergrünt die fluß kain so vest noch hoch schloß ist dahin ain maulthier mit gelt gelanden nit kumen müg / das ist wöllichs ich in disem handel erkenn / daß ist das im vnd mir nutz schaffen mag / das ist das vnß helffen wirt / ich gang zum hauß Pleberij vnd wie hoch Melibea geschmitzt ist / so ist sy doch nit die erst <u>die ich mit meinen listen gdiemütigt hab sy all fürchtend den butzen</u> / aber nach dem sy den laden öfnend / mag die zell gegen dem rugken nymer rü gewinnen.²⁸⁷ (E1r-C1v)</p>
---	--	--

²⁸⁶ Creemos que esta omisión tuvo que ser **involuntaria**, puesto que no proporciona grandes dificultades. Además, dicho fragmento sí que se halla traducido en la segunda versión de WIRSUNG (1534: H2v). Quizá se debiera esta omisión en la primera traducción a las crudas palabras de una Celestina que se propone abiertamente transformar a Pármeno a base de dinero y lujuria. En ese caso nos encontraríamos con una **variación intencionada por funcionalidad moral**.

²⁸⁷ El añadido desaparece en 1534 (H2v).

Del pasaje en alemán se desprenden la omisión a las referencias a Dios –la primera presente en la segunda traducción (H2v)– y un cambio en el que Celestina afirma que Melibea no es la primera a la que “ha humillado con sus astucias”. De todos modos, resulta difícil probar si este cambio en el léxico es un rodeo lingüístico de Wirsung al no comprender la expresión italiana “perdere el cicalare” o bien es una interpolación deliberada para realzar la maldad de la alcahueta.

Otra gran adición –variación **realista**– en un parlamento de Celestina es inmediato a este último. Sempronio no acaba de entender las razones de la vieja y ésta le narra los entresijos de la psique femenina, explicando el proceso de enamoramiento de las mujeres en general. Atiéndase a la interpolación que incorpora Wirsung en la primera mitad de este fragmento, el resto es fiel al original:

<p>Celestina. Digo que la mujer o ama mucho a aquel de quien es requerida, o le tiene grande odio. Así que si al querer despiden, no pueden tener las riendas al desamor. (III 104)</p>	<p>Cel(estina). Dico che la donna o ama molto colui da chi e rechiasta e li porta grande odio. De sorte che, se una uolta dan licentia, non possono tenere le redine al disamore. (87-88)</p>	<p>Ce. also sag ich dir <u>vn</u>ter <u>zwayen</u> müß eins sein / daß die frau vast liebt oder aber vast neydt dem von dem sy begert wirt / neydt sy in so mag sy doch abgewent vnd zü lieb gelaidt werden / <u>liebt sy in dann</u> so mag nit schaden bringen ob sy jm ain mal versagt hat / wann sollichs auß erberkait vnd scham beschehen ist / vnd doch jr aigne zung wider jren willen daß selb auß gesprochen hat vnd noch dann ist vnmüglich zü verhalten die begird der lieb / so wa sy darnach weytter an gesprochen werden villeichter nach lassend / betrachtend waß verzug jnen die ee beschehen abschlagung</p>
---	---	---

²⁸⁸ “Te cuento que sólo una cosa es posible entre dos amantes: o ama la dama al que la corteja o le odia. Si le odia, entonces puede cambiar de opinión y transformar sus sentimientos en amor. Si le ama,

		<u>gebracht hat.</u> ²⁸⁸ (E2r)
--	--	---

El acto presenta diversas **variaciones menores**. Algunas adiciones se deben a Ordóñez (C2v), otras son originales de Wirsung. Por ejemplo, cuando Celestina le pide a Elicia diferentes productos para preparar su conjuro. Wirsung interpola una **adición realista** añadiendo que el trozo de sogá proviene de “uno que estuvo ahorcado durante ocho días” (C3r).

Este acto contempla otras **adiciones retóricas** (B8r) y dos **variaciones menores externas** por dos errores tipográficos (B7r y A7r).

Acto IV

Este acto es el de la primera entrevista entre Celestina y Melibea. Antes de llegar a casa de Pleberio, la alcahueta realiza un monólogo en el que da rienda suelta a sus miedos. El acto presenta además algunas diferencias entre el texto italiano y el original castellano, además de otros cambios en el alemán, que afectan sobre todo al nivel macrotextual. Prosigue el reforzamiento negativo del personaje de Celestina y nos adentramos con ello en el tema de la magia, que Wirsung aborda con algunas variaciones.

En este monólogo inicial de la alcahueta, Ordóñez parece dispuesto a aumentar los miedos de Celestina con una adición que completa el castigo que temería. En el fondo, se trata de una variación intencionada para adaptar mejor el castigo que sufren las medianeras en Italia. Esta adaptación cultural vuelve a estar presente en el texto alemán, si bien Wirsung la acerca a su ámbito cultural. Compárense los miedos de la Celestina de cada traducción por las consecuencias que le podrían aguardar si falla en su empresa y se descubren sus verdaderas intenciones:

Celestina. Que, aunque yo he disimulado con él	(Celestina). Che anchora che io habbia dissimulato con lui,	(Celestina). wie wol ich mich <u>gantz on forcht vnnd kecklich</u>
---	--	---

entonces no puede ocasionar daño si le rechaza una vez, puesto que ello sucede por la honra y pudor, y porque su lengua se ha pronunciado en contra de sus deseos. Si [a las damases imposible detener el deseo de amor, su rechazo desaparece más rápidamente, meditando sobre la demora que les había traído su anterior rechazo.]” Agradezco al Dr. Stefan Matter la ayuda prestada para esclarecer este oscuro pasaje escrito en *frühneuhochdeutsch*.

<p>[Sempronio], podría ser que, si me sintiesen en estos pasos de parte de Melibea, que no pagase con pena que menor fuese que la vida; o muy amenguada quedase, cuando matar no me quisiesen, manteándome o azotándome cruelmente. (IV 111)</p>	<p>potrebbe essere che accorgendose el patre de Melibea, che io fusse pagata con pena che non fusse manco che la uita, o molto suergongnata restasse, quando occidere non mi uolesseno, facendome sbalzare o frustare <u>o mettere in berlina doue che fusse battuta assai uergognosamente conleoua che auanzano alle biocche</u>²⁸⁹. (91)</p>	<p>gegen jm erzaigt hab / wie wann sich aber begeben daß der vater Melibee mörcken oder erkennen wurd waß mein handel wer / was wurd darnach volgen / nicht anders dann wee meiner alten haut zum wenigsten wurd ich <u>offenlich</u> geschent oder gar von dem leben zū todt gepeynigt / <u>vileicht</u> aber auf den pranger gestölt außgestrich <u>oder wa es mir so wol ergieng</u> / <u>die orn abgeschnitten</u> oder aber ich wurd ermcklich [ärmlich] in die perlina geschlossen da man mich mit faulen ayren <u>vnd allem wüst</u> werffen wurd.²⁹⁰ (E4v)</p>
--	---	---

En el fragmento alemán nos encontramos con una Celestina algo más fanfarrona, que confiesa haber disimulado todavía más que en original sus temores ante Sempronio. Por otra parte, cambian los castigos de la familia de Pleberio: se la infamiaría en público, y no privadamente, como se desprende del original castellano y su traducción italiana, y se le cortaría una oreja. Este último escarmiento se practicaba para prostitutas y otras mujeres de vida deshonestas, para así afear su presencia (**adaptación cultural**). No es por tal razón casualidad que Ordóñez haya especificado

²⁸⁹ La adición del texto italiano reza así en español: “[...] o meterme en la picota en la que de manera vergonzosa me lanzarían los huevos que le sobran a las gallinas.” El vocablo ‘biocche’ es un dialectismo romano, que habría adquirido Ordóñez tras su estancia en Roma. Equivale en italiano estándar al plural de ‘chioccia’ (gallina ponedora), y sirve también de insulto al sexo femenino. Debo agradecer el dato a Romain Galeuchet.

²⁹⁰ “Que, aunque me he mostrado ante él [Sempronio] bastante animosa y sin miedo, podría suceder que el padre de Melibea notara o percibiera cuál es mi negocio, entonces no sucedería otra cosa que el dolor de mi pellejo. Sería por lo menos vilipendiada en público o ya sería castigada a muerte, quizás me pondrían en la picota y sería azotada, o como bien me podría suceder, me cortarían la oreja; o ya me encerrarían de manera miserable en la picota para que me lanzaran huevos podridos y toda clase de basura.” La traducción de 1534 mantiene en la práctica casi toda la adición (J1v). Nótese en este fragmento el italianismo ‘perlina’ y la forma plural paragógica ‘ayrn’, típica de Baviera y Austria.

anteriormente que la cicatriz de Celestina se hallaba en la nariz, pues esta era otra parte de la cara que solía sufrir mutilaciones (KISH 1973: 93).

El personaje de la alcahueta posee en este acto una mayor descripción física. Lo averiguamos durante los parlamentos entre Lucrecia y Alisa en los que la primera informa a la segunda sobre la persona que desea vender hilado. Entre el original castellano y la versión de Ordóñez hay ligeros cambios, pero son más significativos en Wirsung:

<p>Lucrecia. ¡Jesú, señora, más conocida es esta vieja que la ruda! No sé cómo no tienes memoria de la que empicotaron por <u>hechicera</u>, que vendía las mozas a los abades y descasaba mil casados.</p> <p>Alisa. ¿Qué oficio tiene? Quizá por aquí la conoceré mejor.</p> <p>Lucrecia. Señora, perfuma tocas, hace solimán, y otros treinta oficios; conoce mucho en yerbas, cura niños, y aun algunos la llaman vieja lapidaria. (IV 115)</p>	<p>Lu(cretia). Iesu, madonna! Piu cognosciuta e questa uecchia che la ruta. Io non so come non te recordi di lei che fo messa in berlina per <u>factocchiara</u>, e che uendeua le giouene ali preti e che guastaua mille matrimonii.</p> <p>Ali(sa). Che arte e la sua? Forsi per questa uia la cognoscero.</p> <p>Lu(cretia). E perfumatrice, fa <u>belleti</u>, sollimato e phisica de mammoli; ha trentaltre arte. Cognosce molto in herbe, <i>et</i> alcune la chiamano la uecchia lapidaria. (93)</p>	<p>Lucre. <u>Ja fraw</u> sy ist doch baß erkannt alß die rauten ich waiß es nit zü betrachten / daß du jr nit gedenkest sy ist die alt / so ain mal auff den pranger in die perlina geschlossen / vnd für die <u>gröst kuplerin dieser stat außgeschryen ward</u> / die so vil iunger diernlein den pfaffen verkuplet vnd über tausent eelich ständ verdörbt hat. Ali. waß hantwercks treybt sy / ob sy mir in gedechnuß kem. Lucre. Sy ist ain rauchmacherin / macht sublimat vnd <u>ain wund ärtztin der iunckfrawen die jr iunckfrawschaft verschertzt hond</u> mitander sollicher kunst der kann sy wunderbarlich sachen treiben vnd hayst die alt stainerin.²⁹¹ (E6r-v)</p>
---	---	---

Wirsung eleva todavía más el grado de alcahuetería de Celestina. De hecho, cambia el delito por la que la llevaron a la picota, de hechicera se convierte en la

²⁹¹ “Lucrecia. ¡Pero señora, ella es más conocida que la ruda! No entiendo cómo no te acuerdas de ella. Es la vieja a la que llevaron y encerraron en la picota, proclamándola como la mayor alcahueta de esta ciudad. Alcahueteaba mozas para los sacerdotes y echó a perder más de mil matrimonios. Alisa. ¿Qué oficio tiene? Así me vendrá a la memoria. Lucrecia. Es perfumera, hace solimán y es cirujana de las doncellas que perdieron su virginidad, entre otros oficios, de los que hace maravillas; se la llama vieja lapidaria.” La traducción de 1534 es algo más fiel al pasaje italiano (J3r).

“alcahueta más grande de la ciudad”. Entre los oficios que describe Lucrecia, Wirsung rescata uno de los narrados por Pármeno, el de hacedora de virgos. Todo ello provoca además una aún menor perspicacia de la imprudente Alisa y tendrá pues consecuencias terribles para Melibea.

No obstante, la eliminación de esta profesión –Celestina como hechicera– no repercute en las artes diabólicas de la alcahueta, si seguimos analizando la magia en **nivel macrotextual** de esta traducción. Así sucede cuando se avisa a Alisa de la enfermedad de su hermana. Obsérvese la interpolación del traductor alemán:

Celestina. (Por aquí anda el diablo aparejando oportunidad, arreciando el mal a la otra. Ea, buen amigo, tener recio, agora es mi tiempo o nunca; no la dejes; llévala de aquí a quien digo.) (IV 117)	Cel(estina). De qui ua adesso el diauolo apparechiando oportunita al facto mio, re inforzando el male a quellaltra. Su, su, bon amico, tien forte! Che adesso e mio tempo. Ola a chi dico io, fa che mhabbii intensa! (95)	Cele. Yetzund gat da her der teüfel vnd mein <u>beschwörung auß dem garn</u> mit gantz güter gelegenhait meiner sach vnnd mert den we <u>der schwester</u> / wolauß wolauß getrewer fraind / vnnd starcker helfer halt vest dan yetzund ist mein zeyt / Hoscha / zü wem red ich / sich das du mich verstanden habest. ²⁹² (E7r-v)
--	--	--

En este pasaje se deja bien patente que la Celestina alemana ha logrado introducir al diablo en casa de Melibea, transportado en el hilado mediante un encantamiento. Cuestión más difícil de elucidar es si este cambio de Wirsung es producto de un perfil determinado de Celestina, en el que se desea aumentar las dotes hechiceriles de la alcahueta, o bien es reflejo del intento de “mejorar” el original haciendo de la traducción una versión más clara y concisa para el lector. En este mismo pasaje hay una prueba de esto último, cuando se omite un pronombre indefinido –«otra»– y se cambia por su verdadero sujeto, es decir, “la hermana de Alisa”. En síntesis, Wirsung realza el papel de la magia haciéndolo más patente y beligerante, como podrá verse incluso en futuros pasajes.

Wirsung es también capaz de dotar al personaje de Celestina de su típica ironía, si bien en otros casos, por ser sobre todo una traducción de segunda mano, se pierde. Así sucede en este último caso con una expresión todavía usual con la que

²⁹² Las adiciones de este pasaje no se hallan en la traducción de 1534 (J3v).

Lucrecia se refiere a la alcahueta. “Buena pieza” se convierte en un más benévolo “buona creatura”, lo que pasa al alemán absolutamente descontextualizado y sin la ironía del original castellano “güt mensch” (ROJAS 2000: 116; ORDÓÑEZ 1973: 94; WIRSUNG 1984: E6v).²⁹³

Este error es de Ordóñez, ya que es una traducción no equivalente ni funcional. Hay otras ocasiones en las que Wirsung se muestra capaz de potenciar situaciones irónicas. Por ejemplo, cuando Celestina le asegura a Alisa que rezará tres padrenuestros y “así quiera Dios que mi pobre oración sane a su hermana” (E7v), justo cuando le ha pedido al mismo Diablo precisamente lo contrario.²⁹⁴ Wirsung ha sabido captar la intención primigenia de Rojas, cuyo acto IV está lleno de dobles sentidos e ironías en la entrevista de la alcahueta con Alisa.

En cierto número de casos algunas inexactitudes proceden de Ordóñez, como la curiosa variación que provoca una incoherencia en el pasaje sobre la riqueza contra la pobreza. El traductor italiano cambia en una respuesta «rico» por «pobre» (ROJAS 2000: 119; ORDÓÑEZ 1973: 96; WIRSUNG 1520: E8r). Este fragmento hace que el pasaje sea en parte incoherente porque no tiene mucha lógica que Celestina se queje de la pobreza en la vejez y que luego Melibea le replique que “unaltra cantione cantarano li poueri”. Este cambio de Ordóñez se mantiene pues en la primera traducción de Wirsung (E7v), así como en la segunda (J8v).²⁹⁵

La traducción de Ordóñez es también responsable de algunos cambios en el orden de los parlamentos. Muy significativo es el fragmento sobre el pelícano, que Celestina narra para provocar piedad en Melibea. En la traducción italiana, como la *Tragicomedia* valenciana de 1514, se posterga tal episodio para la siguiente intervención de Celestina, rompiendo la sucesión de animales que la alcahueta ejemplifica por su caridad (ROJAS 2000: 125-126; ORDÓÑEZ 1973: 100).²⁹⁶ Wirsung

²⁹³ El uso de esta expresión castellana “ser una buena pieza” es un giro irónico todavía hoy vigente. El *DA* ya recoge tal acepción: “Phrase irónica que se aplica y dice del que es mui astuto, bellaco y de malas propiedades” (2002: III, 269). En 1534 se traduce como “güt arm weib” (J3r).

²⁹⁴ Este pasaje referente a la entrevista de Celestina con Alisa se vuelve mucho más fiel al original italiano en la traducción de 1534 (J3v-J4r).

²⁹⁵ En *Ajnn recht liepliches büchlin* se añade una glosa al margen de Wirsung en la que se llama la atención sobre un pasaje que trata de “Ob die reichthum oder zimmlich armüte rüwiger vnd/ nutzlicher sey” (J8v).

²⁹⁶ Recordemos que la edición de la traducción italiana de Minuziano (1515) sí tiene este pasaje en su orden lógico. Como se ha visto en un capítulo precedente, esta lección imposibilitaría que Wirsung hubiera utilizado tal edición.

sigue fielmente su fuente y no se preocupa aparentemente por la poca cohesión de este fragmento (F3v), tampoco en su segunda traducción (N3v).²⁹⁷

En el **nivel microtextual** de la traducción alemana sobresalen algunas variaciones menores. Varias adiciones son de tipo retórico (F7v, F8r) y afectan a Melibea, lo que nos lleva a creer que es un eco de la dominación de Celestina o del reflejo del agitado estado emocional de la joven. Entre las adiciones meramente anecdóticas destaca una que parece aumentar el rol demoníaco de la alcahueta (F4r).²⁹⁸

Otra adición interesante versa sobre el poder del dinero (E8v) y se desarrolla cuando Celestina reniega del mismo y dice aquello de “las riquezas no hacen rico, mas ocupado; no hacen señor, mas mayordomo” (ROJAS 2000: 120). Wirsung se permite una versión más libre que se inscribe como una **variación intencionada por innovación**, con tintes **didáctico-moralizantes**: “el dinero no eleva al hombre, lo oprime y humilla. La riqueza no hace señor, sino tirano y soberano violento.”²⁹⁹

Acto V

El presente acto es también breve, y a la par, sirve de transición, puesto que en el mismo se dota de una mayor verosimilitud a las coordenadas de espacio-tiempo. Celestina acude a casa de Calisto tras su misión. La alcahueta sirve así de nexo de unión entre las dos casas de los nobles y proporciona el preludio de un inminente cambio de lugar y de personajes.

Entre Rojas y la traducción de Ordóñez no existe ningún cambio relevante, si exceptuamos el campo paremiológico, que merece un análisis más complejo que no nos incumbe aquí.

²⁹⁷ Wirsung también sigue un leve cambio de Ordóñez cuando Celestina se preocupa por la furia de Melibea (ROJAS 127; ORDÓÑEZ 101; WIRSUNG 1520: F4r).

²⁹⁸ Desaparece esta última adición sobre el demonio en 1534 (K4r).

²⁹⁹ El texto en alemán dice así: “Das gold erhebt nit den man / Ee verdruckt vnd nidert es jn / reichtumb macht kainen herrn besunder ainen gewaltigen Tyrannen vnnd herscher” (E8v). Compárese con la fiel traducción italiana (ORDÓÑEZ 1973: 96-97). La segunda traducción de Wirsung es en cambio fidedigna respecto al texto italiano (1534: N1r).

Ordóñez no ofrece ninguna especial variación respecto al texto rojano. La única adición menor relevante sería la que subraya el carácter blasfemo de Sempronio. Se trata de un juramento que pone en evidencia un uso en vano de Dios (ROJAS 2000: 141, ORDÓÑEZ 1973: 112; WIRSUNG 1520: G3v).

Un posible error de comprensión de la traducción de Ordóñez por parte de Wirsung se observa en la segunda escena de este acto. Celestina apremia a Sempronio para ir a casa de su amo, pero el criado se muestra impaciente y deseoso por saber las nuevas sobre Melibea. A continuación Celestina le espeta que Calisto ya debe estar ido por su mucha tardanza. Sempronio le responde irónicamente que aun sin ella Calisto ya lo está (ROJAS 2000: 141). En cambio, Ordóñez traduce elidiendo el verbo auxiliar ‘essere’ en una construcción de participio. Lo curioso es que Wirsung cambia la tercera persona del singular por la primera, y así hace de Sempronio el verdadero impaciente. De este modo, nos encontramos con un error como **variación involuntaria**, es decir una mala interpretación por motivos puramente cognitivos. Lo extraño es que suceda en un pasaje que no debía ofrecer grandes dificultades para el traductor alemán, por lo que cabe la posibilidad siguiente: Wirsung quiere subrayar todavía más el interés de Sempronio por Melibea, atracción que se muestra en repetidos pasajes de la obra.³⁰⁰

Sempronio. Y aun sin ella ya lo está. (V 141)	Semp(pronio). E senza essa me pare <u>uscito</u> del senno. (112)	Sem. on wissen deiner handlung vnd waß du geschafft hast / bedunckt mich ich hab die vernunft verlorn. (G3v)
---	---	--

Consideremos ahora algunas variaciones genuinas de Wirsung. La primera de ellas versa sobre la magia y se desarrolla en la primera escena de este acto, cuando Celestina se jacta de su éxito y deja bien patente que el Diablo se hallaba en el hilado.

³⁰⁰ El traductor alemán se reafirma en esta interpretación incluso en 1534. A continuación la transcribimos también aquí: “Sempronius. Soll ichs dann nit wissen / so komm ich auch von synnen. (M2v)”. Obsérvese cómo en esta segunda traducción Wirsung se decanta por una estructura paremiológica bimembre.

Esta adición afecta al **nivel macrotextual**, pues incide en el uso de la magia y deja bien patente la presencia y consecuencias del Diablo en casa de Melibea.³⁰¹

Celestina. ¡Oh serpentino aceite! ¡Oh balnco hilado, cómo os aparejastes todos en mi favor! (V 137)	(Celestina). O serpentino oglio! O bianco filato! Como ue site apparecchiati in mio fauore! (109)	(Celestina). O schlängisch öll / O weysses gran / <u>O teüfel darin verborgen</u> / wie seind jr so geschickt gewesen in meinem gepiet. ³⁰² (G1v)
---	---	--

Ya en el nivel microtextual, las variaciones menores comprenden la **omisión** de una parte de un parlamento de Celestina (G2v), así como una variación externa provocada por una errata de imprenta en la que aparece «hoßhait», en vez de «boßhait» (G2v). Una adición anecdótica a primera vista, pero que nosotros consideramos **realista** al ir en consonancia con las características de uno de los personajes, es la siguiente: Celestina caracteriza a Calisto como “liberal y algo antojadizo” (ROJAS 200: 141), cuestión que Ordóñez traduce como “liberale e qualche poco lunatico” (112), a lo que Wirsung añade el adjetivo de “rico” (G3r), ya que en el argumento general de la traducción alemana aumenta el estatus económico del joven.

Acto VI

En este acto, Celestina vuelve a ser la protagonista principal de la acción y por lo tanto, objeto de los diferentes cambios macrotextuales de la traducción de Wirsung, que continúa perfilando un nuevo personaje a su modo y sazón. Aquí Celestina se entrevista con Calisto y le anuncia el estado de su embajada, procediendo a darle el cordón de Melibea. La traducción italiana es bastante fiel a su original, con algunas omisiones (KISH 1973: 121-123) y leves adiciones que no merecen destacarse (pp.

³⁰¹ Estas referencias constantes del Diablo en el hilado parecen confirmar la tesis expuesta por Deyermund. Si el Diablo está claramente presente en el hilado, luego no sería descabellado para el lector coetáneo de *LC*, alemán o hispano, que este mismo Diablo pasara al cordón y a la cadena de oro (DEYERMOND 1977: 6-12).

³⁰² La traducción de 1534 es en cambio fiel al original (M1r).

118, 121, 124 y 127).³⁰³ Algunas de mayor relieve se comentarán en contraste con la versión alemana.

La primera y prácticamente única adición de este acto que puede tenerse en cuenta incumbe a la alcahueta y se plasma en el momento en el que Celestina procede a narrarle a Calisto su encuentro con Melibea. En un momento determinado de la conversación, que Celestina sabe llevar muy bien para despertar la impaciencia del joven, se narra la retahíla de improperios que una Melibea furiosa le había lanzado a la medianera:

<p>Celestina. [...] diciendo que cesase mi habla y me quitase delante si no quería hacer a sus servidores verdugos de mi postremería, agravando mi osadía, llamándome hechicera, alcahueta, vieja falsa, barbuda, malhechora y otros muchos inomniosos nombres con cuyos títulos asombran a los niños de cuna. (VI 150)</p>	<p>Cel(estina). [...] dicendo che cessasse mia imbasciata e me leuasse denanci a lei, se io non uolea che soi serui fusseno manegoldi de mio ultimo fine, aggrauando mia audacia, chiamandome factucchiaria, ruffiana, uecchia falsa, barbuda, malfactrice <i>et</i> altri assai ignominiosi nomi, con quali titoli se adombrano li mamoli de cuna. (119)</p>	<p>Cele. [...] sagend das ich end geb meiner werbung vnd das ich mich behend vnd eylend von jr machet wann wa ich sollichs nit thet soltend ire knecht denen sy vō stunden anrűffen wölt / ain end machen meinem leben / also erschreckt sy so hart mein keckhait mich scheltend ain alte <u>teüflin</u> kuplerin vnd <u>hauffen macherin</u> / mit vil andern vnzimlichen namen / mit wölchen titteln man die aller <u>leichtförtigsten gemainen weiber</u> schmecht.³⁰⁴ (G7v)</p>
---	---	--

La traducción alemana omite la inmensa mayoría de los epítetos que Melibea lanza a Celestina, aunque se subraya el de «alcahueta» junto con el de «endiablada» (*Teüflin*). Esta nueva adición contiene en parte una carga semántica negativa que también enlaza con la magia negra, con lo que se incluyen en cierta manera, aunque no los nombre Wirsung, los apelativos de hechicera y malhechora.³⁰⁵ El de «barbuda»

³⁰³ Una variante de Ordóñez, que quizá provenga de la edición castellana que utilizó, es el cambio de un parlamento de Sempronio, que en este caso se atribuye a Celestina (ROJAS 2000: 158; ORDÓÑEZ 1973: 124 y WIRSUNG 1520: H3v y 1534: N4r). El desorden en la atribución de este parlamento parece común en la transmisión textual de la traducción italiana, incluida la edición milanese de 1519 (H8r-v).

³⁰⁴ Curiosamente se mantienen estas adiciones –con alguna leve variación– en 1534 (M1v).

³⁰⁵ Coincide este calificativo con otras adiciones anteriores que envilecen todavía más al personaje de Celestina. Véase además que Wirsung añade junto a “kupplerin” un sinónimo (“haufenmacherin”). Se

ya lo omite Wirsung más atrás (1520: B5r) y debe justificarse tal vez por la ausencia de significado real en el ámbito lingüístico alemán. El recurso empero del traductor alemán por demonizar a Celestina se repite varias veces en este acto, cuando Pármene le reprocha tener un “nombre de los demonios” (G4v y H1r). Ésta es una prueba más de la demonización del personaje de Celestina en el nuevo papel que le proporciona Wirsung a la magia en el **nivel macrotextual** de su traducción.

Otra adición en un parlamento de Celestina –pero ya en el **nivel microtextual**– incumbe en este caso a Calisto y debe leerse entre líneas. Calisto se desespera ante la posibilidad de que Melibea permanezca impassible a sus deseos y Celestina le responde que deje todo en sus manos, que no sabe lo que puede lograr, ya que la ha visitado poco “al haber sido un caballero.”³⁰⁶ Esta curiosa adición, que nos vuelve a recordar el estamento al que pertenece Calisto, puede comprenderse en boca de Celestina como una **variación intencionada por funcionalidad moral**, ya que de manera irónica va dirigida a un noble de indecentes pretensiones amorosas.

Wirsung parece lograr así dotar a la alcahueta de otro de sus recursos más frecuentes, como es la ironía. Sin embargo, ésta puede desvanecerse por omisión de otros pasajes, como el de la referencia de Celestina al excesivo fetichismo de Calisto con el cordón (ROJAS 2000: 156; ORDÓÑEZ 1973: 123 y WIRSUNG 1520: H2v).³⁰⁷

Sobre Calisto hay una **variación intencionada por innovación autotextual** – en el folio C2v– creada obviamente por el mismo Wirsung. Al final de este acto, Celestina le aconseja al enamorado que olvide un poco el asunto amoroso y se distraiga con otros pensamientos. Véase la respuesta de Calisto:

Calisto. Eso no, que es herejía olvidar aquella por quien la vida me aplace. (VI 161)	Cali(isto). Questo non, che seria heresia chio me scordasse di colei per cui la uita me piace. (127)	Calix. Das nit / dann es ketzerey wer der zü vergessen an wölcher <u>mein genesen vnd sterben stat.</u> ³⁰⁸ (H5r)
---	--	--

subraya así todavía más la labor que intenta desempeñar Celestina en casa de Melibea. Que se subraye el oficio de la medianera es claro signo de una mayor remoralización de *Ain hipsche Tragedia*.

³⁰⁶ “Du hast wenig versücht wie wol du ain ritter worden bist” (H2r y H2v). Esta adición no aparece en 1534 (N3v).

³⁰⁷ El fragmento es completado en la segunda traducción (N3v).

³⁰⁸ “Eso no, que sería herejía olvidar a aquella de la que depende mi salud y muerte.” Desaparece esta adición en 1534 (O1r).

Este añadido pone otra vez de relieve el estado anímico de un Calisto alemán que se permite también expresiones propias de su “locura de amor”. Otras referencias autotextuales consisten en recordar a Apolonia como la santa a la que Calisto debe dirigir sus oraciones (G8r).

Una **adaptación cultural** presente en la traducción de Wirsung consiste en el dicho “Zamora no se ganó en una hora”. Éste se mantiene en la traducción italiana (1973: 123), pero Wirsung lo convierte en la ciudad de Veyum (H2r).³⁰⁹ Tal ciudad se hallaba al norte de Roma y fue una ciudad etrusca a la que los romanos costó conquistar. Hay una glosa en la segunda traducción de 1534 que dice: “Veium die statt ward 10. jar von den Römern belegert / zü letst auß list erobert (N3v).

Otras variaciones menores de Wirsung son la omisión de una referencia mitológica (G8r), aunque luego se traslade la adición de Ordóñez en la que se menciona a Cupido (H3r).

Acto VII

Este acto se desarrolla en una única escena que avanza en la lucha dialógica de dos personajes: Pármeno acompaña a Celestina a su casa y, por el camino, ésta empieza a desarmar al criado. Con su hábil conversación consigue minar la fidelidad del joven. Por un lado, la alcahueta le hace ver la superior sabiduría de los más ancianos y le aconseja unirse con Sempronio para disfrutar de la vida. El recuerdo elogioso de la madre de Pármeno constituye la puntilla que acaba con la desconfianza del criado. Celestina se alza como segunda madre y logra que el criado se una a sus negocios con la promesa de conseguirle los favores amorosos de la prostituta Areúsa. Ambos se dirigen entonces hacia la casa de la ramera. Tras dejar a Pármeno gozando con la muchacha (segunda escena), Celestina vuelve a su hogar, donde habla con Elicia y se desarrolla la tercera escena de este acto.

³⁰⁹ Ordóñez también realiza en este pasaje una variación por adecuación semántica. Especifica el tipo de manto que Calisto le regala a Celestina y añade que es “veneciano”. Esta adaptación cultural italiana se mantiene en Wirsung, sin duda por las estrechas relaciones comerciales entre Augsburgo y el norte de Italia. Cfr. ORDÓÑEZ 1973: 121 y WIRSUNG 1520: H1r.

La versión de Ordóñez no difiere en demasía de su original castellano, si bien aparecen en este acto diferentes variaciones por adecuación semántica para así evitar una literalidad que provocaría extrañeza o cierto desconcierto en el público italiano.

De todos modos, han de reseñarse algunas variaciones de la traducción italiana que no siempre se respetan en la traslación de Wirsung. Empecemos con lo que podría achacarse como error de Ordóñez. Éste no entiende algunas expresiones de la obra, o más bien el pasaje se ha deturpado, como puede suceder con la traducción de la expresión ‘mantenerse de una sola gotera’ (ROJAS 2000: 179). En vez de omitirse, en el texto italiano aparece ‘goza’ por ‘gotera’ (138), lo que hace del dicho algo incomprensible, por lo que Wirsung decide omitirlo (J5v).³¹⁰

Otra variación de Ordóñez en el campo fraseológico se relaciona con el dicho “ir de Pedro en Pedro”, cuya traducción literal podría haber causado algún malentendido, al ser el traductor italiano un hombre cercano al Vaticano.³¹¹ Para evitar suspicacias, Ordóñez realiza una **adecuación semántica**. El dicho en italiano pasa a corresponderse con el castellano mediante la **pseudosinonimia** “de Ianni a Ianni” (ROJAS 2000: 169; ORDÓÑEZ 1973: 132). El nombre propio “Juan” es tan popular en Italia y Alemania como “Pedro” en España.³¹²

En el uso de variaciones menores, ha de anotarse una pequeña adición de tipo retórico que consiste en el uso de la exclamación religiosa ‘Jesús’ (ORDÓÑEZ 1973: 139), que curiosamente Wirsung en este acto, como en los siguientes, omite de manera sistemática.³¹³ Ignoramos si el traductor alemán realiza una omisión

³¹⁰ No hemos encontrado «goza» en ningún diccionario etimológico italiano. Es probable que la grafía [z] represente aquí una [t]. ‘Gota’ significaba entonces ‘bigote’, por lo que la frase cobraría igual sentido (TOMASSO y BALLINI II: 2, 1157). Es decir, de “mantenerse de una sola gotera” a “mantenerse de un solo bigote”, que viene a señalar que Areúsa se contenta con un único hombre, lo cual es lo que quiere decir Celestina. Téngase en cuenta que «gota» es en italiano «goccia» y que Ordóñez se atiene a traducirse libremente este dicho. No obstante, Wirsung sí parece haber comprendido esta frase en su segunda traducción: “Wann du von *einem* aynigen tröpflen leben woltest.” (P4v). Puede que en este caso se sirviera de una de las ediciones milanesas corregidas por Claricio Immolesse. En la de 1519 este pasaje tiene una glosa marginal en la que Wirsung encontraría la solución a este problema lingüístico: “Meretrice scaltra de uno *non e contenta*” (1519: K2v).

³¹¹ De hecho, SCOLES cree que Alfonso Ordóñez llegaría a Roma con la corte de Alejandro VI (1961: 167).

³¹² Para el ámbito germánico puede verse RÖHRICH (1973: I, 387-388). Con todo, no hay paremia con “Hans” de funcionalidad parecida al texto. Tampoco existe en el *TPMA* (IX, 66).

³¹³ En efecto, una de las omisiones más constantes de Wirsung tienen que ver con el uso de «Jesús» como interjección (J3r y J6r). Las de este acto se mantienen en la traducción de 1534. Con todo, tampoco desaparece.

involuntaria o más bien se trata una **variación intencionada por funcionalidad moral**.³¹⁴

Por último, Ordóñez proporciona en este acto dos variaciones de cierto relieve. La primera es una adición al final del acto, que le sirve a Celestina para enfatizar la timidez de Pármeno ante Areúsa.³¹⁵ Esta potenciación de una actitud típica del criado es uno de los pocos cambios en el **nivel macrotextual** del texto italiano en este acto. Existe además una interpolación curiosa en la versión de Ordóñez que posee un pequeño matiz escatológico, que ignoramos si es de su invención, o es una variante de la *Tragicomedia* que utilizó:

Pármeno. A la mi fe, mientras más fui creciendo, más la primera paciencia me olvidaba; no soy el que solía, y asimismo Sempronio no hay ni tiene en qué me aproveche. (VII 165-166)	Par(meno). Per mia fe, madre, che quanto piu son cresciuto, piu la prima patientia se me scordata. Non son piu quello che io solea, et anchora <u>Sempronio non ha saluo il culo e li denti ne cosa che utile me faccia.</u> ³¹⁶ (130)	Par. Auff glauben müter ye mer ich eraltet bin ye mer ist mir mein alte gedult entgangen / also das ich nit mer bin der ich etwan gewesen bin / so hat auch sempronio nicht mer alß den ars vnd die zen / vnd nichtz anders das mir <u>schaden</u> bringen müg. ³¹⁷ (H7r)
---	---	--

Wirsung no traduce literalmente la última parte de este fragmento y cambia el enunciado. Es en realidad una **variación menor parafrástica**. Para Pármeno, más que provecho, considera que Sempronio no le puede ocasionar ningún perjuicio. Esto mismo resulta mucho más acorde con la relación entre ambos mozos y reconstituye el mismo pasaje en su contexto real.

Este acto aumenta y potencia la nueva configuración de los personajes. Veamos cómo en el **nivel macrotextual** Wirsung vuelve a enfatizar el carácter

³¹⁴ Ha de tenerse también en consideración una posibilidad más simple: que tal interjección no fuera común en la Alemania del siglo XVI. Los testimonios recogidos en el *DW* (vol. 10, col. 2314) son en todo caso posteriores.

³¹⁵ De hecho le reprende, porque “stai qui como un pezzo de legno” (ORDÓÑEZ 1973: 140).

³¹⁶ Sobre esta adición de Ordóñez dice al respecto SIMONE que es una “colorita espressione probabilmente per riportare un modo di dire italiano” (1990-91: 128).

³¹⁷ “A fe mía, madre, que cuanto más he crecido, más se ha perdido mi antigua paciencia. Por tal no soy más el que antes era, así tampoco tiene Sempronio más que el culo y los dientes, y ninguna otra cosa que me pueda traer daño.” El vocablo añadido por Wirsung desaparece en 1534 (O3r).

dominador de Celestina. En este caso es mediante una adición en un parlamento de Pármeno:

Pármeno. Madre, mi segundo yerro te confieso, y con perdón de lo pasado quiero que ordenes lo por venir. Pero con Sempronio me parece que es imposible sostenerse mi amistad; él es desvariado, yo mal sofrido; concíértame esos amigos. (VII 165)	Par(meno). Madre, mio secundo errore ti confesse, e con perdonanza del passato, uoglio che ordini edisponghi quello che ha da uenire. Ma con Sempronio me pare che e cosa impossibile poterse mantenere nostra amicitia. Ello e huomo senza discretione, et io non patisco in groppa. ³¹⁸ Acconcia me tu adesso questi amici. (129)	Par. Mütter mein vergangne irrung bekenn ich vnd beger verzeyhung / schick vnd mach des künfftig nach allem deinem willen / <u>Parmeno wirt dir fürbaß volgen vnnd dich mit nichten nitt mer hindern</u> / aber mit sempronio bedunck mich vnmüglich sein <u>bestendige fraintschafft zü machen / er ist ain stoltzer vnd grober knecht / so trag ich nit hinder verainig nur du unß.</u> ³¹⁹ (H6v)
--	--	--

Pármeno reacciona aquí antes las palabras amistosas de Celestina mucho más sumiso de lo habitual. Wirsung se adelanta de este modo al rápido socavamiento psicológico que la alcahueta realiza del joven criado. Ni siquiera necesita que mencione a su madre Claudina y que Celestina le prometa las mieles de una provechosa amistad: Pármeno se convierte en un ser mucho más manipulable, que apenas muestra objección por las razones de la alcahueta. Así parece tras la confesión del mismo criado en la que añade que no se opondrá más a ella y que le seguirá en todo lo que mande.

En la segunda interpolación de este fragmento, Wirsung se muestra capaz de transformar el texto original cuando, suponemos, duda de su significado real. En este caso, se trocan los apelativos sobre Sempronio, que se adaptan a la psique del mismo. De la misma manera consigue salir airoso de una frase hecha cuyo significado no se documenta. “Concertar a alguien unos amigos” debe ser expresión irónica para que alguien lleve a cabo algo que se considera imposible (LOBERA 2000: 165, n. 26).

³¹⁸ “Patire in groppa” es una expresión de difícil elucidación. Por un lado parece referirse a que Pármeno no desea ser dominado. El *VC* (1974: 404) da otro dicho con ‘groppa’: “Non portar groppa, cioè non voler sopportare ingiuria.”

³¹⁹ “Pármeno. Madre, te confieso mi pasado error y te pido perdón. Manda y ordena en el futuro según tus deseos, Pármeno te seguirá en el futuro y no te estorbará más con naderías, pero con Sempronio me temo que es imposible hacer amistad duradera. Él es un sirviente orgulloso y tosco, así que yo no pongo obstáculos, sólo únenos tú a nosotros.” En 1534 desaparecen estas adiciones (O2v).

Ordóñez traduce de manera tan literal y extraña al contexto cultural italiano, que Wirsung se vio obligado a transformarla de manera libre mediante una **variación intencionada por adecuación semántica (adaptación libre)**. En dicho cambio, Pármene exhorta a Celestina a que lo una en el negocio con Sempronio y así se vuelve a enfatizar –como antes se había hecho con el Pármene fiel– el proceso de corrupción de un sirviente que acaba de cambiar de actitud por los embites dialécticos de la alcahueta.

Pármene vuelve a tener mayor protagonismo en una réplica a Celestina, cuando ésta le narra las fechorías de su madre Claudina y menciona cómo la Justicia la halló en una encrucijada y castigó por bruja. Esto provoca la reacción de Pármene, que contesta que es verdad, pero que el castigo en la picota no fue por culpa de un delito, sino “sobre todo por amor” (WIRSUNG 1520: J1v).³²⁰ Esta adición puede entenderse como el afán de Wirsung de mejorar el original completando aquello que considera necesario. Claudina debe ser considerada, tal y como nos informa Celestina, como bruja.³²¹ De hecho, Wirsung traduce el término italiano ‘strega’ por ‘unhold’. El italiano ‘strega’ no significa exactamente ‘bruja’, como se testimonia en el original castellano (ROJAS 2000: 170). Dicho término italiano define a las mujeres capaces de metamorfosearse como animales y succionar la sangre de niños (VC 1974: 856). No es por ello extraño que Wirsung no traduzca tal término como mera bruja (*Hexe*), sino como “unhold”, que según el *Deutsches Wörterbuch* de los hermanos Grimm posee un matiz claro: el de monstruo demoníaco (DW 1854-1960: XIV, col. 1064). El castigo al que la somete la Justicia es evidente: permanece durante medio día en una escalera de la plaza, en la que a modo de picota sufre la humillación de llevar un capirote en la cabeza. Rojas afirma que el mismo iba pintado, pero no nos dice nada sobre sus dibujos. Normalmente consistía en figuras de llamas o demonios. Tal costumbre era común en buena parte de Europa y Wirsung no duda en completar esta cita añadiendo que en el capirote se habían pintado “por lo menos una docena de demonios”:

Celestina. [...] y la tovieron	Cel(estina). [...] ela tenero	Cele. [...] darumb ward sy ain
--------------------------------	-------------------------------	--------------------------------

³²⁰ “Par. Das du sagst ist war es beschah jm aber nit von dem gericht besunder vmb bülschaft vnd nit von seiner mißthat willen.” (1520: J1v). Compárese esta adición con el texto italiano (ORDÓÑEZ 1973: 133 y ROJAS 2000: 171).

³²¹ Esa fue la imputación de la Justicia, aunque su castigo fue algo suave para tan grave acusación (ROJAS 2000: 170-171).

medio día en una escalera en la plaza puesta, uno como rocadero pintado en la cabeza. (VII 170-171)	mezzo giorno posta sopra una scala nella piazza <u>del mercato</u> , egli misero intesta una come mitria dopinta. (133)	halben tag auf dem <u>pranger</u> gehalten ain kron von papyr auf dem kopf habend daran gemalet <u>auff das mindest ain tutzet teüfel</u> . (J1v)
---	---	---

Ésta última adición ha de considerarse como un detalle más de Wirsung para dotar la obra de un mayor realismo. No obstante, hay otras pruebas de más intentos por adaptar referencias culturales hispanas al nuevo público, siempre y cuando no hubieran sido previamente italianizadas por Ordóñez.³²² Pero Wirsung prefiere omitir en otras ocasiones referentes culturales difícilmente extrapolables en suelo alemán. Véase este relato de Celestina sobre Claudina que trata de las habilidades brujeriles de la última:

Celestina. Tan sin pena ni temor se andaba a medianoche de cimiterio buscando aparejos para nuestro oficio como de día. Ni dejaba cristianos ni moros ni judíos cuyos enterramientos no visitaba. (VII 168)	Cel(estina). Così andaua senza pena ne timore amezza nocte da cimiterio in cimiterio, cercando apparecchi per nostrarte, como de giorno chiaro. Ne lassaua christiani, mori ne iudei cui sepulture non hauesse uisitate. (131)	Cele. so gieng sy in alle forcht zü miternacht von kirchof zü kirchof süchend pain so unß dienten zü unser kunst. (H8r)
---	--	---

Wirsung omite el final del citado pasaje porque la referencia cultural a los tres diferentes cementerios –de las tres diferentes castas que convivieron en España–, es ajeno a los territorios alemanes del siglo XVI, que no podían contar con cementerios para musulmanes. Si consideramos esta omisión como **adaptación cultural**, también debemos reseñar que la segunda traducción alemana traduce de manera fiel este pasaje, en consonancia con lo que es, una traducción mucho más fiel y fidedigna que la primera (1534: O4r).

³²² Sucede en este acto con un refrán ya recogido en CORREAS (2000: 524, línea 1017), “mientras más moros, más ganancias”. Ordóñez permuta ‘moros’ –referencia a las guerras de frontera– por ‘inimici’ (139). Wirsung omite esta sentencia, como muchas otras paremias de este pasaje en su primera traducción (H7v), pero la recoge en su segundo intento traductológico (Q1r).

La segunda escena se desarrolla en casa de Areúsa, donde hace aparición la ramera en cuestión como prostituta autónoma.³²³ Hasta ahora sólo se nos había dado a conocer la debilidad de Pármene por la muchacha, hecho utilizado con astucia por Celestina. En un principio, Areúsa reacciona con remilgos a la intención medianera de Celestina y se comporta de manera tímida. Wirsung se decide con una clara adición a enfatizar dicho carácter de Areúsa, cuando la alcahueta llama a Pármene a que suba al dormitorio de la muchacha:

Areúsa. ¡No suba, landre me mate, que me fino de empacho! Que no le conozco; siempre hobe vergüenza dél. (VII 180)	Areu(sa). Non salga! Angio me occida! Che io me moro, che nol cognosco, ne so chi se sia. Sempre ho hauuto uergogna di lui. (139)	Arreu. Nitt laß in herauff kummen ain <u>böser</u> todt nem mich wa ich nitt gantz erzitter vor grausen ich kenn in nit noch weiß nit werer ist hab sein nitt kuntschafft / wann so offt ich in gesehen hab bin ich schamrot worden / <u>hab mich mit ainen ainigen wort mit jm nye ersprachet</u> . ³²⁴ (J6r)
--	---	---

Areúsa desarrolla en este nuevo fragmento de Wirsung un mayor sentimiento de vergüenza con nuevos ejemplos de su relación con Pármene, en lo que debe verse una nueva contribución al **nivel macrotextual** de la obra.³²⁵

De dicha relación amorosa que se desarrolla delante de Celestina, Wirsung parece además comprender algunas de las metáforas sexuales de la escena. Así, la alcahueta dice que Areúsa amanecerá sin dolor –porque la actividad sexual aplaca el mal de madre– y Pármene sin color –porque alude a que el hombre amanece descolorido tras pasar la noche fornicando (ROJAS 2000: 181). Ordóñez realiza una vez más una traducción literal. Puede ser que el dicho perteneciera al acervo común europeo, puesto que Wirsung comprende en parte el juego de palabras.³²⁶ Quizá no se

³²³ Sobre la conexión del mundo de *LC* con la prostitución véase LACARRA (1992: 257-266, 1993: 33-78 y 2002: 265-285).

³²⁴ “Areúsa. ¡No le dejes subir! Una mala muerte me lleve, que no tiemblo del susto. No lo conozco ni sé quién es. Siempre que lo vi enrojecí, nunca hablé ni una palabra con él.” Los cambios desaparecen en 1534 (Q1r).

³²⁵ La segunda traducción de 1534 acorta este pasaje y se desarrolla fielmente según texto italiano (Q1r).

³²⁶ El comentador anónimo hispano de la segunda mitad del siglo XVI dice al respecto: “Ya avemos dicho que el coito aprovecha al dolor de la madre. Y en quanto dize «y el sin color» es porque el coito

percató de que Celestina se referiría a la tez pálida de Pármene, pues prefiere trasladar el significado de esta sutileza con algo que tendría lógica en la actitud post-coital del criado. Por eso se añade en la traducción alemana que Pármene estará al día siguiente “animoso y lleno de alegrías.”³²⁷ Puede, empero, considerarse esta variación **menor interna** como una **paráfrasis**.

En esta segunda escena, Celestina pretende ganarse a Areúsa con algunos consejos para solucionar sus dolores de menstruación. Aquí hay un pasaje que necesita de una meticulosa observación, por tratarse de términos boticarios y por ser ésta la profesión principal de Wirsung. Véase la adición en los remedios caseros que Celestina aconseja a Areúsa para aliviar el dolor de madre:

Celestina. Todo olor fuerte es bueno, así como poleo, ruda, ajensos, humo de plumas de perdiz, de romero, de moxquete, de encienso. (VII 176)	Cel(estina). Ogni hodor forte e buono: como e poggio, ruta, ascenzo, fumo de piume de starna e de rosmarino, <u>fumo de sole de scarpe uecchie</u> et incenso. (136)	Cele. all starck gerauch seind güt alß angezinte federn / gebrant schüch solen / <u>teüfels dreck</u> / <u>oder wermüt darzü geschmeckt</u> / vnd <u>leiplich geschmack vnden hin zü gelegt</u> alß da ist bysem / <u>ambra</u> / <u>negelein</u> vnd <u>mazon</u> . ³²⁸ (J4r)
---	--	---

El pasaje de Wirsung cambia radicalmente por una **adición profesional**, puesto que procede a insertar los ingredientes que él consideraría útiles como remedio.³²⁹ De este fragmento destaca la permanencia de la interpolación original de Ordóñez, así como cinco remedios genuinos de Wirsung.

Otro fragmento de notable interés, ya que denota el cambio de actitud religiosa del traductor alemán entre 1520 y 1534, es la siguiente referencia de Elicia sobre ricos

entre muchos daños que cuenta Tiraquelo en las *Leyes conubiales* que causa es uno este que haze que los tales se paren descoloridos y amarillos etc.” (FOTHERGILL-PAYNE *et al.* 2002: 299)

³²⁷ “Mütig vnd freudenreich” (J6v). La segunda traducción posee el mérito de querer jugar con la repetición aliterativa de la preposición ‘sin’: “dz du morgen on schmerzen / vnd er on trauren auffstehen werden” (Q1r).

³²⁸ “Todos los olores fuertes son buenos, como humo de plumas, de la suela quemada de un zapato, de asa fétida; o tomar ajeno cuyo sabor es muy particular si se le añade almizcle, ámbar, clavo y mazon”. No hemos podido averiguar qué es exactamente «mazon».

³²⁹ Casi todos estos remedios que añade Wirsung se hallan descritos en su *Artzneybuch* (1592: 527). Compárese este fragmento con el de la segunda traducción, que es por cierto más fiel al texto italiano (1534: P3v).

y pobres en relación a la salvación de sus almas. Se desarrolla en la última escena de este acto:

Elicia. No quiero en este mundo sino día y <u>victo</u> y parte en paraíso. Aunque los ricos tienen mejor aparejo para ganar la gloria que quien poco tiene. (VII 185)	Eli(cia). Che uoglio io piu in questo mondo saluo <u>uitto e uestito</u> e parte in paradiso? Per ben che li ricchi habbiano meglio el modo per guadagnare la gloria eterna che non hanno li poueri. (142)	Eli. waß wil dann ich mer in diser welt / dann <u>leben vnd klayder</u> vnd ain tayl des paradeyß darnach / wie wol die reichen besser weg hond sollichs zü bekummen <u>mit almüsen vnd anderm</u> . (H8r y v)
--	--	--

Aparte del cambio de Ordóñez, que transforma la expresión ‘día y victo’ (vivir al día), llama la atención la adición explicativa de lo defendido por Elicia. La muchacha argumenta una realidad de la sociedad europea de los albores de la Reforma: la costumbre que contradice la teoría cristiana de la pobreza como vía de santificación. La idea de que los ricos pueden salvarse de manera más fácil revela una práctica de los más ricos, que podían salvar su alma con el pago de misas y limosnas. La adición de la Elicia alemana es un complemento clarificador de la idea que se menciona.

El acto posee infinidad de variaciones menores (H7v, J6r, J3r), así como la ampliación de un parlamento de Celestina en el que riñe a Elicia (J8r).

Acto VIII

Este acto presenta cuatro escenas que repercuten en dos amantes contrapuestos. La primera escena muestra a Pármeno y Areúsa al amanecer, la segunda dibuja a un Pármeno exultante que va a casa de Calisto mientras declara sus deseos de complacer a la alcahueta. La tercera escena sirve para unir de manera definitiva a los dos criados, puesto que Pármeno ya ha cambiado de bando. La última escena tiene como protagonista a Calisto, que sigue apenado con su enfermedad de amor. Calisto y Pármeno son ahora dos hombres enamorados, pero se hace evidente el contraste de los efectos del amor entre los dos.

La traducción italiana no ofrece ninguna variación que merezca discutirse en profundidad. Entre las ediciones italianas es interesante anotar el gran número de erratas de la romana de 1506. Ésta ofrece al principio del acto una notoria: la confusión que otorga los parlamentos de Areúsa a Elicia (ORDÓÑEZ 1973: 144). Se corrige en el resto de ediciones, por lo que Wirsung, al tener bien atribuidos los parlamentos en este pasaje, no habría utilizado la de edición de 1506. De todos modos, este error textual de la edición romana es tan evidente que no podemos descartar que el traductor alemán se percatara del mismo y lo resolviera, como hemos expuesto en un capítulo precedente.

Ordóñez ofrece algunas **variaciones menores**: adiciones anecdóticas (1973: 147-150), omisiones (p. 150), así como paráfrasis que entre otras cosas, producen la pérdida de alguna metáfora sexual (p. 147). Hay alguna variación intencionada por adecuación semántica, como la adaptación cultural de productos alimenticios (p. 149) o la propia que sirve para explicar la referencia sobre un refrán tan hispano como el que se refiere al mozo del escudero gallego (pp. 150-51).

Una variación voluntaria ya apuntada repercute en un insulto que es traducido siempre de manera pacata por Ordóñez (**variación intencionada por funcionalidad moral**): de hideputa a “figlio della trista” –“hijo de la malvada”– (p. 150), que Wirsung traduce de manera literal por “sun der trawrigkait” (K4v). En la segunda traducción de 1534 se omite (Q3r), ya que dicha expresión no tiene ningún sentido en alemán y es además una traslación no equivalente.

Wirsung sin embargo se sirve de este acto para introducir diferentes estrategias en el nivel microtextual, que le ayudan a sortear dificultades traslaticias. En el nivel macrotextual se profundiza en la superior caracterización de las figuras que representan los criados.

Como se sabe, este acto sella la alianza entre Pármene y Sempronio, cuando el primero vuelve feliz y extasiado de pasar la noche con Areúsa. Quizá por ser los criados los personajes centrales de este acto, Wirsung decide perfilar más sus caracteres originales en el **nivel macrotextual** de su traducción. Pármene será más apasionado en sus sentimientos, como responde a la personalidad de un joven mozo e inexperto que se ha transformado en un *servus falax*. De camino a casa de Calisto, Pármene se nos muestra feliz y exaltado por su experiencia amorosa. En su monólogo antes de encontrar a Sempronio, Pármene arguye que el placer no comunicado no es

placer. Wirsung inserta una adición en la que el joven mozo se acuerda de Celestina, pues es la alcahueta la que ha logrado el éxito del encuentro amoroso: “O ain weyse listige vnd erfarne alte / das alles betracht das alter / das vnß iungen vnbekant ist” (K1v).³³⁰ Wirsung introduce en el nivel microtextual una **variación intencionada por innovación autotextual**. La referencia a un consejo de Celestina sirve además para mostrar la dominación de la alcahueta sobre Pármeno (nivel macrotextual). La pérdida de integridad del criado se muestra también en su estado emocional. Ebrio de amor, éste le narra a Sempronio la hermosura de Areúsa:

<p>Pármeno. Di madrina, que es más cierto. Así <u>que quien a buen árbol se arrima...</u> Tarde fui, pero temprano recaudé. ¡Oh hermano, qué te contaría de sus gracias de aquella mujer, de su habla y hermosura de cuerpo! Pero quede para más oportunidad. (VIII 193)</p>	<p>Par(meno). Di sanctola, che sera piu certo. De sorte che tu uoi dire che chi ha buon arbor se appoggia, <u>buona ombre il cuopre</u>. Tarde andai; ma ha buonhra riscosse. Ho sratello!³³¹ E chi te contasse le gratia de quella donna, del suo parlare e bellezza di corpo! Ma restesi per piu oportunita. (148)</p>	<p>Par. Sag / gefätterin ist gewiser gerett dein red lendt sich auff das mu mainst wölcher sich an ainem wolgewachsen baum layndt <u>der enpfacht güten schatten</u> / ich gieng spat vnd kam doch zü recher zeyt / O wer dir etzölen künd die holdsälkait die zärte jres leibs vnd das fraintlich dieser <u>außerwölten frawen</u> / <u>dir wurd dein hertz im leib greyseln</u> / aber lassen wir diß yetzund in rü ston biß auf ein ander mal. (K3v)</p>
--	---	---

En la versión alemana, Pármeno parece desvivirse más por una Areúsa que es mujer excepcional (*außerwölten frawen*), de tanta belleza y dulzura que narrarla le supondría a Sempronio escuchar tanto tiempo que “el corazón envejecería en su cuerpo”, metáfora que viene a decir que los atributos de la muchacha son infinitos.

Otro fragmento que presenta muchas variaciones sobre la psique de Pármeno consiste en la respuesta de éste cuando Sempronio piensa que las maravillas que quiere comunicarle se refieren a Melibea:

³³⁰ “¡Oh, qué vieja sabia, astuta y experimentada! Todo esto lo considera la vejez que a nosotros los jóvenes nos es desconocida.” Se elimina en 1534 (Q4r).

³³¹ Clara errata de la edición de 1506 que se corrige en las venideras por ‘fratello’ (KISH 1973: 148, n. 14).

Pármeno. ¡Qué de Melibea! Es de otra que yo más quiero, y aun tal, que, si no estoy engañado, puede venir con ella en gracia y hermosura. Sí, que no se encerró el mundo y todas sus gracias en ella. (VIII 189)	Par(meno). Che Melibea? E dunaltra che io piu amo e tale che, se io non prendo errore, non se degnaria tener Melibea <u>per serua</u> in gratia et gentileza. Non credere che in Melibea siano tutte le belleze del mondo. (146)	Par. Was Melibea / es ist ain anders / vnd die ich mer lieb vnd ain solliche / wa ich nitt irr / die sich nit benüget jrer <u>zucht schön vnd fraintlichait halben</u> Melibeam für ain dienstmagt zü halten / die sy übertrifft in jrer klarhait vnd hüpsche / <u>mit jrem schein wie die sun den mon überhöcht / nit glaub Parmeno</u> (sic) das alle schöne der welt in melibea lig / <u>in andern pfarren seind auch mentschen</u> . ³³² (K2r)
--	--	---

La respuesta de Pármeno se relaciona además con el temperamento exaltado y fogoso de un criado que aumenta la cantidad de las alabanzas sobre Areúsa. No hay que pasar además por alto que inmediatamente después Sempronio se burla de su amigo diciéndole que ya todos aman. No obstante, argumenta que Pármeno no se ha buscado una amada por “envidia” sino por “necedad” (*vnsynn*), lo que puede justificarse como una **variación realista** que viene a potenciar el carácter misógino de Sempronio.

Si Wirsung viene a incrementar el arrebato enamoradizo de Pármeno, Sempronio continúa desarrollando su carácter burlón. Wirsung explota y aumenta esta caracterización, así como su capacidad de crítica ante los dislates de Calisto. Véanse unas adiciones que Sempronio pronuncia al referirse al estado emocional de su amo, que aumentan los males de la enfermedad del amor:

Sempronio. Allí está, tendido en el estrado cabe la cama donde le dejaste anoche, que ni ha dormido ni está despierto. Si allá entro, ronca;	Sem(pronio). Li sta sopra lo lecto del riposo doue tu lo lassasti hor sera: che non dorme ne uegia. Sio entro dentro, rompha; sio esco	Sem. Dört ligt et auf dem nidern betlin da du in zü abent gelassen hast / also das er weder schlafft noch wacht / wann ich hinein gang so schilt
--	--	--

³³² “¿Qué Melibea? Es otra a la que más quiero, porque si no me equivoco, ella no se contentaría por su educación, belleza y amabilidad que Melibea la sirviera como criada, pues la supera con su cuerpo en esplendor y hermosura, como el sol supera a la luna. No creas, Pármeno (sic por Sempronio), que toda la belleza del mundo se halla en Melibea, que los hombres están también en otros lugares.” Las adiciones no se hallan en 1534 (Q4r).

si me salgo, canta o devanea. No le tomo tiento si con aquello pena o descansa. (VIII 194)	fuora, canta o fernetica. Non lo posso comprehendere se con quello pena o prende piacere (149).	er wann ich wider auß gang so singt er / <u>vnnd treibt die weys</u> <u>aines vnbesinten mentschen</u> / ich kann nit wissen ob er mit disem leben frewd oder layd hat / <u>ist es aber also gelebt so</u> <u>waiß ich nit waß gestorben</u> <u>haist.</u> (K4r)
---	--	---

Sempronio amplifica los devaneos de un Calisto que se convierte en un hombre demente (“vnbesinten mentschen”), cuya conducta le hace dudar al criado sobre si está vivo o muerto, como se puede apreciar en la adición final de Wirsung.³³³

El carácter burlón de Sempronio se aprecia también en una adición de la cuarta escena, cuando Calisto termina de trovar. En un aparte, el criado se jacta con Pármeneo de que su amo compone de manera improvisa, como Ovidio y el Antípater Sidonio (ROJAS 2000: 195 y ORDÓÑEZ 1973: 150). La diferencia en la versión alemana radica en que Sempronio añade irónicamente, tras citar a estos dos grandes poetas, que ambos serán superados por Calisto.³³⁴

De esta manera, podemos ver cómo Wirsung ha captado el carácter primigenio de Sempronio, por lo que no duda en realzar su carácter sarcástico. Para ello alarga el chiste del último aparte del acto, cuando Pármeneo se burla de Calisto mediante una referencia al *Asno de oro* de Apuleyo. Wirsung añade una puntilla de Sempronio para terminar la broma que consiste en una **variación intencionada por innovación erudita**:

Pármeneo. (¡Allá irás con el diablo tú y malos años! ¡Y en tal hora comieses el diacitrón como Apuleyo el veneno que le convirtió en asno!). (VIII 199)	Par(meneo). La andarái col <u>gran</u> diauolo in tua mala uentura! In tal hora hauessi mangiato il cidro come fece Apuleio el ueneno chel conuertí in asino. (152)	Par. Far hin deins grossen teüfels namen / Ich wolt daß du den Citro in sollicher maß genossen hetest / alß Apuleius das gifft das jn verkört zü ainem esel. <u>Sempro. Ich main</u> <u>er habs verschluckt</u> / ist er nitt <u>esels genüg so kenn ich nitt</u>
--	--	--

³³³ Las mismas desaparecen en 1534 (R1r).

³³⁴ “Jr werdent yetz von Calixto übertroffen” (WIRSUNG 1520: K5r). La adición desaparece en 1534 (R2v), como suele ser costumbre.

		<u>den gurger / jm seind die esels</u> <u>oren spannen lang gewachsen.</u> (K6v)
--	--	--

La traducción de Wirsung tiene la siguiente interpolación en la que Sempronio corrige a Pármeno y dice lo siguiente: “Creo que ya lo ha tomado [el veneno]. Si no es asno suficiente, entonces no conozco al diablo. Se le han estirado las orejas como si fuera un asno.”³³⁵

Por último, el pasaje que muestra el hurto de la despensa de Calisto proporciona elementos gastronómicos hispanos que se adaptan de manera apropiada en Italia y Alemania. En el primer país se transforman en vinos dulces, en la traducción alemana se añade la procedencia de uno de los vinos:

Pármeno. En casa llena presto se adereza cena. De lo que hay en la despensa basta para no caer en falta: pan blanco, vino de Monviedro, un pernil de tocino y más seis pares de pollos que trajeron estotro día. (VIII 194-195)	Par(meno). In casa pena, presto se troua da cena. De quello che ce nela dispensa basta per farce honore: pan biancho, uinrazese, <u>moscatello di taglia</u> , un buonpresucto de montagna, e piu sei parade pollastri, che portorno hieri li contadini (149).	Par. In vollem hauß findt man bald genüg ain nacht mal / von den dingen so vor in der speyskamer seind / es wirt genüg verhanden sein / vnß eer auf zü thon / weyß prot / vernätscher vnd muschatel <u>auß candia</u> / ain güt gedigen flaisch vnd sechs bar höner die gestern die pauren brachten unserm herren zü gült. ³³⁶ (K4v)
---	--	--

Acto IX

Este acto es el de la reunión en casa de Celestina de los criados y muchachas para comer. La llegada de la criada de Melibea provoca una nueva escena en la que

³³⁵ Obsérvese que la palabra ‘gurger’ equivale al actual ‘kuckuk’, es decir, ‘cuculillo’. De todos modos, sus diferentes acepciones son cuantiosas (*DW*: XI, columnas 2520-2529).

³³⁶ Esta variación como **adaptación cultural** es una de las pocas que Wirsung expone fuera de Alemania. La malvasía de Candía, en la isla de Creta, debía de ser apreciadísima en el ámbito cultural germano. Desaparece en la segunda traducción (R1v).

Areúsa critica fervientemente la arbitrariedad de la señoras respecto a sus sirvientas.³³⁷

La descripción de costumbres lúdicas y de alimentos diversos hace de este acto uno de los paradigmáticos en cuanto a **variaciones intencionadas por adecuación semántica** mediante **adaptación cultural**.

Como veremos, Ordóñez opta por italianizar los vinos castellanos, así como eliminar juegos de entretenimiento hispanos no conocidos en la península itálica. Hay diferentes **variaciones menores** (adiciones en las pp. 15 y 163) y la curiosa omisión de la hidalguía de Melibea, cuyo vocablo parece no querer traducir Ordóñez ni como “noble” ni “distinguido” (pp. 157 y 160), opciones que hubiera tenido a su alcance.

Ya hemos adelantado que los traductores del texto italiano y del alemán se ven obligados a realizar diferentes **adaptaciones culturales** para insertar correctamente las referencias culturales del texto original al contexto de la cultura meta. Se elimina así el color localista hispano:

Celestina. Pues ¿vino? ¡no me sobraba! De lo mejor que se bebía en la ciudad, venido de diversas partes: de Monviedro, de Luque, de Toro, de Madrigal, de San Martín y de otros muchos lugares. (IX 217)	Cel(estina). E forse che non mauanzaua il uino: del migliore che se trouasse nella cita! Uenuto de diuerse parte: <u>Corso dilota, razzese, Moscatel di Taglia, de Riuiera, de Giglio, San Seuerino, Greco de Somma, Maluasias de Candia</u> , et de mille altri luogi. (163)	Cele. vielleicht het ich nit ain überfluß des weins vnd nun die bössten so man in der weyten stat möchte finden ia nit zwayer noch dreyerlay alß dann ist <u>Trebianer marckwein in Rumanier montepreoler</u> Muscatel Maluasier Cardubianer vnd sunst hunderts der gleichen. ³³⁸ (L6r y v)
--	---	--

Es bastante probable que los vinos nombrados en las traducciones se refieran a aquellos que se conocerían en ciudades tan importantes para el comercio como Roma y Augsburgo. Ya se ha apuntado la diferencia entre los vinos de Rojas y los de

³³⁷ Al respecto siguen siendo vigentes los estudios sobre el trasfondo social de *LC*. Véanse MARAVALL (1976³) y FERRERAS-SAVOYE (1977). Una revisión de los postulados feministas en DEYERMOND ([s. a.]: 59-86).

³³⁸ Los vinos que añade *Wirsung* no son de origen alemán. El primero es la naturalización de un vino blanco y dulce, el “trebbiano”. Esta lista de vinos es un repertorio de excelencias repetido en otros textos literarios (*DW XXI*, col. 1568).

Ordóñez. Los del primero son sobre todo tintos, mientras que los del segundo son realmente licores y vinos dulces (WAGNER 1987: 50). Probablemente sean los que debían consumirse por la aristocracia de la ciudad de Roma.

Otra variación por adaptación cultural es una nada fortuita omisión que pretende evitar **referentes culturales** desconocidos en Italia o Alemania. Sempronio narra la rutina ociosa del Calisto enamorado, en la que se destacan hacer momos, jugar a la barra, el esgrima y otros más (ROJAS 2000: 210). Ordóñez elimina alguna de estas actividades, como la hípica o los moteos (ORDÓÑEZ 1973: 159). Wirsung, sin embargo, criba todavía más esta enumeración, en la que desaparece, como es común en su traducción, toda referencia taurina (**omisión por adaptación cultural**, L3r y v).

El texto alemán posee multitud de variaciones menores irrelevantes (como adiciones en los folios K7r; L1r; L2v; L7r, así como ligeras paráfrasis en L1v; L2v; L6r). Wirsung además parece negarse a traducir parte del lenguaje coloquial –y obsceno– de Celestina. Los vocablos ‘loquillos’ y ‘putillos’ son omitidos (L4r), quizá de manera involuntaria por desconocer su realidad semántica o probablemente de manera intencionada por **funcionalidad moral**. Algo en este último sentido ocurre también con la omisión de la interjección “Jesús” (L1r), que se sucede de manera sistemática en Wirsung, como se ha dicho antes.

Acto X

El acto X se desarrolla en una cámara de la casa de Pleberio. Ahí se entrevistan Celestina y Melibea a petición de la última, correída por la pasión de Calisto, como logrará sonsacarle finalmente la alcahueta. El protagonismo evidente de la joven tendrá una consecuencia en el plano macrotextual de la traducción alemana. Como veremos, Wirsung perfilará todavía más el carácter primigenio de Melibea.

Por lo demás, la traducción de Ordóñez presenta variaciones de escaso relieve. Alguna omisión (1973: 166), otras tantas adiciones (pp. 169-170) y sobre todo, la eliminación de un efecto dramático. El texto italiano no reproduce la interrupción enaltecida de una Melibea que no deja terminar un parlamento de Celestina (ROJAS 2000: 225; ORDÓÑEZ 1973: 170). En la *Tragicomedia* italiana hay además dos nuevos

parlamentos algo superfluos. Tras concertar una cita entre los amantes, Celestina escucha una pregunta algo bobalicona de Melibea: qué hora es medianoche. Esa pregunta y la respuesta de la alcahueta constituyen dos adiciones desconocidas en la transmisión textual castellana de *LC* y probablemente se deban a una adición humorística de Ordóñez.³³⁹

En este acto sobresale la traducción de un vocablo que repercute en la iconografía que lo acompaña. El segundo grabado del mismo muestra a una Melibea desvanecida a los pies de Celestina. Detrás de ambas se halla una puerta, cuando Rojas menciona la existencia de un cortinaje –la antepuerta– que Lucrecia echaría para que ambas tuvieran mayor privacidad. Véanse las tres versiones:

Melibea. Lucrecia, echa esa antepuerta. (X 220)	Mel(íbea). Lucretia, lassa andar giu quella portiera. (166)	Meli. Lucrecia beschleuß die thür. (L8v)
---	---	--

«Antepuerta» significa todavía en castellano, según el *DRAE*, “repostero o cortina que se pone delante de una puerta para abrigo u ornato.”³⁴⁰ Ordóñez traduce de manera correcta, ya que ‘portiera’ significa lo que en italiano y castellano es ‘cortina’. Es probable que Wirsung no percibiera el matiz de la palabra italiana que de por sí tiene además un error mecánico. Se opta en la versión alemana por un vocablo que significa ‘puerta’, como se muestra además de manera clara en el grabado alemán del folio M4r. Sería pues un error involuntario de Wirsung, quizá –es difícil de averiguar– influido por el grabado de Weiditz, en el caso de que éste lo hubiera confeccionado antes de su traducción. Sin embargo, puede tratarse simplemente de una equivalencia cultural, si el concepto de «antepuerta» (*Türvorhang*) era desconocido en la Alemania del s. XVI.

En el nivel microtextual de la traducción alemana, Wirsung presenta leves variaciones, la mayoría debidas al texto italiano. Las variaciones sirven para aumentar el detallismo de la acción o de la descripción (M1v y M5v).

³³⁹ No es además la primera. Obviamente esta adición se traduce de manera fiel por WIRSUNG (1520: M5v).

³⁴⁰ El *DA* incorpora un ejemplo de *LC* sacado de este mismo pasaje para explicar la voz. Antepuerta es pues “la cortina, paño, o cancel que se pone delante de una puerta, o por abrigo, o por mayor decencia (*sic*), para que desde afuera no se registre el aposento” (2002: I, 306).

La única interpolación de Wirsung que merece citarse afecta a la configuración del personaje de Melibea. La joven desarrolla un comportamiento acorde con su psique rojana: se nos retrata mucho más vulnerable, por lo menos ante los efectos que produce escuchar el nombre de Calisto. El diálogo se produce tras despedir a Lucrecia y es la respuesta de Melibea tras nombrarle Celestina el nombre del caballero –aunque realmente es fruto de la interrupción antes mencionada:

Melibea. Calla, por Dios, madre, no traigan de su casa cosa para mi provecho ni le nombres aquí. (X 225)	Meli(bea). Tace, madre, per <u>lamor</u> de Dio. Non portar de sua casa cosa per mio utile, ne mel nominare piu qui. (170)	Meli. Schweyg müter nit bring von seinem hauß ainich ding / bit ich dich durch got / noch nenn mir nit mer seinen namen / <u>wann den zü hörn / entstölt ich mich vnd macht mir entweichen alle kröfft meines hertzens.</u> ³⁴¹ (M3r)
--	--	--

Acto XI

Este breve acto debe comprenderse como una transición escénica. En cierto modo, su función es la propia del retardamiento de la catástrofe de una obra de teatro.³⁴² En el acto XI, Celestina le comunica a Calisto el éxito de su embajada. La cita acordada a medianoche entre los dos jóvenes provoca que el joven noble le otorgue un regalo excesivo. La cadena de oro se convertirá así en el objeto codiciado por los criados y a la vez ocasionará la perdición de todos los confabulados en el negocio.

³⁴¹ “Melibea. Calla madre, te pido por Dios que no traigan nada de su casa ni que menciones más su nombre. Cuando lo escucho me altero y se escapa todo el vigor de mi corazón.” Esta adición ya no se encuentra en 1534 (V1v).

³⁴² Género al que que creemos se adscribe *LC*. Que la obra estaba predestinada a la lectura dramatizada se deja patente por Proaza en sus octavas finales, así como en el segundo prólogo de Rojas. La *Celestina* de Palacio tiene muchas más acotaciones que otros testimonios de la *Comedia*. Por otra parte, hay fundadas pruebas que indican una representación en Italia y en Inglaterra, cuya primera versión (alrededor de 1526) es una adaptación teatral de la época tudoriana. Como veremos más adelante, hay peculiaridades en la segunda traducción de Wirsung que cimentan su carácter dramático en pos de una recitación en voz alta o quizá incluso su representación.

El deseo codicioso es precisamente lo que Wirsung subraya en la única interpolación notoria de este acto. El traductor alemán añade el siguiente diálogo que muestra la envidia y codicia de los criados: “Sempr. Sich an Parmeno wie prangt unser alte in der schweren ketten wie wol ziert sy sy. Par. Laß sy brangen die weil sy die hat / so wir vnsern tayl dauon nehmen / wirdt jrs gebrencks minder werden” (N1r).³⁴³

Por lo demás, esta adición parece avanzar la crispación posterior de los criados por el reparto de la recompensa que desembocará en la muerte de Celestina. Su función es además la de fortalecer la avaricia de unos personajes concretos en el **nivel macrotextual** de la traducción.

Acto XII

En este acto tiene lugar el primer encuentro entre Calisto y Melibea, si bien se comunican sin mantener contacto visual. En el mismo hay muestras jocosas del miedo de los criados por ser descubiertos. Miedo que por cierto se transformará más tarde en ira asesina. La obra tiene varias escenas, algunas de ellas con acciones paralelas. En la primera, los criados y Calisto van a casa de Melibea; la segunda y tercera se alternan varias veces para mostrar el diálogo entre los dos enamorados y la cobardía de los criados. Otra escena muestra el desconcierto de los padres de Melibea por el ruido de la calle, mientras que las dos últimas se desarrollan en la casa de Calisto y en la de Celestina. Tras el asesinato de la alcahueta los criados son detenidos por la Justicia.

Ha de constatarse la variación de distintas escenas, si bien ambas traducciones no plantean las mismas. Ordóñez presenta además en su versión una de las divergencias más notorias. Ya se ha señalado en otros lugares (KISH 1973: 22) que en la *Tragicomedia* italiana se otorgan algunos parlamentos de Pleberio a Alisa, cuando éstos se despiertan por el ruido que proviene de los aposentos de Melibea (ORDÓÑEZ 1973: 191; ROJAS 2000: 251-252). El porqué de esta permutación de los diálogos de los progenitores de Melibea se ha interpretado como un intento de Ordóñez por equilibrar los roles de Pleberio y Alisa. La cuestión no tan señalada por la crítica es

³⁴³ “Sempronio. Observa, Pármeno, cómo se vanagloria y adorna nuestra vieja de la pesada cadena. Pármeno. Deja que se vanaglorie, que mientras la tenga podremos tener nuestra parte y entonces será menor su pompa.” La segunda traducción mantiene esta adición con leves diferencias (X2v).

que el cambio de diálogos no se limita a esta escena. El texto italiano también intercambia parte de los parlamentos de los criados al final del acto, antes de que salten por la ventana (ORDÓÑEZ 1973: 198; ROJAS 2000: 261). Aquí ha de volver a repetirse que las variantes de la traducción de Ordóñez permanecerán siendo una incógnita hasta que no se halle el ejemplar de la *Tragicomedia* –probablemente salmantina– que tuvo que utilizar. Hasta entonces no sabremos con exactitud si se debieron a su fuente o su propia voluntad de modificar los pasajes que consideraba pertinentes. En cualquier caso, el simple cambio de los parlamentos de Pleberio y Alisa no nos indica que Ordóñez tuviera la intención de innovar el personaje de la madre de Melibea. Su contrapunto es Wirsung, que sí añade al final de la obra una interpolación mediana y que tiene por protagonista a Alisa.

A continuación nos centraremos en las variaciones del texto alemán, omitiendo las adiciones de Ordóñez, que por otro lado suelen ser recogidas fielmente por Wirsung.³⁴⁴

La primera variación es compartida por ambos traductores, ya que es una de las más usuales: la intencionada por adecuación semántica (**adaptación cultural**):

<p>Pármeno. En mi vida me acuerdo haber tan gran temor ni verme en tal afrenta, aunque he andado por casas ajenas harto tiempo, y en lugares de harto trabajo, que nueve años serví a los frailes de Guadalupe [...]</p> <p>Sempronio. Y yo ¿no serví al cura de San Miguel, y al mesonero de la plaza, y a Mollejas el hortelano? (XII 249-250)</p>	<p>Par(meno). Non me ricordo in mia uita hauer si gran paura ne hauermi uisto in tanto periculo, anchora che io sia andato assai tempo per case de altrui <i>et</i> in luogi de assai fatica. Che noue anni ho seruuto ali frati de <u>Sancta Maria Noua</u> [...]</p> <p>Sem(pronio). <i>Et</i> io non ho seruuto il piouano di Sancto Michele <i>et</i> ancora alhoste dela Piazza <u>de San Domenico</u> <i>et</i> a Figatello lhortolano dil signore? (189)</p>	<p>Par. ich gedenck nitt inn meinem leben / das mich forcht so hart bestanden noch das ich mich in sollichem schrecken befunden hab / wie wol ich auch ain güte zeyt bey ander leyten an hart arbaytteten ortten gestanden bin namlich den <u>Minichen zün parfüssen</u> [...]</p> <p>Sempr. Vnd ich? hab ich nitt gedient dem pfarrer zü sant Michael / deßgleichen dem wirt zum stern auf dem marckt vnd bey des <u>bischoffs</u> gärtner.</p>
--	---	--

³⁴⁴ En la traducción italiana deben anotarse infinidad de adiciones anecdóticas (pp. 181, 184, 187, 188, 189, 191, 192, 194, 196, 198). Además, vuelve a repetirse –como el acto II– que la edad de Celestina es de setenta años, en vez de sesenta.

		(O1r)
--	--	-------

Tanto el traductor de la versión italiana y alemana se deciden por cambiar las localidades mencionadas por Rojas, así como los frailes a los que sirvió Pármene. En ambas traducciones alemanas, Pármene sirve a los descalzos (1534: Y3v-Y4r), mientras que Sempronio hace lo mismo con el hortelano del obispo.

En el **nivel microtextual** de este acto ha de señalarse una **variación intencionada por funcionalidad moral**, por lo menos en la traducción de 1520. El italiano ‘puttana’ (Ordóñez 192) se traduce por “alter flamm”, es decir, “tumor” (O3r). En cambio, de la versión de 1534 se desprende una traslación más adecuada del sustantivo, pero al que se le añade un epíteto (“ein alte yntrewe hür”, en el folio Z1r).³⁴⁵

La única variación en el **nivel macrotextual** está en boca de uno de los criados y no de los amantes, pero hace referencia a éstos e incumbe sobre todo a Celestina y su ejercicio de la magia. En una interpolación, Pármene se pregunta que será de ellos si Calisto es prendido:

Pármene. ¡Desvariar, Calisto, desvariar! ¡Por fe tengo, hermano, que no es cristiano! Lo que la vieja traidora con sus pestíferos hechizos ha rodeado y hecho dice que los santos de Dios se lo han concedido y impetrado; y con esta confianza quiere quebrar las puertas. Y no habrá dado el primer golpe cuando sea sentido y tomado por los criados de su padre que duermen cerca. (XII 247-248)	Par(mene). Fernetica pur, Calisto, fernetica! Io credo fermamente, fratello, chel non sia christiano. <u>Ueramente questhuomo e pazzo per man de notaio.</u> Quello che la uecchia traditora con sue pestifere factuchiarie ha tramato <i>et facto</i> , dice che li sancti de Dio ne lan concesso <i>et impetrato. Et con questa fiducia uol romper le porte. Et non hara dato il primo colpo chel sera sentito et preso per li</i>	Par. Zü Calixtus zü / ich glaub gentzlich brüder das diser man kain Christ nit sey / er ist fürwar ain <u>getauffter</u> narr vnd für ain narren ain geschriben durch die hend der notari / Das so die alt verräterin mitt jrer <u>schedlichen kuplerey</u> hat zü gericht / Sagt er / sey im erbetten vnd verlichen worden von den hailgen gottes / vnd mit disem trawen will er die thor zerbrechen / vnd het doch nit den ersten strach gethon /
--	--	---

³⁴⁵ El acto presenta por parte de Wirsung multitud de variaciones menores, tanto adiciones (O1r y O2v; algunas retóricas (O2r), así como omisiones (como una invocación a Dios en el folio O3r) y paráfrasis varias (N4r, N5r y v; O1r, O2v).

	serui de suo patre de Melibea, che dormeno li appresso. (188)	das hauß gesind Pleberij wer das gewar worden / was wer darnach gefolgt / <u>nit anders</u> <u>wann das er seines teüfels</u> <u>namen</u> wer gefangen worden / <u>wer waist aber wie es unß</u> <u>darnach ergangen wer.</u> (N8r)
--	--	--

Obsérvese que Wirsung no traduce “pestíferos hechizos”. Su versión borra cualquier atisbo de magia y subraya las artes de la medianera (*schedlichen kuplerey*), es decir, “dañina alcahuetería”.

Acto XIII

En este acto la acción se vuelve vertiginosa: Calisto se despierta con la duda sobre si el encuentro con Melibea fue soñado (escena 1); Sosia le detalla con gran alteración a Tristán el ajusticiamiento de Pármeno y Sempronio (escena 2); Calisto escucha de boca de Sosia el degollamiento de sus criados y parece lamentarse sinceramente por los fallecidos, así como por su honra (escena 3); pero rápidamente cambia de parecer en un monólogo en el que demuestra su inigualable egoísmo. Considera las muertes justas y fruto de la voluntad divina y sólo teme por el menoscabo de esta tragedia en el devenir de sus amoríos (escena 4).

El acto no presenta por lo demás ninguna variación en el nivel macrotextual, si bien hay diferentes interpolaciones y adaptaciones en el microtextual. El texto italiano presenta una variante interesante. En realidad se trata de una corrección de Tristán sobre el relato de Sosia. Este último, visiblemente excitado, da cuenta sobre el degollamiento de Pármeno y Sempronio y menciona el cruce de miradas que mantuvo con uno de ellos. Tristán lo corrige y añade que lo que querría saber es si estaba presente Calisto. El texto italiano añade empero “*con speranza che fusse uenuto per aiutarlo*” (ORDÓÑEZ 1973: 201; WIRSUNG 1520: P1r). Esta adición se halla en un

añadido de la *Tragicomedia* atestiguado desde que Tristán empieza con “¿Vístelos cierto...” hasta “deste cruel dolor” (ROJAS 2000: 265-266).³⁴⁶

En cuanto a la traducción de Wirsung no hay que señalar ningún cambio en el perfil de Calisto. Probablemente porque su egoísmo está tan explícito que no hace falta reforzar la anteposición de sus amores a su integridad social y moral.

Sin embargo, existen distintas variaciones en el nivel microtextual del acto. En primer lugar, hay una omisión que obedece al intento de adaptar el original al contexto cultural meta. Cuando Tristán se asombra por el griterío en el mercado piensa en un primer momento que se debe a que “madrugaron a correr toros” (Rojas 264). La referencia taurina –recogida en el texto italiano (ORDÓÑEZ 1973: 200)– es simplemente omitida por Wirsung (O8v). Su razón se debe al desconocimiento de una referencia cultural muy hispana, la tauromaquia, lo que Newmark considera como parte de la cultura popular (NEWMARK 1999³: 135-146).

Wirsung también se dispone a realizar interpolaciones en este acto. Existe una **variación intencionada por innovación autotextual** que se desarrolla cuando Calisto recibe la noticia de que la asesinada es Celestina. Se refiere a ella como “la de la cuchillada” (ROJAS 2000: 267; Ordóñez 1973: 202). Wirsung completa esta referencia añadiendo que la misma se halla “en la nariz” (P2r).³⁴⁷ Esta adición se mantiene también en la segunda traducción (a2r). Otra omisión (parcial) de Wirsung es la reducción de una copla esparsa que canta Calisto antes de acostarse:

Calisto. Duerme y descansa, penado, desde agora, pues te ama tu señora de su grado. Venza placer al cuidado y no le vea, pues te ha hecho su privado	Cal(isto). Dorme <i>et</i> reposate, penato, Fin de hora, Poi che tama tua signora De sua uoglia. Uenzza il piacere al pensieri E non uea, Poi che ta facto suo priuato	Cali. Schlaff und rü du bekümmerter / nach dem vnd du so sällig bist daß sy erliept auch in dich ist. ³⁴⁸ (O8v)
---	--	---

³⁴⁶ El texto de ORDÓÑEZ (1973) presenta en este acto otras variaciones menores, como una omisión, p. 200; y otras adiciones (pp. 200 y 201).

³⁴⁷ La localización de la cuchillada es a su vez una variante que hallamos en la traducción de Ordóñez (KISH 1973: 93).

³⁴⁸ “Duerme y reposa, afligido, puesto que eres feliz, ya que ella también se deleita contigo.” La traducción de 1534 ofrece prácticamente la misma versión reducida de la esparsa (a1r).

Meliba. (XIII 264)	Melibea. (200)	
--------------------	----------------	--

Esta *simplificatio* puede interpretarse como un ejemplo más de la incapacidad de Wirsung por traducir versos –recuérdese además que éste no traduce ninguno de los paratextos, entre ellos ninguna de las octavas ni las coplas.

Acto XIV

Este acto tiene como acción principal el primer encuentro físico entre Calisto y Melibea. El joven va acompañado de sus criados Sosia y Tristán, quienes le ayudan a saltar los muros del huerto con una escala. Otra escena de gran relieve es el monólogo de Calisto en sus aposentos. Tras yacer con Melibea parece debatirse entre el dolor de la separación y el de la deshonra provocado por la muerte de Celestina. En un primer momento, se autoinculpa por no haber vengado la muerte de Sempronio y Calisto; sin embargo, cambia pronto de parecer al percatarse de que el juez cumplió con la ley que es igual para todos. En la última escena de este acto, Sosia y Tristán comentan al día siguiente por la tarde que su amo continúa durmiendo. En esto parece que hay un cambio de perspectiva casi cinematográfico, porque son los criados los que informan del paso de una Elicia enlutada que camina hacia la casa de Areúsa, y de ese modo, se inicia la siguiente escena.

Lo más interesante de la traducción italiana es la elección de un determinado vocablo por parte de Ordóñez. El verbo «appoggiare», traducción equivalente del castellano «arrimar» que significa en la obra ‘apoyar’, por lo que sabemos que la escala era rígida, y no de cuerda (ROJAS 2000: 272, n. 12; ORDÓÑEZ 1973: 206).³⁴⁹ Wirsung traduce el pasaje como “Cali. Tristicus layn da her die laytter wie wol es hoch ist / bedunckt mich doch da das bösste ort sein” (P4r).

La traducción italiana no ofrece ninguna variación remarcable, por lo que pasamos a analizar el **nivel microtextual** del texto alemán. Aquí Wirsung parece haber cometido dos errores involuntarios, aunque su origen pueda ser dispar. En el

³⁴⁹ Sobre el verbo «appoggiare», el *VC* (I, 608) dice al respecto: “Propriamente Accostare una cosa all’altra per lo ritto, alquanto a pendio, acciocchè stia sostenuta, e anche in più largo significato Posare una cosa sopra o accanto ad un’altra che le sia di sostegno.”

primer caso, consiste en un cambio de los parlamentos. Ocurre cuando habla por primera vez Sosia en este acto y le pide a Tristán que apoye la escala. Wirsung dona dicho parlamento a Calixto (ROJAS 2000: 272; ORDÓÑEZ 1973: 206 y WIRSUNG 1520: P4r). En la segunda traducción es corregido (a4r), pero es casi imposible elucidar si en la traducción de 1520 fue un lapsus de Wirsung o se trató de una variación intencionada.

El siguiente error pudo venir influido previamente por la traducción italiana. Sosia llama a Areúsa “medio ramera” (ROJAS 2000: 283) y Ordóñez lo traduce con un más suave “mezza cortesana” (ORDÓÑEZ 1973: 214).³⁵⁰ Wirsung no llega a comprender el ligero eufemismo del texto italiano y varía completamente el valor semántico del vocablo ‘cortigiana’ con su traslación –“halb edel” (Q1v).

A pesar de estas incorrecciones, Wirsung muestra de nuevo su buen oficio realizando una **variación intencionada por adecuación semántica**. En ella se siente obligado a cambiar parte de una expresión de Tristán dirigida a Sosia. La locución “bueno eres para adalid en tierra de moros” (ROJAS 2000: 276) –que es traducida fielmente por ORDÓÑEZ (1973: 209)– cambia de enemigo en el texto alemán para adaptarse al contexto cultural alemán, por lo que se refiere al Turco, infiel mucho más presente en la Alemania del siglo XVI (WIRSUNG 1520: P6r y 1534: b1v).

Otras variaciones menores se constituyen mediante adiciones (P5r, P7r y P7v), así como la omisión de parte del monólogo de Calisto en la penúltima escena del acto (WIRSUNG 1520: P7r, ORDÓÑEZ 1973: 211 y ROJAS 2000: 279).

En el **nivel macrotextual** no se halla ningún hecho que indique una nueva configuración de Calisto y Melibea –verdaderos protagonistas del acto–, ni tampoco una nueva lectura de la temática amorosa. La única interpolación notable de este acto está puesta en boca de Lucrecia, pero sirve para reprobar a su ama. Calisto deja a Melibea tras el encuentro sexual y ésta llama a Lucrecia para que le haga compañía. Pregunta además si los ha oído. Lucrecia responde: “No señora, he dormido todo el rato, que mejor me es no haber escuchado nada.” Compárense los textos entre sí:

Lucrecia. No señora, que	Lu(cretia). Madonna, non, che	Lucre. nayn fraw / ich hab
--------------------------	-------------------------------	----------------------------

³⁵⁰ El vocablo «cortigiana» es para el *VC* (III, 866) un claro eufemismo de “meretriz”. Otro diccionario etimológico también le concede una acepción de “prostituta” y señala la famosa obra de Aretino (1534) con el mismo nombre que examinamos aquí (CORTELAZZO y ZOLLI 1979: I, 289).

durmiendo he estado. (XIV 276)	semper ho dormito. (209)	stetz da geschlaffen <u>vil lieber</u> <u>ist mir nichtz gehört habē.</u> (P6r) ³⁵¹
--------------------------------	--------------------------	--

Acto XV

Desde la despedida de Calisto y Melibea en el anterior acto hasta el acto XIX se inserta la gran adición de la *Tragicomedia* que se ha dado a conocer por la crítica como el *Tratado de Centurio*.³⁵² Esta denominación se refiere al protagonismo de este personaje en dos actos de la famosa interpolación. El acto XV posee tres escenas en las que no sólo conocemos que Centurio es un rufián mantenido por Areúsa, sino que ésta se ha convertido en una mujer artera que se revela como heredera y pupila de Celestina, en contraposición de Elicia, la verdadera discípula. Se gesta además un plan de venganza para que Centurio mate a Calisto y Melibea sufra de igual manera como ellas lo hacen por la pérdida de Pármeno y Sempronio.

Ni Ordóñez ni Wirsung introducen variantes de gran interés. La traducción italiana posee algunas variantes que difícilmente podemos achacar al ingenio de Ordóñez sin conocer la fuente original de la que se sirvió. En la traducción italiana los elementos deícticos del castellano se traducen por los nombres propios correspondientes, lo cual puede deberse a un intento voluntario de producir un texto más claro (ORDÓÑEZ 1973: 220). Existen también algunas variaciones menores, como una adición que se refiere a Dios (p. 217), o en la que Elicia considera a Celestina no sólo como su madre, sino también como su padre (ROJAS 2000: 289 y ORDÓÑEZ 1973: 218).

Elicia. ¿Adónde iré, que pierdo madre, manto y abrigo, pierdo amigo, y tal, que nunca faltaba de mí marido? (XV 289)	Eli(cia). Doue andaro, che perdo <u>patre</u> et matre, manto er recuero; perdo amico, et tale che mai man caua (<i>sic</i>) de mio marito? (218)	Elici. wa soll ich auß / waß soll ich thon / ich verleür vatter vnd müter / <u>ich verleür all mein frewd.</u> (Q4v)
--	---	--

³⁵¹ Como parece ser habitual, en la segunda traducción, Wirsung elimina esta adición (b1v).

³⁵² Se trata de la conocida interpolación de cinco nuevos actos entre los actos XIV y XIX de la *Comedia*, que lleva tal nombre por aparecer un nuevo personaje, el rufián Centurio.

Curiosamente, la traducción se mantiene incompleta en 1534 (c2v) y mantiene alguna licencia, como la pena de Elicia por perder su “alegría”. En 1534 se completará con el sintagma que se refiere a la pérdida de “amigos”.

Al final del acto hay dos interesantes adiciones. Elicia le ruega a Dios que tenga a Celestina en su regazo (“que Dios haya”, ROJAS 2000: 292). Ordóñez se ve obligado a completar la elipsis de la frase castellana (“qual Dio per sua sancta misericordia receua in sua beata gloria”, 1973: 221). Este acto en italiano no acaba además como el original de Rojas, puesto que se añade un último parlamento de Areúsa en el que se despide de Elicia encomendándola también a Dios (ORDÓÑEZ 1973: 221; ROJAS 2000: 292).

En este acto Wirsung realiza algunas variaciones menores en el nivel microtextual de la obra, aunque no hay ninguna amplificación que denote cambios en el nivel macrotextual.

Han de señalarse empero diferentes omisiones y paráfrasis. Por una parte, el traductor de Augsburgo omite uno de los reproches que con los que Areúsa reprende a Centurio (WIRSUNG 1520: Q2v, ORDÓÑEZ 1973: 214; ROJAS 2000: 285-286). En la segunda traducción sí aparece (c1r).

Un ejemplo paradigmático de **paráfrasis** para solucionar el significado de un pasaje es el siguiente:

Areúsa. ¿Quién te me cubrió de dolor? ¿Qué manto de tristeza es éste? (XV 287)	Areu(sa). Chi me tha coperta cosi presto de dolore? Che manto de tristeza e questo? (216)	Arre. we hatt dich so bald in <u>schwartz geklaydt</u> / waß mantels der trawrigkait tragstu. (Q3r)
--	---	---

Wirsung realiza una traducción idiomática y no literal para dejar claro que Areúsa señala el luto de Elicia. Por otro lado, una variación constante de Wirsung en el acto XV se relaciona con las referencias numéricas –exageradas– que se hallan en el mismo. El traductor alemán suele disminuir la cantidad en pos de una mayor verosimilitud. Por tal razón, Elicia dice en el texto alemán que Celestina se murió en sus brazos de “cincuenta” cuchilladas (Q3v), cuando el resto de las versiones hablan de mil (ROJAS 2000: 288 y ORDÓÑEZ 1973: 217). La misma cifra vuelve a rebajarse a

tal número cuando Elicia narra con más detalles la muerte de Celestina (WIRSUNG 1520: Q4r; ORDÓÑEZ 1973: 218; ROJAS 2000: 289).

Hay además otras tantas adiciones –Q3r (dos); Q3v; Q4r; Q5v. Algunas son variaciones menores internas por paráfrasis, como en la que Elicia narra la muerte de los criados (ORDÓÑEZ 1973: 218; WIRSUNG 1520: Q3r-v).

Acto XVI

Este acto tiene como protagonistas a los padres de Melibea, que discuten sobre la conveniencia de casar a su hija, sin saber que ya ha perdido el don de la virginidad. La joven escucha tras una puerta la conversación que Pleberio y Alisa mantienen sobre su futuro. Furiosa y casi desquiciada, Melibea le ordena a Lucrecia que interrumpa a sus padres para no tener que oír, según palabras de la joven, el “concepto engañoso que tienen de mi ignorancia” (ROJAS 2000: 298).

Ambas traducciones poseen diferentes variaciones microtextuales. En la traducción de Ordóñez hay adiciones (224) y omisiones. Se omite un parlamento de Lucrecia (ROJAS 2000: 298; ORDÓÑEZ 1973: 225; WIRSUNG 1520: R1v), así como parte del último parlamento de Pleberio (ROJAS 2000: 298; ORDÓÑEZ 1973: 225; WIRSUNG 1520: R1r y 1534: d2v). Curiosamente, Ordóñez es responsable de la desaparición de la referencia de Pleberio sobre la libertad de los hijos a elegir cónyuge.³⁵³

La traducción italiana también pone en juego una variación intencionada que podríamos denominar de **adaptación cultural**. Sin embargo, parece tratarse más de un reforzamiento metonímico. Con este tropo queremos explicar el porqué del siguiente cambio, cuando Melibea dice que seguiría a Calisto incluso aunque la vendiera “en tierra de enemigos”. Ordóñez troca así ‘enemigos’ por ‘turchi’ (ROJAS 2000: 296; ORDÓÑEZ 1973: 224; WIRSUNG 1520: Q8v).

Por lo demás, este acto ha sido muy discutido por las reacciones de Melibea ante los propósitos paternos de unirla en matrimonio. La reacción de la joven es casi

³⁵³ La omisión de esta parte del parlamento de Pleberio disminuye además su perfil conciliador, por lo que hace que la respuesta de Alisa sea todavía más virulenta –y la mujer, más necia. Sobre los aspectos legales de la conformidad paterna en los matrimonios pueden verse las observaciones de la CC (FOTHERGILL-PAYNE *et al.* 2002: 451-452).

irracional, propia de un amor tan exaltado que resulta incluso lesivo. Parece encontrarse en un estado de locura cuando confiesa estar dispuesta a seguir a Calisto hasta los confines del mundo, así como consentir que éste la vendiera como esclava. También se ha planteado lo extraño de esta reacción en Melibea por la oportunidad que hubiera tenido Calisto en pedir la mano de la joven. La predisposición paterna a permitir la elección libre de un marido hubiera allanado el camino a los dos enamorados. Pero se olvida el contexto literario de la obra, su sátira cortesana y sentimental. Melibea no quiere ser una de las malmaridadas de la lírica cancioneril y sobre todo, es consciente de la imposibilidad del amor en el seno del matrimonio, aunque estuviera casada con el mismo Calisto, puesto que, como proclama el amor cortés, el verdadero amor es imposible entre los cónyuges. En esto consiste la reacción de Melibea, como ella misma llega a pronunciar en su monólogo.

Algunas variaciones textuales nos indican cierta **funcionalidad moral**. Es lo que sucede cuando Melibea, al narrar aberraciones amorosas de mujeres de la mitología clásica, dice sobre Pasifae con el toro que “calla su crimen por discreción” (ROJAS 297; ORDÓÑEZ 224; WIRSUNG 1520: R1r). Otra variación que podemos entender en este sentido moralista se incluye aquí:

Melibea. No quiero marido, no quiero ensuciar los nudos del matrimonio, no las maritales pisadas de ajeno hombre repisar. (XVI, 296)	Mel(íbea). Non uoglio marito, ne ioglio imbrattare li nodi dil matrimonio, ne uoglio repestare le matrimoniale peste de altrui huomo. (224)	Meli. Aber yetzund die weil ich sollich enpfind will ich kainen gemahel / noch mich mit eelichem band nymmermer verbinden. (R1r)
--	---	--

O bien fue una omisión involuntaria por no entender la última frase de Melibea que aquí citamos, o bien Wirsung calla la dura confesión de una joven que se ve ya adúltera si se casa con otro hombre, pues sabe que seguirá amando a Calisto.

Otro personaje con nuevas interpolaciones en sus parlamentos es el de Lucrecia, aunque no comporte ningún cambio macrotextual. Tanto Ordóñez como Wirsung amplifican la noticia en la que Lucrecia llama la atención a Melibea sobre la conversación que mantienen Pleberio y Alisa. El pasaje dota de mayor fatalismo el destino de Melibea:

<p>Lucrecia. (¡Aun si bien lo supieses, reventarías! ¡Ya, ya, perdido es lo mejor! ¡Mal año se os apareja a la vejez! Lo mejor, Calisto lo lleva. No hay quien ponga virgos, que ya es muerta Celestina. ¡Tarde acordáis, más habíades de madrugar!) ¡Escucha, escucha, señora Melibea! (XVI 295)</p>	<p>Lu(cretia). Ma se tu sapessi il tutto scoppiaresti! Si, si! <u>Aponto che uoi sete per la uia.</u> Gia il meglio e perso. Malanno ue saparecchia in uostra uecchiezza. <u>Calisto se a portato il fiore.</u> Non ce piu chi racconcie le uerginita, che gia e morta Celestina. Tardi ue siti suegliati! Piu abonhora ui doueuate leuare. Ola! Madonna, scolta, scolta! (223)</p>	<p>Lucreci. Aber westestu was ich waiß so wurdest du erspringen / Ja / ia / <u>gleich seyt jr auff dem weg</u> / yetzund ist das bösst verlorn / ain böß jar kumpt euch erst in ewerm alter / <u>Calixstus hatt das blömlin ab gebrochen</u> / <u>er mag die iunckfrawschafft nit mer herwider bringen</u> / wa aber Celestina noch vernanden wer so möcht jr hilff beschechen / zü spat habend jr euch erhöbt es soldt früer geschechen sein / Hoya fraw Melibea hör / hör <u>wunder.</u> (Q8r)</p>
---	---	--

En el fragmento alemán debe observarse que Wirsung traduce la pérdida de la virginidad de Melibea con un enfático “Calisto ha roto la flor”. Se añade que el joven “no podra devolvérsela”, pues Celestina ha muerto. Wirsung señala así a Calisto como el responsable del desfloramiento de Melibea, pero también como el más interesado en que Celestina le renueve el virgo.³⁵⁴

Acto XVII

Este acto ofrece escasas variaciones entre las traducciones italiana y alemana. En el mismo Areúsa logra sonsacar con astucia al inocente Sosia el lugar y la hora de los encuentros entre Calisto y Melibea. Con esa información, las ramerae podrán por fin vengar la muerte de sus seres queridos. La función del acto es pues meramente operativa y sirve de transición entre el fatal desenlace y la maquinación de la venganza.

³⁵⁴ En 1534 cambiará sin embargo parte del sentido de esta interpolación, puesto que no se señalará al amante como el interesado en que a Melibea se la haga pasar por virgen (d1v).

El acto presenta diversas variaciones menores. Hay por una parte la adición de un parlamento de Sosia, que en un nivel macrotextual, potencia el carácter ingenuo y simple de este personaje (R4r).³⁵⁵ También hay una leve adición en un parlamento de Areúsa (R5r).³⁵⁶

Hay que anotar también una peculiar adición paremiológica en un parlamento de Elicia –en castellano es un proverbio– que podría referirse a un refrán: “nach dem will ich mein hennen zölen vnd sechen wölliche die nächst beym hanen sey” (R3r).³⁵⁷

Acto XVIII

El acto decimoctavo tiene como personaje principal a Centurio. Areúsa y Elicia se reúnen con este arquetipo del *miles gloriosus* y le ruegan, tras mucho discutir sobre el modo de castigar a Calisto, que lo mate. Es la traducción de Wirsung la que presenta mayor número de variaciones. Las más notorias afectan a Centurio, en una gran interpolación que inmiscuye también al resto de personajes que participan en este acto.

El texto de Ordóñez presenta de todos modos algunas adiciones (1973: 235-237), aparte de dos adaptaciones culturales en un pasaje determinado, que luego Wirsung traducirá de manera especial en 1534.

La primera gran variación afecta a una expresión bravucona de Centurio, en la que dice que la proveniencia de sus enseres es “ajuar de frontera” (ROJAS 2000: 308). Las guerras fronterizas fueron algo común en la España de la Reconquista y tras 1492 dicha argumentación no dejaría de ser sarcástica en el público del Dieciseis. Sin embargo, dicha asociación de ideas hubiera sido imposible en el público italiano, por lo que Ordóñez opta por eliminarla (234).

La segunda referencia cultural, que relaciona diferentes lugares geográficos reconocidos por la producción de sus armas, sufre varios cambios según cada traducción:

³⁵⁵ Se omite en la traducción de 1534 (d4v).

³⁵⁶ “Das solt du nitt thon mein fraind” (1520: R5r).

³⁵⁷ Se mantiene en 1534 (d3v).

Centurio. Si mi espada dijese lo que hace, tiempo le faltaría para hablar. ¿Quién sino ella puebla los más cimiterios? ¿Quién hace ricos los cirujanos desta tierra? ¿Quién da continuo quehacer a los armeros? ¿Quién destroza la malla de muy fina? ¿Quién hace riza de los broques de Barcelona? ¿Quién rebana los capacetes de Calatayud sino ella? Que los <u>caxquetes de Almacén</u> así los corta como si fuesen hechos de melón. (XVIII 310-311)	Cen(turio). Se mia spada dicesse cio che fa, tempo li mancharia per parlare. Chi popula piu cimiterii <i>et</i> fa ricchi li cirurgici de questa terra saluo lei? Chi da continuo da fare agliarmeroli <i>et</i> frachassa la piu fina maglia saluo essa? Chi speza li brochieri de Barzellona <i>et</i> taglia le <u>celate milanese</u> saluo mia spada? <i>Et</i> le <u>celate de monitione</u> , cosi le sfende <i>come</i> se fosseno di meloni. (236)	Centu. Wa mein schwert sagen wurd was es thüt / zeyt wurd im zerrinnen vnd zü reden mangeln / wer meret mer die kirckhöf / wer macht vnmyessiger die wund artzt / wer gibt mer zü arbaytten den harnesch schmiden dann allain mein schwert / die hyrnhauben taylt es wie das wachs. (R8v)
---	---	---

Ordóñez opta por mantener la referencia geográfica de una ciudad metrópoli, pero elimina la de una localidad mucho más pequeña –Calatayud– para cambiarla por una ciudad italiana –Milán. La referencia italiana a los “caxquetes de Almacén” se soluciona con un significado plausible: que los yelmos sean simplemente “de almacén o arsenal”, en definitiva cascos vulgares y corrientes. En tal sentido se entiende la traducción italiana “celate de monitione.”³⁵⁸

Wirsung, en cambio, se decanta por eliminar cualquier referencia geográfica, tanto hispana como italiana. Tampoco se plantea cambiarlos por otros lugares del ámbito cultural germano que fueran renombrados por la fabricación de armas.

Las interpolaciones de Centurio añadidas por Wirsung se desarrollan más adelante y tienden a subrayar parte de su perfil bravucón. En el comienzo de la ideada reconciliación entre él y Areúsa, Centurio se dispone a cumplir lo que mande la muchacha:

Centurio. Mándame tú, señora,	Cen(turio). Commandame, tu	Centu. Gepeut mit fraw ain
-------------------------------	----------------------------	----------------------------

³⁵⁸ Los estudios anteriores tienden a corregir este pasaje y consideran que “almacén” es deturpación de diferentes ciudades que producían armas, como Almazán –RUSSEL (1991: 555, n. 25). Patrizia BOTTA es de la misma opinión en su edición digital (1994-1999). Ordóñez considera que los cascos son de almacén, “de arsenal”. Cabe también la posibilidad de que Rojas hiciera que Centurio se equivocara para provocar una situación de humor parecida a la del acto I cuando Sempronio refleja una supuesta sabiduría con la famosa expresión de “Minerva con el can”.

cosa que yo sepa hacer, cosa que sea de mi oficio. Un desafío con tres juntos, y si más vinieren, que no huya por tu amor; matar un hombre, cortar una pierna o brazo, <u>harpar el gesto</u> de alguna que se haya igualado contigo: estas tales cosas antes serán hechas que encomendadas. (XVIII 308)	mado <u>nn</u> a, cosa che io sappia fare, cosa che sia de larte mia, como e sfidare tre huomini insiemi, <i>et</i> se piu uenisseno, io non fuggirei, per tuo seruitio. <u>O amazare</u> ³⁵⁹ <u>un huomo</u> , o tagliare un braccio o una <u>gamba</u> , o <u>frappare il mustazzio dalchuna</u> che se sia uolsuta aguagliare con tue pianelle; queste simile cose piu presto saranno facte che incominciate. (234)	sach die ich zü thon wiß vnd die meines handt wercks sey / alß da ist absagen dreyen mannen auff ain mal / vnd wa jr wol mer kemend die selben vmb deinet willen nit zü flichen / <u>oder ain man wund zü schlagen</u> / ain arm ab zü hawen oder gar züerwürgen die dir widerdryeß gethon hetten <u>inn dem allem findstu mich berayt vnd willig biß inn den todt</u> / sollich händel sollen mit dem anfang geendt werden. (R7v)
--	---	--

Obsérvese la amplificación final de este parlamento. Centurio le ha enumerado a Areúsa todos los servicios en los que puede actuar con su espada y termina culminando que “en todo ello me tendrás dispuesto y solícito hasta la muerte.” Tal juramento se intercala perfectamente en la caracterización original de Centurio e indica que Wirsung captó la psique del mismo.

No obstante, otra interpolación de mucho mayor calado acontece en el último parlamento de Centurio, cuando las muchachas se han marchado y el rufián reflexiona solo sobre la empresa que le han encomendado:

Centurio. ¡Allá irán estas putas atestadas de razones! Agora pienso cómo me excusaré de lo prometido, de manera que piensen que puse diligencia con ánimo de ejecutar lo dicho, y no negligencia por no me poner en peligro.	Cent(urio). La <u>andarete</u> , puttane, <u>col gran diauolo</u> , gonfie de parole. Adesso uoglio pensare como me debbio scusare de cio che ho promesso, de modo che loro pensino che io ho messa diligentia a quel che io restai	Cent. Got belaydt dich vnnd verleich dir gedult mitt dem deinen / Ey nun gond hin jr auff geschwölten hüren mitt dem grossen teüfel / yetzund will ich mich bedencken wie ich mich entschuldigen soll von dem so ich verhayssen
--	---	---

³⁵⁹ Probablemente quiera decir «mazzerare», que significa matar, pero arrojando al mar un hombre atado dentro de un saco (V/C: IX, 1062). En todo caso, Wirsung no traduce ese fragmento de ninguna de las dos formas, ni con la lección original de Rojas –porque Ordóñez plantea un cambio que no es comprendido por el alemán–, ni con el significado que nosotros proponemos. Wirsung prefiere quedarse en un mucho más neutro ‘herir’. En su segunda traducción sí que aparece ‘matar’, “oder eynen tod züschlagen” (1534: e3r).

<p>Quiérome hacer doliente: pero ¿qué aprovecha, que no se apartarán de la demanda cuando sane? Pues si digo que fui allá y que les hice huir, pedirme han señas de quién eran y cuántos iban y en qué lugar los tomé y qué vestidos llevaban. Yo no las sabré dar; helo todo perdido. Pues ¿qué consejo tomaré que cumpla con mi seguridad y su demanda? Quiero enviar a llamar a Traso el Cojo y a sus dos compañeros, y decirles que porque yo estoy ocupado esta noche en otro negocio, vayan a dar un repiquete de broquel a manera de levada para ojear unos garzones, que me fue encomendado, que todo esto es pasos seguros y donde no conseguirán ningún daño más de hacerlos huir y volverse a dormir. (XVIII 313)</p>	<p>dacordo con esse, <i>et</i> non negligentia <i>per non</i> metterme apericolo. Uoglio fingerme infermo, ma che utile sara? Che <i>non</i> restaranno de sollicitarme como sia guarito. <i>Et</i> se io diro loro che andai la e che li ho facti fuggire, domandarannome chi erano, <i>et</i> quanti andauano, <i>et</i> in qual luogo li trouai, <i>et</i> che uestiano; io nol sapero dire. Eccote qui ogni cosa <i>persa</i>! Dunque, che consiglio debbio prendere che io attenda a mia securta <i>et</i> loro petitione? Uoglio mandare achiamare aTrasso il Zoppo <i>et</i> doi suoi <i>compagni</i>, e gli diro che, <i>per</i> che io sto occupato questa lsera (<i>sic</i>) in altre cose, <i>et</i> per che me fu pregato, che io fesse paura acerti giouani che praticauano in un certo luogo, che uogli andar per amor moi in quella strada a fare un poco de rumore de spada <i>et</i> brochieri a modo di leuata. Et che tutti questi saran passi securi doue non li potra uenire danno, saluo farli fuggire <i>et</i> tornarse a dormire. (237)</p>	<p>hab / <u>solt ich so ain edlen vnd stoltzen iungen man von ewrn wegen</u> (die doch leichtgültiger seind wann ich jr kaine hab im offen haußsitzen) vmbbringen / <u>mein hend inn seinem blüt netzen</u> / O jr auß <u>gebeüttelten lästerlichen söck</u> / das wird ich <u>ich nymmermer thon</u> / so will <u>ich auch mein leben nit in sein noch des gerichtshand in gefärlichait vmb euch stöllen</u> / aber ain sollichts will ich thon damit jr glaubend / das ich fleyß hab an kört gnüg zü thon meiner verhayssung / so will ich mich kranck machen / waß nutz wirdt mir aber das sein / wann sy nitt werden nachlassen mich an züstrengen so ich wider gesund wird das ich sollichts verbring / sag ich dann das ich dar gangen sey vnd sy geiagt hab / so werden sy mich forschen wie warn sy gestalt / wie vil seind jr gewesen / ann wöllichem ort hast du sy betreten / wölliche gassen seind sy geflochen / so kann ich jn dann nichtz nitt sagen / <u>dann so wird ich von jn verschmächt / gelöstert / veracht</u> / vnd auß <u>gehandelt alß ain hippen büb</u> / vnd ist all sach verloren/ waß rat soll ich an nemen / damitt ich sicher beleib vnd jrem gebott züm tayl genüg thü / <u>jr huld ist mir schwär zü verlieren</u> / ich waiß waß ich thon will / ich will</p>
--	--	--

		schicken nach dem hinckenden Traso vnd zwenen seinen gesöllen / jnen sagen das ich heüt zü thon hab inn andern meinen sachen vnnd das ich sey gebetten worden / etlich iung lappen zü erschrecken auff der gassen / das er hin gang vmb meinet willen ain wenig rumor mach mit messern vnnd tartschen alß ain auff heben inn ainer fechtschül / daß wirdt also ain sicher spil sein / vnd mag jm auch kain schad darauß entspringen / dann sy ain klain ab der gassen iagen darnach wider schlaffen gon. (S1v-S2r)
--	--	---

En esta amplificación de Wirsung, Centurio es dibujado como un cobarde juicioso que no ignora los peligros de cometer un homicidio, ya que sería poner su vida en manos de la Justicia. Pero sobre todo esta adición consiste en una diatriba contra las muchachas que le han encomendado asesinar a un “joven noble y orgulloso” que le obligaría “a mancharse sus manos de sangre” (S1v). Así, Centurio tilda a Areúsa y Elicia de malvadas y maldicientes, pero se muestra mucho más preocupado que en el original castellano por cumplir esta misión, pues teme en especial sentirse despreciado y desdeñado por las ramera y sobre todo, no desea perder la gracia de Areúsa. No olvidemos que este último motivo está claramente justificado, al estar al fin y al cabo mantenido por esta.

El resto del acto posee multitud de variaciones menores. Adiciones leves se atestiguan en los folios R7v, R8v, S1r y S1v. Las omisiones parecen más reveladoras. Se omite por cuestión moral y religiosa la afirmación de Centurio de mandar a Calisto al infierno “sin confesión” (R8v).³⁶⁰ Por la misma motivación parece omitirse una blasfemia del fanfarrón (ROJAS 2000: 310; ORDÓÑEZ 1973: 237 y WIRSUNG 1520:

³⁶⁰ En la segunda traducción sí se mantiene (e3v).

R8r).³⁶¹ También ha de reseñarse un pequeño cambio de varias referencias numéricas –ORDÓÑEZ 1973: 235 y WIRSUNG 1520: R8r.

Otra omisión que creemos intencionada en pos de una mayor lógica de la trama y la acción es la de un parlamento de Centurio, en el que jura moler a palos a Calisto, pero no matarlo, tal y como se lo ha pedido Elicia (ROJAS 2000: 312; ORDÓÑEZ 1973: 237 y WIRSUNG 1520: S1r). Dicha omisión tiene su sentido por la interpolación de Wirsung que hemos comentado, en la que se deja bien claro que Centurio debe cometer un homicidio que le desagrada sobremanera.³⁶²

Acto XIX

En este acto tiene lugar el fatal desenlace de Calisto, que se resbala en la escalera del muro y cae abriéndose la crisma. De un modo irónico, Calisto se decide a ayudar a unos criados casi niños que tienen más valor que los anteriores, por lo que tal ayuda es innecesaria ante la amenaza que representa Traso el cojo. Éste, enviado además por Centurio, se limita a hacer ruido para atraer al alguacil, pero provoca lo que deseaban las rameras, es decir, la muerte de Calisto.

La traducción italiana conserva diferentes adiciones anecdóticas (1973: 238, 240, 244-246) y alguna leve omisión (p. 242). En cambio, la alemana plantea diferentes novedades.

Una de ellas consiste en una interpolación que se encuadra en el **nivel macrotextual** de la obra, justo en la plática entre Sosia y Tristan al principio del acto XIX. Tristán reprende a su compañero por haberse dejado embaucar por Areúsa. La diatriba hacia la ramera queda pronto bien patente, cuando se refiere a ella como “una puta llena de malvada astucia” (S3r), traducción mucho más grave de la fuente italiana.³⁶³ Véase la traducción de parte de los consejos que Tristán detalla:

³⁶¹ En 1534 se traduce por cierto de manera inequivalente (e3v).

³⁶² Sin embargo, persiste en la segunda traslación la omisión de este juramento de Centurio. Probablemente se trate de un error de Wirsung, que suele completar el texto que había dejado inédito en 1520. Quizá creyera que formaba parte de la gran interpolación de Centurio que había creado para su primera traducción.

³⁶³ En efecto, la versión italiana posee en su original “astuta puttana” (239), que ya es de por sí un desplazamiento semántico del original rojano, con “marcada ramera” (316). En el original castellano no se juzga la psique de la joven, sino que se la reconoce como notoria prostituta.

Tristán. Pues si esto es así, ¡oh cómo te quiere aquella malvada hembra engañar con su alto nombre, del cual todas se arrian! Con su vicio ponzoñoso quería condenar el ánima por cumplir su apetito, revolver tales casas por contentar su dañada voluntad. (XIX 316-317)	Tri(stan). <i>Et se questo e uerita a, o come credo che te uol ingannare quella mala femina con sua mala astutia, dela quale tutte se adornano. Con suo uenenoso uitio uorria condannar lanima per dar fine a suo <u>maluagio</u> appetito, uorria metter discordia <u>insimile</u> casate per contentar sua maluagia uolunta. (240)</i>	Tristani. vnnd wa ist (alß ich gentzlich acht) das dich diß böß weib also mitt jrer schalckhafftigen listigkait betriegen wolt / mainstu das sy auch bedencken jrer seelen nach tayl / sy vnnd sollich gebend jre seelen geschriben vnd verrayt <u>dem teüfel</u> damit sy jr begird die sy <u>inn</u> jnen verborgen tragen zü end bringen möchten / <u>sy sücht vnd</u> ist villeicht darzü besöldt worden feindschafft zü <u>seen inn</u> so fürtreffenliche mechtige <u>geschlecht</u> . ³⁶⁴ (S3v)
--	--	---

Tristán, criado más sensato que Sosia, como bien ha captado Wirsung, es el indicado para dejar bien patente que Areúsa busca avivar una enemistad entre Pleberio y Calisto, cuestión que Wirsung acrecienta poco a poco al anotarla como mortal (*tödliche feindschafft*). El muchacho aumenta y amplifica la maldad de Areúsa, como antes ya había hecho Centurio. Para ello Wirsung realiza una traducción *ad sensum* muy peculiar, en la que los giros originales desaparecen en pos de dos ideas que se mantienen y se realzan. La primera es que el alma de la muchacha está condenada – por ello la mención al Diablo –, la segunda se refiere a la intención de enfrentar dos casas, es decir, dos linajes, como bien explicita Wirsung.

En una vertiente crítica parece también ir un parlamento de Lucrecia ya matizado por Ordóñez. Lucrecia intenta reanimar a Melibea, cuando ésta acaba de saber de la muerte de Calisto:

Lucrecia. ¡Señora, señora!	Lu(cretia). Madonna,	Lucreci. fraw / fraw / hörstu
----------------------------	----------------------	-------------------------------

³⁶⁴ “Tristanico. Y así es (según creo por cierto) cómo esta malvada mujer te intenta engañar con su bellaca astucia. ¿Crees que tienen en cuenta sus almas? Ésta, como otras tales, entregan sus almas por escrito al Diablo, para que sacie el deseo que llevan escondido. [Areúsa] busca sembrar la enemistad entre este tan poderoso y excelente linaje, y es quizá incluso pagada por ello.” Esta última adición se mantiene en 1534 (f2r).

¿No me oyes? No te amortescas, por Dios, ten esfuerzo para sufrir la pena, pues toviste osadía para el placer. (XIX 325)	madonna, non me odi? Non te smortire, per lamor de Dio. Habbi forza per patir il dolore, poi che hauesti ardire <u>per</u> <u>commetere lo errore</u> . (246)	mich / nit fall in onmacht / durch got hab störcck den schmiertzen zü leyden / <u>die</u> <u>weil du keckhait hettest</u> <u>sollichs an zü fachen</u> . ³⁶⁵ (S7v)
--	---	---

La traducción italiana ofrece un interesante trueque, –‘errore’ en lugar de ‘placer’–, que quizá fuera como una variación intencionada, aunque es difícil de asegurar sin conocer la fuente original que utilizó Ordóñez.³⁶⁶ Wirsung omite curiosamente el vocablo ‘error’, pero la estructura con la que traduce –con el verbo ‘anfachen’– retoma el claro reproche que Lucrecia lanza a su ama.

Otra variación curiosa se adentra en el ámbito de la fraseología, pero es notoria al reforzar el personaje de Lucrecia en un **nivel macrotextual**. Se trata de una expresión de la criada sobre las acometidas sexuales de los amantes con un “a la tercera va la vencida” (ROJAS 2000: 322). Ordóñez traduce de manera fidedigna (1973: 244), pero el dicho todavía vigente en lengua castellana le tuvo que parecer extraño a Wirsung que tradujo de manera óptima dentro del contexto lujurioso al que se refiere Lucrecia: “mich bedunckt fürwar sy haben biß her drey meil geritten.” (S6r)³⁶⁷

Este acto posee otras muchas variaciones menores en el texto de Wirsung. Deben anotarse infinidad de adiciones leves (S2v, S3r, S3v, S4r, S5r, S5r, S6r, S6v). Hay una omisión sobre el fallecimiento de Calisto sin haber podido confesarse –lo sabemos por boca de Tristán (ROJAS 324; ORDÓÑEZ 245; WIRSUNG S7r).³⁶⁸ Probablemente Wirsung decidiera callar este fin de Calisto por considerarlo excesivo,

³⁶⁵ “Lucrecia. ¡Señora, señora! ¿Me oyes? No te desmayes, por Dios. Ten fuerza para aguantar el dolor, porque tuviste osadía para inflamarlo.”

³⁶⁶ Téngase también en cuenta que la voz ‘error’ equivalía también a ‘pecado’.

³⁶⁷ “Lucrecia. Me parece que en efecto han cabalgado hasta ahora tres millas.” Wirsung mantiene el número cardinal de la expresión, pero lo inserta en otro tipo de expresión de alto contenido sexual. Sobre la acepción vulgar del verbo ‘reiten’ dice el *DW* (XIV, col. 777): “*coire. bespringen, reiten, faszlen, salire, assilire, de brutis animalibus, quando mares ineunt foeminas*. HENISCH 316; *zunächst von stier und hengst, dann allgemeiner von andern grösseren vierfüszigen thieren*. STALDER 2, 270; *der esel und die eslin, wenn sy auf dritthalb jar kommen, spilen und reiten sy einander*. GESNER *thierbuch* (1583) 42^a; *sy (die bären) reiten auch einander nicht wie sunst vierfüssige thier, sunder wie die menschen umfahen sy einander*. 16^b. *dann in obscöner sprache auch von menschen: mehr sag ich dir, das ich wol sechsz meyl uber feld geritten bin, seyt her ich von dir auffgestanden bin*. Este último ejemplo, contemporáneo de Wirsung, nos detalla la existencia del dicho que utiliza el traductor alemán de LC. Subrayado nuestro. Que para Wirsung fue acertado tal traducción se desprende de su permanencia en 1534 (f4r).

³⁶⁸ En la traducción 1534 sí aparece la noticia de Tristán (f4v).

como ya hiciera en un diálogo de Centurio. En la primera traducción existe además lo que tuvo que ser un olvido de Wirsung, puesto que no se incluye una intervención de Melibea junto a otra de Lucrecia (S4v), que sí apareció en 1534 (f3r).

Acto XX

En este acto Melibea se arroja desde una torre en presencia de su padre, después de haberle desvelado a éste su amor por Calisto y sus encuentros en el huerto. Pleberio no logra detenerla. Sólo escucha la decisión ya convenida por su hija, ineludible. Melibea se mata con la esperanza de unirse en la otra vida con su amante, lo cual no deja de ser irónico. Melibea comete suicidio, uno de los peores pecados, que además le acaeriría el destino del infierno; mientras que Calisto, al haberse encomendado a Dios *in extremis*, podía encontrar la salvación o por lo menos ganar la entrada en el purgatorio. De esta manera, Melibea se perfila como el personaje del que se hace objetivo las numerosas variaciones textuales que hemos de anotar.

En primer lugar debería tenerse en consideración una variante del texto italiano apenas comentado anteriormente. Se relaciona con el lugar que le aconseja Pleberio a su hija para aliviar sus penas. El mismo ha sido muy discutido por la crítica celestinista, en pos de una –creemos imposible– localización geográfica de la ciudad donde transcurre la acción.³⁶⁹ Veamos a continuación cómo Ordóñez se decanta por una ciudad localizada cerca del mar:

Pleberio. Levántate de ahí; vamos a ver los frescos aires de la ribera, alegrarte has con tu madre; descansará tu pena. (XX 328)	Pleberio. Leuati de <u>questo lecto</u> , et andaremo auedere laria fresca dela <u>marina</u> , prenderaite piacere con tua matre, et darai riposo a tua pena. (248)	Plebe. stand aufff von disem bett so wöllen wir gon ann den frischen lufft des mörs / da wirdstu frewd nemen mit deiner mütter vnd rü legen deinem schmerzen. (T1r)
--	--	---

³⁶⁹ La crítica se ha detenido más en la declaración posterior de Melibea en la que dice ver navíos desde la torre. Este vocablo ha despertado todo tipo de teorías sobre la localización de la acción. BLANCO WHITE (1824) hizo patria considerando su Sevilla natal y RUIZ Y BRAVO-VILLASANTE (1966: 553-562) se postularon por la Talavera de la Reina natal de Rojas. Es más probable que la referencia a los navíos sea reflejo de las obras que el mismo Rojas tuvo que leer y que le darian tal idea. CEJADOR (1913: II, 190-191) señala el *Hero y Leandro* de Museo. Sin embargo, este vocablo no ofrece mayores discusiones, ni en italiano, ni en alemán. Wirsung traduce la embarcación por «Schiff» (T1r), que sirve tanto para el mar, un lago o un río navegable.

De la traducción alemana destaca la fidelidad a su original italiano. En efecto, Wirsung nos transmite que Melibea se halla en su cámara, por lo que Pleberio le pide que se levante de su cama, para que vayan al mar.

En el texto italiano existen otras variaciones menores: diferentes omisiones, como la primera frase del también primer parlamento de Pleberio (ROJAS 2000: 327; ORDÓÑEZ 1973: 247). Otra omisión resulta más curiosa y se relaciona con el monólogo de Melibea, en el que Ordóñez omite la palabra “muerte”, dejando quizá un poco en suspense el destino que ha decidido tomar la misma Melibea (ROJAS 2000: 331; ORDÓÑEZ 1973: 250).

Hay también adiciones leves en la traducción italiana (1973: 248 y 251-252). En especial resalta la adición de un único vocablo, pero muy significativo en su contexto. Se halla otra vez en el monólogo de Melibea, cuando ésta le narra a su padre las visitas de Calisto y añade que el joven escalaba los muros de su casa y corrompía su “casto” propósito. El adjetivo calificativo, que puede tener una lectura irónica, no se halla en los testimonios castellanos (ROJAS 2000: 333).

Por su parte, Wirsung despliega diferentes tipos de variaciones textuales en el **nivel microtextual** de este acto.

Cuando Melibea le cuenta a su padre que la razón de su vida ha muerto y que la ciudad está de luto, Wirsung se ve obligado a omitir una referencia cultural peculiarmente hispana. Melibea le narra a Pleberio los lamentos que se oyen por toda la ciudad en honor del fallecido Calisto: el repicar de campanas, la lamentación de gente y el aullido de perros, así como el estrépito de armas (ROJAS 2000: 332; ORDÓÑEZ 1973: 250). Tal costumbre, como narra el comentador anónimo de *LC*³⁷⁰, ya se encontraba en desuso en la península ibérica en el momento de su glosa, por lo que no es de extrañar que Wirsung prescindiera de esta tradición fúnebre en su primera traducción (T2v), así como en la segunda (g3r).

En el acto XX abundan las adiciones leves, que deben analizarse cuidadosamente, puesto que algunas de ellas ofrecen un segundo nivel de significación. En la siguiente puede apreciarse una mayor crítica del traductor alemán

³⁷⁰ Sobre tal costumbre dice la *Celestina comentada*: “Antiguamente quando alguno [ilegible] señalada moria en cada calle o en [ilegible] quebravan armas y escudos en significacion del gran dolor de la muerte del tal. Lo qual en nuestros tiempos no se usa.” (FOTHERGILL-PAYNE *et al.* 2002: 496).

por la decisión que ha tomado Melibea, que delibera sobre su muerte planeada previamente. Sola, en la torre, proclama:

Melibea. Todo se ha hecho según mi voluntad; buen tiempo terné para contar a Pleberio mi señor la causa de mi ya acordado fin. Gran sinrazón hago a sus canas; gran ofensa a su vejez; gran fatiga le acarrero con mi falta; en gran soledad le dejo. (XX 329-330)	Mel(ibea). Ogni cosa se e acconcia <i>et facta</i> a mi uolunta. Ben haro tempo per contare a mio patre la causa de mio desiato fine. Grande ingiuria fu a suoi canuti, gran offesa fu sua uecchieza, grande faticha li apparechio con mio fallire in gran sollicitudine li lasso. (249)	Meli. all sach ist gestölt nach meinem gefallen / ain bequemliche zeyt wird ich haben / meinem vatter zü entöcken die vrsach meines tods / ain grosses vnrecht wirdt es sein seinen grawen harn / ain harte belaydigung seinem schwachen allter / ain fürtreffentlich hertzlayd zü fieg ich jm <u>mit meinen ellenden abschid</u> . (T1v)
--	--	---

Wirsung omite lo explícita que es Melibea respecto a su suicidio: en la traducción alemana no leemos que el fin de la joven haya sido decidido previamente ('acordado'), pero si se añade que todos los lamentos que causará a su padre estarán justificados "con mi mísera despedida", un modo claro de Wirsung para condenar la gravedad del suicidio y a Melibea.

Otra adición que se relaciona con el dolor paterno aparece cuando Melibea decide despedirse definitivamente de su padre. En un acto de descripción narrativa típico de la obra, advertimos la actitud de otros personajes. En este caso, sabemos por ella que Pleberio se encuentra angustiado y que por su faz descenden sus lágrimas (ROJAS 2000: 334; ORDÓÑEZ 1973: 252). Wirsung aprovecha para aumentar el dolor del padre de Melibea, añadiendo que la muchacha también percibe "el retorcer lastimoso de sus manos y su voz sanadora" (T4r).³⁷¹

Otras variaciones menores son una adición retórica (T1v), que desaparece en 1534 (g2r). Existe otra adición muy particular, motivada por una **funcionalidad religiosa** y que consiste en un enunciado en el que Melibea ruega a Dios que recoja a Calisto en su regazo (T3v).³⁷²

³⁷¹ Sobre el retorcer de manos es bastante explícito el grabado que acompaña el final del acto (WIRSUNG 1520: V4v). Tal adición desaparece en 1534 (g4r).

³⁷² Desaparece en la segunda traducción (g3v).

Hay una notable omisión de todo el segundo parlamento de Pleberio en este acto XX, en el que intenta averiguar los males de su hija (ROJAS 2000: 327-328; ORDÓÑEZ 1973: 248, WIRSUNG 1520: W8v). En 1534 sí que se traduce (g1v).

Acto XXI

El último acto de la obra es realmente conocido por el lamento de Pleberio, que pone punto y final a la obra, en un planto muy discutido por parte de la crítica celestinista, que ha querido ver en el pesimismo acristiano del padre de Melibea la misma voz de un Rojas frustrado y judaizante.³⁷³ La gran novedad radica en la primera traducción alemana, que presenta un final totalmente inédito en la fortuna europea de *LC*. La obra no termina con la referencia bíblica de Pleberio, sino con un pasaje creado por Wirsung de aproximadamente medio folio.

Pero este acto presenta en la traducción italiana distintas adiciones leves de poca importancia que son adoptadas por Wirsung. Una de ellas atañe a la edad de Melibea, que según el Pleberio rojano tiene veinte años (ROJAS 2000: 338), pero en la traducción italiana posee dieciocho (ORDÓÑEZ 1973: 254), lo que se mantiene tal cual

³⁷³ GILMAN, influido por Américo Castro, es el adalid de la llamada interpretación judeo-pesimista, que considera a Pleberio portavoz de Rojas (1978: 349-382). SEVERIN (1981: 1-5) participa también de esta interpretación, aunque de manera menos vehemente que Gilman. En el ámbito académico alemán parece tener cierto calado, puesto que un prestigioso diccionario considera a Pleberio como judío (*LM* II, 1603). En España, tal escuela no ha marcado ninguna pauta, aunque se ha apuntado la importancia de la tradición bíblico-hebraica para entender las claves de la obra, puesto que Rojas parece referirse a temas como la predestinación o el libro albedrío (CASTRO DÍAZ 1985: 383-396). Contra esta teoría se ha alzado la llamada visión cristiano-didáctica, cuyos mayores estudios son los de BATAILLON (1961), GREEN (1969), LACARRA SANZ (1987-1988: 47-62) y SALVADOR MIGUEL (1989: 162-177; 1993: I, 181-190; 2001: 23-48; 2002: 83-102). Entre estas interpretaciones se alzó otra que rastreaba la mentalidad social de *LC* desde una aproximación histórica. El estudio de MARAVALL (1964) fue el pionero, al que prácticamente sólo le secundó el de FERRERAS-SAVOYE (1977). En la actualidad se está gestando una nueva interpretación que tuvo un eco temprano pero poco escuchado (ALCALÁ 1976). Es la llamada aproximación neopiepireísta, puesta otra vez en vigor desde el reciente trabajo de BARANDA (2004) y que sirve de eslabón entre las dos anteriores. Esta teoría hunde sus fundamentos en una visión histórica de la Salamanca de finales del siglo XV y subraya que la obra es sobre todo un ataque a dos estamentos de la sociedad –la plebe y la nobleza– y por ende un ensalzamiento de la clase media, la única que es virtuosa. Sobre este aspecto influiría notablemente un maestro de Rojas, Fernando de Roa, catedrático de Filosofía moral en Salamanca desde 1473. Sobre la influencia de este profesor universitario véase CASTILLO VEGAS (1987). Al respecto de la animadversión del estado mediano por la “holgazana” aristocracia en la Castilla del s. XV es fundamental el estudio de LADERO QUESADA (1990). Otro historiadores consideran *LC* como una obra que se adapta bien al clima de escepticismo, indiferencia y epicureísmo de los sectores intelectuales conversos del s. XV (PÉREZ 2005: 149). La cuestión del judeo-pesimismo está revisándose en Norteamérica, de donde provienen los últimos estudios sobre tal cuestionable tesis (KAPLAN 2002 y FONTES 2004).

en la alemana (WIRSUNG 1520: V1r). Adiciones leves se repiten por doquier en la traducción de ORDÓÑEZ (1973: 254, 255, 256 y 257).

Existe un cambio curioso de orden fraseológico, probablemente porque el significado de la misma no sería comprensible en Italia:

Pleberio. ¡Ay, ay, noble mujer, nuestro gozo en el pozo, nuestro bien todo es perdido! (XXI 337)	Ple(berio). Aime, aime, donna mia! <u>Tutta nostra alegrezza e gita in fumo</u> poi che tutto nostro bene e perso. (253)	Plebe. O we o we liebe fraw Alisa / <u>All unser frawd ist verschwunden</u> / seyde all unser <u>trost</u> verlorn vnd <u>umb sunst ist</u> . ³⁷⁴ (V1r)
--	--	--

El traductor italiano cambia la expresión lexicalizada castellana, entre otras cosas de este fragmento. Wirsung aprovecha además para insertar una adición bastante significativa, en la que los padres de Melibea no pierden un “bien”, sino su “esperanza”.

La traducción italiana, en todas sus ediciones –según KISH (1973: 258)–, parece mencionar “Adriana” por “Ariadna”. En 1520 se recoge fielmente la primera forma (V4r), mas en 1534 se corrige por “Ariadna” (H4r), esta última mucho más corriente.

Otra adición significativa realza el dolor de Pleberio por la muerte de Melibea:

Pleberio. ¡Oh fortuna variable, ministra y mayordoma de los temporales bienes! ¿Por qué no ejecutaste tu cruel ira, tus mudables ondas, en aquello que a ti es sujeto? ¿Por qué no destruiste mi patrimonio? ¿Por qué no quemaste mi morada? ¿Por qué no asolaste mis grandes <u>heredamientos</u> ? (XXI 339)	Ple(berio). O fortuna uariabile, ministra deli beni temporali! Per che non desti executione con tua crudele ira e mutabili onde in <i>quello</i> che e subiecto ate? <i>Per</i> che non hai tu destructo mio <u>patrimonio</u> ? <i>Per</i> che non hai tu dissolata mia habitatione? <i>Per</i> che non hai tu abrusati <i>et</i> destructi mei grandi <u>poderi</u> ? (254)	Plebe. O vnstanthaftigs gelück ain vmbweltzerin zeytlicher ding / warumb brauchtest du nit dein grymmigkait in das so dir vnterworffen ist / warumb hast du nitt zerstört mein <u>geschlecht</u> warumb hast du nit verdörbt mein behausung / warumb hast du nit zerstret mein reichthumb / <u>sollichs alles wolt ich leichtiger gelitten haben</u> . ³⁷⁵ (V1v)
--	---	---

³⁷⁴ “Pleberio. ¡Ay, ay, Alisa, querida mujer! Toda nuestra alegría ha desaparecido, toda nuestra esperanza ha desaparecido y ha sido en vano.” El vocablo ‘trost’ posee diferentes acepciones, como puede cotejarse en el *DW* (vol. 22, columnas 901-948).

³⁷⁵ Esta adición desaparece en 1534 (h1v).

De los cambios introducidos por Wirsung destaca la adición final, en la que se subraya la preferencia de Pleberio por haber sufrido cualquier otro de los avatares de la fortuna, cualquier otra desgracia material, puesto que todo ello le hubiera supuesto un menor sufrimiento. Otro cambio parejo a éste, que afecta a Alisa, son las palabras con las que Pleberio invoca a su esposa, refiriéndose a ella ante el cadáver de Melibea como su “querida y amada madre” (ROJAS 2000: 347; ORDÓÑEZ 2000: 258). Wirsung (1520: V4v) traduce este sintagma como “betrübtten müter” (afligida madre). El cambio es significativo, porque se relaciona con el estado emocional de Alisa en ese preciso instante.³⁷⁶

Existe una controvertida aseveración que se omite en ambas traducciones y que se inserta en el plano de lo divino. La afirmación de Pleberio –“cata que Dios mata los que crío” (ROJAS 2000: 345)– tuvo que ser incómoda para Wirsung. La traducción de Ordóñez (257) es fidedigna, pero Wirsung prefiere omitirla en sus dos versiones (V4r y h3v) por clara cuestión religiosa.

Existe también una omisión de una frase al principio del lamento: “Fuentes días me sobran para vivir” (ROJAS 2000: 338; ORDÓÑEZ 1973: 254). A pesar de que el texto italiano la recoge, Wirsung nunca la traduce (V1r y h1r). Hay muchas más variaciones menores –adición retórica, con la duplicidad de vocativos (V1r), así como adiciones leves (V1r, V2r, V3r, V3v, V4r) y omisiones poco importantes (V1v, V3v).

Especial atención merece el añadido final en este acto, que llamó la atención a la crítica del siglo XIX (GONZÁLEZ AGEJAS 1894). Dicha adición de dieciséis líneas en el folio V5r provoca un final inédito en toda la transmisión textual conocida de *LC*. Sólo se mantendrá en la primera traducción de Wirsung, y no obedece, como se pensó, a una *Tragicomedia* italiana con un final único y desconocido. Este final es el fruto de la imaginación del traductor alemán, que consideraría necesario dotar de más relieve y protagonismo a Alisa. Por un lado, Wirsung nos lo anuncia en el argumento de este acto; por otro, el pasaje en cuestión muestra a unos padres doloridos y apesumbrados, pero muestra por lo menos viva a la madre de Melibea, cuestión que en el original no está tan claro, según describe Pleberio. De esta manera, se eliminaría

³⁷⁶ Traducción que desaparece en pos del original en 1534 (h4r).

la sospecha de una nueva muerte, que quizá Wirsung creería excesiva. Transcribimos a continuación el pasaje:

[Pleberio] O Lucrecia lauff eyl vnnd bald brind (*sic*) wasser zü laben den entwichen gayst meiner frawen / ach Alisa ainige auff enthaltung meines betrübten leben tröst dich selbst vnnd nitt gib vrsach meiner seel so vnuersehnem schnellem auß gang. Alisa. Ach we we mir trostlosen frawen / ach was wendt mein sterben oder waß haldt meinen gayst inn disem leib vol alles schmerzents / O we dochter dochter we mir das ich dich mir zü so grossen vnerschetzlichen vnselden ye geboren hab disen dein iämerlichen todt an zü sechen. Pleberius / Lucrecia heb mir sy auff hilff mir sy hinwegk fieren vnnd tragen in vnser kamer da selbst wöllen wir bayde warten mitt begirlichem hertzen vnsers ends betrachtend was yetz zü thon sey mitt dem edlen leib vnnd anbilck (*sic*) vnser dochter.³⁷⁷

³⁷⁷ “[Pleberio]. Oh, Lucrecia, date prisa y trae presto agua para avivar la palidez de mi mujer. Ay, Alisa, apiádate de mi afligida vida. Consuélate tú misma y no le des motivo a mi alma para una despedida tan rápida. Alisa. Ay, dolor, dolor de mujer desconsolada. Ay, qué cambia mi muerte o qué retiene mi alma en este cuerpo lleno de dolor. Oh, dolor, hija mía, qué dolor tener que haber nacido para ver tu muerte lamentable entre tan grandes e incalculables calamidades. Pleberio, Lucrecia, cogedla y ayudadme a sacarla de aquí. Llévemola a nuestro aposento y esperemos los dos nuestro fin con ansiedad en el corazón, viendo qué hacer ahora con el noble cuerpo y el aspecto de nuestra hija.” (V5r)

Recapitulación

Para recapitular este extenso capítulo que ha analizado las variaciones textuales de la primera traducción de Ch. Wirsung recogemos a continuación los resultados más notables que afectan a la recepción wirsungniana de *LC*.

En primer lugar, debemos exponer los intereses y motivos de Wirsung a la hora de traducir *LC*, cuestión que trasluce además su procedimiento traductológico, claramente libre. Para poder entender mejor el modo de traducir de Wirsung trataremos a continuación las variaciones textuales más notables dentro del nivel micro y macrotextual de *Ain hipsche Tragedia* y veremos, entre otros procedimientos, que Wirsung se decanta claramente por la traducción *ad sensum*, con las consecuencias que veremos más adelante.

Con todo, el análisis que hemos efectuado de *Ain hipsche Tragedia* sería insuficiente si no reconsideramos los rasgos que caracterizan a la traducción (HURTADO ALBIR 2001: 40-41): 1) que ésta es un acto de comunicación, 2) que se trata de una operación entre textos –y no entre lenguas– y 3) que es un proceso mental. El primer rasgo subraya que se traduce con una finalidad comunicativa, puesto que el nuevo lector no conoce la lengua original de la obra, pero sí las intenciones comunicativas de la traducción. El segundo pone la traducción en la dicotomía saussureana de lengua y habla y la inserta en el plano del habla, puesto que se traducen textos. El tercer rasgo recalca la importancia del principal artífice de la traducción, es decir, el traductor. Como actividad de un individuo, su competencia traductora resulta capital para el oficio que desempeña, y para ello se desarrolla toda una actividad cognitiva con el fin de reformular un texto en otra lengua.³⁷⁸

Asimismo, conviene preguntarse por los motivos que impulsan a la empresa de traducir una obra extranjera, cuya consecuencia principal es la de desencadenar un contacto literario entre dos culturas ajenas. Se ha hablado así de un triple interés en este tipo de *transfer* literario que es la traducción:

³⁷⁸ La especialista Amparo Hurtado propone así una definición para traducción basada en estos tres rasgos: “Proceso interpretativo y comunicativo consistente en la reformulación de un texto con los medios de otra lengua que se desarrolla en un contexto social y con una finalidad determinada.” (HURTADO ALBIR 2001: 41).

Es lassen sich drei Hauptziele unterscheiden, die übersetzerischen und literarischen Transfer motivieren. Da ist einmal das Interesse an fremdsprachigen literarischen Werken als Kunst- und Kulturgut, die man zur Belehrung, zur Bildung, zur Unterhaltung oder aus anderen respektablen Gründen gerne liest, und das Interesse an einem Werk und seiner Übersetzung als Handelsware. Die beiden Interessen zeigen sich nicht immer gleichzeitig. So scheint das Florieren von Übersetzungswerkstätten darauf hinzudeuten, daß manchmal das Handelsinteresse dem erhofften Leseinteresse vorausgeht. Das dritte Interesse, das kulturpolitische -das gern von ideologischen Erwägungen begleitet wird-, ist in aller Regel komplizierter gelagert. (FRANK y KITTEL 2004: 14)

Dichos intereses mencionados arriba se insertan a la perfección en el programa traductor de Wirsung. En primer lugar, el traductor de Augsburgo considera la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* como una obra digna de traducirse por su *interés* didáctico, pero también lúdico, en sintonía con las novelas amorosas ya conocidas en Alemania; en segundo lugar, porque existe un *interés* comercial, al saberse que la obra era ya un éxito editorial, incluso en Italia; y por último, existe el *interés* ideológico, que se palpa en una naturalización cultural que va mucho más allá de la libre interpretación. Es el caso de la traducción de 1534, cuyos cambios más notables repercuten en una clara línea pro-reformista.

Ante la pregunta sobre el modo de traducir de Wirsung en *Ain hipsche Tragedia*, la respuesta es inequívoca. La primera traducción alemana de *LC* tiene todas las características propias de la época en la que se enmarca. En el Renacimiento la traducción no debe comprenderse como una mera traslación lingüística, sino también como una adaptación según el nuevo contexto meta en el que se inserta (VERMEER 2000: I, 44), puesto que en el siglo XVI ya han nacido muchos estados-naciones y las lenguas vulgares han adquirido pleno prestigio. De ese modo son a su vez transmisoras de una cultura delimitada que no tiene por qué coincidir con la del vecino. De ahí parte la necesidad de adaptación de muchos referentes culturales de la obra, como ya hemos visto en el amplio análisis sobre *Ain hipsche Tragedia*. No es extraño por eso que hoy día algunos especialistas consideren la traducción como “una compleja operación semiótica de naturaleza transcultural” (VALERO GARCÉS 1995: 34).

La figura del traductor como mediador de culturas es necesaria porque 1) la traducción se dirige a un destinatario que necesita de ésta y 2) porque desconoce la

lengua original, pero también la cultura a la que pertenece. No es por eso extraño que dentro del nivel microtextual de *Ain hipsche Tragedia* abunden las variaciones intencionadas, y dentro de estas, las propias por adecuación semántica. No obstante, ¿qué es lo que obliga al traductor a la asunción de lo que nosotros consideramos adaptaciones culturales? Sin duda, desempeña un papel importante en esta estrategia traductora el modo general de trasladar de Wirsung: su búsqueda del sentido y no de la literalidad, como era ya norma en el s. XVI. Que Wirsung se decante además por la traducción *ad sensum* conlleva que éste acerque la obra a los lectores –como diría Schleiermacher–, por lo que resulta ineludible una interpretación semántica libre. Es por ello que resalta por su número la categoría que nosotros denominamos **variación intencionada por adecuación semántica**. Tal proceder no-literalista tiene además otra consecuencia en el estilo de la traducción: no existen demasiados extranjerismos en la traducción de Wirsung, ni calcos o préstamos, solamente algunos latinismos fruto del alemán todavía latinizante de esa época.³⁷⁹

Muchos ejemplos de esta categoría en *Ain hipsche Tragedia* se mueven alrededor de los elementos culturales y sus diferencias. La Traductología ha estudiado sobradamente este campo y existen al respecto variadas nomenclaturas para afrontar su análisis, ya que dichas diferencias pueden ocasionar problemas de traducción.³⁸⁰ Se ha acuñado el término *realia*, de bastante éxito en el mundo germanoparlante, para designar a los elementos textuales de color histórico o localista. Su catalogación es

³⁷⁹ Repertoriamos aquí los encontrados en *Ain hipsche Tragedia*: ecos de la declinación latina en una declamación famosa de Calisto (I, A8v), además de los nombres propios, que suelen flexionarse según la sintaxis latina; “confectioniern” (III, E3r), así como su participio pasado “confectioniert” (X, M2r); “perlina”, más bien un italianismo de “berlina” (IV, E4v y E6r), “auguri” (IV, E5v), préstamo del testimonio italiano “augurii” (1506: 92), a su vez del latín “augurium”; “figuriern” (VI, G7r), “triumphiern” (VII, J2r); hay préstamos como “Doctores” (IX, L1r); “rümor/rumor” (XII, R5r, R5v, O1v); calcos del italiano, como “kolatz” (XII, O3v), aunque inmediatamente aparezca el préstamo “colation” (XII, O4r y XVIII, R7v, así como XVIII, R7v y R8r). Curiosamente, también aparece como sinónimo “anbis” (XIX, S6r), es decir, ‘anbisz’. Otros latinismos son “register” (XVIII, S1r), “suptiles” como adjetivo calificativo (XIV, P6r), y “formierten” (XV, Qrv) como ‘procrear’. Existen también expresiones latinas como “in ducas” (XIV, P5r). “Vesper” (XVIII, R7r) para el italiano “uespero (1506: 233) es calco del latín ‘vespera’. Hay otros préstamos del italiano como “apreposito” (XIX, S1r; “Aproposito” en 1506: 245). Los últimos latinismos de la traducción son “sacrament” (XX, S7v) e “hystorien” (S8r). FEHSE (1902: 56-57) convino de manera breve que los extranjerismos de *Ain hipsche Tragedia* se limitaban al campo semántico religioso –caso del primer diálogo de Calisto ante Melibea, con latinismos como “glorificierten” y su participio pasado (I, B6r y B6v). Por otra parte, se ha pasado por alto uno de los préstamos del español al alemán que se repertoria en las traducciones wirsungnianas. Nos referimos a la interjección ‘hola’ (en italiano ‘ola’), que Wirsung traduce como ‘hoia’ o ‘hoya’. En la segunda traducción sigue apareciendo en muchas ocasiones (1534: Y1r y v, a1r, e2r). No tuvo mucho éxito y no se adoptó en el sistema de la lengua alemana, pero los hermanos Grimm recogen este testimonio en su diccionario: “HOIA, interj. in aufmunterndem sinne: hoyo, fraw Melibea, hör, hör wunder. WIRSUNG Calixstus (1520) Q8^d”(DW: X, col. 1730).

³⁸⁰ Puede verse un resumen al respecto en el manual de HURTADO ALBIR (2001: 608-615).

parecida a las venideras y comprende, por lo general, cuatro tipos: geográficos y etnográficos, folklóricos y mitológicos, objetos cotidianos y elementos sociohistóricos. NEWMARK (1999³: 135-146) realiza una propuesta en la que se añade un elemento extra-lingüístico como son los gestos y hábitos. Los gestos como categoría cultural presentan al menos un problema para Wirsung, que ignora por ejemplo la mímica despectiva de Areúsa a espaldas de Sosia –una higa–, por lo que se omite en ambas traducciones.

Otro neologismo acuñado por la Traductología, el de *culturema*, designa el uso de un campo léxico relacionado con un ámbito cultural prominente, por lo que la abundancia de tal vocabulario también lo es. Se señalan así conceptos inexistentes en otra cultura, como es todo el campo semántico relacionado con la tauromaquia en *LC* y que es omitido de manera sistemática por Wirsung. El traductor alemán opta en este caso por marginalizar una tradición hispana que encontraría demasiada exótica para el público alemán, con el consecuente extrañamiento de sus lectores. En las teorías funcionalistas los culturemas pueden provocar problemas de traducción –por eso los omite Wirsung–, ya que son percibidos por un traductor de la cultura X como algo específico de la cultura Y (NORD 1997: 34).

Esta marginalización de valores hispanos propios como la tauromaquia pasa a la conversión en otra adaptación cultural típica de Wirsung, que tiene que ver con la cultura material, si utilizamos la terminología de NEWMARK (1999³). Nos referimos a los distintos tipos de vinos de *LC*, que tanto el traductor italiano como el alemán adaptan mediante conversión equivalente, es decir, desaparecen los vinos castellanos por otros propios del ámbito cultural alemán. Algo parecido sucede también mediante la conversión cultural de lugares, organizaciones, oficios o costumbres. Mediante conversión equivalente se adapta culturalmente la orden religiosa en la que sirve de niño Pármene. Si en el texto de Rojas se mencionan a los frailes de Guadalupe, en la traducción italiana se trata del clero de Santa María la Nueva, mientras que Wirsung hace de Pármene un criado de los Descalzos.

Dentro de las **variaciones intencionadas por innovación** destacan por su mayor número las **autotextuales**. Este tipo de variación intencionada es intrínseca a la traducción libre y nunca aparecería en una traducción *ad litteram*, si tenemos en consideración que las variaciones intencionadas por innovación son en el fondo claras adiciones amplificadoras que se alejan del texto original. Con este tipo de variación,

Wirsung hace de su traducción una reescritura que por un lado viene a demostrar su formación cultural —por las variaciones de tipo erudito— y su asimilación y comprensión de la obra que traduce; por todo ello se justifica el gran número de variaciones autotextuales.

En el modo de traducir de Wirsung se pueden relacionar las **variaciones intencionadas por funcionalidad** con su objetivo de trasladar *ad sensum*. En este tipo de categoría hemos hablado de las variaciones morales y religiosas. Ambas aparecen frecuentemente en las traducciones de Wirsung y se deben primordialmente al objetivo del traductor a la hora de verter *LC*. Sin duda, Wirsung vería en esta obra una atalaya de valores morales, pero con todo, existen distintas variaciones que incluso podríamos tildar de “remoralizantes”. Es lo que sucede en este último caso para condenar más tajantemente el suicidio de Melibea, pecado mortal de amplia resonancia. Otras variaciones morales tienden a diluir el carácter obsceno o grosero de la obra original, como puede acontecer con palabras malsonantes. Del mismo modo han de entenderse las variaciones por funcionalidad religiosa. Notable es el caso en el que se omite la aseveración de Pleberio en su lamento “cata que Dios mata lo que crió” (ROJAS 2000: 345), expresión demasiado cruda para Wirsung y otros traductores europeos de *LC*.

Su motivación principal en estas variaciones consiste en perseguir no la igualdad absoluta entre la obra original y su traducción, sino la búsqueda de un efecto equivalente. De ahí la derivación remoralizante de la traducción alemana, que viene a apuntalar la ya presente del texto original. Wirsung simplemente se sirve de ciertas ampliaciones para “mejorar” el texto base y conseguir una traducción más apropiada para su nuevo público, tal y como demandaría unos años más tarde, en 1533, el humanista Juan Luis Vives:

Si potes, contende etiam cum tuo exemplari et meliorem quam acceperas orationem reddito, hoc est, aptiorem et commodiorem rei atque auditoribus, nam hoc demum melius, quod appositius et conducibilius; non ut quidam prava animi vanitate inducti faciunt, qui rectam et nitidam atque honestam dictionem ita calamistris omnique cultu onerant, ut ex facili et grata gravem ac molestam reddant. (VIVES 2000: III, 173).

Otra cuestión que conviene retomar es la que afronta las diferentes omisiones de la traducción alemana como variación menor —y por ello deliberada en cierto modo— e involuntaria. En nuestro análisis de *Ain hipsche Tragedia* podemos distinguir entre

ambas categorías de una misma variación porque contamos, y repetimos que es un hecho harto infrecuente, de una segunda traducción del mismo Ch. Wirsung, artífice también de la primera. La comparación de pasajes entre las traslaciones de 1520 y 1534 nos ayuda a establecer estas variaciones. Si el pasaje omitido aparece completado en la segunda traducción, nos encontramos con seguridad con una variación involuntaria. En el primer ejercicio traslaticio no aparecería por la dificultad lingüística del mismo o por simple olvido o negligencia. Se trata de lo que algunos especialistas en Traductología consideran faltas y no errores, ya que se deben a una distracción pasajera.

Sin embargo, las omisiones menores no pueden ser fruto de la desidia o de problemas cognitivos a la hora de traducir, puesto que parecen estar motivadas por cuestiones relacionadas con las variaciones intencionadas. Estas omisiones aparecen para silenciar atrevimientos obscenos –como palabras malsonantes–, declaraciones algo crudas en lo religioso –como cuando Centurio en el auto XVIII jura mandar a Calisto al infierno “sin confesión”– y para adaptar incluso culturalmente el texto, aunque para ello se marginalice la cultura de origen, como cuando desaparece el pasaje en el que se nos informa que Claudina frecuentaba cementerios de cristianos, judíos y moros (auto VII).

En nuestra propuesta metodológica para el estudio de la traducción hemos circunscrito al **error** como variación involuntaria y debe diferenciarse del concepto actual que se tiene hoy día del mismo. La razón es evidente: no puede juzgarse una traducción del siglo XXI con el mismo patrón que otra de los siglos XV o XVI. Además, no es nuestro objetivo establecer un catálogo de errores en las traducciones alemanas de Wirsung porque nuestro concepto del mismo es mucho más reducido que el de hoy. Ha de añadirse que tampoco se cuenta en la actualidad con una “base sólida de estudios empíricos que sustenten una tipología de errores, su mayor o menor incidencia en una tarea traductora, su nivelación en la enseñanza, etc.” (HURTADO ALBIR 2001: 289).

Si ya hemos mencionado que, si como la Traductología hace, consideramos el error como una falta de equivalencia motivada por la competencia traductora de Wirsung, encontraríamos en todas las traducciones europeas de *LC* multitud de errores.³⁸¹ Éstos tienen mucho que ver con el concepto de fidelidad de la época actual. Pero errores de hoy por sobretraducción, adición u omisión no deben entenderse como tales en el Renacimiento, fundamentalmente porque no hay errores de comprensión o

³⁸¹ Un estado de la cuestión del análisis sobre el estudio del “error” en el campo de la Traductología en HURTADO ALBIR (2001: 289-308).

reexpresión por parte de sus traductores. Las teorías funcionalistas no admiten una tipología del error si antes no se contextualiza el mismo: se examina su época, su contexto, el destinatario de la traducción, la finalidad del traductor, etc. Si consideramos pues el escopo de Ch. Wirsung a la hora de traducir *LC* –a grandes rasgos, una traducción remoralizante *ad sensum*– entendemos muchas de las adiciones de su traducción.

Asimismo y por esta razón, no contemplamos como errores algunos sustantivos que traslada Wirsung. Cuando éste traduce del italiano «trottaconventi» por «alten sacks» nos hallamos ante la diatriba del traductor alemán entre elegir un préstamo que ningún lector alemán entendería –pero que mostraría una traducción fiel en extremo–, o buscar un referente cultural autóctono que se acerque semánticamente al concepto que representa el sustantivo «trottaconventos». La traducción alemana de este vocablo no trasluce que a Celestina se la tilde de alcahueta, pero “alten sacks” sí que es un insulto de la época dirigido a mujeres holgazanas e indecentes. Como Wirsung desconoce el término en italiano –que a su vez es craso extranjerismo– y por lo tanto desconoce el equivalente exacto, intuye otro cercano. Pero sobre todo, en nuestra opinión, resulta adecuado. Por ello no lo consideramos como error, sino como una **variación intencionada por adecuación semántica**, precisamente por el procedimiento que llamamos de **pseudosinonimia**. Este mismo procedimiento se sucede en la traducción alemana cuando Wirsung traduce el extranjerismo «rompe macti» por «hochprüchter». Del significado castellano original de ‘aprovechado’ se pasa al alemán de ‘fanfarrón’. Sin duda, no es una equivalencia exacta, pero sí acorde con el sentido de las declaraciones despectivas de los criados hacia Calisto. En un siglo sin apenas diccionarios de lenguas vulgares y por supuesto, de vocabularios italiano o español-alemán, tal caso de pseudosinonimia va encaminada a la adecuación en el contexto de la obra, por lo que resultaría injusto catalogarla como error.

No obstante, hemos señalado diferentes errores como tales en *Ain hipsche Tragedia*, aunque estos se delimitan a ser la prueba de negligencias en la transcripción del texto original o faltas de atención, como puede ser la confusión de nombres propios y el trueque de parlamentos. Un error que pudo surgir por la denominada competencia lingüística de Wirsung fue sin duda el falso sentido que se le otorga a Areúsa como “mezza cortesana” (ORDÓÑEZ 1973: 214), ya que Wirsung no capta el claro eufemismo de “meretriz” y lo traduce con el más ilustre “halb edel” (WIRSUNG 1520: Q1v).

7. *AJNN RECHT LIEPLICHES BÜCHLIN* (1534)

7.1. Paratextos

7.1.1. Argumento general

El argumento general de 1534 presenta a primera vista una longitud muy extensa respecto al original rojano y la traducción italiana, tal y como sucedía en *Ain hipsche Tragedia*. En los ff. B1r-B2r se desarrolla un argumento general parecido al de 1520. Se explica aún mejor toda la trama de *LC*, perfilándola todavía más. Con todo, ahora no se explicitan tan claramente las riquezas de Calisto. Ya no está pues la adición que mencionaba réditos y rentas (1520: A4r). En 1534 sólo se menciona “el gran número de bienes” del joven (“Darzü ein vberfluß zeytlicher güter verlihen hette”, 1534: B1r). Tampoco hay rastro de la influencia de la magia en las artes medianeras de Celestina. En este nuevo argumento general se deja aún más patente la seducción retórica de la alcahueta “mith listigenn wordtenn” (1534: B1v), por lo que no creemos que *Wirsung* diera algún fundamento a la *philocaptio* y al rol de la magia en la obra. Algunas nuevas adiciones anotan mejor la acción de *LC*: se recuerda que Pármeno fue el primero en mostrar fidelidad a su amo, aunque luego se pervirtiera (1534: B1v). También se señala la cobardía y miedo de los criados mientras vigilan el huerto de Pleberio mientras Calisto se entrevista con Melibea (1534: B1v). Una prueba más de la atenta lectura de *Wirsung* es el nuevo apunte que señala que los criados ajusticiados “bien temprano” (“gantz früe”, 1534: B2r).

La notable diferencia entre el argumento general anterior y el presente radica en una clara diferencia entre ambas traducciones al finalizar el acto XXI. Como en la segunda versión ya no se recoge la interpolación de 1520 que dotaba de mayor protagonismo a Alisa, por tanto, el final del argumento de 1534 resta la relación que se hacía antes y que se ceñía al dolor de la madre.

7.1.2. Argumentos de cada acto

A continuación destacamos las variaciones de los actos cuyo argumento es cambiado del algún modo por Wirsung. No nos hacemos eco de los argumentos sin ninguna variación destacable, amén de los que fueron tratados al efectuar el análisis de los argumentos de 1520, como por ejemplo el auto III.

Acto I

El argumento de este acto mantiene la adición en la que se reprendía a Elicia realizando su promiscuidad (1520: A5v; 1534: B2v). Se añaden dos nuevas adiciones que perfilan la acción de este acto: se menciona el contenido de la conversación entre Pármeno y su amo, en la que le informa de la “maldad de Celestina” y se informa sobre las cien monedas de oro que el joven noble le da a la alcahueta, tras prometerle sanar sus amores (B2v).

Acto IV

En el argumento de este acto Wirsung añade como novedad la doble reacción de Melibea al averiguar el verdadero motivo de la visita de la alcahueta: la primera mala para Celestina, la segunda mucho más propicia (J1r).

Auto VII

En 1534 se completa este argumento señalando que Celestina concierta a Pármeno con Areúsa porque la alcahueta “lo quiere traer de su parte” (1520: Hv5; 1534: O1v).

Auto VIII

Una prueba de la más certera traducción de 1534 es el trueque de un simple vocablo. Ahora se especifica que Calisto está “haciendo poesía” (*dichtend*), en vez de estar hablando consigo mismo, lo cual sigue más de cerca la actitud de Calisto al final de este acto (1520: J8v; 1534: O3r)

Auto X

El nuevo argumento mantiene la variación anterior que especificaba que Celestina y Lucrecia van hacia “casa de Pleberio” (1520: L7r; 1534: T2v). Sin embargo, el final del argumento ofrece en la segunda traducción una marcada nota moralizante, que a su vez amonesta a Alisa:

Pregunta Alisa a Melibea su hija de los negocios de Celestina. Defendíole su mucha conversación. (X, 219)	Domanda Elisa et Melibea cio che ha dafarcon Celestina, defendendoli sua cnuersatione. (165)	Alisa die mütter fragr jr dochter was der handel Celestine wer / jr verbietend jr gemeinschaft. (1520: L7v)	Die mütter fragt jhr tochter / was die alt bey jr züschaffen hette / gewarnet sy (<u>wiewol zü spat</u>) vor jrer <u>büberey</u> . (1534: T2v).
---	--	---	---

Obsérvese que en el último argumento la voz instructiva de Wirsung resalta el fracaso educativo de Alisa. El aviso de la madre por la “maldad” de Celestina llega ahora “demasiado tarde”.

Acto XII

Este auto posee una ligera inexactitud en su original castellano (ROJAS 2000: 239). Pleberio no se despierta por el ruido de la calle, sino por el proveniente del aposento de Melibea. Ordóñez traduce de todos modos con un literal “strada” (1973: 181). Wirsung no se percata del error, pero afina más la traducción achacándolo a los gritos del pueblo –“geschray des volcks”– (1520: N3r). No obstante, en la segunda traducción se permuta por el ruido provocado por la guardia nocturna (1534: X3v).

Hay un mayor detalle de lo que acontece en este acto. Por ello hay varias adiciones que se deben recoger: Calisto habla “a través de la puerta” y se concierta una cita la noche siguiente “en el huerto” (1534: X3v). Además, hay un cambio perceptible. Ahora no se especifica que Melibea se excusó con su padre porque el ruido provenía por el buscar un vaso de agua, sino que se mantiene que Melibea “lo engaño astutamente” (X3v). Wirsung aquí se aleja de su fuente italiana, pero traduce narrando la “verdad” que consideraría oportuna. Y que por ende, amonesta a la joven.

Acto XIII

En 1534 (Z4v) destaca el epíteto que Wirsung dona a la muerte de Pármeno y Sempronio, que considera “bien merecida” (*woluerdienten tod*). Otra prueba del objetivo moralizante de esta nueva traducción.

7.2. Descripción codicológica de *Ajnn recht liepliches büchlin* (1534) del Kunstmuseum de Basilea (Kupferstichkabinett)

[S. KK Inv. 1970.276] 4° A⁸; B-Z⁴; a-h⁴ (h2r marcada erróneamente como h3r). 128 hh.

Ajnn recht liepliches // büchlin vnnd gleich ain traurige // Comedi (so von den latinischen Tragicocomœdia ge- // nant wirt) darauß der leser vast nutzlichen bericht / von scha- // den vnnd gefar fleischlicher lieb / vntrew der diener / aufsetz // der gemaynen weyber / list vnnd geytzigkeit der kup- // ler / vnd gleych als inn eynem spiegel man- // cherlay sitten vnnd aygenschafft // der menschen / sehen vnd lernen mag.³⁸²

Ejemplar de la segunda traducción al alemán de *LC*, realizada en 1534 por Christof Wirsung. El nombre del traductor no aparece explícito, aunque en el prólogo se menciona que la traducción se debe a la misma persona que hiciera la primera catorce años antes (A2v).³⁸³ El impreso posee 128 folios, más dos de guarda iniciales y tres finales. En el recto del primer folio de guardia hay notas manuscritas, firmadas con “W. K.”, es decir Carl Michael Wiechmann-Kadow. Este bibliógrafo alemán del s. XIX adscribe la traducción al original castellano conocido como *LC* o *Comedia de Calisto y Melibea*. Relaciona su autoría con Rodrigo Cota y la continuación con Fernando de Rojas. Wiechmann-Kadow conoce la primera traducción de 1520, amén de las referencias de otros bibliógrafos anteriores como Panzer y Heyse. Relaciona la autoría de los xilgrabados con Hans Burgkmair.

La encuadernación es individual y la obra parece haber pertenecido al bibliófilo del s. XIX Theodor Oswald Weigel. También hay ex-libris de la Liechtensteinhaus. No hemos hallado marca de agua. Escrito a plana entera, letra gótica. La caja de escritura

³⁸² Traducción al castellano: “Un libro verdaderamente ameno y a la vez una triste comedia (que es llamada tragicocomœdia por los [escritores] latinos) de la cual el lector tiene noticia del daño y peligro del amor carnal, la infidelidad de los criados, la insidia de las mujeres viles, la astucia y codicia de los alcahuetes, y en la que, como en un espejo, puede ver y aprender algunas costumbres y cualidades de los hombres.”

³⁸³ Este quizá sea uno de los motivos por el que algunos ejemplares son más difíciles de hallar. El catálogo de la Biblioteca Nacional de Viena no relaciona su ejemplar ni con Rojas, Wirsung o *LC* [S. 259709-B. Fid (97-222)].

varía por el preciosismo de las iniciales, alrededor de 16,5 cm. de largo y 11,2 cm. de ancho. Este último valor suele ser estable para hacer coincidir la caja de escritura con los grabados en madera. La portada consiste en el título, que se halla en la parte superior dispuesto a modo de pirámide invertida. Le sigue el grabado del primer acto de 1520 (A6r), que detalla el encuentro en el jardín ente Calisto y Melibea. El xilgrabado mide con los bordes (diferentes a los de la primera traducción) 11 cm x 7,1 cm. A continuación se citan unos versos latinos dirigidos al lector que imparten una lección instructiva del texto: “Liber ad lectorem // Qui variae varios fortunae discere lusus // Expetit, & vitae ludicra longae suiae: // Ac Veneris vires alieno scire periclo, // Me legat, expertus cuncta docere volo. // M.D. XXXIII.

La obra presenta veintinueve grabados en madera, los mismos que se relacionan con el texto de *LC* en su primera traducción y que se estudian en el capítulo sobre la iconografía. Al ser impreso en una nueva oficina, en 1534 no se utilizan los tacos con la bella portada y colofón de 1520, puesto que allí se reflejaban los escudos de armas de los impresores Grimm y Wirsung y del cardenal Matthäus Lang von Wellenburg, a quien se dedicaba la obra. Como se ha dicho, en la portada se inserta el primer grabado que acompaña al acto I. El grabado del f. A8v presenta la escena del huerto a tres niveles que ya se discutió en la descripción del ejemplar de 1520 (A4). El grabado de 1534 mide 11,2 cm. de ancho por 14, 6 de largo, incluyendo los bordes, que son también motivos florales. El resto de grabados que acompañan al texto miden sin bordes 9,4 cm. de ancho por siete de largo. Por otra parte, la traducción de 1534 trastoca el orden de las tres últimas xilografías. La nueva relación no tiene ningún sentido con el texto, tal y como ya han hecho notar KISH y RITZENHOFF (1984: 14-15).

La obra presenta los veintiún actos, o como llama Wirsung, “Gesprächs”. El colofón del f. h4r menciona al conocido impresor augsburgués Heinrich Steiner: “Getruckt zü Augspurg / durch Heynrich Stayner // Volendendet / Am . 26 tag octobris / des // MD XXXIII”. Tal y como estipularon KISH y RITZENHOFF (1984: 18) esta edición de 1534 presenta dos estados diferentes. En el primero, que denominan “A”, el f. e3 es foliado de manera correcta como “eijj”. Además, en el colofón no aparecen el día ni el mes de impresión. En cambio, el estado “B” presenta dos divergencias respecto al estado anterior: el f. e3 es foliado incorrectamente como como “Eijj” y en el colofón se especifica día y mes de impresión. Por lo tanto, el ejemplar de Basilea pertenece al

estado B.³⁸⁴ Tras el colofón hay una nota manuscrita del que parece fue un poseedor: “Giovani Vicneno, il più Giovane.”

El estado del ejemplar es precario con grandes manchas de humedad en los bordes de los folios. Un lector anónimo añade multitud de manecillas que señalan pasajes que encontraría interesantes. Se corrige además a mano una errata del f. K4v, en el que falta añadir el nombre de Melibea para adscribirle su parlamento.

³⁸⁴ Éste es además el ejemplar que consultó PENNEY (1954: 119) y que erróneamente data del 26 de octubre de 1634. KISH y RITZENHOFF (1984: 18-19) remiten hasta seis ejemplares conocidos en diferentes bibliotecas europeas (Augsburgo, Basilea, Erlangen, Halle, Núremberg y Wolfenbüttel). Nosotros hacemos mención de un séptimo, depositado en la Biblioteca Nacional de Viena [S. 259709-B. Fid (97-222)], así como de un octavo ejemplar de la *Ratsschulbibliothek* de Zwickau (S. 125).

7.3. Variaciones textuales de cada acto

La segunda traducción de *LC* al alemán es llevada a cabo por el mismo Christoph Wirsung. Tradicionalmente se consideró anónima, ya que en ningún lugar del volumen se menciona el nombre del traductor. Sólo en el nuevo prólogo (1534: A2r) se declara que el traductor es el mismo que el de la primera versión de 1520.³⁸⁵ Tal hecho conlleva que todavía hoy algunos catálogos no nombren a Wirsung como el artífice de esta traducción.³⁸⁶

Sin embargo, no es éste el lugar para discutir la fortuna de esta segunda translación, sino más bien el de analizar las variaciones textuales de este segundo intento traductológico de Christoph Wirsung. El objetivo que nos planteamos es así idéntico al del capítulo otorgado al estudio de la primera traducción. Se plantea con todo una necesaria relación con la traducción aparecida en 1520. Hay varias coincidencias notables. La primera y más obvia es que el traductor de ambas versiones es una misma persona, hecho que se merece subrayar, ya que es poco frecuente. Denota además, entre otras cosas, un interés marcado y constante por la obra de Rojas, al menos en lo que incumbe a Christoph Wirsung. Aparece otra vez en la ciudad de Augsburgo, mientras que el centro impresor no es el mismo: la antigua imprenta había dejado de existir, por lo que en 1534 la obra ve la luz en el taller de Heinrich Steiner.³⁸⁷

Las dos coincidencias –mismo traductor y mismo lugar de edición– y la única diferencia –distinto impresor– revelan un interés doble por *LC*: privado y público. En la esfera privada es indudable que Ch. Wirsung se interesa notablemente por la obra de Rojas. Vuelve a volcar sus esfuerzos en una obra que tradujo en su juventud, motivado quizá por cierta insatisfacción en la labor realizada años antes. Ese afán de superación se une a su vez con el valor educativo del humanismo. La segunda traducción de Wirsung lleva además en sus márgenes diferentes glosas impresas que cumplen diferentes funciones. Una de estas es la de exégesis textual. El texto traducido no sólo se *mejora*, sino que se *explica*. En la esfera de lo público, la nueva traducción de *LC* se

³⁸⁵ “Amusus. Jst dir jngedenck / das vnser güter freünd ainer / vor vierzehn jarenn vngefarlich eyn büchlin auß dem Welschen verteutsch / des tittel ist ein hüpsche Tragœdi / von zweyen lieb habenden menschen / Calistus vnd Melibia.” (1534: A2r)

³⁸⁶ Así sucede por ejemplo con el ejemplar depositado en la *Nationalbibliothek* de Viena [S. 259709-B. Fid (97-222)], que ha pasado totalmente desapercibido a anteriores investigadores porque no se le adscribe autor ni traductor.

³⁸⁷ Véase el capítulo 4 sobre la imprenta en Augsburgo.

justifica por un renovado interés literario, y como veremos a continuación al analizar las variaciones textuales, también social.

En 1534, con la nueva traducción alemana de *LC*, sería lícito preguntarse lo siguiente: ¿por qué Wirsung efectúa otra traducción de una misma obra? La respuesta se halla en los acontecimientos de distinto signo que han sacudido Alemania –y Augsburgo– durante los catorce años existentes entre ambas traslaciones. Entre 1520 y 1534 la distancia cultural y política del texto con su público se ha dilatado de manera extraordinaria, por lo que la sensibilidad literaria alrededor de 1534 exigiría un proceso de reformulación y de revisión de la primera versión alemana. Es decir, el traductor debe conciliar los intereses del nuevo público, que en este caso en el espacio augsburgués era protestante. Como diría Jauss, ha de cumplirse el *horizonte de expectativas* del nuevo público. Existe así, y de manera inequívoca, un cambio confesional en la ciudad del traductor. Como hemos visto en un capítulo precedente, la Reforma triunfa en la localidad de Augsburgo de manera absoluta en el mismo año de 1534, al hacerse oficial tal confesión y al expulsarse al clero católico. Por su lado, el interés de Steiner por imprimir la segunda traducción de Wirsung no es baladí. En primer lugar, Steiner es en tales años el impresor de mayor éxito de Augsburgo; en su programa editorial destacan *Volksbücher* y demás novelas amorosas, por lo que encaja a la perfección la apasionada historia entre Calisto y Melibea. En tercer y último lugar, no debemos olvidar que Steiner era un beligerante protestante, por lo que recibiría de buen grado una obra simpatizante con algunos aspectos pedagógicos de la Reforma. En esta vía inciden muchas de las variaciones textuales originales de *Ajnn recht liepliches büchlin*.

Ch. Wirsung tuvo que ser plenamente consciente del interés público que despertaría una nueva traducción de *LC*. A pesar de la peor calidad impresa –el tipo de letra, mayor número de líneas impresas por hoja– la obra destaca otra vez por ser un libro de hermosa factura, típico del Humanismo alemán. Para ello no se duda en utilizar las xilografías de Hans Weiditz, tacos que a su vez había conseguido Steiner tras la bancarrota de S. Grimm. La nueva traducción está en la misma órbita humanista de 1520 porque se vuelve a insistir en el valor moralizante de *LC*. Y esta vez de manera notoria. El nuevo prólogo que sustituye a la carta-dedicatoria insiste en la correcta lectura de la obra para obtener sus lecciones más útiles. Se vuelve así a incidir en el castigo mortal de muchos de los personajes, símbolo de los peligros que acechan a la juventud alemana. El incipit de la obra original parece así universalizarse.

Lo significativo en la traducción de 1534 reside en que Wirsung añade un valor pedagógico más. El mismo incumbe a los responsables de los jóvenes alemanes: sus padres. En *Ajnn recht liepliches büchlin* hay diferentes cambios que denotan una mayor preocupación por una de las soluciones a este amor desordenado de Calisto y Melibea. Se trata sin duda del matrimonio que brilla por su ausencia en el original rojano. Wirsung tiene un verdadero interés programático que lo une con los cambios que sufre el matrimonio según Lutero. Fuera de discusiones teológicas o jurídicas, Lutero logra una revalorización civil del matrimonio al no considerarse éste como sacramento. El matrimonio pasa así a regirse por los que ejercen el poder temporal en la tierra. El mismo servirá entre otras cosas para garantizar la procreación humana, pero también para salvaguardar del pecado de la lujuria. Lutero define así a la unión de hombre y mujer: “Coniugium est divina et legitima coniunctio maris et feminae spe prolis, vel saltem vitandae fornicationis et peccati causa ad gloriam Dei” (WENDEL 1928: 40-41). Más que una obra al servicio del legado reformista, *Ajnn recht liepliches büchlin* debe contemplarse como una obra que subraya el valor correctivo y ejemplar de las costumbres, mostrando precisamente lo que no debe hacerse. Wirsung no tiene ningún interés en formar un alegato propagandístico ni en satirizar cruelmente al credo católico. Sus intenciones son más mesuradas. Esta nueva traducción sintoniza más bien con los postulados pedagógicos luteranos, que entroncan a su vez con el poso de la tradición humanista anterior: la de la necesaria educación de la juventud, féminas inclusive.³⁸⁸ En síntesis, la traducción alemana de 1534 es testimonio de la época y del lugar en la que nace: Renacimiento humanista y Reforma protestante.

Acto I

El acto I en *Ajnn recht liepliches büchlin* plantea en su segunda escena algunas variaciones menores. En primer lugar hemos de anotar una tendencia común en toda la traducción. Las diferentes adiciones –casi siempre retóricas– que Wirsung realizara en alguna traducción pueden explicarse por la atracción de un vocablo anterior o posterior. En nuestra opinión, Wirsung pudo multiplicar ciertas palabras de modo involuntario,

³⁸⁸ Juan Luis Vives fue adalid de la educación para las mujeres. En 1544 se editan en Alemania y conjuntamente *Institutio feminae christianae* y *De officio mariti*.

porque le influyen otras cercanas. Sería un caso de duplografía. Este fenómeno, un error común de los copistas, pone otra vez en relación nuestra metodología de análisis con la crítica textual. Véase el ejemplo que citamos, sin añadir la primera traducción alemana, puesto que la misma es totalmente fidedigna a la traducción de Ordóñez. Aquí Wirsung añade sin aparente necesidad el vocablo “Teuffel”:

Calisto. ¡Vete de ahí! ¡No me hables! Si no, quizá ante del tiempo de mi rabiosa muerte mis manos causarán tu arrebatado fin. Sempronio. Iré, pues solo quieres padecer tu mal. Calisto. ¡Ve con el diablo! (Rojas 2000: I, 30)	Cal(isto). Ua uia! Non mi parlare; se non, forse prima che fial tempo de mia rabiosa morte, mie mani causaranno tuo ultimo fine. Sem(pronio). Andaro, poi che solo uoi patir il tuo male. Cal(isto). Ua col <u>gran</u> diauolo. (Ordóñez 1973: 49)	Calistus. heb dich weck / schweyge stille / du begerest dann das dise meyne hende / dich zü <u>dem Teuffel</u> schickend / ehe ich meyn wütendt lebenn beschliesse. Sempronius. Ich müß woln gehenn / weyl du deyn schmerzen vnnd trübsal allain tragenn wildt. Calistus. Hebe dich aller <u>Teuffel</u> namenn. (Wirsung 1534: B3v)
---	---	--

De hecho, esta traducción de 1534 tiene a continuación de este fragmento un parlamento en el que Sempronio vuelve a hacer mención al Diablo.³⁸⁹

Uno de las primeras variaciones más notables que tratamos en el capítulo anterior sobre la primera traducción concernía a una **variación por innovación autotextual** en la que Sempronio mencionaba el incendio de Roma provocado por Nerón (1520: B1v). En 1534 (C1v) desaparece tal variación, pero asoma mucho más ampliado el romance que Sempronio recita a Calisto. De hecho, Wirsung amplía hasta dieciséis versos –de rima consonante– el fragmento en italiano. Crea un nuevo poema sobre la crueldad de Nerón (1534: B4v-C1r) que condensa la idea transmitida por el texto de Rojas y Ordóñez. Esta **variación intencionada por innovación erudita** no será la única que podamos relacionar con las piezas líricas intercaladas por LC. Contrasta, eso sí, con la nula predisposición de Wirsung por traducir algunos de los paratextos de la obra rojana, tanto los que estén en prosa como en verso.

Otro fragmento en esta escena que retrata el primer diálogo entre Calisto y Sempronio nos lleva a una de las escasas adiciones de cierta envergadura. El joven

³⁸⁹ Compárense los folios de 1520 (A7r) y 1534 (B3v).

enamorado acaba de comparar el dolor de su espíritu por el amor no correspondido de Melibea, a lo que añade la blasfemia de desear que su alma acabe antes en el limbo que en el cielo. Sempronio lo reprueba. Veamos lo que se añade en esta segunda traducción de Wirsung:

Sempronio. (Algo es lo que digo; a más ha de ir este hecho. No basta loco, sino hereje.) (I, 34)	Sem(pronio). <u>Io sto pur in ceruello</u> ; <i>ben</i> so cio chio mi dico. A peggio habbiamo auenire de questo facto. Non basta che sia pazzo, che ancora sia heretico. (51)	Sempronius. <u>Samer got</u> / Ich bin je wol bey sinnen / vnnd hab die warhayt gesagt / Ey / was verkerten gemüte ist inn disem menschen / <u>Ich sihe wol das kayn auffhören do ist / biß wir ein grösser vnglück erlangen</u> / ists dann nit gnüg / dz er ob disem handel zü einem narrn ist worden / müß er darzü ein ketzer werden? (C1r)
--	--	---

La adición puede interpretarse como una profética reflexión de los males futuros (“No veo a esto ningún fin hasta que nos suceda una gran desgracia”). En un nivel ya **macrotextual**, esta variación pone de relieve la obstinación amorosa de Calisto y sus repercusiones herejes, una crítica más al joven noble.³⁹⁰

Una variación inmediata al anterior parlamento es la réplica en la que Sempronio le dice que es un hereje porque lo que dice “contradice la cristiana religión” (ROJAS 2000: 34). En la traducción de 1520 Wirsung expone que “contradice a la Iglesia cristiana” (A8v), pero en la de 1534 se traduce por “contradice a la religión cristiana” (C1r). Sin duda, es una traducción más fiel al original italiano (ORDÓÑEZ 1973: 51). La primera traducción alemana era equivalente. De todos modos, con las tensiones protestantes alrededor de 1534 es obvio que Wirsung prefiriera omitir “Iglesia” por una posible relación con Roma. Precisamente ello nos mostraría una **variación intencionada por funcionalidad religiosa**.

³⁹⁰ Esta terquedad insensata viene luego cimentada con una adición en la que Sempronio le reprocha a Calisto que tiene su voluntad cautiva en un solo lugar “para aferrarse únicamente en ella” (C1v).

En la segunda escena destacan otras variaciones que demuestran el grado de asimilación del texto rojano. Obsérvese un fragmento en el que Calisto describe el cabello de Melibea:

Calisto. [...] después crinados y atados con la delgada cuerda, como ella se los pone, no ha más menester para convertir los hombres en piedras. (I, 44)	Cal(isto). [...] da poi crinati <i>et</i> ligati con lasottile benda, come ella se li aconcia, non bisogna piu per far conuertire gli homine in pietre. (56)	Calistus. [...] so artlich mit einem seyden schnierlin gebunden / das nit von nöten ist / <u>Medusam zu hollen</u> / wann man die menschen zü stayn verwandlen will. (C3v)
--	--	--

Esta **variación intencionada por innovación erudita** sirve para aclarar la comparación implícita que existe en el texto rojano con la Medusa de la mitología grecolatina. Otra variación que señala la atenta lectura de Wirsung se sitúa al final de esta escena, cuando Calisto le desea a su criado que llegue presto y sano a la casa de Celestina. Lo que dice realmente es una especie de oración, cuestión que probablemente Rojas o el primer actor ridiculizarían. Que es con todo una oración no es para Wirsung ninguna duda. Por ello hace que Calisto termine su invocación con el vocablo latino “Amen” (D1r).

La tercera escena, cuando Sempronio llega a casa de Celestina y se desarrolla la farsa con Crito, no presenta nada de relieve. Existe un curioso cambio en la orden del fraile que se supone está con otra prostituta. En la versión italiana el clérigo pertenece a la orden de San Francisco (KISH 1973: 59). Wirsung lo recoge fielmente en 1520 (B6r), pero decide convertir al fraile a la orden de los Descalzos en 1534 (D1v). Ignoramos si ello supone una **variación intencionada por funcionalidad religiosa** que pretendiera asestar una crítica a un clero –católico y determinado– que hubiera provocado algún escándalo en Augsburgo durante aquel tiempo, como el proceso a diferentes hombres de Iglesia acusados en 1534 de haber solicitado los servicios de meretrices (ROPER 1995: 93). Lo que parece más probable es que esta orden mendicante fuera elegida por Wirsung para amonestar la venta de indulgencias que solían mantener en las ciudades (KISH y RITZENHOFF 1984: 50).

Existe además en el mismo folio el mantenimiento de una adición insignificante –el adjetivo en “alt freündtschafft” (1534: D2r). Es probable que su aparición se deba por atracción del mismo adjetivo una línea antes. Citamos este ejemplo para entender

estas adiciones insignificantes en su contexto duplográfico. Su causa es probablemente involuntaria, como la de un copista, y no podemos extraer de ellas ninguna conclusión en el nivel macrotextual de la traducción.

La quinta escena del acto muestra el primer diálogo entre Pármeno y Calisto, en el que el criado pone sobreaviso a su amo de la calaña de la que está hecha la alcahueta. Resaltan aquí la corrección de errores tipográficos, considerados por nosotros como variaciones menores externas. Efectivamente, en 1520 (C3r) se había otorgado un parlamento a Calisto que era de Celestina. La permutación correcta en el folio E2v de 1534 se desmerece por otro error genuino de la segunda traducción. Aquí un parlamento de Calisto entra precedido por la abreviatura “Ari.”, que no pertenece además a ningún personaje de la obra.

Sin embargo, lo más significativo es el mantenimiento en esta escena de todas las interpolaciones originales de 1520 en las que Wirsung reforzaba el carácter maligno de Celestina a través de Pármeno (1534: D3v-E1v). Se persigue con ello mantener intacto el valor didáctico-moralizante de las variaciones anteriores. Calisto puede ser de este modo más reprendido todavía por dejarse embaucar por una medianera tan peligrosa. Otra adición que se mantiene de 1520 demuestra que Calisto sigue igual de predispuesto a favor de la alcahueta, al considerarla “el principio de su convalecencia o muerte” (1520: C2v; 1534: E2r). Hay con todo una nueva adición que aumenta el carácter bruñil de Celestina, cuando Pármeno se refiere directamente a un círculo mágico que trazaba la alcahueta (WIRSUNG 1520: C1v, 1534: E1r).

La sexta y última escena del primer acto nos lleva a la confrontación dialéctica entre la astuta alcahueta y el todavía leal Pármeno. Curiosamente, se mantienen todas las grandes interpolaciones que demostraban en el nivel macrotextual de 1520 un reforzamiento psicológico de los personajes. Es decir, Celestina se muestra más segura si cabe de sí misma, mientras que Pármeno se nos presenta todavía más leal e ingenuo que en el original rojano (1534: E2v-F2v)

La misma escena presenta nuevas variaciones. Una de las más interesantes entronca con la necesidad del traductor por aclarar el sentido del texto. Véase un fragmento del intento de Celestina por persuadir a Pármeno de los males que se adjudican a aquellos que se conforman en sólo ayudar a su señor:

Celestina. [...]Guay de quien en palacio envejece!, como se escribe de la probática piscina, que de ciento que entraban sanaba uno. (I, 73)	Cel(estina.) [...] Guai de colui che in corte in uecchia, <u>per che in paglia more</u> . Como sescruiue de la probatica piscina, che de cento che intrauano, sanaua uno. (71)	Scelestina. [...]wehe dem der am hoff eraltet / dann es gschicht gewonlich / das sie inn armüt auff dem strow sterbend / geradt es aber einem / so geschicht jm gleich / wie dem / der inn der <u>Judenteich zu Hierusalem</u> am ersten stig / darein etwan hundert fielen / vnd nun ainer gesund ward. (F1r-v).
---	--	---

El cambio de la “probática piscina” por el de la “piscina judía en Jerusalén” es una variación que adapta de algún modo el pasaje al contexto en el que se traduce, puesto que Wirsung consideraría tal término poco frecuente y susceptible de crear confusión entre sus lectores. Es un ejemplo con el que el traductor “mejora” el texto original.

Otra referencia bíblica es una adición en la que Celestina se despide de Pármeno encomendándole a San Juan. Es probable que la misma fuera un ejemplo satírico del mal uso de los santos por parte de los católicos, tal y como planteaba Lutero (ROJAS 2000: 79; ORDÓÑEZ 1973: 74; WIRSUNG 1534: F3r). En este caso deberíamos entender la variación como intencionada por **funcionalidad religiosa**.

Si recapitulamos el acto completo, observamos pues algunas tendencias traductológicas de Wirsung que se sucederán en el resto de la traducción de 1534: a) mantiene, por su valor moralizante, las variaciones que influyen en el nivel macrotextual; b) “mejora” el texto original aclarando pasajes oscuros o difíciles para sus lectores, en los que se desentraña alguna referencia mitológica o bíblica –como hacen ediciones modernas en notas finales o a pie de página; c) completa las omisiones flagrantes de 1520 –como unas líneas que se refieren a Cupido en la segunda escena (C1v)–, d) se corrigen errores tipográficos de la primera traducción, pero ello no evita que en 1534 sigan otorgándose parlamentos a personajes que no son suyos –como a Calisto (C3r)– o bien se fragmenten de modo arbitrario –con Calisto sucede en el folio E2r; e) se mantienen las omisiones “intraducibles” por su alto componente cultural hispano –como el significado implícito de una Celestina “barbuda”, peculiaridad que se omite otra vez (C4v)– o expresiones que no se llegan a desentrañar por su dificultad

fraseológica o paremiológica, como la de “lobicos en tal gestic” (E3v) y f) a la inversa de la anterior, se omiten en 1534 algunos conceptos de cuya traducción ahora no se está seguro –como sucede con el inequivalente “hochprächter” (1520: C6v) por “rompenecios.” Ante la duda, Wirsung se decide por suprimir, como sucede en su segunda traducción (1534: F1v).

Acto II

El breve acto II sirve en la narración para soliviantar los ánimos de Pármeno ante el despecho con el que le trata su amo. La primera escena muestra la impaciencia de Calisto, que manda a Sempronio a casa de Celestina para que la apremie en su misión. En la segunda escena busca el joven noble el consejo de Pármeno, quien le amonesta. Enfadado, Calisto lo reprende. En la última escena, el desconsolado Pármeno ensilla el caballo de su amo mientras da los primeros signos de desengaño.

Lo más singular de esta traducción es el mantenimiento de casi todas las variaciones textuales anteriores que habían fortalecido en 1520 el carácter de los personajes. Se trata de mantener el mayor grado de crítica hacia la conducta de Calisto que ya estaba patente en *Ain hipsche Tragedia*. Calisto es así más imprudente todavía, como Pármeno más amonestador, aunque éste se sienta más desconsolado si cabe al final del acto. En el nivel macrotextual de la traducción, tales apuntalamientos de las psiques de estos dos personajes sirven sin duda para reforzar el valor moral de la obra.

De ese modo, se mantiene en 1534 el aviso de Pármeno de que el amor por Melibea puede acarrearle pérdida de “alma, cuerpo, honra y bienes” (G2v). Sin embargo, Calisto no le responde de modo tan imprudente como había hecho en 1520 (D4v), puesto que tales variaciones desaparecen ahora (G2v). Con todo, se mantiene e incluso refuerza un pasaje final en el que Pármeno se nos presenta todavía más desesperado por la insesatez de su amo:

Pármeno. ¡Mozos! No hay mozo en casa; yo me lo habré de hacer, que a peor vernemos desta vez que ser mozos de espuelas. ¡Andar,	Par(meno). Ola! Sosia! Serui! Non credo che alcuno sia in casa. Ame mel conuien fare, che apeggio habiamo auenire di questo facto	Par. Hoya / sosia / knecht / ich halt das kainer im hauß sey / wol hin ich müß es thon wann mir noch böisers widerfarn möchte dann	Parmeno. Sosia? knecht? Ich glaub es sey kainer vhanden (<i>sic</i> por zuhause) / <u>got zufluch diese handel</u> / ich müß es selbst thon /
---	---	--	--

pase! «Mal me quieren mis comadres», etc. ¿Rehincháis, don caballo? ¿No basta un celoso en casa, o barruntás a Melibea? (II 91)	che esser famiglio di stalla. Patientia in malhora! Mal uole e peggio uorra, <u>per che io li dico lauerita.</u> Anitrisci, cauallo? Non basta un geloso in casa, oforsi senti Melibea? (81)	stal knecht sein / da gehört gedult zü / <u>er ist mir nit hold vnd wirt mir nur feinder</u> darumb das ich jm die warhait sag (her für roß) <u>mein vnglück ist also gestalt / das ich thon müß wie ich mag vnd nit wie ich will.</u> (D6r)	sonst möchte mir noch ergers widerfarn / dann stalknecht sein / ich müß (ob ichs schon nit gern thü) gedult haben / er ist mir nit hold / <u>vnnd wirt mir ye lenger ye feinder / dann ich sag jm die warhait / dz künden die fantasten nit leyden</u> (herfür Rossz) mein vnglücke will mich also reyten / so ich nit kann wie ich will / so gschehe wie es sein kann. (G3v).
---	--	--	--

Aparte de mantener las variaciones en las que Pármeno muestra una mayor desesperación, Wirsung crea en 1534 una adición en la que Pármeno maldice “este asunto”, refiriéndose a la mediación de Celestina. Otra novedad consiste en una acertada definición con la que Pármeno se refiere a su amo. A Calisto no le gustan las verdades, puesto que es un «Phantast», cuyo significado en alemán es la del hombre jactancioso de ideas disparatadas incapaz de distinguir entre realidad y ficción.³⁹¹

En el parlamento final de Pármeno, éste ya no declara que el abandono de Calisto le sirve como aviso (1520: D6r), aunque aparece en 1534 una adición en la que Pármeno llama a su amo “doble loco obstinado” (G3v).

Fuera del plano macrotextual, hemos de apuntar una variación interesante, cuando Calisto eleva a Melibea a categoría de Dios (ROJAS 2000: 91). En la traducción de 1534, Wirsung traduce el «Dio» italiano en su literal «Dios» (C3v). La eliminación en *Ajnn recht liepliches büchlin* del vocablo ‘gotz’ (1520: D5v) tiene que ver con la nueva carga semántica que Lutero establece desde 1531, puesto que desde sus escritos equipara tal palabra con los falsos dioses del paganismo, haciendo incluso que otras acepciones desaparezcan. Las variantes de ambas traducciones deben entenderse como

³⁹¹ Se mantiene para despecho de Pármeno la adición en la Calisto alaba al otro criado, puesto que “Sempronio busca remedio con su diligencia y seriedad” (1520: D5r; 1534: G3v).

una **variación intencionada por funcionalidad**. En la de 1520 por cuestión moral, en la de 1534 por razones religiosas. En este último caso se resalta así la vinculación protestante de Wirsung.³⁹²

Acto III

Este acto tiene como verdadera protagonista a Celestina. En el mismo la alcahueta despliega su seguridad ante la empresa encomendada y le narra a Sempronio su certitud sobre la futura traición de Pármeno hacia su amo. Su relación con este criado la sabremos a través de lo contado sobre Claudina.

Lo más significativo es el mantenimiento de las grandes interpolaciones de Celestina. Ocurre con la respuesta a Sempronio sobre una primera tentativa de atracción con Pármeno (1520: D7r y v; 1534: H1v).³⁹³ De hecho, incluso se aumenta esta interpolación, puesto que Celestina añade al principio varias categorías temporales al decirle a Pármeno que ganará en el negocio “más con ellos en un día, que en un mes con su amo” (H1v). La expresión sale así reforzada, como sucede con todo el arte de persuasión de la alcahueta.

Wirsung sigue interesado en mantener el mayor carácter lisonjero y astuto de la alcahueta, lo que supone envilecer este personaje en el nivel macrotextual de la traducción.³⁹⁴ Otra de las tendencias que ya hemos manifestado en la confección de esta segunda traducción atañe a la resolución de algunas omisiones de 1520. Ahora se traducen fielmente dos parlamentos que no figuraban en *Ain hipsche Tragedia*. Se trata de las palabras de Sempronio a Celestina avisándola de la imposibilidad de corromper a Pármeno, así como la respuesta de la alcahueta mencionando que lo conseguirán gracias a Areúsa (ROJAS 2000: 102; ORDÓÑEZ 1973: 86; WIRSUNG 1520: E1r; 1534: H2v). Debido al hecho de que disponemos de dos versiones de un mismo traductor podemos considerar que en 1520 la omisión fue una variación **involuntaria**, luego corregida en 1534.

³⁹² Al poseer dos traducciones de una misma persona podemos descartar que el vocablo «gotz» de 1520 fuera una errata de imprenta por «gott».

³⁹³ Se omite con todo la autoreferencia de Celestina comparándose con un animal.

³⁹⁴ También se mantiene por ello otra gran interpolación en la que Celestina muestra su completa seguridad en los asuntos de amores (1520: E2r; 1534: H3r).

Existen variaciones de menor calado en cuanto a la interpolación numérica de vocablos. Pero un atento examen puede dar a conocer variaciones más complejas. Es lo que sucede con una adición en el pasaje en el que Sempronio narra la fugacidad del tiempo. La traducción de 1534 posee aquí una adición leve –un simple adjetivo calificativo– que debe entenderse como una **variación intencionada por funcionalidad religiosa**. La expresión “aquél es ya obispo” se transforma en “diser schlecht man ist zü Bischoff erwölet” (H1r). La elección de hombres “malvados” como obispos pueda relacionarse con la lucha contra el clero romano del luteranismo en general. Recuérdese que desde el 22 de julio de 1534 la confesión protestante es la oficial en la ciudad de Augsburgo.³⁹⁵

Han de reseñarse también otras adiciones, como la confesión de Celestina en la que afirma que Claudina le enseñó “el lado malvado” de su oficio (WIRSUNG 1534: H1v; ORDÓÑEZ 1973: 85; ROJAS 2000: 100). Hay otras adiciones retóricas –“Gott behüt dich” (H2v) o “Wolgeredt” (H4r). También existen otras variaciones menores consistentes en duplicar una descripción mediante un sinónimo. Por ello Melibea es ahora “hüpsch vnd hochtragend” (1534: H2v; 1520: E1r).

Acto IV

En este acto Celestina se presenta en casa de Melibea para iniciar la misión encomendada. Antes de pasar por Lucrecia y Alisa, la alcahueta desarrolla un monólogo en el que expresa su preocupación por los peligros de su embajada, aunque se siente segura del conjuro sobre el hilado.

Iniciemos el análisis de este acto examinando si las variaciones de la anterior traducción se mantienen. Wirsung había realizado diferentes adiciones en las que se potenciaba el carácter pérfido de la alcahueta. En 1534 se mantiene la variación del diálogo entre Lucrecia y Alisa. Ahí la criada da buena fe de la calaña de la que está hecha Celestina.

³⁹⁵ Sin embargo, hay que ser cautelosos sobre la beligerancia protestante de Wirsung. No creemos que sea tan severa como se ha venido defendiendo. El traductor alemán no utiliza desde luego todas las oportunidades que le brinda el texto original para fustigar al clero. Sucede en este mismo acto en su penúltima escena, cuando Celestina le pregunta a Elicia si había venido un fraile franciscano –adición de Ordóñez (89). Si en 1520 (E2v) se mantiene la pertenencia de este clérigo a una orden religiosa determinada, desaparece en 1534 (H4r).

<p>Lucrecia. ¡Jesú, señora, más conocida es esta vieja que la ruda! No sé cómo no tienes memoria de la que empicotaron por <u>hechicera</u>, que vendía las mozas a los abades y descasaba mil casados.</p> <p>Alisa. ¿Qué oficio tiene? Quizá por aquí la conoceré mejor.</p> <p>Lucrecia. Señora, perfuma tocas, hace solimán, y otros treinta oficios; conoce mucho en yerbas, cura niños, y aun algunos la llaman vieja lapidaria. (IV 115)</p>	<p>Lu(cretia). Iesu, madonna! Piu cognosciuta e questa uecchia che la ruta. Io non so come non te recordi di lei che fo messa in berlina per <u>factocchiara</u>, e che uendeua le giouene ali preti e che guastaua mille matrimonii.</p> <p>Ali(sa). Che arte e la sua? Forsi per questa uia la cognoscero.</p> <p>Lu(cretia). E perfumatrice, fa <u>belleti</u>, sollimato e phisica de mammoli; ha trentaltre arte. Cognosce molto in herbe, <i>et</i> alcune la chiamano la uecchia lapidaria. (93)</p>	<p>Lucre. <u>Ja fraw</u> sy ist doch baß erkannt alß die rauten ich waiß es nit zü betrachten / daß du jr nit gedenckest sy ist die alt / so ain mal auff den pranger in die perlina geschlossen / vnd für die <u>gröst kuplerin dieser stat außgeschryen ward</u> / die so vil iunger diernlein den pfaffen verkuplet vnd über tausent eelich ständ verdörbt hat. Ali. waß hantwercks treybt sy / ob sy mir in gedechnuß kem. Lucre. Sy ist ain rauchmacherin / macht sublimat vnd <u>ain wund ärtztin der iunckfrawen die jr iunckfrawschaft verschertzt hond</u> mitander sollicher kunst der kann sy wunderbarlich sachen treiben vnd hayst die alt stainerin. (E6r-v)</p>	<p>Lucretia. Mergen mein fraw / das weib ist baß dann die rautenn / ich kann mich nicht verwundern / das du nicht an sye kommen kanst / sy ist die so eyn mal für ein <u>kuplerin</u> auff den branger gestellet ward / Darumb / das sy die jungen meydlin / den pfaffen züfüret / vnnd ob tausent böser ehe <u>inn dyser statt gemacht hatt</u>.</p> <p>Ali. Was hatt sye doch für ein handtwerck / Ob ich sy durch disenn weg wider inn gedächtnus brinnngenn möchte?</p> <p>Lucretia. Sy machet wolschmeckend rauche / anstrich den weibern / sye ist ein kinder artzetin / <u>vnnd treybet wol dreyssigerley kunst</u> / hatt ein grossem verstand auff kreutter vnd Edelstain / also das sy darumb vonn vilenn die alt stainkennerin genannt wirt. (1534: J3r)</p>
---	---	--	---

En 1534 desaparece la anterior variación que deja bien patente que Celestina rehace virgos. Con todo, el pasaje es ahora mucho más fiel a Ordóñez, pero se mantiene el cambio de “hechicera” a alcahueta. Parece que Wirsung desea remarcar en su nueva traducción la alcahuetería de Celestina, y por ello, su indeseable profesión. Así se

mantiene casi intacta la interpolación en la que el traductor alemán aumentaba los castigos que temería Celestina si fuera detenida por los padres de Melibea (1520: E4v). Se le cortaría la oreja y se le azotaría en la picota.³⁹⁶

La pervivencia del valor medianero de Celestina no iba en detrimento de sus conocimientos mágicos. Algunas variaciones de 1520 aumentaban también el papel de la magia –la presencia diabólica en el hilado–, pero son eliminadas en esta nueva traducción (1520: E7r; 1534: J3v). Puede así verse que Wirsung posee una mayor reserva en el mantenimiento de sus variaciones anteriores. También podríamos considerar que esta anterior variación es contraproducente con el valor utilitario de la obra. Si esta historia de amores sirve para amonestar a padres despreocupados y de advertencia a los jóvenes, ¿por qué aumentar todavía más el rol de la magia y de la *philocaptio* que podrían excusar el yerro de Melibea?

Wirsung consolida a partir de este acto otra tendencia de su nueva traducción. Resuelve aquellas omisiones o traduce de manera más fidedigna lo que ya hizo en 1520. Le promete rezar cuatro padrenuestros a Alisa (J4r), cuando antes decidió que fueran tres (1520: E7v), el pasaje del pelícano –que sigue desordenado– se traduce de manera más exacta y completa (1520: F3v; 1534: K3v) y se omite un impropio de Melibea en el que se satanizaba a Celestina y que no existía en Ordóñez (1520: F4r; 1534: K4r). Por su lado, Wirsung añade un insulto olvidado de los que Melibea lanza a Calisto cuando Celestina insiste en hablar de él –“*disen fantasten*” (1520: F4r; 1534: K4v). También se traduce de manera más fiel a Ordóñez un pasaje en el que Wirsung había insistido en los males del dinero (1520: E8v; 1534: N1r).

Otro aspecto que debemos analizar son las variaciones originales de este acto en 1534. La más apreciable se halla en el monólogo del comienzo del acto. Citamos el fragmento que nos atañe:

Celestina. Cuatro hombres que he topado, a los tres llaman Juanes y los dos son cornudos.	Cel(estina). <i>Quatthomini</i> o trouati <i>per</i> la uia, li tre se chiamano Iami e li dui	Cel. vier mann seind mir auff der straß begegnet drey hayssend hansen / under denen	Scelestina. Du hast gaistlich vnd weltlich Edel / vnd Burger / Reich vnd arm auf
--	--	--	---

³⁹⁶ De hecho, luego se permitiría que los testigos le lanzaran toda clase de basura “das man nicht wüßte ob ich ain mensche oder ein hellische larvenn were.” Obsérvese esta nueva frase de 1534 (J1v) en la que un vocablo (“*höllisch*”) aumenta el carácter demoníaco de Celestina.

(IV, 113)	son cornuti. (92)	seind zwen gehirnet. (E5v)	deiner seiten. [...] Mir send drey frölich menner begegnet / drey haissend Johannes / das ain gabe Gottes aufgelegt wirt / vnder den selben sind zwen / dero weyber inn meinem register stehend. ³⁹⁷ (1534: J2v)
-----------	-------------------	-------------------------------	--

El pasaje ha sido algo modificado por Wirsung. El fragmento de 1534 elidido hace referencia a signos propicios que más adelante en Ordóñez se desarrollan. Wirsung lo desordena, pero añade variaciones y omite conceptos de interés. En primer lugar, Wirsung nos recuerda que todos los estamentos de la ciudad simpatizan con la alcahueta. Quizá sea una velada crítica o más bien una referencia autotextual. Se incluye una **variación por innovación erudita** en la que se señala a (San) Juan como el discípulo más amado por el Señor.

Sobresaliente es también la omisión en 1534 de los dos hombres cornudos que se tropieza Celestina. En cambio, Wirsung prefiere suavizar su suerte haciendo que Celestina tenga a sus dos mujeres en su registro, puesto que sabemos por antelación que la alcahueta llevaba un registro con el nacimiento de las mozas de la ciudad, probablemente porque en muchas ocasiones asistiría de matrona. Pasar de puntillas por el deshonesto caso del adulterio y elidir que dos hombres son engañados por sus esposas es probablemente una **variación intencionada por funcionalidad moral**.

Otra variación que alemaniza y acerca el texto a su contexto nacional – **adaptación cultural**– sucede cuando Celestina le promete a Lucrecia un remedio contra la halitosis, puesto que ella es la mejor del país para resolverlo. De un neutro “land” (1520: F7r) se pasa en 1534 a “Teütschland” (L4r).

Por lo demás, el acto incluye adiciones casi anecdóticas que suelen sustentar el significado del original, por lo que en su esencia son equivalentes.³⁹⁸ Hay una variación

³⁹⁷ “Scelestina. Tienes a tu lado a la nobleza seglar y espiritual, al burgués y al pobre y al rico. [...] Me he encontrado con tres hombres, los tres se llaman Juan –al que Dios concedió su favor– y de estos, dos tienen a sus mujeres en mi registro.”

³⁹⁸ Por ejemplo, “Dios todopoderoso” al final del folio J3r u otra referencia al mundo animal cuando se refiere al poder de la muerte (K1v). Al final del acto, Celestina pide licencia para “consolar a su enfermo” (K4v). Como puede observarse, las variaciones se circunscriben al nivel microtextual y son menores.

menor externa (error del cajista) o bien una omisión del traductor: no se recoge el nombre de Melibea al final del f. K4v, por lo que su respuesta airada se adscribe al parlamento anterior, que es de Celestina.

Acto V

Este acto es de los más breves de toda la obra y sirve para enlazar los dos espacios nobles en los que se desarrolla la trama. Celestina pasa de casa de Melibea a la de Calisto, previo encuentro con Sempronio, quien la apremia para dar noticia de todo al joven.

La primera traducción no cuenta con grandes variaciones. La más significativa de todas en el plano macrotextual incumbía a la magia, puesto que una variación consolidaba la presencia del Diablo en el hilado (1520: G1v). En 1534 (M1r) desaparece tal variación y ello puede indicarnos que Wirsung persiguiera mitigar el rastro de la magia para no abrir posibilidades de un posible perdón en la conducta de Melibea.

Poco más puede añadirse de este acto: se corrige una errata propiciada por la imprenta (1520: G2v; 1534: M2r) y se mantiene una omisión de 1520. En este último caso, sigue sin traducirse “soberana deidad”, expresión con la que Calisto da la bienvenida a Celestina (1520: G3v; 1534: M2v). La persistencia de esta omisión puede indicarnos que Wirsung no se prestaría a ello por cuestión de pudor religioso, por lo que tendríamos una **variación intencionada por funcionalidad religiosa**.

Acto VI

El sexto acto de *LC* se desarrolla en el hogar de Calisto. Aquí Celestina le narra a Calisto con detalles su embajada ante Melibea. El cordón de la joven aviva si cabe el ardor y deseo por la muchacha, pero le enajena aún más.

En la traducción de 1520 se trató una variación en la que Celestina era insultada por Melibea de un modo que acrecentaba su vileza (1520: G7v). En efecto, la muchacha le lanzaba furiosa multitud de malas palabras:

Celestina. [...] diciendo que cesase mi habla y me quitase delante si no quería hacer a sus servidores verdugos de mi postremería, agravando mi osadía, llamándome hechicera, alcahueta, vieja falsa, barbuda, malhechora y otros muchos inominiosos nombres con cuyos títulos asombran a los niños de cuna. (VI 150)	Cel(estina). [...] diciendo che cessasse mia imbasciata e me leuasse denanci a lei, se io non uolea che soi serui fusseno manegoldi de mio ultimo fine, aggrauando mia audacia, chiamandome factucchiaria, ruffiana, uecchia falsa, barbuda, malfactrice <i>et</i> altri assai ignominiosi nomi, con quali titoli se adombrano li mamoli de cuna. (119)	Cele. [...] sagend das ich end geb meiner werbung vnd das ich mich behend vnd eylend von jr machet wann wa ich sollich nit thet soltend ire knecht denen sy vō stunden anruffen wölt / ain end machen meinem leben / also erschrecket sy so hart mein keckhait mich scheltend ain alte <u>teüflin</u> kuplerin vnd <u>hauffenmacherin</u> / mit vil andern vnzimlichen namen / mit wölchen titteln man die aller <u>leichtförtigsten</u> <u>gemainen</u> <u>weiber</u> schmecht. (G7v)	Scelestina. [...] schreyen / ich solt meiner bottschafft weyter geschweygen / mich weck machen / sonst wölle sye ihren knechtenn von stund anruffen / die mich ab dieser welt richtenn sollten. Sy beschuldigt mein vermessene turstigkeyt / sye schalte mich eyn kupplerin / hauffenmacherin / <u>eyn teüflin /vnholdin</u> / vnd belestigt mich mit vil mehr vngebürlichen schmachnamen / darmit man die bösesten weyber der gantzen welt antaschet. (1534: N1v)
---	---	--	--

Si en 1520 Wirsung había subrayado el perfil alcahuete de Celestina, en 1534 se mantiene al conservar el sinónimo de “kupplerin”. La antigua adición que demonizaba a Celestina también se halla en la segunda traducción, si bien ahora también hay otro par sinónimo, que acrecenta la maldad intrínseca de la vieja.³⁹⁹ De este modo podemos extraer la siguiente conclusión: Wirsung sigue empeñado en respetar aquellas variaciones que potencien el carácter malvado de Celestina, puesto que ello sirve a su vez para fustigar a uno de los responsables de las muertes de Calisto y Melibea.

³⁹⁹ “Unhold” significa algo como ‘monstruo’ o ‘mal espíritu’.

Continúa así intacto uno de los cambios fundamentales del nivel macrotextual de la traducción de 1520.⁴⁰⁰

Pero mantener las variaciones pasadas parece ser una tendencia que se circunscribe en parte al nivel macrotextual de este acto. Por tal razón nos encontramos en 1534 con la omisión de aquellas interpolaciones que atañen al nivel microtextual. Es lo que sucede cuando Celestina le dice a Calisto “du hast wenig versücht wie wol du ain ritter worden bist” (1520: H2r y H2v), que desaparece en 1534 (N3v). Lo mismo sucede con una variación autotextual (1520: H5r; 1534: O1r). El hecho contrario acaece cuando Wirsung soluciona algún parlamento que había sido omitido antes por algún motivo –en el caso siguiente creemos que por error. De ese modo aparece ahora la referencia sobre el excesivo fetichismo con el cordón que Celestina le reprocha a Calisto (1520: H2v; 1534: N3v).

Las variaciones propias de *Ajnn recht liepliches büchlin* suelen solucionar referencias mitológicas omitidas con anterioridad. En este acto se resuelve al menos una, como el Cúpido en “ascánica forma” (1520: G8v; 1534: N2r). No obstante, Wirsung sigue sin señalar la referencia de Calisto a la “tusca Adeleta” (1520: G8v; 1534: N1r), lo cual demuestra que la historia de la bruja Adelecta no le era conocida. Si hubiera leído la anécdota a través de Petrarca –como tuvo que ser en el caso de Rojas–, Wirsung no habría dudado en trasladarla y explicarla en una glosa marginal. El final de este acto posee multitud de glosas marginales en las que el traductor explica las referencias mitológicas sobre el Juicio de Paris o sobre materia troyana.

Con todo, la variación de mayor calibre es una adición en un parlamento de Pármeno en el que Celestina sale peor parada:

Pármeno. (Tu dirás lo tuyo; entre col y col lechuga; sobido has un escalón; más adelante te espero a la saya. Todo para ti y no nada de que puedas dar parte.	(Par)meno. Tutte dirai il tuo: tra cauli e cauli, hai piantate lactuche. Salita sei un scalon piu suso; piu auanti te aspetto; tu hai dicto del manto, uorraí ancora la	Par. du sagst das dein vnd hast salat zwischen kel gepflanzt / noch ain staffel bistu herauf kummen / weiter wart ich dein / du hast vom mantel gesagt du müst	Parmeno. Ich sihe wol / das du das dein begerst außzürichten / wol hat sie so artlich / den Salat zwischen den kelstaudenn gepflanzt / Noch baß / du bist aber
---	---	--	--

⁴⁰⁰ Por otro lado, en 1534 siguen sin traducirse otros epítetos como “barbuda”, al que no encontraría Wirsung ningún equivalente en alemán. La omisión es por lo tanto voluntaria y por ello no la consideramos un error en estricto sentido, como hemos expuesto al explicar nuestra metodología.

Pelechar quiere la vieja; tú me sacarás a mí verdadero, y a mi amo loco. No le pierdas palabra, Sempronio, y verás como no quiere pedir dinero, porque es divisible. (VI, 143-144)	<u>camorra</u> , o cosi me fa in tua malhora. Ogni cosa <i>per te et non domandare</i> nulla de che ne possi far parte. Guarda <i>conche modi uol pelar questa uecchia</i> . Tu me caccera i me uero <i>et mio patrone pazzo</i> . Sta atento, Sempronio, e uederai che non uole domandar danari <i>per che sonno diuisibili</i> . (114-115)	den rock auch darzü sötzen / <u>also halt dich</u> <u>deines teüfels namen</u> <u>alle ding für dich allain</u> vnnd beger nicht dz zü taylen sey / sich zü mit waß weys vnß die alt schelckin beropfen will / vnnd vnß zü sampt vnsern herrn betriegen mörck auf sempronio du wirst sehen dass sy nit gelt begern wirt / damit wir nichtz zü taylen haben. (G4v)	ein stapffel herauff / wann du aber eine erschreytest / so wirt ein rock zum mantel kommen / Halt dich nun also <u>du geyttiger alter</u> <u>balg</u> <u>deines teüfels namen</u> / damit alle ding <i>inn</i> dich gesteckt wird / vnd beger nicht das inn gemayne beüt möchte kommen. Merck auff Semproni / <u>wie listig</u> will die alt schälckin / nicht allain vnsern Herren / sonder auch vns beropffen / du wyrst sehen / das sie nicht begeren wirt / das man thaylen künde / sihe wol steht vnser narreter herr. (1534: N3v)
--	--	---	---

La segunda traducción mantiene la referencia onomástica demoníaca y le añade a Celestina –Scelestina en 1534, no lo olvidemos, del latín *scelus* ‘malvado’– otro insulto muy apropiado para alcahuetas: “Halt dich nun also du geyttiger alter balg *deines teüfels namen*” (1534: N3v).⁴⁰¹ De hecho, en otra adición posterior del mismo párrafo se subraya la astucia de la alcahueta. Se continúa así en dejar bien claro la perfidia de este personaje en el nivel macrotextual de la traducción.

Otras variaciones menores incumben a diferentes paremias o referencias indirectas a refranes que Wirsung sigue sin traducir, como la relacionada con el “mozo adivino”, que en España haría relación al mozo remolón (1520: H1r; 1534: N2v).

⁴⁰¹ “Haz honor a tu nombre demoníaco, viejo pellejo avaricioso”. “Balg” es apelativo apropiado para mujeres deshonestas: “*balg. angewandt auf unzüchtige frauen, mägde, kupplerinnen, wie zwischen scortum und jenem scortus (ledern) zusammenhang waltet, vielleicht zwischen pellex*” (DW: I, col. 1085).

Existen desde luego otras adiciones originales de 1534, pero consisten en paráfrasis o pares sinonímicos (N1r, N2v).

Acto VII

Este acto plantea tres escenas bien delimitas con diferentes variaciones a tratar. En la primera escena, Pármeno le recuerda a Celestina su promesa respecto Areúsa. Allá se encaminan, hasta que llegan a casa de la ramera y entra sola la alcahueta, para así convencer a la joven de que reciba en la cama al joven Pármeno. Tras lograrlo, Celestina vuelve a su hogar, donde es recibida por Elicia.

Todas las escenas planteaban diferentes variaciones en la primera traducción de Wirsung que ahora son silenciadas en pos de una mayor fidelidad al original de Ordóñez. El traductor alemán sigue así consolidando una vertiente más respetuosa con el texto original que traslada. Curiosamente, la única adición que se mantiene –con ligeros cambios, pese a todo– incumbe a Claudina. Veamos la relación entre ambas traducciones.

En la primera escena desaparece una interpolación en la Pármeno se mostraba ante Celestina mucho más sumiso que en el original. De hecho, parecía algo contradictorio que Pármeno le dirigiera tales palabras antes de recibir el favor de Areúsa (1520: H6v; 1534: O2v). A pesar de esta omisión en 1534 en pos de una mayor fidelidad textual, se mantienen las variaciones que incumbían a Claudina.

Ya en 1520 Pármeno reaccionaba indignado ante la afirmación de Celestina que mencionaba cómo su madre fue ajusticiada por bruja al encontrársela en una encrucijada:

Pármeno. Verdad es lo que dices, pero eso no fue por justicia. (VII, 171)	Par(meno). Cio che hai dicto e uero, ma questo non fu per iustitia. (133)	Par. Das du sagst ist war es beschach jm aber nit von dem <u>gericht besunder vmb bülschafft vnnd nit von seiner mißthat willen.</u> (J1v)	Parmeno. Es ist war / er (<i>sic</i>) ward aber nit vom hencker / <u>sonder durch list vnd vntrew seins bülen</u> / daher gehenckt. (1534: P1v)
---	---	--	---

La segunda traducción (P1v) nos permite ver mejor lo que pensaba el Pármeno wirsungniano al respecto: “Pármeno. Es verdad, pero no fue ahorcada por la Justicia, sino que sucedió por la astucia e infidelidad de su amante”. Parece que Wirsung intenta con este cambio rebajar la nigromancia de Claudina. No fue castigada por sus actividades brujeriles sino por las veleidades de un malvado amante que la denunciaría de manera difamatoria. ¿Pretendió con ello Wirsung dignificar un poco el medio del que provenía Pármeno o más bien insistir en la ingenuidad con la que retrataba a su madre? No olvidemos que este criado es mucho más leal y sincero que el original, por lo menos hasta su transformación definitiva al final del acto VII.

Sobre el castigo proporcionado a Claudina se mantiene la adición en la que Wirsung completaba el capirote que la madre de Pármeno llevaba mientras permanecía colgada en la plaza (1520: J1v; 1534: P1v), aunque en 1534 se subraya la severidad del castigo, ya que Claudina permanece castigada durante todo un día de modo bien visible.⁴⁰² Wirsung añade además una glosa marginal en la que explica que tal castigo a las brujas es común en Italia (P1r y P1v), como si la obra fuera originaria realmente de dicho país.⁴⁰³ Y esto es extraño porque Wirsung sabe perfectamente –así lo dice en la introducción de 1520– que la obra había sido vertida del español al italiano. En muchas otras glosas se refiere sin embargo a España.

Otro aspecto que incide en la adaptación cultural tiene que ver con la aparición de una referencia a las tres culturas que convivieron en la España medieval. La referencia de tres diferentes cementerios –de cristianos, judíos y moros que saquearía Claudina– se omite en 1520 (H8r). Si consideramos esta omisión como adaptación cultural, también debemos reseñar que la segunda traducción alemana traduce de manera fiel este pasaje, en consonancia con lo que es, una traducción mucho más fiel y fidedigna que la primera (1534: O4r). Sobre esta fidelidad hemos de incluir también una paremia que se había omitido y que ahora se traduce (1520: J1v; 1534: O4v), así como un fragmento en el que Celestina narra el arte de Claudina a la hora de entrar en círculos mágicos (WIRSUNG 1520: H8v; 1534: O4v).⁴⁰⁴

En la segunda escena, ya en casa de Areúsa, cuenta con la omisión de las variaciones de *Ain hipsche Tragedia*. Así, Areúsa muestra menos reparos de lo que

⁴⁰² Tal escarnio ya lo apuntan KISH y RITZENHOFF (1984: 43).

⁴⁰³ En el viaje que realizó el artista Christoph Weiditz a España retrató un castigo similar a mujeres de mal vivir (WEIDITZ 1994: lámina xlv).

⁴⁰⁴ Rojas hace relación a un dicho que debía circular –“La noche es capa de pecadores”– y que Wirsung traslada así “Dann sie fñrt allezeit das sprichwort / Die nacht were ein nebelkapp der sñnder” (1534: O4v).

Wirsung estableció en un primer momento para recibir a Pármeno (1520: J6r; 1534: Q1r). Tampoco vuelven a reproducirse los cinco remedios que Wirsung había añadido para curar el mal de madre (1520: J4r; 1534: P3v). Se reproduce el final de un parlamento de Areúsa que había sido omitido (1520: J3v; 1534: P3r).⁴⁰⁵

Ya en la tercera escena, es sintomática la permanencia de una variación de 1520, que es a su vez reforzada con una glosa:

Elicia. No quiero en este mundo sino día y <u>victo</u> y parte en paraíso. Aunque los ricos tienen mejor aparejo para ganar la gloria que quien poco tiene. (VII 185)	Eli(cia). Che uoglio io piu in questo mondo saluo <u>uitto e uestito</u> e parte in paradiso? Per ben che li ricchi habbiano meglio el modo per guadagnar la gloria eterna che non hanno li poueri. (142)	Eli. waß wil dann ich mer in diser welt / dann <u>leben vnd klayder</u> vnd ain tayl des paradeyß darnach / wie wol die reichen besser weg hond sollichs zü bekummen <u>mit almüsen vnd anderm</u> . (H8r y v)	Elicia. Was frag ich auff diser welt weiter / wann ich narung vnd beklaidung hab / vnnd dort mein theyle im Paradeis? sol ich mich nit benügen lassen? Du möchtest aber sagenn / die reychen heten ein bessern weg das himelreych zü erlangen / dann sy künden almüsen geben / <u>vnd andere güte werck mit außrichten</u> / <u>darzu sag ich nain</u> / Es kan den <u>armen nit schaden</u> / was sy nit haben / künden sy nicht geben / so verderben die reychen <u>all jre gutts werck</u> / mit <u>dem geytz</u> . (1534: Q2v) ⁴⁰⁶
--	---	--	---

Esta **variación intencionada por funcionalidad religiosa** posee en la traducción de 1534 una doble importancia, ya que hay una glosa al margen del propio

⁴⁰⁵ Precisamente éste: “Ich bin als geschertzig zü diser stund / wie du mainst” (1534: P3r).

⁴⁰⁶ Traducimos el fragmento de connotación religiosa: “Tú dices sin embargo que los ricos, mediante limosnas y buenas obras, tendrían más fácil que los pobres el paso al Paraíso. Pues yo digo que no, no puede ser pernicioso para los pobres no dar lo que no tienen, mientras que los ricos pudren todas sus buenas obras por la avaricia.” Véase aquí la crítica luterana al exceso de importancia que la Iglesia romana concedía a las buenas acciones.

Wirsung. Dicha glosa mostraría de manera implícita a los lectores protestantes la práctica de una acción muy criticada por los movimientos reformistas. La glosa dice así: “Ob die reichen durch almösen geben dz himelreich leichter dann die armen erlangen mügend.”⁴⁰⁷ En este caso, nos encontramos que Wirsung potencia la variación de 1520, pero en ningún momento fustiga este hecho que para el luteranismo era una farsa. Conseguir prebendas y lograr la salvación mediante el dinero “para lograr otras buenas obras”⁴⁰⁸ era para Lutero innecesario, puesto que la salvación se lograba con la fe y no con la consecución de buenas obras. Es normal que en 1534 Elicia niegue que los ricos tengan entonces más fácil el acceso al Paraíso.

En cuanto a las variaciones originales de 1534 debemos observar una variación intencionada por **innovación erudita**, en la que Celestina cimenta una de sus opiniones apoyándose en el “sabio rey Salomón (1534: O3v). Otras adiciones de Wirsung no poseen un gran interés. Desde un punto vista microtextual sirven para reforzar el significado establecido. Hay así adiciones –“für ein man seyest” Q1v–, pero también una mejor precisión a la hora de traducir “canonico” (Ordóñez 141), que del neutral “Pfaffen” (1520: G7v) pasa al más acertado “Thümherren” (Q2r).

Acto VIII

Este acto plantea en su primera traducción diferentes variaciones que cimentan la actitud sarcástica de Sempronio y la debilidad de Pármene. Esto supone lo más relevante en el nivel macrotextual de la traducción, pero han de reseñarse también muchas otras variaciones en el nivel microtextual. Prácticamente todas las de 1520 desaparecen en *Ajnn recht liepliches büchlin*. Como puede inducirse, Wirsung se reafirma en una de las intenciones de su nueva traducción: la de una mayor fidelidad con el texto original.

⁴⁰⁷ “Sobre si los ricos pueden alcanzar más fácilmente el reino de los cielos que los pobres mediante limosnas.” (1534: Q2v). El comentador anónimo de la segunda mitad del siglo XVI también se sorprende de esta afirmación de Elicia, puesto que se contradice con las mismas Santas Escrituras. Por tal motivo arguye que “antes parece lo contrario co[mo] es de su naturaleza de las riquezas traer consigo males.” (FOTHERGILL-PAYNE *et. al.* 2002: 303)

⁴⁰⁸ Así reza la adición en este pasaje de 1534 que acabamos de ver.

En la segunda escena de la traducción de 1534 no aparece una adición anterior en la que Pármeno alababa a Celestina (1520: K1v; 1534: Q4r). Parece que así no se exagera la dominación que la alcahueta ejerce ya sobre el joven. Tampoco se mantienen varias adiciones que señalan el carácter apasionado de Pármeno a la hora de describir a Areúsa (1520: K3v; 1534: R1v). Ahora se elimina esta interpolación, pero la última frase es como una paráfrasis en la que Wirsung, de nuevo, prefiere mostrar a un Pármeno que narra las maravillas de Areúsa, que al ser tantas, harían que Sempronio se persignara de emoción (R1v). De manera fidedigna, se omiten las adiciones en las que Pármeno hace superar en belleza a su Areúsa respecto Melibea (1520: K2r; 1534: Q4r). Hasta tal punto es fiel esta nueva traducción que un vocablo que había sido cambiado en 1520, se traduce ahora de manera equivalente. Sempronio se burla de su amigo diciéndole que ya todos aman. En 1520 (K2r) argumenta que Pármeno no se ha buscado una amada por “envidia” sino por “necedad” (*vnsynn*), mientras que en 1534 (Q4r) será por “tratz”.

Asimismo, hemos de anotar la desaparición de todas las adiciones sarcásticas de Sempronio en las que atizaba a su amo (1520: K4r; 1534: R1r y R2v). Además, se omite la variación por innovación erudita (1520: K6v) en la que Sempronio narraba una anécdota del *Asno de oro*. En su lugar aparece una glosa marginal en la que el traductor narra la anécdota de modo correcto, puesto que Lucio se convierte en asno tras untarse el cuerpo con una pomada, y no tras tomarse veneno alguno (1534: R3v).⁴⁰⁹

Otros cambios entre ambas traducciones tienen que ver con la omisión en la adaptación cultural precedente sobre vinos (1520: K4v; 1534: R1v), así como otra omisión que en parte sirve para mejorar la coherencia del texto traducido. Una variación voluntaria ya apuntada repercute en un insulto que es traducido siempre de manera pacata por Ordóñez (variación intencionada por funcionalidad moral): de *hideputa* a “figlio della trista” –“hijo de la malvada”– (p. 150), que Wirsung traduce de manera literal por “sun der trawrigkait” (K4v). En la segunda traducción de 1534 se omite (Q3r), ya que dicha expresión no tiene ningún sentido en alemán y es además una traslación no equivalente. Además, se resuelve la breve omisión que atañía la referencia a San Juan (ROJAS 2000: 193; ORDÓÑEZ 1973: 149; WIRSUNG 1520: K4r; 1534: R2r).

⁴⁰⁹ Al respecto menciona Kaspar von BARTH en los comentarios finales de su traducción neolatina: “Hoc quoque fatuum vulgus reapse factum credit, cum non alia ratione luserit Milesias illas Appuleius quam ut asinino etiam iudicio res mortalium ridiculas et studia nullius ponderis, philosophorum tum temporis more, traduceret” (1624: 379).

La originalidad de la segunda traducción es mínima. Apenas hay variaciones originales que adulteren el texto de Ordóñez. Hemos con todo de anotar breves adiciones “Parmeno. Bey Gott liebe Areusa” (Q3v) y otra en la Sempronio se sorprende del éxito carnal de Pármeno con Areúsa “Wie? wie? geschwangert?” (R1r). Al menos la última ha de reconocerse como una variación menor (adición retórica). En el plano microtextual se acentúa la alemanización de esta nueva traducción, en lo que podemos considerar una **variación por adaptación cultural**. Sempronio le pregunta a su amigo si le pagó algo a Areúsa para obtener sus favores.

Pármeno. No, cierto, mas aunque hobiera, era bien empleado; de todo bien es capaz. (VIII, 193)	Par(meno). Non, certo. Ma ancora che lhauessi dato, sarebbe ben dato in lei, che de ogni cosa e capace. (148)	Par. Fürwar nichtz / aber ob ich jr ioch geben hett / mainstu nitt ob wol wer angelegt / an der die aller ding wol wirdig ist. (K3v)	Parmeno. <u>Nicht ein heller</u> / vnnd ob ich jr schon alles das / so ich hab / geschenkt hette / so wer es fast wol angelegt / dann sie ists alles wyrdig. (R1v)
--	---	--	--

En 1534 se troca la expresión citando una moneda típica de la Alemania de entonces.⁴¹⁰

No es ninguna sorpresa que al final de este acto Wirsung realice toda una condena de la metamorfosis de Pármeno, por lo menos en la segunda traducción. Cuando éste toma la iniciativa y anima a Sempronio para robar diferentes alimentos de la despensa de su amo, el traductor alemán incluye una glosa marginal en su segunda traducción. En la traducción de 1534 puede leerse que Wirsung llama la atención al lector sobre la pérdida de lealtad de Pármeno y su conversión como ladrón y bellaco (R2r).⁴¹¹

De esta manera, la nueva traducción elimina la potenciación en el nivel macrotextual de las vilezas cometidas por los criados. Se resuelven algunas omisiones

⁴¹⁰ Esta adaptación al contexto alemán se percibe en un nivel lingüístico con la aparición de un vocablo alemánico “gautschenbetlin” en la segunda traducción (1520: K4r; 1534: R1v).

⁴¹¹ “Mercke / wie wunder balde Parmeno durch daz laster der vnkeüsch von einem trewen dyener zü eynem dyeb vnd schalcke wirt.”

anteriores y se eliminan casi en su totalidad todas las variaciones de 1520. Las de 1534 son prácticamente anecdóticas.⁴¹²

Acto IX

Este acto, que se desarrolla por completo en el hogar de Celestina, presenta unidos en torno a la mesa a casi todos los personajes plebeyos de la obra. En la anterior traducción de Wirsung observamos que este acto resultaba paradigmático en su aplicación de las variaciones intencionadas por adecuación semántica mediante adaptación cultural. En su mayoría se relacionaba con *Realia* propios del folklore o la gastronomía hispana. Obsérvese en el caso sobre la cultura vinícola:

Celestina. Pues ¿vino? ¡no me sobraba! De lo mejor que se bebía en la ciudad, venido de diversas partes: de Monviedro, de Luque, de Toro, de Madrigal, de San Martín y de otros muchos lugares. (IX 217)	Cel(estina). E forsi che non mauanzaua il uino: del migliore che se trouasse nella cita! Uenuto de diuerse parte: <u>Corso dilota,</u> <u>razzese, Moscatel di</u> <u>Taglia, de Riuiera, de</u> <u>Giglio, San Seuerino,</u> <u>Greco de Somma,</u> <u>Maluasias de Candia, et</u> de mille altri luogi. (163)	Cele. vielleicht het ich nit ain überfluß des weins vnd nun die bössten so man in der weyten stat möchte finden ia nit zweyer noch dreyerlay alß dann ist <u>Trebianer</u> <u>marckwein in Rumanier</u> <u>montepreoler</u> Muscatel Maluasier Cardubianer vnd sunst hunderts der gleichen. (L6r y v)	Scelestina. Was soll ich dann vom wein sagen? der böst / so inn der statt /warde inn mein hauß versucht / man bracht mir Muscatel / Malwasier / <u>Romanier /</u> <u>Feldliner / Rainfal /</u> <u>Calobriger / Genßfusser</u> <u>/ Arckwein /</u> <u>Franckenwein /</u> <u>Traminer / vnnd</u> sonst hunderterley sorten. (T2r)
---	---	---	--

Curiosamente, los vinos que añade Wirsung en 1520 no son de origen alemán. “Trebianer” es la naturalización de un vino blanco y dulce, el “trebbiano”. A pesar de todo, la traducción de 1534 posee una mayor intencionalidad en cuanto a la adaptación cultural del texto original, puesto que Wirsung elimina las cepas foráneas y añade vinos

⁴¹² Como otra que incumbe a Sempronio en la que éste menciona que su amo “se atragantará de comer tan rápido” (1534: R4v).

típicos alemanes como los de Franconia o de la zona del Rin, aparte de cepas conocidas en suelo alemán como la Tramina.⁴¹³

A su vez, también se vuelven omitir las referencias taurinas y los juegos relacionados con la tauromaquia, por lo que tampoco aparecen en 1534 tales referencias culturales (1520: L3r-v; 1534: S3v).

En cuanto a las variaciones originales de la segunda traducción ha de anotarse la interrupción de una tendencia claramente probada a lo largo de estos últimos actos. Wirsung se inclina en el acto IX por mantener parte de las adiciones creadas en 1520 y además inserta nuevas interpolaciones.⁴¹⁴ En cierto modo, parece actuar como Rojas en la *Tragicomedia*. Podemos asimismo extraer alguna de las intenciones wirsungnianas al examinar las nuevas adiciones. Entre ellas debe citarse la interpolación en la que se destaca todavía más la pasión de Celestina por el vino. El abuso del alcohol es una característica predominante en la *lena* universal y Wirsung la exagera hasta convertirla casi en una relación sentimental:

[...] disen krüg mit wein / vnnd diß knopffet glaß wirdt mich trösten / wirt mich kussen
/ wirt mich heüt beschlaffen / vnd wol so frölich als jr einander machen / seydt ich alt worden bin
/ hab ich mich vmb kayn andern bülen angenommen / ich bin kayner kunst genaygter dann wein
einzüschenken (1534: S1r).⁴¹⁵

La perdición de la alcahueta por el vino se hace ahora mucho más patente, y con ello su maldad y vileza, caracterización que no desaparece en el nivel macrotextual de 1534.⁴¹⁶ De hecho, Wirsung añadirá en este mismo parlamento que Celestina tiene al vino por su comida.⁴¹⁷

⁴¹³ Además, se vuelve a insistir en los vinos alemanes cuando en el mismo parlamento Celestina menciona más tarde que es capaz de reconocer la procedencia de éstos: “Wann mich dann ein lust ankam (das doch selten geschach) ein ringern weyn als vom näcker / vom rein / odder der tauber zü trincken)” (1534: T2r).

⁴¹⁴ Prácticamente sólo desaparece en 1534 una adición anterior en la que se compara la belleza de Melibea con aquella de la del “puente de Otranto” (1520: L1v). No nos ha sido posible localizar un puente de renombre en esta ciudad de la Puglia italiana, pero creemos que la referencia a esta ciudad desaparece en la segunda traducción por el extrañamiento que provocaría en los lectores alemanes.

⁴¹⁵ “Este jarro de vino y este vaso me consolarán y se acostarán hoy conmigo, como vosotros hacéis tan alegremente. Desde que soy vieja no he tomado otro amante y no tengo mejor oficio que escanciar vino.” Téngase en cuenta el alto grado sexual del vocablo “beschlaffen”.

⁴¹⁶ KISH y RITZENHOFF (1984: 34-35) apuntan también un pasaje en el que Wirsung afina los productos que el clero le traía a Celestina, entre ellos ingredientes para el pan de la eucaristía, lo que supone cierta crítica al clero católico, según las estudiosas norteamericanas.

⁴¹⁷ “Das ist mein fütter” (1534: S1r).

Como hemos mencionado antes, resalta en este acto la presencia de buena parte de las adiciones anteriores. Sucede con el segundo parlamento de Sempronio en este acto (ROJAS 201; ORDÓÑEZ 153; WIRSUNG 1520: K7r y 1534: S1r), así como la adición de “pfaff” (*cura*) en los mismos folios. Si la permanencia de otro estamento clerical junto al del canónigo induce a pensar que así el traductor alemán decidió consolidar cierta crítica anticlerical próxima a la Reforma, debemos mostrar aquí ciertas dudas. Por lo menos, no hay ninguna alteración al final del acto, cuando Celestina rememora glorias pasadas y describe la debilidad pecaminosa de buena parte del estamento clerical (ROJAS 214-217; ORDÓÑEZ 161-163; WIRSUNG 1520: L5r-6v y 1534: T1r-T2r). Ni siquiera en 1534 hay una de las típicas glosas moralizantes del traductor, por lo que nos inclinamos a entender que el luteranismo de Wirsung era poco beligerante y en absoluto radical. Augsburgo, como ciudad imperial, no podía permitirse la animadversión de Carlos V, lo que hubiera significado el fin de muchos privilegios económicos.

Durante la comida y la disputa entre los jóvenes, Wirsung vuelve a omitir las diferentes invocaciones de Elicia a Jesús (1520: L1r; 1534: S1v), aunque ahora la prostituta clame a Santa Magdalena. De hecho, en este pasaje siguen las referencias a otros santos:

Elicia. [...] ¿Gentil, gentil es Melibea? ¡Entonces lo es, entonces acertarán, cuando andan a pares los diez mandamientos! (IX, 206)	Eli(cia). [...] O chi stesse adesso di uoglia per disputar conteco sua bellezza e gentileza! Poi che gentile ti pare Melibea, a llhora sara, <i>et</i> allhora dirai al uero quando andarano a doi a doi li diece commandamenti. (156)	Eli. [...] o wölcher yetz ain lust hett mit dir zü disputieren von dem adel / von der wol gestalt vnnd schöne Melebee / die weil sy dich bedunckt so edel sein / zü dieser zeyt wirdstu die warhait sagen / wann die zehen gebot zway und zway werden gezölt die hüpsche so sy hatt. (1520: L1r)	Elicia. [...] Ha / ha wann jetz eyns lustig wer mit dir zü disputieren / wie holdsälig / wie edler gestalt vnnd leibs dein Melibia wer / <u>ich main du wurdest dein teyl heim zütraggen haben / dann wirst du die warheyt gesaget habenn / wann Sanct Johannes der tauffer / mit dem Evangelisten tauschen werden / Also das der tauffer / dem andern</u>
--	--	--	--

			<u>schnee / der Euangelist</u> <u>/ dem ersten veyel</u> <u>geben wirt.</u> (S2r) ⁴¹⁸
--	--	--	--

Ha de observarse que aquí desaparece la ya de por sí oscura expresión castellana sobre los diez mandamientos, que en Alemania no tendría ningún sentido. Por eso Wirsung se apresta a eliminar tal ejemplo de traducción literal que nublaría el sentido de este pasaje. Ahora parece que se adapta a su público alemán, con una cita de Elicia que pone en entredicho la admiración de Sempronio por Melibea, jugando con la confusión del santoral (San Juan Evangelista por el Bautista).

Otras variaciones del nivel microtextual muestran nuevas adiciones, muchas veces retóricas. A modo de aposición –“(mein schwester Arreusa)” (Sr2)– o de repetición retórica –“schweyg” (R4v). Una adición muy curiosa que muestra la influencia del mundo impresor en 1534 es la coletilla que se le añade a Celestina cuando dice que la letra está corrupta y que donde dice tres, dice trece. Wirsung hace que la alcahueta mencione que la letra está mal copiada “o impresa” (S1v). Pero sin duda, el cambio más notorio se halla en el penúltimo parlamento de Lucrecia. En la fuente de Wirsung, Lucrecia maldice las artes mágicas de Celestina –de las que parece no dudar. En 1520 (L7r) la traducción es fidedigna, pero en la de 1534 los hechizos se trocan por “kupplerey” (1534: T2v). En el **nivel macrotextual** de *Ajnn recht liepliches büchlin* constatamos así que el papel de la magia es mucho más tenue. En su lugar se potencia la alcahutería de Celestina.

Acto X

En este acto no reseñamos en su primera traducción alemana ninguna variación de gran calado. La mayoría son menores y tampoco son tan numerosas como en otros pasajes. En el acto X se desarrolla la segunda entrevista entre Melibea y Celestina. En la primera traducción, Wirsung añadía una respuesta de la joven que incrementaba su inestabilidad emocional –y con ello su amor– al oír el nombre de Calisto. En la nueva

⁴¹⁸ “Quiero decir que te habrías llevado tu parte a casa, pues habrás oído la verdad sólo cuando San Juan Bautista cambia su lugar con el Evangelista, esto es, cuando el Bautista le da nieve al otro Juan, y el Evangelista le da al primero una violeta.”

traducción desaparece tal adición en pos de una mayor fidelidad (1520: M3r; 1534: V1v). Lo mismo acaece con otras adiciones anecdóticas del folio M1v de 1520, en las que se volvía a hacer mención directamente al cordón y a Santa Polonia. Se es incluso más fidedigno desde un punto de vista sintáctico, cuando Wirsung traduce las características del amor (1520: M3v; 1534: V2r), ya que el orden de los elementos es incluso coincidente, sin permitirse ninguna licencia de este tipo. En pos de esta mayor fidelidad es la correcta traducción del vocablo “trementina” (ROJAS 224; ORDÓÑEZ 168), que de “hitzig öll” (1520: M2r) pasa a un menos general “Terpentin” (1534: V1r).

Resulta sin embargo relevante observar que una de las escasas adiciones originales de 1534 se halle al final del acto, cuando Alisa aconseja a su hija echar a Celestina de casa en el caso de que volviera a visitarla. La madre de Melibea simplemente aconseja a su hija que muestre honestidad en su trato con la alcahueta, virtud de la que “no duda” (1534:V4r).⁴¹⁹ Ciertamente, esta pequeña adición incrementa la confianza ciega que posee madre sobre hija y no es insignificante, puesto que la nueva traducción de Wirsung reafirma el valor utilitario de *LC* y amonesta en especial a los descuidados padres, tanto de Melibea, como a los que desatienden su responsabilidad educativa en el mundo real.

Acto XI

Este breve acto, una mera transición escénica entre dos espacios aristocráticos – casa de Melibea y de Calisto–, se inicia con el encuentro de Celestina y Calisto. De la calle marchan al hogar del joven, donde la alcahueta narra a su cliente el devenir de la misión encomendada.

Al igual que en 1520, la nueva traducción no posee gran número de variaciones textuales. El mantenimiento de una de ellas no es baladí y debe comprenderse como la actitud intencionada de Wirsung por sostener la personalidad original de los criados. En el nivel macrotextual nos cercioramos así de que el traductor alemán procede a subrayar la codicia de Pármene y Sempronio, que ya observan la cadencia que su amo regala a Celestina con ojos avarientos. Se perfila así como permanente la codicia de los criados

⁴¹⁹ “(Als mir nit zweifelt)”, literalmente en alemán.

de Calisto, lo cual nos lleva sopesar la tendencia wirsungniana de respetar las variaciones del plano macrotextual, sobre todo cuando contienen un valor instructivo o sirven de ejemplo educativo para mostrar una mala conducta.

Sempr. Sich an Parmeno wie prangt unser alte in der schweren ketten wie wol ziert sy sy. Par. Laß sy brangen die weil sy die hat / so wir vnsern tayl dauon nehmen / wirdt jrs gebrencks minder werden. ⁴²⁰ (1520:N1r)	Parmeno. Schaw Semproni / wolbrangt die alt in der kettin. Sempronius. Jr preng wirt nit lang weren / Wann wir vnsern teyl daruon nehmen / so wirt deß raths minder werden. ⁴²¹ (1534: X2v)
---	--

Con todo, hay una reformulación de esta adición en 1534 –así como un trueque de los parlamentos. Respecto a otras variaciones de 1520, hemos de anotar que se mantienen otras más acordes con el nivel microtextual. Tal es lo que sucede al inicio del acto con la precisión de Celestina al enunciar que Calisto y sus criados andan hacia la iglesia de “Santa Magdalena” (1520: M7v; 1534: V4v). También se hallan variaciones originales en esta traducción de 1534, breves, pero de cierta influencia en el plano macrotextual de la obra. Celestina comienza a adular a Calisto con nuevas palabras (1534: V4v),⁴²² Calisto añade algunas palabras que narran un posible sueño al no creer las nuevas de la alcahueta (1534: X2),⁴²³ así como un apunte de Sempronio que demuestra su cobardía (1534: X3r).⁴²⁴

Existen otras variaciones anecdóticas, como una adición retórica de Celestina – “Waran es hange?” (X1r)– o la omisión del Diablo, esgrimida en 1520 (M8r) por Pármeno cuando hace referencia a la alcahueta, que ahora desaparece (1534: X1v). Otra adición muestra un contagio de la terminología jurídica empleada en la obra (“Wer hat briefff vnd sigel” 1534: X4v).

⁴²⁰ “Sempronio. Observa, Pármeno, cómo se vanagloria y adorna nuestra vieja de la pesada cadena. Pármeno. Deja que se aferre a ella, que mientras la tenga podremos tener nuestra parte y entonces será menor su pompa.”

⁴²¹ “Pármeno. Mira, Sempronio, cómo se aferra la vieja a la cadenilla. Sempronio. No se agarrará a ella durante mucho, que cuando tomemos nuestra parte la ganancia será menor.”

⁴²² Aumenta esta variación con todo la astucia de la vieja Celestina: “Wol were es dir so ein feyner eer / wann man von dir saget / sihe der theür Ritter Calistus.”

⁴²³ Lo que por otra parte incide en la enajenación mental del joven: “ Ich sihe ye diß hauß da / dem rörkasten dort / dise wappen auf jenem thor gmalet / meine knecht mach mir gehn.”

⁴²⁴ “Ja du hasts wol getroffen / wir sorgen vmb vnser leib vnnd leben”. El deseo por asegurar su vida y de no emprender decisiones arriesgadas en el asunto de Melibea sigue así caracterizando a Sempronio.

Acto XII

Este acto desarrolla su acción en un espacio abierto. Aquí tiene lugar la entrevista entre Calisto y Melibea tras la puerta del hogar de la joven. Los criados se muestran sumamente asustados y dan muestras proporcionales de cobardía como luego de violencia y arrogancia en casa de Celestina. En efecto, en la escena final del acto Pármeno y Sempronio asesinarán a la alcahueta, lo que acabará finalmente con sus vidas.

En el análisis de la primera traducción no hallamos ninguna variación de gran relieve. La más significativa atañe a unas referencias culturales que se cambian en la traducción italiana y la alemana de 1520. Sucede cuando los criados detallan sus antiguos oficios. Como decimos, tanto el traductor de la versión italiana y alemana se deciden por cambiar las localidades mencionadas por Rojas, así como los frailes a los que sirvió Pármeno (1520: O1r). En la traducción de 1534 Pármeno sirve a los descalzos, mientras que Sempronio hace lo mismo con el hortelano del obispo (Y3v-Y4r). Se atestigua así el mantenimiento de las **adaptaciones culturales** de *Ain hipsche Tragedia*.

En el nivel macrotextual anotamos ya un apunte sobre Celestina en boca de Pármeno. Compárese ahora con la nueva traducción:

Pármeno. ¡Desvariar, Calisto, desvariar! ¡Por fe tengo, hermano, que no es cristiano! Lo que la vieja traidora con sus pestíferos hechizos ha rodeado y hecho dice que los santos de Dios se lo han concedido y impetrado; y con esta confianza quiere quebrar las puertas. Y no habrá dado el primer golpe cuando sea sentido y tomado por los criados de su padre que duermen cerca.	Par(meno). Fernetica pur, Calisto, fernetica! Io credo fermamente, fratello, chel non sia christiano. <u>Ueramente questhuomo e pazzo per man de notaio</u> . Quello che la uecchia traditora con sue pestifere factuchiarie ha tramato <i>et facto</i> , dice che li sancti de Dio ne lan concesso <i>et impetrato</i> . <i>Et con questa fiducia uol romper le porte. Et non hara dato il primo colpo chel sera sentito</i>	Par. Zü Calixtus zü / ich glaub gentslich brüder das diser man kain Christ nit sey / er ist fürwar ain <u>getauffter</u> narr vnd für ain narren ain geschriben durch die hend der notari / Das so die alt verräterin mitt jrer <u>schedlichen kuplerey</u> hat zü gericht / Sagt er / sey im erbetten vnd verlichen worden von den hailgen gottes / vnd mit disem trawen will er die thor zerbrechen / vnd het	Parmeno. Zü zü / Caliste zü / ich glaub krefftigklich brüder dz er keyn Christ / sonder vil ee ein <u>tauffter</u> narr / ein doppelter narr / von allen Notarien <u>in die narrenzunfft</u> eingeschriben sey / Solt sich einer nit mit henden vnd füßen gesegen / so er sagt die heyligenn haben jm vmb got erworben / das die eerlos alt verräterin / mit jren <u>zaubern vnnd kuplen</u> zü wegen
--	---	---	---

(XII 247-248)	<i>et preso per li serui de suo patre de Melibea, che dormeno li appresso. (188)</i>	doch nit den ersten straich gethon / das hauß gesind Pleberij wer das gewar worden / was wer darnach gefolgt / <u>nit anders</u> <u>wann das er seines</u> <u>teüfels namen</u> wer gefangen worden / <u>wer</u> <u>waist aber wie es unß</u> <u>darnach ergangen wer.</u> (1520: N8r)	gebracht hat? Sich nun zü er glaubt es so krefftig / vnd hat sich souil darauf vertröstet / dz er die thüren zerhawen will / vnnd gedenckt nit / das er am ersten streiche gehört / vnd von den knechten Pleberij / die zü aller nechst da schlaffen / gefangen oder <u>erstochen wirt.</u> (1534: Y3r)
---------------	--	---	--

Obsérvese que Wirsung no traduce en 1520 “pestíferos hechizos”. Su versión borra cualquier atisbo de magia y subraya las artes de la medianera (*schedlichen kuplerey*), es decir, “dañina alcahuetería”. En la segunda traducción se elimina la adición final de este fragmento, pero se inserta el valor de la magia en la empresa de Celestina, es decir, se admite como hace el original italiano el papel de la magia, aunque también se mantenga en la traducción el verbo “kuplen” que denota el interés de Wirsung por reafirmar la mera alcahuetería de Celestina, en detrimento de la magia.

Pasemos a continuación a desvelar las variaciones originales de 1534 y la relación entre ambas traducciones en el nivel microtextual de la obra. En la primera escena, Wirsung completa una respuesta de Lucrecia que había sido obviada antes.⁴²⁵ A continuación, Calisto invoca a Dios, en una adición ocasional (Y1r). En cuanto a la entrevista de los dos jóvenes enamorados destacaba en 1520 la omisión de éstos sobre su alta estirpe y origen noble (ROJAS 246, ORDÓÑEZ 187, WIRSUNG 1520: N6r). En la segunda traducción se completa en pos de una mayor fidelidad.⁴²⁶ Su traducción es irreproachable porque omitirlos no sirve para acallar ningún despropósito moral. La cobardía de los criados sigue manteniéndose con ciertas notas de humor, realizadas ya en 1520, como la traducción de “buen huir” por “Santo Huida” –(*hailig sant flucht*), que se

⁴²⁵ “Ich kenn sein stimm mer dann wol” (1534: Y1r; 1520: N5v).

⁴²⁶ Calisto considera el origen de Melibea “auß deiner Edlen brust” y Melibea le responde considerando su “wolgestalt vnnd edle geburt” (1534: Y2v).

mantiene en la segunda traducción (1520: N8v; 1534: Y3r). No creemos por ello que hubiera desde el principio una crítica protestante al abuso de los santos, sino una libre traducción del italiano “*buon fuggir*” (188) en la que la inmediata referencia anterior de los “santos de Dios” contagia la formulación wirsungniana. Con todo, en un folio anterior a este pasaje Wirsung añade una referencia a San Valentín (“*sant Feltin*” Y2v), como bien han señalado KISH y RITZENHOFF (1984: 50).

También se añade algún nuevo parlamento, que dota además a la acción de mayor dramatismo. Cuando Sempronio avisa a su compinche de que el peligro en la calle ha pasado y que todo fue ruido del alguacil, Pármene le ruega que se fije bien, para luego narrar el miedo que sintió en otros oficios. Entre ese parlamento Wirsung añade una interpelación de Sempronio, en la que éste asegura no tener duda de que el peligro ya no está presente.⁴²⁷ Otra adición todavía más pequeña demuestra el talante jocoso de Wirsung. Calisto compara a sus criados con unos leones, animal fiero y valiente que poco tiene que ver con la realidad de Sempronio y Pármene (1534: Y4r).

En la escena en la que los padres de Meliba se despiertan por el ruido ocasionado, se completa un parlamento de Lucrecia, y ahora se lee que los padres “hablaban con temor” (1520: O2r; 1534: Y4v). La siguiente escena, en la que Calisto llega a casa con sus criados, cuenta con una adición realista, puesto que es propio del carácter de Calisto pedirle a sus criados que traigan velas para hacer vigilia y “charlar” (ROJAS 252; ORDÓÑEZ 191; WIRSUNG 1520: O2r y 1534: Y4v). Otra adición curiosa está en boca de Sempronio, cuando alaba su falsa valentía mientras Calisto se entrevistaba con Melibea. Lo mismo hace con Pármene y pone como ejemplo que su nombre no tiene ningún significado baldío (1534: Z1r). Efectivamente, “Pármene” significa ‘constante’, tal y como Wirsung detalla en una glosa. Ello demuestra la preocupación en 1534 por la onomástica de los personajes rojanos.

En la escena del asesinato de Celestina nos encontramos con un curioso cambio entre ambas versiones. Sempronio aporrea la puerta de la alcahueta pidiendo entrar para almorzar (ROJAS 254). De la “colación” de Ordóñez (193) y Wirsung (1520: O3v) se pasa a un más localista “*air im schmaltz*”, literalmente “huevo [batido] en manteca.” Esta expresión, propia del suroeste de Alemania, sirve además según el *DW* (XV, col. 927) para designar un plato que los católicos no podían comer en cuaresma, por lo que quizá tengamos aquí una reminiscencia luterana.

⁴²⁷ “Sem. Jm ist gwiß also / du bedarfft kain zweifel daran haben” (1534:Y3v).

En esta escena siguen omitiéndose interjecciones que nombran al hijo de Dios. Hay alguna nueva adición que suele ir a la par del significado del texto original. Así se explican las adiciones en las Sempronio enumera aún más armas y posesiones destrozadas, para así aumentar su pobreza ante Celestina (1520: O4r; 1534: Z2r).

En general, este acto de 1534 despliega una mejor traducción, al menos más acertada en varias ocasiones. En el **nivel microtextual** de este acto ya señalamos sobre la primera traducción una **variación intencionada por funcionalidad moral**. El italiano ‘puttana’ (Ordóñez 192) se traduce por “alter flamm”, es decir, “tumor” (O3r). En cambio, de la versión de 1534 se desprende una traslación más adecuada del sustantivo, pero al que se le añade un epíteto (“ein alte vntrewe hür”, folio Z1r). Lo mismo sucede con la traducción de “alguacil”, que en italiano pasa a un más genérico “cauaglieri”. En 1520 tal término se traduce por “wacht” (literalmente, “guardia”), pero curiosamente en su segunda traducción Wirsung se decanta por “vogt”. Con este término traducirá así el término “alguacil” –adulterado previamente en la versión de Ordóñez– y que muestra cierta equivalencia, pues ambos desempeñan una función policial y de la aplicación de la Justicia.

Por lo demás, es evidente la resolución de todas las omisiones de 1520, constante que suele reproducirse en *Ajnn recht liepliches büchlin*.⁴²⁸

Acto XIII

En este acto la acción se vuelve vertiginosa. En cuatro escenas vemos a un Calisto que sigue enajenado por el amor, luego nos enteramos del ajusticiamiento de Pármeno y Sempronio. Calisto se muestra dolido por la mala noticia y ve peligrar su honra. Pero en un monólogo el joven noble demuestra su gran egoísmo. Considera las muertes justas y fruto de la voluntad divina y sólo teme por el menoscabo de esta tragedia en el devenir de sus amoríos.

En *Ain hispche Tragedia* no detallamos un gran número de variaciones. Si pasamos a continuación a compararlas con la segunda traducción nos encontramos, en primer lugar, con el mantenimiento de una omisión de color hispano. Cuando Tristán se asombra por el griterío en el mercado piensa en un primer momento que se debe a que

⁴²⁸ Al final del acto XII también aparece un parlamento de Celestina rogando confesión (1534: Z4r). Había sido omitido en 1520: O7v.

“madrugaron a correr toros” (ROJAS 264). La referencia taurina –recogida en el texto italiano (ORDÓÑEZ 1973: 200)– es simplemente omitida por Wirsung tanto en la primera traducción (1520: O8v), como en la segunda (1534: a1r). Si esta omisión puede justificarse por la decisión de Wirsung de no oscurecer un pasaje con una costumbre que no conocerían sus lectores, es curioso que a su vez se mantenga una adición anterior que localizaba una cicatriz de Celestina “en la nariz” (1520: P2r; 1534: a2r). Otra omisión parcial que se mantiene es el trasvase parcial de una esparsa que canta Calisto antes de acostarse (1520: a8v; 1534: a1r). Demuestra que Wirsung sigue vacilante a la hora de trasladar piezas líricas que se hubieran incorporado a la obra original.

No obstante, hemos de apuntar diversas variaciones textuales de la traducción de 1534, todas ellas insertadas en el nivel microtextual de la misma. Por ejemplo, en la segunda escena Tristán ve venir a Sosia, tan desgredado que cree vuelve de una taberna. Por eso se añade ahora que “se ha emborrachado con aguardiente”.⁴²⁹ De algún modo, completa y elimina cualquier duda para el lector, puesto que antes sólo se mencionaba la posible visita de Sosia en una taberna. Ahora se elimina tal hecho y no se deja ninguna duda de la embriaguez del muchacho.⁴³⁰

Parece que Wirsung quiere reforzar el significado verdadero de la acción y las adiciones parecen destinadas a no dejar abierta ninguna ambigüedad. Aparece así una adición en la que Sosia le narra a Tristán que los criados fueron degollados en la plaza “als mörder” (1534: a1v). Probablemente esta adición se deba al contagio que produce una posterior adición de 1520, que se mantiene ahora. En la misma Sosia daba la mala nueva a su amo avisando que Pármeneo y Sempronio habían sido ajusticiados no como “públicos malhechores”, sino como “asesinos” (1520: O1v; a1v). Podría considerarse de todos modos tal insistencia como una **variación intencionada por funcionalidad moral**, en el sentido de la firmeza con la que se nombra todo por su nombre. Los criados que mataron a Celestina son asesinos y ese hecho es tan palmario que no debe silenciarse, sino servir como advertencia de la mala servidumbre que rodea a los jóvenes despreocupados. Por tal razón quizá también se mantenga la adición de 1520 en la que Sosia mencionaba haber visto en la plaza el cadáver de Celestina (1520: P2r; 1534: a2r).

⁴²⁹ “Er hat sich etwa vol branntenweins gesoffen” (1534: a1r).

⁴³⁰ Con todo, hay un cambio entre ambas traducciones alemanas. En la primera, Calisto menciona atónito que no hacía “cinco” horas que había estado con los criados que habían sido ajusticiados. En ROJAS (2000: 267) y ORDÓÑEZ (1973: 202) son cuatro. Sin embargo, este dato numérico se corrige en la segunda traducción, que pone la lección original (a2r). La corrección, aunque casi anodina, se debe a la voluntad wirsungniana de reelaborar en 1534 una traducción mucho más fiel al original.

También se resuelven otras inexplicables omisiones. Por eso Sosia explica en 1534 que los criados saltaron por la ventana para huir del “Vogt mit den gassenknechten” (1520: P2r; 1534: a2r). Han de reseñarse algunas adiciones retóricas que aumentan la incredulidad de Calisto, al recibir noticia de la tragedia.⁴³¹ Lo mismo sucede con la invocación del joven de su propio nombre al pedir consejo a Sosia sobre qué hacer (1534: a2r). En 1534 hay un interesante eufemismo. Calisto no dice ahora que sus criados estén muertos, sino “zü Abrahams garten” (a2v).⁴³²

La última escena del acto plantea tal monólogo y aquí encontramos ciertas variaciones interesantes. La más significativa de ellas es la siguiente que aquí comparamos:

Calisto. La vieja era mala y falsa, según parece que hacía trato con ellos, y así que riñeron sobre la capa del justo. (XIII, 269)	Cal(isto). La uecchia era mala <i>et</i> falsa, secondo mostra che facesse tractato con loro, de modo che fecero costione sopra la cappa del iusto. (203)	Calix. so ist die alt <u>vngetrew</u> falsch vnd boßhaftig gewesen alß sich sollichs yetz offenbart daß sy haymlich vertreg mitt jn gemacht hat / <u>mich vmb das mein zü betrügen</u> / sy alle das selb mit <u>ainander zü taylen</u> / yetzund hond sy irn lon darumb <u>enpfangen</u> . (1520: O3r)	Calistus. so hat sich die alt vntrew / bößlistig / <u>vnnd vorteylig erzeygt</u> / Dz erscheint jetzund / dieweyl sy ein vertrag in mein schaden gemacht / <u>vnd gleich dz lob vber meine güter</u> / als die Juden vber den rock vnsers Herrn geworffen haben. (1534: a3r).
--	---	---	---

Véase que la expresión “reñir sobre la capa del justo” significa, según el *Tesoro* (2006: 440), “aplicase algunas veces a la ocasión de alzarse algunos con la hacienda ajena y repartirla entre sí.” Ordóñez hace una traducción literal, que Wirsung entendería, puesto que en 1520 la explica en parte: “/mich vmb das mein zü betrügen / sy alle das selb mit ainander zü taylen.” En cambio, la segunda traducción incluye una referencia bíblica, lo que supone una **variación intencionada por innovación erudita**: “Ahora

⁴³¹ “Calistus. Was / was / was sagest du mir?” (a2r).

⁴³² “En el seno de Abraham”, así traduciríamos hoy tal expresión.

veo que mientras acordaban hacerme mal alababan mis bienes, como los judíos hicieron con la túnica de nuestro Señor.”⁴³³

El final del monólogo de Calisto incide en potenciar el egoísmo propio del joven. Ciertamente nos encontramos con una mayor perfilación de este carácter en 1534. Por un lado, se mantiene –y explica mejor– la adición en la que Calisto pasa página sobre la muerte de sus criados. Se encuentra justo después de aclarar las muertes por el deseo de Dios:

Cal. die todten mit den todten / die lebenden mit den lebenden. (1520: O3r)	Calistus. Ich will die todten den todten beuelhen (<i>sic</i> por befehlen) / vnd mich mit den lebendigen bekummern. ⁴³⁴ (a3r)
---	--

Este egoísmo y cambio de parecer tan súbito en Calisto se plasma enseguida cuando recuerda que Sosia y Tristán podrán hacer las mismas tareas que Pármeno y Sempronio. Por eso Wirsung añade ahora que “Sosia es de fuerza suficiente” para llevar la escala, mientras que Tristanico, “aunque joven, “es en todo diligente” (1520: O3r; 1534: a3r).⁴³⁵

Acto XIV

En este acto se mantiene el número modesto de variaciones textuales. En 1520 no hay muchas por reseñar. En la segunda traducción hay claros indicios que muestran un mejor trasvase de ciertos pasajes, así como la resolución de otros que fueron omitidos. Un error que comentamos en el capítulo precedente sobre la primera traducción pasa a resolverse ahora. Sosia llama a Areúsa “medio ramera” (ROJAS 2000: 283) y Ordóñez lo traduce con un más suave “mezza cortesana” (1973: 214). Wirsung no llega a comprender el ligero eufemismo del texto italiano en 1520 y varía completamente el valor semántico del vocablo ‘cortigiana’ con su traslación –“halb

⁴³³ Wirsung se hace eco de la crucifixión de Jesús, cuando los soldados –que no judíos– se reparten su ropa, echando a suertes la túnica (San Juan 19, 24).

⁴³⁴ “Calisto. Quiero encomendar los muertos a los muertos y preocuparme de los vivos”.

⁴³⁵ Otra adición incumbe a Elicia, que Sosia cita de pasada como hija o sirvienta de Celestina. La define como “ein hübsche metz” (“una hermosa concubina”).

edel” (Q1v). La segunda traducción apunta a un vocablo que contiene la ambigüedad de la palabra “cortesana” –“ein fast freüntliche mätz” (b4r).

De igual modo se había constatado una variación por adaptación cultural por una paremia que contenía a uno de los enemigos usuales de la Reconquista. “Moros” es así trocado por “Turcos” tanto en 1520 (P6r) como en 1534 (b1v). Se justifica la permanencia de esta adaptación cultural –los turcos serían un enemigo mucho más presente en suelo alemán– en pos de una acertada traducción.

Hay dos variaciones notables en 1520. La primera afecta a la parcial omisión del monólogo de Calisto en la penúltima escena, aunque en la nueva traducción se resuelve (1520: P7r; 1534: b2v). Téngase de nuevo en cuenta que tal omisión pudo ser involuntaria (fruto de la inseguridad del traductor) o bien deliberada, por no aceptar *Wirsung* el valor estético o moral del pasaje. Nos inclinamos por la primera opción, puesto que la versión de 1534 sí traduce completamente el monólogo de Calisto. Ésta es una de las ventajas de examinar dos traducciones realizadas por un mismo sujeto.

La segunda variación sí se relaciona con el nivel macrotextual de la obra, ya que Lucrecia aumentaba uno de sus parlamentos amonestando de manera indirecta la conducta de Melibea (1520: P6r). Tal interpolación desaparece en la nueva traducción, como suele suceder con casi todo lo foráneo al original italiano, aunque la variación que comentamos sirva para sacar a relucir el mal comportamiento de los jóvenes nobles.

En cuanto a la originalidad de *Ajnn recht liepliches büchlin* pasaremos a detallar diferentes variaciones en el nivel microtextual, aunque este acto destaque también por el gran uso de vocablos alemánicos.⁴³⁶

Con todo, la escena que muestra el encuentro sexual entre los jóvenes posee una adición anecdótica en la que Calisto llama a Melibea “allerliebste”. También se mantiene la clara referencia sexual en la que Melibea se queja ante Calisto de su “crudel conuersatione” (ORDÓÑEZ 1973: 207). En ambas traducciones alemanas se traduce por un vocablo de clara connotación sexual, y además con un adjetivo calificativo claramente amonestador –“vnuerschambten beywonung” (1520: P5r) y “vngetrewen beywonen” (1534: a4v). Una adición original de la segunda traducción apunta también a una **variación intencionada por funcionalidad moral**:

⁴³⁶ Por ejemplo, y con ello incidimos en otra vía de investigación de índole lingüística: “lappen” o “Schläck” en vez de “Schleck”.

Melibea. ¡Oh mi padre honrado, cómo he dañado tu fama y dado causa y lugar a quebrantar tu casa! (XIV, 275)	Mel(íbea). O mio honorato patre, e come ho facto manchamento ha tua fama, dando causa e luogo de corrumpere tua casa! (208)	Melibe. O mein erlicher vatter / wie hab ich geschwöcht dein lob / stat vnnd anzaygen geben dein hauß zü besteygen. (P5v)	Melibia. O mein eerentreicher vatter / wol hab ich dein <u>hochberümet</u> lob geschwecht / stadt vnd anzaygung geben / <u>nit</u> <u>allain</u> dem (<i>sic</i> por <i>dein</i> ?) hauß / <u>sonder</u> <u>auch</u> dein eer <u>zübestätigen</u> . (1534: b1r).
--	---	--	---

Como puede verse, en la segunda traducción alemana se eleva la fama de Pleberio, pero Melibea también se lamenta no sólo de haber cuestionado su casa –su linaje–, sino además su honra, lo que supone una mayor moralización de este pasaje en 1534.

Si analizamos la gran interpolación que supone la *Tragicomedia*, justo cuando se inicia, Sosia le pide prudencia y sigilo a su compañero para no levantar sospechas. WIRSUNG (1520: P6r) había omitido que se levantara los devotos de “templi e monasterii *et* e chiese” (ORDÓÑEZ 1973: 209). En 1534 aparece ahora esta antigua omisión (b1v).

Ya en la penúltima escena del acto, durante el monólogo de Calisto, hay variaciones de diferente calado, incluso una que demuestra la relevancia de las traducciones europeas de *LC* para desentrañar algunos problemas textuales de la obra castellana. KISH and RITZENHOFF (1984: 61-65) remarcan claramente los cambios que afectan a la instrucción pública y la ley en este acto, en el que Calisto invoca al “vnrechten richter” (b1v). Hay así nuevo vocabulario añadido por Wirsung, lo que consideramos es una **adición realista**, que sustenta el transfondo jurídico del monólogo de Calisto (ORDÓÑEZ 211; WIRSUNG 1534: b2v-b3r).

Amén de una adición que explica el lugar –la plaza– al que Calisto piensa debió salir para averiguar la causa de los males de sus criados,⁴³⁷ también existe el mantenimiento de una **adaptación cultural** de 1520. En el texto rojano Calisto advierte al juez que será reo de Dios y el rey, pero Wirsung prefiere elevar la gravedad del asunto haciendo que el Calisto alemán pronuncie “emperador” (*Kaiser*), en referencia

⁴³⁷ “Warumb bin ich nit von stund offentlich auf den blatz erschienen [...] ?” (1534: b1v)

sin duda al emperador del Sacro Imperio Romano Germánico (1520: P7r; 1534: b2v), máximo representante del poder terrenal en el ámbito cultural alemán.

Una omisión que se soluciona en 1534 ha creado cierta disputa en el celestinismo y conviene tratarla aquí:

Calisto. Tú eres público delincente, y mataste a los que son privados; y pues sabe que menor delito es el privado que el público, menor su <u>utilidad</u> , según las leyes de Atenas disponen, las cuales no son escritas con sangre, antes muestran que es menos yerro no condenar los malhechores que punir los inocentes. (XIV, 279-280)	Cal(isto). Tu sei publico delinquente <i>et</i> occidesti quelli che son priuati. Ma sappi che minor delitto e il priuato che il publico, <i>et</i> minor sua <u>utilita</u> , secondo le legge de Athene dispongo. Le quale non son scripte <i>con</i> sangue; anzi monstrano che e mancho errore non condannar li malfactori che punir li innocenti. (210)	Omisión de Wirsung (1520)	Calistus. Du bist ein offentlicher schacher /vnnd / eben vmb diß / dz du alle tag begeest. Wann du aber bedächtest das vil tröglicher ist / ein mißgriff eyner sondern person / dann der so in eym <u>gwalt</u> / wie du ist / <u>so werest in zweyfel gmecher gefaren</u> / vnd nit dem alten vngütigen <u>gsatz</u> / so mit blüt bschriben / angehangen / sonder vil ee die löblich Atheniensch erkantnus angenommen / die wol verstanden hat / dz minder schedlich sey / die schuldigen nit zü straffen / dann die vnschuldigen züverdammen. (1534: b2r-v)
---	--	---------------------------	--

BOTTA (1991: 65-99) ya mostraba ciertas dudas sobre la lección “utilidad”, vacilante en la historia impresa de *LC*, puesto que no tiene sentido referirse a la utilidad del delito, sino más bien a su pena. Es por ello –entre otros motivos– que Botta sospecha de “una mala lectura de una *lectio difficilior* paleográficamente cercana a *vtilidad*.” (BOTTA: ed. electrónica). Las ediciones modernas –como la que consultamos aquí con el texto de Rojas– ha descartado sin más la propuesta “punibilidad” (ROJAS 2000: 478), sobre todo porque se trataría de un *hápax*. Sin embargo, Botta defiende de

manera convincente esta lección por el contexto inmediato. Primero, por la inminente cita a las leyes de Atenas; en segundo lugar, por la posterior aparición del verbo “punir”, así como un sinónimo (“condenar”) y en tercero, porque Rojas es un hombre de leyes, como demuestra en el mismo prólogo, amén de la lengua de *LC*, repleta de giros latinos o neologismos de cuño clásico.⁴³⁸ Por esta razón el término “punibilidad” no es tan descabellado, aunque ciertamente el comentador anónimo del s. XVI no diga nada al respecto de este pasaje, cuestión que tampoco desmerece la lección que propone Botta.

Además, Sedeño y Wirsung ponen ya desde la década del 1530 reparos al término “utilidad”. La traducción de 1534 cobra mayor importancia y sospechamos que posee una mayor reflexión traductológica, puesto que Wirsung decidió omitir el pasaje en su primer intento. Probablemente le tuvo que parecer oscuro en su sentido, ya que tampoco logra trasvasar de manera exacta este pasaje en *Ajnn recht liepliches büchlin*. Wirsung no era jurista y el término “privado” presta a una confusión palpable. Aquí no se distingue entre delito privado y público. La traducción de “occidesti quelli che son priuati” –es decir, los que cometieron delitos privados– pasa a “tödtest die so haimlich gesündigt haben” –“los que tan secretamente pecaron”.

Lo interesante en el texto de Wirsung es que éste no traduce en ningún instante el término “utilidad”, ni ningún otro cercano. Calisto le reprocha literalmente al juez que “si consideraras que es mucho más tolerable el error de una única persona, así habrías sin duda más blandamente actuado, como está en tu poder.” Efectivamente, el Calisto wirsungniano de 1534 hace referencia a la (excesiva) pena impuesta a sus criados.⁴³⁹

Acto XV

Este acto presenta por primera vez al personaje que ha dado nombre a la gran adición que supone el conocido *Tratado de Centurio*. La llegada de Elicia a casa de Areúsa para transmitirle la mala noticia sobre la muerte de seres queridos coincide con una pelea conyugal entre el rufián y la muy artera Areúsa. Al analizar *Ain hipsche*

⁴³⁸ De hecho, nosotros anotamos que en el siguiente acto Elicia exclama: “No menos me fatiga la *punición* de los delincuentes que el yerro cometido.” (ROJAS 2000: 290). Cursiva nuestra.

⁴³⁹ Otro fragmento de este acto (f. b2v) ya fue reconocido por KISH y RITZENHOFF (1984: 61) como una adición de Wirsung en la que el traductor demuestra conocer la jerga jurídica.

Tragedia no constatamos un número excesivo de variaciones. La tendencia común en 1534 será de todos modos borrar las adiciones leves y anecdóticas que se habían insertado antes.

De todas maneras, la pervivencia de alguna omisión viene a sugerir cierto escrúpulo moralista por parte de Wirsung. Sucede así cuando Elicia apesumbrada recuerda que la muerte de Celestina le deja sin madre, pero también sin el ejercicio de la prostitución, pues entonces nunca le faltaba marido (ROJAS 289; ORDÓÑEZ 218; WIRSUNG 1520: Q4v). Curiosamente, la traducción se mantiene incompleta en 1534 (c2v), lo que lleva a inclinarnos a una **variación intencionada por funcionalidad moral**. En ambas versiones parece censurarse la confesión de una Elicia libertina. En la traducción de 1534 la omisión de la última argumentación de la muchacha (“nunca faltaba de mí marido”) sería una excesiva ironía para un traductor cuya confesión revalorizaba el matrimonio.⁴⁴⁰

Pero hay otras omisiones que sí se resuelven en esta traducción, pero que no tienen ningún eco en el nivel macrotextual, por lo que sospechamos de antiguos errores fruto de la distracción. Sucede cuando se omite uno de los reproches que con los que Areúsa reprende a Centurio (1520: Q2v), que ahora aparece (1534: c1r).⁴⁴¹

Por lo demás, ¿existen nuevas adiciones en la segunda traducción? Desde luego. Algunas apuntan además a un intento de Wirsung por aclarar más y mejor algunos aspectos de su texto original. Así es cuando Areúsa le recuerda a su mantenido los favores que le debe:

Areúsa. Tres veces te he librado de la justicia, cuatro veces desempeñado en los tableros. (XV, 286)	Eli(cia) (<i>sic</i> por Areúsa). Tre uolte tho scampato dala iustitia, quatro uolte tho spegnato dale baratterie. (216)	Are. drey mal hab ich dich auß der <u>preson</u> erledigt vnnd viermal vom <u>würtzhauß</u> gelöst. (1520: Q2v)	Arreusa. ich hab dich drey mal dem <u>hencker</u> auß den henden erkaufft / ich hab dich viermal auß dem <u>schuld thurn</u> erledigt. (1534: c1r).
--	---	---	---

⁴⁴⁰ Curiosamente desaparece en 1534 el número de estocadas que sufre Celestina en su muerte (c2v-c3r). En 1520 (Q3v) ya se había rebajado el número de espadas. No sabemos cómo explicarnos esta omisión, pero creemos que el número mil del original tuvo que parecerle a Wirsung exagerado y poco creíble. Además, no tuvo que creer concluyente dar una cifra para hacer más creíble la muerte de la alcahueta.

⁴⁴¹ Concretamente: “ich hab dich zü eim sollichenn Hauptman [...] ihenem (*sic*) die schüch auffzügürten”.

Efectivamente, la segunda traducción alemana es más fidedigna al texto original. Ahora no se salva Centurio tres veces de la prisión, sino del verdugo –que ejecuta la Justicia–, ni tampoco Areúsa se lo trae cuatro veces de la taberna, sino que lo libera de la cárcel por impago de deudas. “Schuldturm” es un término alemán que denomina la prisión a la que iban los morosos. En parte es una **adaptación cultural** la adopción de este término, pero demuestra además una mayor afinidad con el texto de Rojas que con el Ordóñez. “Desempeñar en los tableros” es librar a alguien de deudas en juegos de azar. El concepto de deuda no está implícito sin embargo en la traducción italiana.

También podemos observar unos apuntes de más fina traducción. Areúsa exclama, según las versiones castellana e italiana, que se caerá muerta, al escuchar las malas noticias. La traducción en 1520 es literal (Q3r), pero en 1534 tenemos un más acertado “desmayarse” (c1v). Wirsung no es aquí del todo fiel a su fuente, pero sí leal a su público, en un cambio que no duda hacer en pos de un mayor verismo. Lo mismo podemos decir sobre el cambio del adjetivo “pazza” con el que Elicia define a Melibea. En 1520 (Q3v) la traslación es fiel (“närin”), pero en 1534 (c2r) aparece “vnflat” (“asquerosa”). El motivo es claro: se ajusta al mayor odio y envidia que sientas las ramera por la belleza de Melibea, que en el acto IX da lugar a burlas sobre el físico de la doncella. Es desde luego un adjetivo muy repetido en tal acto.

Otra adición retórica afecta al plano dramático que se desarrolla mientras Areúsa se alarma por el luto de su prima. Se añade un simple adverbio en el que la primera expresa una mayor sorpresa por el manto negro de Elicia –“gächling” (1534: c1v). Además, Elicia realiza una nueva respuesta cuando Areúsa inquiere si la mala noticia le afecta también a ella:

Arre. [...] vnnd sag mir ob vnß gemain sey diß übel / vnnd ob mich sollichs auch betref. Eli. O we baß vnd liebste <u>schwester</u> Parmeno und Sempronio lebend nit mer. (1520: Q3r)	Arreusa. Betrifft es dann mich auch / so müssen wir aber gedult haben / vnnd den vnmüth eynder helffen tragen. Elicia. <u>Ja freylich mein liebe baß / trifft es dich auch an.</u> Sempronius vnnd Parmeno seind nit mer bey leben. ⁴⁴² (1534: c1v)
--	---

⁴⁴² “Areúsa. Si me concierne también a mí, entonces debemos tener paciencia y ayudarnos a cargar con el dolor. Elicia. Sí, querida prima, ciertamente te concierne también a ti. Sempronio y Pármeno no viven más.”

La adición en la respuesta de Elicia crea una mayor tensión dramática, pero también es interesante anotar que en el parlamento de Areúsa notamos una actitud ya presente en esta prostituta durante la *Tragicomedia*. Ante la posible mala noticia de Elicia, Areúsa ya se nos muestra preparada para recibir la desgracia. Desde luego, consiste en una adición propia de su carácter y demuestra que Wirsung estaba atento a la nueva Areúsa del *Tratado de Centurio*, por lo que esta variación ha de estudiarse en el nivel macrotextual de la obra.

Acto XVI

El acto dieciséis tiene como verdaderos protagonistas a los padres de Melibea, quienes discuten la necesidad de casar a su hija. Al otro lado de la puerta, la joven los escucha angustiada, pero también algo exaltada. Melibea declara muy decidida su único amor por Calisto, así como lo imposible del matrimonio con otro hombre, pues está dispuesta a seguir a Calisto allá donde fuera.

Estas referencias de la joven Melibea a conceptos como el amor, el matrimonio y el adulterio se enmarcan pues en un programa anti-sentimental que sería evidente para el público hispano. Sin embargo, la novela sentimental castellana es desconocida en la Alemania del siglo XVI.⁴⁴³ En el ámbito cultural germánico tampoco se restableció durante el siglo XV el auge literario cortesano-trovadoresco que vivió Castilla durante dicha centuria. De esa manera, algunos testimonios de Melibea pueden ser muy crudos, hasta el punto de considerar a la joven como un monstruo, tal y como la sentía en otros tiempos el mismo CEJADOR (1913: II, 148). Fuera del contexto histórico-literario de la península ibérica que hemos indicado, ¿cómo se adaptó este acto en el nuevo público alemán? Sin duda, con multitud de variaciones intencionadas de Wirsung que soplan a la par de los nuevos vientos reformistas de Augsburgo y Alemania.

El eje central del acto es el reconocimiento de Melibea por su amor hacia Calisto. Amor, que como dice ella, sólo es posible devolver con amor. De ese modo, ve inconcebible unirse en matrimonio para no “ensuciar los nudos del matrimonio, no las maritales pisadas de ajeno hombre repisar” (ROJAS 2000: 296). Esta referencia a la

⁴⁴³ *Cárcel de amor* es la primera novela sentimental que se traduce, en 1624 y por Hans Ludwig von Kuffstein. Es decir, con más de un siglo de retraso.

comisión de adulterio se traduce de manera diferente en las dos traducciones alemanas. En la segunda de 1534 hay una gran interpolación que dota a la joven de una nueva actitud:

Melibea. Déjenme mis padres gozar dél si ellos quieren gozar de mí. No piensen en estas vanidades ni en estos casamientos, que más vale ser buena amiga que malcasada. [...] No quiero marido, no quiero ensuciar los nudos del matrimonio, no las maritales pisadas de ajeno hombre repisar. (XVI 296)	Meli(bea). Lassime mio patre godere lui se loro uogliono godere dime. Non penseno in queste uanita ne in questi matrimonii: che meglio e essere uera <u>et biona</u> innamorata che mal maritata. [...] Non uoglio marito, ne uoglio imbrattare li nodi dil matrimonio, ne uoglio repestare le matrimoniale peste de altrui huomo. (224)	Melibe. laß mir jn mein vatter vnd gedenck nit der sach mich zü vermächeln / wann vil besser ist ain ware <u>vnd getrewe</u> bülschaft / dann ain vnfridliche ee. [...] will ich kainen gemahel / noch mich mit eelichem band nymmermer verbinden. (Q8v-R1r)	Melibia. Wöllent sich meine Eltern ab mir erfrewen / so lassen sy mich ergötzlicheyt mit jm süchen / Stellen sy nun ab diese vergebne gedancken / mich züuerheyraten / <u>es sey dann an dises ort / dann sy werden warlich nichts schaffen</u> / Es ist wie man sagt/ Vil besser sein / ein bülschafft / Dann vbel inn die ehe verhafft. [...] Dieweil ich mich aber jetzt selber zügürten waiß / vnnd erfarenn wie es ein gestalt hatt / sollen sy mich nit bereden / das ich ein Eeman neme / disen außgeschlossen. ⁴⁴⁴ (d1v-d2r)
---	--	--	--

⁴⁴⁴ “Melibea. Si quieren mis padres disfrutar de mí, que me dejen encontrar deleite con él. Que supriman esos pensamientos vanos por casarme, que en esto no conseguirán en verdad nada. Como se dice: es mucho mejor / ser amante / que mal unida en matrimonio. [...] Mientras como ahora me sienta obligada, consciente de la situación, no deben persuadirme de que tome marido, excepto éste [Calisto].” Téngase en cuenta que la interpolación wirsungniana muestra a una Melibea dispuesta a casarse, pero únicamente con Calisto. No traducimos la extraña y agramatical “es sey dann an dises ort”, ya que no logramos desentrañar su significado. Probablemente Wirsung quisiera reforzar el deseo exclusivo de Melibea por un enlace con Calisto. No compartimos la traducción de KISH y RITZENHOFF (1984: 46), en la que “Ort” es ‘lugar’. Probablemente “Ort” tenga aquí una significación más propia del alto medio alemán, en el sentido de ‘fin’, lo que concuerda bien con el pasaje citado.

Las tres primeras versiones son prácticamente idénticas entre sí, sólo varía –y de manera notable– la traducción de 1534, que inserta varias interpolaciones. Ya hemos ido viendo que esta segunda traducción alemana suele ser mucho más fiel a su fuente italiana y que por ello se omiten las muchas adiciones e inserciones microtextuales y macrotextuales de 1520. Por eso resulta extraña la reelaboración de este parlamento de Melibea en la traducción de 1534. Su examen nos indica que se han omitido las duras palabras –para el protestantismo y su concepción del matrimonio– en las que Melibea niega querer marido. En 1520 este pasaje estaba incompleto, pero en él Melibea declaraba no querer marido ni ensuciar los nudos del matrimonio, como en el original rojano. Wirsung las sustituye en 1534 por otras en las que la joven parece sentirse obligada a aceptar cualquier matrimonio impuesto por sus padres y que por lo tanto no está dispuesta a tolerarlo –véase que la primera interpolación reafirma la actitud de Melibea a no aceptar ningún casamiento. Con todo, el final de este pasaje no descarta un compromiso matrimonial, pero siempre y cuando se trate de un hombre ya elegido por la joven: Calisto. Además, desaparece en 1534 cualquier referencia adúltera por parte de Melibea. Que Melibea sólo quiera casarse con Calisto sería de todos modos obligado si sus padres hubieran sospechado lo más mínimo sobre los encuentros carnales de su hija. Lutero confirmaba que los padres no pueden romper o anular lazo de unión o promesa matrimonial si ya había existido cópula (DIETERICH 1970: 58).

Pero el texto castellano e italiano no dejan ningún margen a esta posibilidad: Melibea prefiere ser amiga antes que mujer casada porque su concepción amorosa –propia del revivir cortesano del siglo XV– no contempla la existencia del amor dentro del matrimonio. Sin embargo, la idea de un matrimonio entre los jóvenes le pudo haber llegado a Wirsung por una glosa marginal de la edición italiana de 1519 (Milán, Scinzenzeler). Aquí se lee: “Meli. Altro marito cha cali. non uole” (R4v), por lo que no todo hay que achacárselo a la Reforma protestante, sino quizá más bien a cuestiones intertextuales.

Esta variación de 1534 no sólo deja entreabierto la vía matrimonial entre Calisto y Melibea, sino que posee un matiz crítico con los padres de Melibea. En la segunda interpolación, Melibea se defiende ante la supuesta pretensión de sus padres a buscarle marido, ya que su madre la considera además ignorante en estos dominios, incluso casta de pensamiento, lo cual, como ya se sabe, es totalmente contrario a la realidad. La crítica es con todo tenue. A Wirsung le concierne más el valor pedagógico de la confesión luterana. Del texto alemán no podemos extraer una severa crítica a los padres

por descuidar la educación de sus hijos –aunque en el prólogo se ponga como ejemplo precisamente esto. El valor del matrimonio es en estos años subrayado. Los artífices de la Reforma –no sólo Lutero– conciben el matrimonio como el órgano más adecuado para controlar la sexualidad del hombre. Por eso se denuncian “los peligros de la clandestinidad, la transformación de los esponsales en matrimonio mediante la *copula carnalis*, la excesiva extensión del impedimento de parentesco y la interpretación demasiado rigurosa de la indisolubilidad” (GAUDEMET 1993: 316). En general, hay un temor creciente por el posible libertinaje sexual, por lo que el matrimonio es el vehículo perfecto para evitar graves pecados. No es extraño que Lutero conciba la unión entre hombre y mujer así: “Vera autem definitio haec est: Coniugium est divina et legitima coniunctio maris et feminae spe prolis, vel saltem vitandae fornicationis et peccati causa ad gloriam Dei” (citado por WENDEL 1928: 40-41).

Wirsung es partícipe de esta misma concepción luterana porque el matrimonio previene según él los mismos males que luego le suceden a Melibea. Lo sabemos por la glosa que pone al margen cuando Pleberio le confiesa a su esposa que el temprano matrimonio mantiene la honra de los jóvenes. Wirsung añade: “casarse a tiempo es de utilidad para las doncellas” (1534: d1r).⁴⁴⁵ Otra glosa al final de este acto pone de relieve lo que en la obra castellana es palpable: Alisa es en parte la gran culpable del fin de su hija, en contraposición de un más conciliador y no tan arrogante Pleberio. Las madres eran al fin y al cabo responsables de buscar candidatos para un matrimonio, mientras que los padres se ocupaban de los aspectos legales. Es decir, Alisa es la responsable única de la educación sexual de Melibea.⁴⁴⁶ Por eso, a la respuesta necia de la madre de Melibea, cuando ésta se asombra de que Pleberio desee darle libertad a su hija para elegir marido, Wirsung coloca una glosa en la que Alisa es claramente criticada por su actitud: “Véase con que necedad la vejez juzga a menudo a su antojo y parecer a la juventud”.⁴⁴⁷ Ya había advertido Vrbanus en el prólogo tal actitud ciega de la madre de Melibea (A9v).

⁴⁴⁵ “Zeytlich verheiraten ist den junckfrawen nutzlich”. De hecho esta recomendación parece ser eco directo de uno de los epígrafes del *Ehebüchlin* de Albrecht von Eyb, llamado “Das man frawn vnd iunckfrawen zu rechter zeit mener geben soll” (WEINACHT 1990²). Cursiva nuestra.

⁴⁴⁶ De hecho, durante aquellos años la ciudad de Augsburgo luchaba contra la prostitución. Se buscaba una reinserción de las prostitutas en medio de una obsesión educacional. Por eso fueron citados a declarar los padres de Appolonia Strobel, sospechosa de ejercer la prostitución. El Consejo municipal quería no tanto averiguar si los padres tenían conocimiento de esto, si no espetarles su fracaso como instructores. A la madre se la acusó de ser la responsable de la pérdida de virginidad de su hija (ROPER 1995: 100).

⁴⁴⁷ “Mercke wie thorlich das alter nach seym gedunckenn vnd seiner anmütigkeyt / offt die jugent vrteilt.” (1534: d2v).

La cuestión que también se ha abordado es la de la imprudencia de Pleberio y Alisa por tratar este tema cuando su hija ya es mayor. Sin duda alguna, Melibea es fruto de un matrimonio tardío, o bien sus padres son casi ancianos. Pero no creemos que la edad de Melibea fuera escandalosa por su larga soltería. Melibea en las traducciones alemanas no tiene veinte años como en Rojas, sino dieciocho (por el cambio de Ordóñez). En *Vom ehelichen Leben* (1522), Lutero expone que un joven debe casarse como muy tarde a los veinte, mientras que una muchacha debe hacerlo entre los quince y dieciocho (DIETERICH 1970: 63). La Melibea wirsungniana se hallaría así en el límite de la sensatez. Sin embargo, Calisto con veinticinco años es muy mayor. Lutero no se pronuncia demasiado a este respecto y tiende a coincidir con las reglas del derecho canónico. Predica un matrimonio que no llegue demasiado tarde, lo que debía ser general en la época. Un dato mucho más relevante sería el de la ciudad de Basilea, que en 1533 establece la edad para casarse entre los veinte y veinticuatro para los jóvenes y dieciocho para las muchachas (WUNDER 1992: 36).⁴⁴⁸

En general, hay un temor creciente por un posible libertinaje sexual. Lutero no cree en el sacramento del matrimonio, pero sí en los peligros libertinos del consensualismo. La Reforma luterana promovió y revalorizó el concepto de matrimonio, y el mismo Lutero negó su carácter sacramental, pero lo elevó de ese modo a instrumento de control social desde el poder civil, que pasó a vigilar más y mejor el hogar y la sexualidad de sus ciudadanos, en detrimento de la Iglesia (ROPER 1995: 25). También se condenó la desobediencia de los hijos que se casaban sin el permiso paterno, si bien se reconoció que los padres no podían imponer sus decisiones y que era obligado conciliar todos los intereses. Los hijos debían obediencia a sus padres, según el cuarto mandamiento, pero los últimos no podían obligar a un matrimonio con personas no deseadas por sus hijos (DIETERICH 1970: 56-59; WUNDER 1992: 66-67). En este sentido marcha el contenido de esta interpolación en la que Melibea abre la posibilidad de un matrimonio, siempre que el marido fuera Calisto. No obstante, no debemos olvidar que la *Tragicomedia* italiana elimina la segunda parte del último parlamento de Pleberio en el que de manera conciliadora se recuerda que la ley da los hijos el derecho para elegir marido o mujer (ROJAS 2000: 298). Nos quedamos así sin saber lo que hubiera pensado

⁴⁴⁸ Que en Basilea y en 1533 los jóvenes se casen más allá de los veinte años demuestra que la máxima reformista de un temprano matrimonio chocaba con las costumbres de los gremios, puesto que los aprendices sólo podían tomar esposa mucho después de los dieciocho, cuando ya eran maestros y poseían su propio negocio. Es decir, de casarse cuando el hombre es sexualmente maduro se pasa a un principio que permite el matrimonio cuando existe una independencia económica (ROPER 1995: 119).

al respecto el mismo Wirsung, puesto que su segunda traducción incluye glosas al margen en las que el traductor hacía de comentarista y exegeta.

Esta **variación intencionada por funcionalidad religiosa** que hemos tratado pasa a tener un tono moral al final de este largo monólogo de Melibea. La muchacha vuelve a reafirmar su amor exclusivo por Calisto y se niega a aceptar el destino que trazan para ella sus padres. Aquí vuelve a ser interesante el cambio que se produce en la Melibea de la segunda traducción de Wirsung:

Melibea. ¡Afuera, afuera la ingratitud, afuera las lisonjas y el engaño con tan verdadero amador, que ni quiero marido ni quiero padre ni parientes! (XVI, 297-298)	Meli(bea). Fuora, fuora, ingratitudine, fuora, lusenghe <i>et</i> inganni con cosi uero amante, che ne io uoglio marito ne mano patre ne parenti. ⁴⁴⁹ (225)	Meli. hin wegk / wegk vndanckperkalt weit von mir zü dütlung vnd schmaichwort / mit ainem sollichen warhaften liebhaber / will ich vatter mütter noch gemachel ansechen. (R1v)	Melibia. Far hin / far hin vndanckbarkeyt / weck weck / alles betruglichs zü schmaichlen / <u>mit aim sollichen liebhaber will ich leben</u> / kains gemahels begeren / <u>noch wöllen / mich vatter vnd mütter verzeihen.</u> ⁴⁵⁰ (d2r)
---	--	--	---

Aquí Wirsung no omite, como ha hecho antes, que Melibea no quiera ningún esposo. En este caso se deja bien patente que Melibea sólo desea vivir con Calisto y por eso no querer marido —a no ser que sea Calisto, cuya posibilidad la baraja Melibea antes en una interpolación wirsungniana. Es significativa además la reformulación de la última frase de Melibea. Ésta no repudia de sus padres, si no que ruega que la perdonen. Se suaviza así el tono de una hija algo más prudente que en el original rojano mediante una variación de corte moral. La omisión de una Melibea que niega en 1534 querer marido debemos entenderla con todo como una **variación intencionada por funcionalidad religiosa**. Sin duda, aquí vuelve a desempeñar un rol fundamental la revalorización del matrimonio por parte de Lutero.

En relación con las variaciones originales de 1520, en la segunda traducción desaparece la apostilla moralista en la que Melibea prefería callar el yerro de Pasifae

⁴⁴⁹ Una glosa marginal de la edición milanese de 1519 dice justo en este pasaje: “Delibera al tutto. Meli. Seguire Calisto” (R5v).

⁴⁵⁰ “Vete, vete, ingratitud, fuera, fuera. Todo engaño para adular. Con tal amante quiero vivir, no deseo ni quiero marido, que me perdonen padre y madre.”

(1520: R1r; 1534: d2r). También desaparece una adición sobre el interés de Calisto por restablecer la virginidad de su Melibea (1520: Q8r; 1534: d1v).

Acto XVII

En el análisis sobre *Ain hipsche Tragedia* observamos que existían pocas variaciones. El breve acto es concebido además por Rojas a modo de transición para explicar la causa del fatal desenlace de la obra. Areúsa logra en este acto soncacar la información necesaria para saber en qué lugar y hora se hallará Sosia mientras hace guardia en el encuentro de los jóvenes amantes. De este modo, Areúsa podrá encargar su venganza a Centurio.

Examinemos la relación entre las variaciones pasadas y actuales. Una adición de Sosia que fomentaba el carácter ingenuo de este personaje en el nivel macrotextual desaparece ahora en pos de una mayor fidelidad (1520: R4r; 1534: d4v). También se prescinde de una leve adición en un parlamento de Areúsa (1520: R5r), que desaparece en 1534 (e1r).

Este acto sirve además para comprobar la dificultad del traductor alemán en trasladar términos propios del lenguaje coloquial, por ejemplo, el gesto despectivo que luego hace Areúsa a espaldas de Sosia (una higa), que no es entendido por Wirsung – véase para ello la glosa de 1534 (e2r). Tampoco es del todo correcta la traducción de “favorito” por “conocido” en ambas traducciones alemanas (1520: R3v; 1534: d4r). A pesar de todo, Wirsung se decide por mantener una acertada traducción en la que recreaba una paremia alemana (1520: R3r; 1534:d3v).

Respecto a las variaciones originales de 1534, observamos ciertas adiciones esporádicas que se justifican por la atracción de otros elementos traducidos (duplografía). Así es cuando Areúsa saluda a su prima y le da “cien veces” la bienvenida (1534: d4r), número cardinal que aparece ya en el folio anterior. De igual

modo explicamos que Areúsa insulte al final del acto llamándolo “asno” (1534: e2r), puesto que se reproduce originalmente más tarde.⁴⁵¹

Acto XVIII

Este acto, cuyo protagonista principal es Centurio, planteaba ya en 1520 alguna variación, en la que destacaba una larga interpolación del rufián. En la misma se profundizaba en el carácter primigenio del mercenario, puesto que Wirsung subrayaba su falso valor, además de fustigar todavía más a las ramera, puesto que ellas querían por venganza asesinar a Calisto. Supone sin duda lo más notable en la traducción de 1520, al incidir en el nivel macrotextual.

Tal amplificación de un parlamento de Centurio (1520: S1v-S2r) desaparece ahora (1534: e4v). Otra adición hacía del soldado alguien mucho más solícito y dispuesto a cumplir los deseos de Areúsa, lo que de algún modo perfilaba su bravuconería (1520: R7v). Como es habitual, la segunda traducción elimina esta amplificación (1534: e3r). En pos de una mayor fidelidad con el texto original, Wirsung sí traslada ahora las ciudades renombradas por sus armas (1520: R8v; 1534: e3v-e4r).

No obstante, Wirsung no actúa con tanta sinceridad si contemplamos las variaciones originales de 1534. En ningún acto se alzan de manera tan evidente las variaciones intencionadas por funcionalidad religiosa como en este. Al mismo tiempo, en este acto el protestantismo se alza con cierto sarcasmo respecto a la Iglesia Romana. Por tal motivo denomina este arquetipo del *miles gloriosus* a su espada «nothelffer» (1534: e4r). Dicho vocablo hace referencia a uno de los catorce Santos auxiliares, cuyo culto es además de origen germánico. La situación se presta en su contexto a una sátira de la bravuconería de Centurio, pero también resulta una crítica protestante hacia los católicos, puesto que la Reforma eliminó la adoración a los Santos tal y como la entendía la Iglesia de Roma. La segunda traducción añade, pues, a este pasaje una **variación intencionada por funcionalidad religiosa**. Con todo, no hay que olvidar que

⁴⁵¹ Un cambio que denota mayor fidelidad al texto original es la traducción correcta de un día de la semana (*Donnerstag* por jueves, 1534: e2r), que en 1520 pasa a ser inexplicablemente un “lunes” (1520: R6v).

esta adición de Wirsung por la que llama a su espada “nothelffer” pudo haber venido inspirada por un parlamento anterior, en el que el Centurio original jura agredir a Calisto por el “santo martilogio”, es decir por el “hayligen kalender” (ROJAS 309; ORDÓÑEZ 235; WIRSUNG 1520: R8r y 1534: e3v).

Pero la presencia de una actitud beligerante en lo confesional es palpable desde el inicio del acto:

Areúsa. ¿Parécete, hermana, que me traes por buenas estaciones, y que es cosa justa venir de viespras, y entrarnos a ver un desuellacaras que ahí está? (XVIII, 307)	Areu(sa). Parte. sorella, che tu mai menata per boni stationi, noi tornamo da uespero et semo uenuti a uedere un scortica uisi che qui sta? (233)	Arreu. wie dunck dich schwester ist das die <u>kirchweych</u> zü der du mich fiertest / wir gangen zü <u>vesper</u> vnd du fierst mich / disen schelmschind er haym zü süchen. (R7r-v)	Arreusa. hast du mich also <u>kirchweich</u> zü holen auß gefürt? waist du bey disem schelmenschinder <u>aplas zü holen</u> ? (1534: e2v) ⁴⁵²
--	---	--	--

En la segunda traducción podemos delimitar dos interesantes variaciones. Ambas inciden en el perfil protestante de la traducción. La omisión de “vesper” en 1534 la entendemos como la repulsión por una palabra propia de la misa romana (*DW* vol. 26, col. 5). El cambio de la última frase de Areúsa es aún más sintomático. Se queja de ir a visitar al rufián en los tres primeros textos, aunque en *Ajnn recht lieplisches büchlin* nos hallamos antes una **variación por funcionalidad religiosa**. La queja señala a una de las batallas más constantes –y de tanto eco– contra las indulgencias de la Iglesia romana. Cuando Areúsa le pregunta entonces a Elicia si la lleva ante “ese rufián para conseguir indulgencias” Wirsung persigue sin duda relacionar todo el hampa celestinesco con la vieja conducta católica del cobro de bulas, en un ejemplo pro-reformista de los más radicales y críticos que se extraen de su traducción.

El resto de variaciones versa en alguna alemanización lingüística, lo que es a la par una adaptación cultural. Es lo que sucede con la “coletione” que quiera pagar Elicia (ORDÓÑEZ 234), que en 1534 pasa a ser “richtwein” (e3r), vocablo propio del ámbito jurídico. Por lo demás, ya hemos visto que lo usual es resolver algunas omisiones pasadas, aunque fueran pequeñas y casi irrelevantes, pues atañe a poco más de un sintagma nominal. Una de ellas es que Centurio ahora sí promete mandar a Calisto al

⁴⁵² “¿Así que esta es la consagración de la iglesia a la que me traes? ¿Sabes cómo conseguir indulgencias de este rufián?”

infierno sin confesión (1520: r8v; 1534: e3v): la otra atañe a alguna aposición “wie wol er klayn ist” (1520: s1v; 1534: e4v). En pos de una mayor claridad, también hay alguna adición aclaratoria, que no tergiversa el texto original, como es la que vuelve a mencionar que la calle por la que Traso habrá de armar ruido es la del “arcediano” (s4v-flr).

Acto XIX

En este acto se inserta el antiguo acto XIV de la *Comedia*. Como es conocido, el mismo narra la muerte de Calisto, tan absurda e innecesaria, puesto que los criados del joven ya habían logrado desembarazarse de Traso antes de que Calisto bajara impetuosamente el muro.

La traducción de 1520 se iniciaba con una variación textual de cierta enjundia. Se inserta cuando Tristán reprende a Sosia por su escarceo con Areúsa:

Tristán. Pues si esto es así, ¡oh cómo te quiere aquella malvada hembra engañar con su alto nombre, del cual todas se arrian! Con su vicio ponzoñoso quería condenar el ánima por complir su apetito, revolver tales casas por contentar su dañada voluntad. (XIX 316-317)	Tri(stan). <i>Et se questo e uerita a, o come credo che te uol ingannare quella mala femina con sua mala astutia, dela quale tutte se adornano. Con suo uenenoso uitio uorria condannar lanima per dar fine a suo <u>maluagio</u> appetito, uorria metter discordia <u>insimile</u> casate per contentar sua maluagia uolunta.</i> (240)	Tristani. vnnd wa ist (alß ich gentzlich acht) das dich diß böß weib also mitt jrer schalckhafftigen listigkait betriegen wolt / mainstu das sy auch bedencken jrer seelen nach tayl / sy vnnd sollich gebend jre seelen geschriben vnd verrayt <u>dem teüfel</u> damit sy jr begird die sy inn jnen verborgen tragen zü end bringen möchten / <u>sy sücht vnd ist villeicht darzü besöldt worden feindschafft zü seen</u>	Tristanicus. Ich halt für ein gewise warheytt / das diß verflücht weib / mit disen bösen alefentzen [?] / auf nicht anderm vmb gang dann das sy dich betrüg / das sy dir ein süßes giffit darraiche. Was fragt sy darnach / wann sy nun jr böß fürnemen volstreckte / <u>ob sy schon jr seel in abgrund der hell verdammet</u> / Ich glab sy süche nicht anders / dann wie sy zanck vnnd hader / todschlag vnd mord zwischen disen
--	--	--	--

		<u>inn so fůrtreffenliche</u> <u>mechtige geschlecht</u> . ⁴⁵³ (1520: S3v)	treffenlichen geschlechten anrichten müge. (1520: f2r)
--	--	---	--

Como puede observarse, la nueva traducción mantiene la adición final de 1520 en la que se despejaba toda duda: Areúsa sólo busca sembrar la discordia entre las dos nobles familias, por lo que Wirsung fustiga todavía más a la ramera. Tristán mantiene que el alma de la joven “arde maldita en lo más profundo del infierno”, traducción algo libre respecto su fuente original. Efectivamente, Tristán deja claro antes en este parlamento que Areúsa busca enemistar a Calisto y Pleberio. Un cambio muy curioso se presta en la “tödliche feindschaft” que ya adiciona Wirsung en 1520 (S3v). Este sintagma pasa a tener dos líneas en *Ajnn recht liepliches büchlin*: “damit sy nachmals die alt feintschaft so zwischen Pleberio vnnd Calisto ist renewert / vnnd wir auch in dz bad [Blutbad] kämen” (1534: f2r). Tristán se lamenta aquí de la debilidad de su amigo, que hará que Areúsa “renueve la vieja enemistad entre Pleberio y Calisto y que así caigamos nosotros en esta trampa”. Lo que ahora resulta interesante es observar que la envidia de la ramera por el bienestar de Melibea va a renovar una antigua enemistad familiar. Desde luego, parece que así Wirsung deja de manifiesto, aunque de manera indirecta, que los esponsales entre Calisto y Melibea serían difíciles. De todos modos, no es ninguna justificación, ni creemos que Wirsung persiguiera proporcionar un aire fatalista a esta relación, más propia de Shakespeare.⁴⁵⁴ Tal referencia no transforma la trama de la obra, porque Calisto y Melibea en ningún momento apuestan claramente por el matrimonio. Simplemente contamos con algunas adiciones esporádicas de Wirsung que, creemos, tienden a “humanizar” el carácter de Melibea.

La nueva traducción no mantiene todas las variaciones de 1520. Por eso desaparece una nota crítica de Lucrecia, que ya tratamos en el capítulo precedente (1520: S7v y 1534:f4v). Otras variaciones leves del nivel microtextual consisten en la afirmación de Tristán en la que dice que su amo muere sin confesión (ROJAS 324; ORDÓÑEZ 245; WIRSUNG 1520: S7r y 1534: f4v). Probablemente Wirsung decidiera

⁴⁵³ “Tristanico. Y así es (según creo por cierto) cómo esta malvada mujer te intenta engañar con su bellaca astucia. ¿Crees que tienen en cuenta sus almas? Ésta, como otras tales, entregan sus almas por escrito al Diablo, para que sacie el deseo que llevan escondido. [Areúsa] busca sembrar la enemistad entre este tan poderoso y excelente linaje, y es quizá incluso pagada por ello.”

⁴⁵⁴ Resulta con todo curioso la terquedad alemana por querer casar a los protagonistas. Para ello véase la primera adaptación teatral en suelo alemán (ZOOZMANN 1905). La obra de teatro resulta una pantomima mojigata con claros aires a lo *Romeo y Julieta* (CARMONA RUIZ 2005: 47-70).

callar en 1520 este fin de Calisto por considerarlo excesivo, como ya hiciera en un diálogo de Centurio. En la primera traducción existe además lo que tuvo que ser un olvido de Wirsung, puesto que no se incluye una intervención de Melibea junto a otra de Lucrecia (S4v), pero que sí apareció en 1534 (f3r). Adiciones que se mantienen, aparte de las que influyen en el nivel macrotextual es por ejemplo una de Sosia, en la que al principio del acto menciona que Elicia es “medianera” (1520: S2r; 1534: f1v). Se resuelven también errores mecánicos, como el del folio f3r, que ahora sí incorpora a Melibea cuando se dispone a cantar con Lucrecia (1534: f3r).

En el nivel microtextual de la nueva traducción existen otras variaciones originales que merecen tratarse. Destaca el acto por un interés claro de Wirsung: el de la onomástica de los personajes.⁴⁵⁵ Wirsung ha ido explicando los nombres de algunos personajes, y ahora hace lo mismo con el de Lucrecia y Melibea. Ello provoca adiciones en el texto, puesto que es en los márgenes donde discute el valor onomástico de ellos. Sobre el de Melibea dice en una glosa que “Melibia mag ein honigsüß leben verteutscht werden” (f3r). Por eso hará el traductor alemán que Calisto diga al escuchar la voz de su amada: “O süsse stime”. Con esto nos encontremos con una **variación intencionada por innovación erudita**, ya que Wirsung sólo procede a aplicar un elogio de Calisto con una cualidad inherente a Melibea. Con Lucrecia el caso es más irónico. La glosa sobre su nombre dice: “Lucretia ein Edle Römerin ward mit gealdte beschlaffen / dye beklagt jr beraupte Keüschayt so hart / dz sie sich darumb erstach” (f3v-f4r). La adición en el cuerpo del texto es humorística. Lucrecia maldice la mala suerte de llamarse con tal nombre, por lo que cree que ello intimida a los criados de Calisto y no puede entrar en amores con alguno de ellos: “ich glaub mir hab als vnglück meinen namen zugefügt / dann ich acht / man scheüch mich darumb.” (1534: f3v).⁴⁵⁶

Acto XX

En este acto Melibea comete suicidio ante los ojos de su padre. Ya en el análisis de la traducción anterior no hallamos muchas variaciones. En la relación existente entre esta última versión hallamos un comportamiento usual por parte de Wirsung: el de

⁴⁵⁵ Sobre el devenir de los nombres propios en la transmisión textual de *LC* véase BOTTA (2003).

⁴⁵⁶ “Creo que mi nombre ha causado como desgracia que se me esquite por él.”

eliminar adiciones innecesarias. Desaparece así la adición de 1520 en la que Melibea decía ver el retorcer lastimoso de las manos de su padre (1520: T4r; 1534: g4r). Lo mismo sucede con la adición en la que joven rogaba a Dios que recibiera a Calisto en su regazo (1520: T3v; 1534: g3v). En 1520 existía además una patente omisión de una parte del segundo parlamento de Pleberio dirigido a su hija, en el que éste intenta averiguar los males de Melibea. Ahora en cambio, es traducido (WIRSUNG 1520: W8v; 1534: g1v).⁴⁵⁷ Otras omisiones se mantienen sin ningún tipo de agravio para el traductor, puesto que poco sentido tenía para Wirsung trasladar una costumbre hispana –ya en desuso a mitad del siglo XVI– que consistía en el “repicar de armas” para anunciar el lamento por un muerto.

Si comparamos otras variaciones entre ambas traducciones nos encontramos con un cambio relacionado con la localización espacial de la obra. La visión de navíos llevó a la crítica a especular si la obra transcurría según Rojas en una ciudad de puerto, o de interior, según hubiera ríos navegables en Salamanca o Sevilla. Wirsung se decanta en 1520 claramente por el mar, sin duda por su fuente italiana. Curiosamente, este fragmento se reforma en 1534 y se omite, como decimos, cualquier referencia espacial (g1v), aunque se mantiene el consejo de Pleberio de pasear y tomar el aire.⁴⁵⁸ Podría argüirse que Wirsung se decidió por eliminar esta referencia marina porque consultó otra traducción europea. Es mucho más probable sin embargo que creyera que la acción no se desarrollaba en una ciudad costera y que siguiera con Rojas la intención de no decantarse por ninguna ciudad en concreto.

En 1520 (T1v) habíamos observado que Wirsung omitía lo explícita que es Melibea respecto a su suicidio: en la traducción alemana no leemos que el fin de la joven haya sido decidido previamente (‘acordado’), pero si se añade que todos los lamentos que causará a su padre estarán justificados “con mi mísera despedida”, un modo claro de Wirsung para condenar a Melibea por la gravedad del suicidio. El pasaje es cambiado y resumido en 1534, pero se mantiene el reproche de Wirsung sobre el fin de la muchacha. Ninguna de las dos versiones elimina este hecho, pero ambas tienden a recalcar la gravedad de esta decisión, además de recordar la tristeza e ignominia con la que dejaban atrás a sus progenitores. Quitarse la vida suponía en aquella época una

⁴⁵⁷ También aparece una omisión menor de Melibea, que en 1520 no decía que otras crueles mujeres mataron a “hijos y hermanos”, sino “mann vnd liebhaber”. Este trueque en la primera traducción quizá derivara de la citada Laodice, quien supuestamente asesinó a Antíoco II. En 1534 aparece traducido de manera fiel (g2v).

⁴⁵⁸ “Laß vns geen ein lustigen frischen lufft fahen” (g1v).

verdadera afrenta. El cuerpo del fallecido no podía siquiera descansar en un cementerio cristiano o incluso era quemado.⁴⁵⁹ En el daño que causaría a sus padres parece discurrir la mayor adición que se puede leer en la segunda traducción: “Ich weiß wol das ich groß vnrecht an seinem ehrlichen alter begehe / das ich meyne eltern vnnd freünde mit erzehlung meiner vbelthat / vnd meinem sterbenn / inn ewige traurigkeyt setzenn / ihnen ein kürtzierung jhres lebens sein würd” (g2r).⁴⁶⁰

Acto XXI

El largo lamento de Pleberio presentaba una notable variación en 1520. Nos referimos en el capítulo precedente al inédito final de *Ain hipshe Tragedia*, que ahora desaparece en pos de una mayor fidelidad textual.⁴⁶¹ Aun así, el acto de 1534 incluye un buen número de variaciones originales que debemos escudriñar con atención, pues demuestra uno de los intereses wirsungianos por excelencia, el de teñir la obra de una mayor moralización y utilidad pedagógicas.

En primer lugar, examinemos la relación entre las variaciones de una y otra traducción. Hay un curioso cambio en ambas. Atañe a una parte del primer parlamento de Alisa, que se completa en 1534 de una manera excepcional, pues parece que Wirsung reconoce la fuente que utilizó Rojas, es decir, el *Remediis* de Petrarca. Citamos las cuatro versiones para su comparación:

Alisa. ¿Qué es esto, señor Pleberio? ¿Por qué son tus fuertes alaridos? Sin seso estaba, adormida del pesar que hobe cuando	(Alisa). Che cosa e questa, signor mio Pleberio? Qual e la causa de tue triste strida? Io mera tramortita, senza	(Alisa). Waß ist das mein herr Pleberio / was ist die sach deiner grossen klag / ich was jn onmacht vnd on all vernunft vnd hymn da	(Alisa). Was ist dir mein haußwürt Pleberij? was bedeüt deyn grosse klag? ich bin ye seyde inn onmacht gelegen / so
---	--	---	---

⁴⁵⁹ El suicidio supone en la era medieval una afrenta para la familia, que vivía en la infamia, puesto que el suicidado pecaba contra Dios y la sociedad. Sobre el suicidio de Meliba –que es la única muerte voluntaria en la obra– véase sin duda LÓPEZ RÍOS (2005).

⁴⁶⁰ “Sé bien la gran injusticia con la que afronto su honrada vejez, con la que pongo en eterna tristeza a mis padres y amigos al contar mi mal obrar, que les supondría la abreviación de sus vidas.”

⁴⁶¹ Sin embargo, Pleberio no termina la obra con las palabras latinas relativas a su “valle de lágrimas”. Wirsung las traduce al alemán (“inn disem thal der zäher verlassen”, folio h4r). Ello demuestra el interés del traductor por acercar el texto a un amplio público.

oí decir que sentía dolor nuestra hija; agora, oyendo tus gemidos, tus voces tan altas, tus quejas no acostumbradas, tu llanto y congoja de tanto sentimiento, en tal manera penetraron mis entrañas, en tral manera traspasaron mi corazón, así avivaron mis turbados sentidos, que el ya recibido pesar alancé de mí. Un dolor sacó otro, un sentimiento otro. (XXI 337)	ceruello, del dolor che io hebbi quando senti dire che hauea si gran dolor mia figlia. Adesso, odendo tuoi gemiti <i>et</i> alte strida, tue lamentationi non costumate, tuo pianto <i>et</i> affano de cosi grande sentimento, in tal modo penetrorno l'animo mio, e de tal sorte trapassorno mio core, e cusi uiuificorno miei turbati sensi, che lo gia receuuto dolore scacciai dime. De modo che lun mal scaccio laltro. (253)	ich verstond daß so grossen schmerzen vnser dochter lydt / yetzund hörend dein seyntzen / dein ungewonte klag / dein waynen vnd hewlen / durch gett mir in sollicher maß mein gemüet / vnd mitt sollicher störeck durch dringt es mir mein hertz / das ich den vor entpfangen schrecken so ich zum tayl von mir getriben hett / erst yetz von newem wider an nym vil erschrücklicher weder vor. (T4v)	hart bin ich erschrocken / do ich gehört hab / das vnser Tochter so gantz kranck sey / yetzundt aber so ich höre dein seüfftzen / vnd vngewons schreyen / dein hertzlich klagen / dein waynen vnd heülen / so hat es mir hertz so gweltig durchtrungen / das es des vergangen vbel außgetriben / <u>vnd wie</u> <u>man sagt / ein nagel den</u> <u>ändern gewunnen hat.</u> (1534: g4v)
---	--	---	---

En efecto, el pasaje de la obra petrarquesca dice: “Dolor dolore, clauus calvo pellitur” (PETRARCA 1496: II, 84). Sin embargo, puede que Wirsung se percatara de que el mismo dicho había sido pronunciado en el acto X por Celestina (ROJAS 2000: 225). Lo que parece claro es que Wirsung sabe en su segunda traducción que este ejemplo es proverbial, puesto que lo antecede con una introducción (“vnd wie man sagt...”). Si el traductor reconoció la fuente petrarquesca nos hallaríamos ante una **variación intencionada por innovación erudita**.

En general, en este acto podemos atestiguar la tendencia común en toda la segunda traducción que viene a resolver omisiones pasadas. Desaparece así una adición que realzaba el dolor de Pleberio por la muerte de su hija (1520: V1v; 1534: h1v). El cambio de Wirsung en el que transformaba “querida y amada madre” (WIRSUNG 1520: V4v) por “betrübtten müter” (afligida madre) desaparece ahora (1534: h4r). Otras omisiones se mantienen. La siguiente es común en buena parte de la tradición internacional de *LC*. La aseveración que se omite en ambas traducciones es la afirmación de Pleberio –“cata que Dios mata los que crío” (ROJAS 2000: 345). La traducción de Ordóñez (257) es fidedigna, pero Wirsung prefiere omitirla en sus dos versiones (V4r y h3v) por clara cuestión religiosa.

Hay omisiones que se corrigen en 1534, como la referencia a Macías (V4r y h4r).⁴⁶² Existe también una omisión de una frase al principio del lamento: “Fuentes días me sobran para vivir” (ROJAS 2000: 338; ORDÓÑEZ 1973: 254). A pesar de que el texto italiano la recoge, Wirsung nunca la traduce (1520: V1r y 1534: h1r).

No obstante, las variaciones originales de 1534 son de mayor calado en comparación con la traducción precedente. Es cierto que desaparece la interpolación final de Wirsung, pero la misma no posee a las claras una influencia en el nivel macrotextual. Ahora, en 1534, el planto de Pleberio aumenta su significación con las siguientes variaciones textuales que pasamos a comentar.

La primera de ellas sucede durante el vilipendio de Pleberio al Amor. Cuando el padre de Melibea se lamenta porque “si amor fueses, amarías a tus sirvientes; si los amases, no les darías pena; si alegres viviesen, no se matarían como agora mi amada hija” (ROJAS 344), Wirsung decide añadir unas líneas muy sugestivas, antes de repasar la lista de fallecidos en toda la historia:

Ich müß dir zü schmach deine anschiffungen erwittern / Ich müß dir zü nachteyl das vnbillich belonen / deiner anhenger erzelen / *ich will zü warnung aller jugent* / selbst mir mein laid ermuntern.⁴⁶³ (1534: h3r)

Como puede verse en este fragmento, el Pleberio de Wirsung deja bien claro que todos los males del Amor deben servir de ejemplo y que el padre de Pleberio es víctima también, por lo que sirve así de testigo para advertir al resto de los jóvenes. Se enlaza de este modo con una de las declaraciones de intenciones del traductor en el prólogo de 1534, en el que se dejaba bien patente que la obra debía servir de amonestación para la juventud alemana (1534: A2r-A8r).

Pero esta **variación intencionada por funcionalidad didáctico-moralizante** que acabamos de reseñar sigue vigente cuando Pleberio empieza el conocido tópico del *ubi sunt* al detallar el destino de los fallecidos por la historia de amor:

Pleberio. La falsa	Pleberio. La falsa	Pleberio. Die falsch	Pleberio. Die alt falsch
--------------------	--------------------	----------------------	--------------------------

⁴⁶² Sobre Macías hay una glosa de Wirsung que dice: “Macia achte ich für ein hispanier”.

⁴⁶³ “Debo extender tus cargas para tu deshonra. Debo contar a tus partidarios, para tu descrédito, las desventajas de tu iniquidad. *Quiero servir de advertencia a los jóvenes*, animarme así en mi dolor.” Cursiva nuestra.

<p>alcahueta Celestina murió a manos de los más fieles compañeros que ella para tu servicio emponzoñado jamás halló; ellos murieron degollados, Calisto despeñado, mi triste hija quiso tomar la misma muerte por seguirle. (XXI, 344)</p>	<p>tabbachina Celestina mori per le mano deli piu fideli compagni che le hauesse trouato per suo uenenoso seruitio. Lor morsero scannati; Calisto, precipitato. Mia dolorosa figlia uolse prendere la medesima morte delo amante suo per seguirarlo. (257)</p>	<p>kuplerin Celestina ward von den henden jrer vertrawtesten fraind vmbbracht vnd die knecht Calixsti darumb enthauptet / der selb Calixstus zü todt erfallen vnd mein trostlose dochter hat jr yetzund den selben todt zü sterben auß erwölt jrem liebhaber in sollichem nachzüfolgen. (O3v- O4r).</p>	<p>kuplerin Scelestina / ist von den henden jrer aller vertrawtesten freünd / von denen / die sy für jr sün gehalten / von denen die all jr heimlicheyt gewißt haben / jämertlich in jrem aignen hauß erstochenn worden. Die selbigen zwen knecht die jrem herren so trewlich darzü gehollfen / die jn so vil nächt belaitet / beschtzet / vnd verwartet haben / send offenlich als schedlich mörder auff offnem blatze / mit außgosprochner vrteyl / durch haissen deß gerichts enthaupt worden. Calistus ein anfang alles deß vbels / der so grossen fleyß dir zü dienen angelegt / der weder seins leibs / lebens / ehre / güts schlaffens / vnd nächtlicher vnrüw / der kayn gefärllichayt / kayn arbayt gescheücht hat / ist durch dein anrichten</p>
--	--	---	---

⁴⁶⁴ “La falsa alcahueta Celestina ha sido tristemente acuchillada en su propia casa por la mano de sus más confiados amigos, por aquellos que ella consideró sus propios hijos, por aquellos que conocían todos sus secretos. Estos dos criados, quienes sirvieron a su amo tan lealmente y lo acompañaron tantas noches, que lo protegieron y esperaron, han sido públicamente decapitados en la plaza, como notorios asesinos. Así se proclamó la sentencia en nombre de la ley. El origen de todo este mal, Calisto, quien puso tanto esfuerzo en servirte y no se preocupó por su cuerpo, vida, honor, bienes, sueño y reposo nocturnos, quien ni evitó peligro o trabajo, cayó muerto amargamente mediante tus designios.”

			jämerlich zü tode gefallen. O schalckhafftige falsche vnd vnbilliche genante liebe / dieser mord bistu aller ein einige vrsach / diese offenbare / vnlaugenbare vbel / hastu allayn gestyfft / wer will vns auch verweisen das nit mer vbels inn disem handel begangen / vnd vns noch verborgen sey? (1534: h3r-v) ⁴⁶⁴
--	--	--	---

En esta variación que aumenta el pasaje original de Rojas destacan dos hechos. Por un lado, el grave castigo que sufren criados y alcahueta, por otro, el grave reproche de Pleberio dirigido a Calisto, puesto que el joven es fustigado por ser el máximo servidor del Amor. Se le tacha de ser instigador de toda la tragedia. Más aún: Pleberio recuerda que no reparó en anteponer sus impulsos amorosos a su cuerpo, vida, honor y bienes. En parte, tal adición de Wirsung parece un eco luterano de los males que el teólogo achacaba a la fornicación (*Vom ehelichen Leben*, 1522), que no sólo denigraba el alma, sino también el “cuerpo, bienes, honor y amistad” (LUTERO 1983: 39).⁴⁶⁵

El padre de Melibea critica también con más vehemencia los males que el Amor ocasiona a su hija. Advuértase que Pleberio no cita directamente la muerte voluntaria de su hija, al no ser el suicidio más honroso que la muerte involuntaria.

Ach ach / vnd jmmer ach / dergleichen hast du meiner ainigen lieben Tochter auch mit
gefahren / du hast jhr vmb das sye jhr greyhayt vbergeben / jr eer geschmelert / jr vatter vnd

⁴⁶⁵ “Die erste, daß Hurerei nicht allein die Seel, sondern auch Leib, Gut, Ehre und Freundschaft verdirbt, denn wir sehen, wie das hurisch und bübisch Leben nicht allein groß Schand, sondern auch ein unredliches Leben ist und mehr kostet denn ein ehliches Leben, dazu auch mehr leiden muß eins vom andern denn ehliche Leut leiden beinander” (LUTERO 1983: 39).

mütter verachtet / vnd dir angehangen ist / kayn andern lohn künden oder wöllen verleyhen /
dann das sie eben den tod / so jr liebhaber genommen / erwölt hat.⁴⁶⁶ (1534: h3v)

Efectivamente, Pleberio no menciona el grave pecado mortal de su hija. La mayor condena vira al final de esta interpolación, como bien apuntan KISH y RITZENHOFF, a la verdadera fuente de todas las desgracias, el amor: “Wirsung had Pleberio go on in 1534 to rail against love as possible source for even greater trouble than that which had been pinpointed by his predecessors, thus taking the spotlight of unflattering attention off Melibea” (1984: 67).

O schalckhafftige falsche vnd vnbilliche genante liebe / dieser mord bistu aller ein
einige vrsach / diese offenbare / vnlaugenbare vbel / hastu allayn gestyfft / wer will vns auch
verweisen das nit mer vbels inn disem handel begangen / vnd vns noch verborgen sey? Der ist
warlich vbel betrogen wordenn / der dir disenn sussen namen am ersten zugeaygnet hat / dann
deine werck beweysent / das du nicht allayn bitter / sonder die btterkayt (sic) selbst bist.⁴⁶⁷
(1534: h3v)

La crítica inherente a la religión de amor que Pleberio hace en el original rojano –téngase en cuenta la vigencia del amor cortés en la lírica cancioneril castellana o la novela sentimental– viene bien explicitada cuando éste menciona que algunos llaman Dios al Amor. Wirsung subraya esta afirmación con una glosa (“Ob die liebe einn Gott sey”, f. h3v), pero añade en el texto, para que no haya ninguna, que “das ist nit ein Gott /sonder ein feynd aller billichayt sein” (1534: h3v).⁴⁶⁸ La presumible ausencia de Dios que algunos críticos han mencionado en el planto de Pleberio parece solventarse así en esta traducción alemana. Más cuando se elimina la controvertida afirmación de “cata que Dios mata a los que crió” (ROJAS 2000: 345) y Wirsung añade al menos una adición retórica en la que Pleberio invoca a Dios (h2v).

⁴⁶⁶ “Ay, ay y siempre ay. Lo mismo has hecho con mi única amada hija. No le quisiste o pudiste conceder otra recompensa que la de darle elegir la misma muerte que tomó su amante, todo por rendir su libertad, disminuir su honor, despreciando a su padre y madre, siendo tuya.” Una apostilla que disipa cualquier sospecha de paganización.

⁴⁶⁷ “¡Oh, malvado, falso y tan injustamente llamado amor! Por todas estas muertes tú eres la única causa. Tú sólo has creado este público e innegable mal. ¿Quién puede asegurarnos que no ocurrirán más males de esta materia y que nos son todavía desconocidos? Quien primero te asignó tal dulce nombre fue ciertamente engañado, puesto que tus obras demuestran que no eres sólo amargo, sino la amargura misma.” Compárese este adición, muy larga respecto su fuente original: “O iniquo, che de tutto questo tu sei causa. Dolce nome te fu dato, *et amari facti fai*” (ORDOÑEZ 1973: 257). Al Amor también se le define como un injusto juez (*vngerechter richter*, f. h3r), a la manera de Calisto en el acto XIV.

⁴⁶⁸ “Esto no es un dios, sino enemigo de toda moderación.”

Otra adición insinúa el fallecimiento de Alisa. Cuando Pleberio se lamenta de su dolor y soledad, parece que Wirsung quiso recalcar lo último con este añadido: “Dann ich sihe nicht anderst / mein haußfraw Alisa hat mich auch v[er]lassen / sie ist mit jrer Tochter geist gfare*n*.” (h2r).⁴⁶⁹ Tal adición parece dejar también abierta la muerte de Alisa, al acompañar su alma a la de Melibea, tal y como reza el texto alemán anteriormente citado.

⁴⁶⁹ Han de reseñarse algunas adiciones retóricas, muy adecuadas en el lamento (h2r y h2v).

7.4. Recapitulación

Pasemos ahora a recapitular las variaciones más notables de esta segunda traducción para hacernos mejor una idea de los posibles cambios en la trama de la obra, si los hubiera. Si examinamos el acto I hallaremos seis tendencias que podemos trasponer al resto de *Ajnn recht liepliches büchlin*: 1) se mantienen las variaciones de 1520 que afectan al valor moralizante del nivel macrotextual, 2) se aclaran pasajes mitológicos, eruditos o bíblicos, bien en el texto o en las glosas marginales, 3) se solucionan las omisiones más flagrantes de 1520, 4) se corrigen los errores tipográficos pasados, aunque aparecen algunos nuevos, 5) un gran número de omisiones y adiciones de 1520 se mantienen en la segunda traducción por lealtad al público alemán, en especial todo aquello que haga referencia a los *Realia* y 6) a la vez que se resuelven omisiones, se silencia aquello de lo que no se estaba seguro, como es el caso de “rompenecios”, traducido de modo inequivalente por “hochprächter” (1520: C6v; 1534: F1v).⁴⁷⁰ En síntesis: se mantienen exclusivamente las pasadas variaciones del nivel macrotextual, mientras que las nuevas afectan a la religión y a la representación de la ley, así como a los pasajes de enseñanza moral y didáctica.⁴⁷¹

En un orden estrictamente lineal pueden repasarse las particularidades en el nivel micro y macrotextual de esta traducción. Del primer acto ya hemos señalado las tendencias más notables, en las que destaca sin duda el mantenimiento de aquellas interpolaciones que hacían de Celestina un ser todavía más maligno. Este rasgo, como todos los que afectan a los criados, debe entenderse como un reforzamiento del didactismo que brota de la traducción de Wirsung, y por ende, de la propia interpretación de la obra rojana por parte del alemán.

El acto dos mantiene las variaciones que afectan a los personajes. Hay una mayor crítica hacia Calisto, sobre todo porque Pármeno amonesta aún más a su amo. No extraña así que en el siguiente acto se mantengan e incluso aumenten las variaciones de

⁴⁷⁰ Caso aparte que merece un estudio específico es el de la traducción y función de paremias en ambas traducciones. Incluso sería conveniente observar si Wirsung influyó en este aspecto a venideras traducciones.

⁴⁷¹ En esto consiste gran parte del estudio sobre *Ajnn recht liepliches büchlin* llevado a cabo por KISH y RITZENHOFF (1984: 48-71).

Celestina, que muestran la astucia y maldad de la alcahueta. Esto último es provocado sobre todo por un peor perfil al que se dota a Claudina, maestra y compañera de Celestina.

El cuarto acto es en general más fiel en 1534 que en 1520, pero la segunda traducción, como hemos visto, conserva también las variaciones que afectan a Celestina (por ejemplo, 1534: J3r). Hay tres cambios que son tónica en la traducción. Por un lado, desaparecen ciertas adiciones sobre la magia, que se rebaja en la segunda traducción (1520: E7r; 1534: J3v); por otro se omite la referencia de Celestina al encuentro fortuito con hombres cornudos, lo que puede comprenderse como una **variación intencionada por intencionalidad moral**, al revalorizarse el rol del matrimonio en esta traducción, por influencia directa del luteranismo (1534: J2v). En tercer lugar destaca una adaptación cultural que sitúa la acción en Alemania (L4r). El menor valor que le otorga Wirsung a la *philocaptio* queda patente en el siguiente acto, cuando desaparece la referencia explícita de la acción del diablo en el hilado (1534: M1r).

En el acto sexto se halla una adición de 1520 que se mantiene, y que a la par no coincide con las tendencias de la segunda traducción. En nuestra opinión, que se mantengan los graves insultos que Melibea propina a Celestina (1534: N1v) viene secundado por la licencia retórica de un traductor a la hora de aumentar la verosimilitud del texto original –mediante sinónimos o mero *ornatus*. Eso sí, Celestina sigue perfilándose en el nivel macrotextual como una alcahueta más astuta, lo que encaja con el castigo final de la obra (N3v).

En cuanto a la caracterización de otros personajes hay que confesar que en el acto octavo Wirsung no sigue una de las tendencias que marcamos antes. Si en la primera traducción Sempronio era más sarcástico y Pármeneo más débil, tales variaciones desaparecen en 1534. Ahora no se explicitan las variaciones en las que se marcaba un mayor dominio psicológico de la alcahueta sobre Pármeneo (1534: Q4r). Las variaciones de la segunda traducción en este acto son retóricas.

El acto noveno destaca únicamente por una adaptación cultural, relacionada con la tradición vinícola, que se alemaniza (1534: T2r). Los siguientes actos siguen con esta tónica. Alisa se nos muestra más confiada en su hija en el acto X (1534: V4v), mientras que en el undécimo Celestina se perfila como un ser embaucador y Sempronio actúa de manera más cobarde, lo que todo lleva a aumentar la caracterización primigenia de Rojas. Sobre la cobardía de los criados son patentes las variaciones del siguiente acto

(1534: Y3v-Y4r). Tampoco se libra de un aumento de su caracterización Areúsa, que aparece más resuelta en el acto quince (1534: C1v).

En el decimocuarto acto Calisto mantiene reforzado su caracterización egoísta (1534: a3r), aunque es más interesante observar que a los criados no se les invoca en la plaza como malhechores, sino como asesinos (*mörder*, f. a1v). Wirsung no rebaja la culpa de los sirvientes, en parte como advertencia moralizante. En este mismo sentido marcha la queja de Melibea en el siguiente acto por la pérdida de honra familiar tras el primer encuentro sexual con Calisto (1534: b1r).

El acto decimosexto muestra claramente la influencia protestante en el texto de Wirsung. La omisión de un posible adulterio por parte de Melibea, si ésta se casara, deja bien patente uno de los objetivos del traductor alemán: hacer menos cruda la obra en varios aspectos, como es en este caso. La revalorización del matrimonio durante la Reforma hace que esta omisión tenga así una intención doble: moral y religiosa.

Uno de los actos que protagoniza Centurio –el decimooctavo– muestra la fidelidad de Wirsung al texto rojano, pero con matices. Desaparece la gran interpolación de 1520, aunque ahora aparecen breves adiciones de marcado carácter pro-reformista, en la que por ejemplo destaca cierta parodia sobre la venta de indulgencias (1534: e2v).

Del penúltimo acto destaca la referencia a una posible vieja enemistad entre las familias de Calisto y Melibea, cuestión de la que puede desprenderse cierta disculpa ante un matrimonio imposible (1534: f2r).

Sin el acto veinte apenas hay variaciones notables, en el último se condensan importantes adiciones en boca de Pleberio que hacen del planto una especie de tratado pedagógico-moralizante. En el mismo se muestra el grado de culpa que posee el amor desenfrenado y carnal de Calisto y Melibea, pero se apuntalan los vicios del joven y los pecados cometidos por Celestina, Pármeno y Sempronio.⁴⁷² Como puede suponerse, tras el prólogo-diálogo y los argumentos remoralizadores que acompañan a esta traducción, Wirsung parece no estar dispuesto a que el lector alemán de 1534 considere culpables de las muertes a un sentimiento humano. El fatal desenlace es consecuencia directa de una serie de pecados traídos por una cadena de graves acciones: el consejo de sirvientes lisonjeros, la medianía de una avara alcahueta –de lo que se advierte ya en el mismo título de la obra–, a lo que ha de sumarse la negligencia educadora de sus padres –con claras alusiones nuevas de Wirsung a la necesidad de Alisa.

⁴⁷² No debe olvidarse el título que Wirsung otorga a esta nueva traducción y del aviso sobre el peligro del amor carnal, la infidelidad de sirvientes y la insidia de las mujeres viles.

8. LA ICONOGRAFÍA DE *LA CELESTINA*, UNA ASIGNATURA PENDIENTE

Es muy probable que el mismo Fernando de Rojas no hubiera pensado nunca que su obra fuera a ilustrarse desde sus inicios.⁴⁷³ Sin embargo, no hay ningún lamento al respecto en el prólogo a la *Tragicomedia*, como el debido a la inserción de los impresores de un argumento para cada acto. La ilustración xilográfica en la tradición impresa de *LC* es muy temprana y se remonta a la supuesta edición príncipe de la *Comedia* (Burgos, ¿1499?). De esta nos falta su portada, pero es casi seguro que su título estuviera acompañado por una xilografía, a tenor de los diecisiete grabados en madera que acompañan al texto de la obra. La edición toledana de Polono (1500) sólo cuenta con un grabado en la portada, como también la sevillana de Cromberger (1501). Esta sobriedad xilográfica de las últimas ediciones conocidas de la *Comedia* cierne al menos una duda sobre la edición de Burgos. Resulta extraño el riesgo del impresor Fadrique de Basilea de dotar a una obra en sus primeros momentos de multitud de ilustraciones. Lo más sensato sería esperar al éxito de la obra para contratar un ilustrador e imprimir una edición más competitiva –pero también más cara. Por este hecho, junto con la sospechosa marca del impresor al final del único ejemplar conservado, se ha venido apuntando que la fecha de la *Comedia* de Burgos no es del año 1499, sino posterior, entre otros motivos porque la hoja en la que se imprimió el sello del impresor es diferente a las del resto de cuadernillo (NORTON 1997 y MOLL 2000).⁴⁷⁴ De todos modos, HÄBLER (1902: 150-154) ya consideró tal cuestión, pero sin llegar a ninguna conclusión definitiva.

Si resulta inaudito que una obra se ilustre desde su primera edición, es bastante probable que la *Comedia* de Burgos no sea la edición príncipe que algunos aceptan. Pero ello no quiere decir que ésta deba ser forzosamente posterior a las otras dos ediciones de la *Comedia*. En nuestra opinión, las ediciones de Toledo (1500) y Sevilla (1501) no presentan ningún grabado excepto en la portada porque se han vuelto obsoletas al competir con un nuevo estadio de la transmisión textual de *LC*, es decir, con la *Tragicomedia*, cuya existencia puede remontarse al año 1500, tal y como declara

⁴⁷³ De hecho han de anotarse hasta 1540 treinta ediciones de *LC*, de las que veintitrés están ilustradas (ALVAR 2005: 97).

⁴⁷⁴ Otros no comparten tal idea y dan el año de 1499 por bueno (DI CAMILLO 2005). También se ha avisado de la existencia de ediciones que ya salen a la luz con ilustraciones, sin necesidad de que hubiera otras anteriores sin grabados. Eso sucede con el *Oliveros de Castilla*, publicado por Fadrique de Basilea en 1499. Téngase en cuenta que el texto de *B* es anterior a las comedias de Toledo y Sevilla, puesto que estas dos tienen un antecedente común.

por lo menos Proaza en la estrofa-colofón de la edición valenciana de 1514. Si se considera que la *princeps* de la *Tragicomedia* tuvo que ser una edición hoy perdida de Salamanca del año 1500, es muy probable que la primera edición de la *Comedia* se editara en la ciudad del Tormes. Y Salamanca es la ciudad elegida porque está muy ligada a Rojas y sobre todo, porque la obra es fruto de un clima intelectual propiciado por su universidad y la tendencia anticortesana de muchos de sus tratados de amor coetáneos (CÁTEDRA 2001a). De este modo, Fadrique de Basilea se prestaría a sacar a la luz hacia 1499 una edición profusamente ilustrada, pero de un libro ya conocido y de fulgurante éxito.

Puede verse así que la discusión reciente sobre la datación de *B* ha tratado, aunque sea de modo colateral, la producción xilográfica que presenta. Y entramos así lleno en una de las cuestiones del celestinismo que todavía requiere de un amplio estudio, a pesar de los artículos y otros estudios de las últimas décadas, que pasamos a comentar en lo que sigue, a modo de estado-cuestión sobre la tradición iconográfica de *LC*.

8.1. Estado-cuestión de la iconografía de *La Celestina*

El primer aviso sobre esta asignatura pendiente de los estudios celestinistas proviene de la argentina María Rosa Lida, quien al final de *La originalidad artística de la «Celestina»* parece pasar el testigo investigador al afirmar que “el estudio iconográfico de la *Tragicomedia* está por hacerse” (LIDA 1970²: 730, n.4). Y sigue así, aunque desde 1970 se iniciara una serie de contribuciones a este respecto.⁴⁷⁵ El problema para abordar tal empresa radica en varios factores. En primer lugar, por su cantidad de ilustraciones –teniendo en cuenta la multitud de ediciones en castellano y en otros idiomas– que comprende desde la época incunable hasta el hacer vanguardista de Pablo Picasso; en segundo lugar, porque el análisis iconográfico exige un conocimiento multidisciplinar; en tercer lugar, porque apenas hay estudios sobre la tradición iconográfica de las principales obras medievales de la literatura castellana en su conjunto y, en cuarto y último, porque el interesado en la personalidad bibliográfica de

⁴⁷⁵ Joseph T. Snow se quejaba en un artículo originariamente publicado en 1987 de que “se echa en falta una detallada y necesaria historia de su ilustración [de *LC*]” (SNOW 2001b: 57).

un impreso antiguo lo tiene harto difícil para encontrar alguna guía a la hora de describir y analizar la iconografía de un libro.⁴⁷⁶

No obstante, la iconografía es una disciplina integrada en la Historia del Arte y existe como tal desde hace un siglo. Los métodos de análisis iconográfico e iconológico datan a su vez de los inicios del siglo XX y pueden servirnos para analizar la tradición iconográfica de cualquier obra literaria. Lo que sí es cierto es que los expertos en Arte han preferido desentrañar los secretos iconológicos de otros objetos, tales como el fresco de una capilla, la fachada de una catedral o el cuadro de un pintor renacentista. Hay xilografías en madera o cobre de gran simbología, pero parece que los historiadores del Arte han prestado escasa atención a los grabados que acompañan a un libro. La razón estriba en que las “claves” para entender el significado de las imágenes suele hallarse en el mismo texto que se ilustra.

Lo expuesto enlaza con la consideración general de que el grabado de un libro emerge como una imagen en íntimo contacto con el texto.⁴⁷⁷ De ese modo, se ha presumido que la interpretación iconológica del grabado no presentaba grandes problemas, siempre y cuando se leyera con atención el texto ilustrado, que estaría en conexión con sus imágenes –aunque de hecho no siempre sea así, como veremos más adelante con el “pirateo comercial” de los tacos xilográficos de la traducción de Wirsung. Y de esta manera, la tarea de abordar la iconografía e iconología de un libro o manuscrito ilustrado se ha realizado por cualquier filólogo, bibliófilo o historiador. La voluntad es encomiable, pero no deja de ser cierto que éstos son la mayoría de las veces neófitos en el método iconográfico. Así, es normal la inquietud que despiertan algunas descripciones, al caer en el puro impresionismo subjetivo.

Curiosamente, dos de los estudios más útiles para conocer parte de la tradición iconográfica de *LC* no se proponen tal cosa. Nos referimos al repertorio bibliográfico de

⁴⁷⁶ Así lo lamenta también un eminente bibliógrafo (MARTÍN ABAD 2003: 281). Como se acaba de decir, son pocas las publicaciones que abordan el material iconográfico de la literatura medieval o renacentista española. Sobre miniaturas medievales –en especial– se concentra el estudio de KELLER y KINKADE (1984), pero que no esboza ninguna relación texto-imagen. Más sobre la miniatura en Gonzalo MENÉNDEZ PIDAL (1958). Una “antología” de ilustraciones en impresos antiguos puede consultarse en LYELL (1976). Esencial para el arte de la xilografía y de la miniatura sigue siendo el volumen de DOMÍNGUEZ BORDONA y AINAUD (1962). Otra antología de la imagen en la literatura española medieval es sin duda DOMÍNGUEZ BORDONA (1930). Un repertorio indispensable sobre el arte xilograbado en la península ibérica incunable es KURZ (1931). Se debería, en general, considerar el legado académico alemán para el examen de las relaciones texto-imagen (CURSCHMANN 1999: 378-470).

⁴⁷⁷ A tal conclusión llega el autor de un importante *Thesaurus* iconográfico al señalar que “dans le livre, la signification de la représentation est fréquemment éclairée par le texte qu’elle illustre; les ambiguïtés et les interprétations subjectives sont donc plus faciles à écarter” (GARNIER 1984: 33).

Clara Louisa PENNEY (1954), *The Book called «Celestina»*, que amén de describir la gran mayoría de los impresos antiguos de la obra de Rojas, incluye también la reproducción de sus portadas xilografadas y otras ilustraciones. Otro estudio valioso sobre las xilografías de las portadas celestinescas resulta ser el de BERNDT-KELLEY (1985), «Peripecias de un título: en torno al nombre de la obra de Fernando de Rojas», publicado en la revista *Celestinesca*. Cualquier aproximación a la iconografía de *LC* debe partir de la consulta de estos dos estudios, por la reproducción de muchas de sus xilografías. La ausencia de un estudio global que sea accesible a la comunidad investigadora obliga a ello.⁴⁷⁸

La primera contribución al estudio iconográfico de *LC* (BARBERA 1970: 5-13) es curiosamente un artículo olvidado por los estudiosos venideros. De hecho su título, «Medieval Iconography in the *Celestina*», no es del todo acertado y es un ejemplo que demuestra la confusión y problemas a la hora de acercarse a un dominio propio de la Historia del Arte. El contenido de este artículo versa realmente sobre el valor *iconológico*, que no iconográfico, de dos animales representados en buena parte de las ilustraciones de la obra: el halcón y el caballo de Calisto. Si la primera es una bestia depredadora con una fuerte carga carnal, el segundo también lo es, a tenor por las palabras finales de Pármeno en el acto II, cuando se nos indica la excitación del caballo que debe ensillar para que Calisto se disponga a ver a su señora y Dios. El halcón posee así, según BARBERA (1970: 8), una carga simbólica inequívoca para la audiencia de entonces –en especial si conoce la lírica cancioneril del s. XV– que permite a Calisto adentrarse en el jardín de Melibea. De ese modo, el joven noble sortea los muros y se adentra ya en lo que la tradición medieval considera un *hortus conclusus*.

Otro símbolo que se explora en este estudio, aunque nunca representado en la iconografía de la *LC* por obvias razones, es la referencia de Sempronio sobre la cópula entre la abuela de Calisto y un simio (BARBERA 1970: 10-11). Esta animal ha proporcionado infinitas teorías sobre su significación –desde la burla de un judío que se mofa de la limpieza de sangre, hasta la pretensión de ver una chanza dirigida al mismísimo Enrique IV.⁴⁷⁹ Sin embargo, es innegable que este animal representa en el

⁴⁷⁸ Huelga decir que hay una tesis doctoral inédita de la universidad de Roma “La Sapienza” que se ocupa de los treinta y dos primeros años de la tradición iconográfica de la obra rojana, pero excluyendo las xilografías de la traducción alemana. Véanse los dos volúmenes de PIANTONE (1995-1996).

⁴⁷⁹ La sugerencia de una posible errata *ximio* por *eximio* ha llevado a considerar la broma de Sempronio como una referencia al rey Enrique IV (GARCÍ-GÓMEZ 2006). Es mucho más probable que la voz *simio* se

colectivo europeo la lujuria desenfrenada. Y en esta consiste el verdadero valor sugerido por Rojas, aunque existan otras opiniones que apunten a una actitud judaizante o más bien a un origen oscuro de Calisto. El estudio del simbolismo de estos tres animales, junto con la carga iconológica de los dos que se ilustran de manera constante en la tradición iconográfica de *LC*, viene a reforzar el carácter del personaje de Calisto. En realidad, caballo y halcón parecen ejercer de *atributos* de un joven personificador del amor desordenado y lujurioso. Que tales *atributos* se repitan en la tradición iconográfica celestinesca es un claro indicio de su universalidad. Hoy día pueden resultar más difícil de desentrañar, pero para los coetáneos de Rojas debía ser evidente.

La imagen del caballo y su relación con la lujuria –y soberbia– de Calisto es tan evidente que supone además el motivo central de muchas portadas. Desde 1545 hay xilografías que retratan la furia de un caballo que apenas puede ser contenido por Calisto.⁴⁸⁰ Toda esta tradición iconográfica viene a reforzar sin ambages las motivaciones carnales del amante masculino. Como dice BARBERA:

Thus the introduction of the *ximio*, symbol of unclean sexuality and lust, the falcon, of dalliance and carnal passion, and the horse, symbol of uncontrollable passion, stress economically but significantly Calisto's basic nature. (BARBERA 1970: 11)

En la década de los ochenta sólo hay dos contribuciones de, precisamente, el mismo celestinista. Joseph T. Snow publica en 1984 en la misma revista que había fundado un artículo sobre la iconografía de la primera traducción francesa de *LC*. Esta traducción anónima de 1527 presenta un grabado al principio de cada acto, aunque más bien deberíamos hablar de diversas figuras xilograbadas que representan a los personajes que intervienen. El uso de una misma figura para varios personajes trasluce el poco interés del impresor por dotar a su obra de cierta originalidad ilustradora (SNOW

refiera a un hombre negro (LACARRA 1995²: 146, n. 49). Recuérdese que la portada de la edición valenciana de J. Viñao (1529) muestra en el séquito de Calisto a un sirviente de color. Es probable que fuera una broma de Sempronio en la que se sacaba a la luz las relaciones de la abuela del joven con un esclavo procedente de África. Los esclavos de color, de origen portugués, aparecen además como personajes en la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva.

⁴⁸⁰ Así sucede con la portada de la *Tragicomedia* de Jorge Coci en Zaragoza (1545). De misma inspiración es el grabado de la traducción neerlandesa de 1550 (Hans de Laet, Amberes), repetido en la edición de 1580 (BEHIELS y KISH 2005: 10). Con todo, en la edición valenciana de Juan Viñao (1529) ya aparece un caballo ante la casa de Melibea, si bien controlado por su jinete. La reproducción de estas xilografías puede consultarse con su paginación respectiva en PENNEY (1954: 52, 101 y 115). La portada de la segunda traducción de Wirsung muestra el primer encuentro entre Calisto y Melibea en la huerta. Ambos están en el centro de la escena, pero a la izquierda se halla el halcón y a la derecha el caballo de Calisto (BERNDT-KELLEY 1985: 29)

1984: 35). Con todo, este artículo subraya lo que es fundamental en el estudio de la iconografía de cualquier obra literaria ilustrada: la relación de reciprocidad entre texto-imagen. Al constituir un grabado una lectura “visual” del texto “it ist logical to think that an illustrated “reading” could also provide valuable clues as ways in which *Celestina* was read and understood” (SNOW 1984: 25).

El siguiente artículo de Snow se publica en la revista *Dicenda* en el año 1987.⁴⁸¹ El estudio compara la iconografía de tres *Tragicomedias* tempranas (Burgos, ¿1499?; Sevilla, 1518, Valencia, 1514) y deja de manifiesto la superioridad de la calidad xilográfica de la *Comedia* de Burgos, edición que ya había asombrado a PENNEY (1954: 31). Snow analiza la huella de la iconografía de la comedia burgalesa, cuyos tacos no son vendidos ni pirateados en las siguientes ediciones de *LC*, pero que marcan una tradición a seguir. Una tradición iconográfica, que a diferencia de la primera traducción francesa, sí persigue unir texto e imagen. Por ese motivo, se deja bien patente en esta contribución la superioridad de los grabados de la primera *Comedia*, puesto que sus escenas son dinámicas y no estáticas, representan fielmente el texto y, sobre todo, realzan el valor dramático de la acción con grabados que ilustran incluso dos acciones simultáneas. Además, la gestualidad y las facciones de la cara de algunas de las figuritas manifiestan, aunque de forma algo rudimentaria, la tensión de los personajes.⁴⁸²

Snow elige dos *Tragicomedias* de gran importancia –una del impresor Jacobo Cromberger y otra de Juan Joffré, durante muchas décadas las *vulgatas* de ediciones del siglo XX– cuya tradición iconográfica es devota en muchos aspectos a la *Comedia* de Burgos. Eso sucede en las ediciones sevillanas de Cromberger, cuya primera *Tragicomedia* hoy perdida del año 1508 tuvo que ser como la de 1518, es decir, mantuvo la estructura lineal de incorporar un grabado por cada acto. El esquema crombergeriano resulta modelo de las ediciones valencianas entre 1514 y 1529, así como de las ediciones españolas que aparecen en Italia desde 1531 (SNOW 2001b: 58). No parece extraño de ese modo la deuda del artista que trabajó para Juan Viñao (1529), cuyos tacos son imitación de las ediciones crombergianas y que tampoco hacen olvidar el buen hacer de la comedia burgalesa.

⁴⁸¹ Obvio en este lapso temporal una breve contribución de escaso valor sobre la ilustración de algunas portadas del s. XVI (ABAD 1977: 229-235).

⁴⁸² Véanse por ejemplo la preocupación manifiesta de Pármeno ante la imprudencia de su amo en el acto II o el dolor de Melibea ante la muerte de su amante en el acto XIV de la *Comedia* de Burgos (ROJAS 1995: C2r y l2v).

El siguiente artículo que se sucede bebe del anterior y completa parte del mismo. Snow ya había llamado la atención sobre la fuerza dramática y la íntima relación texto-imagen de los grabados de la *Comedia* de Burgos, comentando los detalles de éstos para acercarse a la lectura que nos ofrece el artista grabador (SNOW 2001b: 63-66). No obstante, la contribución de BERNDT-KELLEY (1993: 193-227) es la que inicia toda una serie de exámenes sobre la iconografía del primer impreso conocido de *LC*. Un examen que en este caso es concienzudo y que viene a demostrar la relación de los grabados con los argumentos de la obra, lo cual no deja de rebajar la fidelidad iconográfica al texto original, ya que los argumentos son precisamente una síntesis del mismo.⁴⁸³ Berndt-Kelley señala a su vez el tributo del tallador de la *Comedia* de Burgos con la edición de las *Comedias* de Terencio que Johann Grüninger sacó a la luz en Estrasburgo en el año 1496.⁴⁸⁴ Entre otras reminiscencias, destaca cierto parecido entre Melibea, Calisto y Pleberio con algunos de estos personajes terencianos, aparte de la imitación de parte de los decorados.⁴⁸⁵

Con todo, la producción de Fadrique de Basilea puede considerarse mucho más lujosa que la de Grüninger: sus grabados comprenden todo la caja de escritura y han sido impresos en un único taco. Es decir, la xilografía no consiste en una composición de varios bloques, al ser talladas diferentes figuras que luego se intercambian. Estos tacos, denominados facticios, serán comunes en ediciones ilustradas posteriores, como la traducción francesa de 1527 o las sevillanas de los Cromberger, las valencianas de Juan Joffré (1514) y Juan Viñao (1529). Se abaratan de este modo los gastos ocasionados por el trabajo de los ilustradores y se permite a los impresores intercambiar en el futuro los tacos a su antojo y crear igualmente nuevas escenas.

⁴⁸³ Esto demuestra la posibilidad de que los artistas grabadores se contentaran con leer los argumentos de la obra para ilustrarla. De todos modos, a falta de estudios sobre este ámbito, surgen diversas preguntas. ¿Ilustraban a su antojo los grabadores, seguían las pautas ordenadas por el impresor o bien recibían una síntesis de la obra de manera oral y actuaban en consecuencia?

⁴⁸⁴ PENNEY (1954: 41) avisa antes de esa deuda de los grabados de Burgos con Grüninger. GILMAN (1974: 329) menciona que tal identificación ya había sido apuntada por un bibliógrafo, A. W. Pollard, *Fine Books*, Londres, Methuen, 1912. Me ha sido imposible verificar este dato de Pollard.

⁴⁸⁵ Por nuestra parte queremos señalar la deuda de los grabados de Grüninger con los que creó Durero en Basilea entre 1492-94. Los más de cien tacos que nos han llegado –dibujados, pero no cortados– muestran a los personajes de las comedias terencianas con una vestimenta de su época, moviéndose por un espacio que recuerda al ámbito cultural alemán. La obra no llegó a publicarse, puesto que el impresor Amerbach desistió de ello al adelantarse otro impresor de Lyon con una edición ilustrada de las mismas comedias de Terencio. Lo fundamental es que el parecido de los grabados de Grüninger con los de Durero es más que notable y marca una línea de influencia que llega hasta la *Comedia* de Burgos, vía Estrasburgo. Véase la reproducción de estas xilografías de Durero en ROEMER (1926: 118-136), KURTH (1963) y DÜRER (2000), así como el estudio crítico de PANOFISKY (1982: 54-55). Agradezco la referencia a Heinrich Weber, durante un seminario sobre *LC* dirigido por mí en el semestre de verano de 2005.

Este último estudio sienta un precedente en los estudios de la iconografía, ya que los venideros seguirán tratando en especial las ilustraciones de la *Comedia* de Burgos, en algunas ocasiones con cierta inevitable retroalimentación.

Sobre la iconografía del impreso burgalés tratan de modo directo los artículos de RIVERA (1995: 3-30), ALVAR (2005: 97-109), MONTERO (2005: 41-55) y SNOW (2005: 111-129). El primero de ellos pone de manifiesto la inequívoca relación texto-imagen de los grabados con los argumentos de la obra, pero en especial subraya el poder que ejerce lo visual en el lector. Rivera llama la atención sobre la posibilidad de un lector que lee para ver o más bien, que ve para leer. A tal conclusión podemos llegar si sostenemos como Rivera el poder sugestivo de los grabados en los lectores de aquel entonces: “These images were used to enhance the text or to elaborate the meaning of a given passage, creating an internal network of references which readers could use to intensify their response to the text” (RIVERA 1995: 10). Este estudio posee el acierto de recoger y aplicar buena parte de los estudios iconográficos del ámbito anglosajón, que sin embargo son a veces poco útiles para afrontar la historia de un grabado castellano de la época incunable. Rivera realza los grabados de Burgos porque su notable elaboración “ofrece a los lectores un mecanismo para visualizar, recapitular o anticiparse a la narración” (RIVERA 1995: 25).⁴⁸⁶ Las xilografías funcionarían de algún modo como la representación gráfica del texto que cualquier lector evocaría al escuchar/leer *LC*.

En la estela de Rivera y Berndt-Kelley se sitúa el reciente artículo de SNOW (2005), en realidad un comentario minucioso de las diecisiete xilografías de la comedia burgalesa. El profesor norteamericano considera que los grabados de *B* son con diferencia los de mayor calidad de la tradición impresa de *LC*. Poseen además gran fuerza narrativa “porque su creador ha sabido dar viveza, movimiento, actualidad y significado a lo que se lee al tallarlo en sus bloques de madera” (SNOW 2005: 128). En el mismo estudio colectivo se encuentra la sugerente contribución de Carlos Alvar que ofrece una panorámica de los estudios anteriores y se concentra en el uso de los tacos de la comedia burgalesa. Resalta el escaso uso de los mismos tras la *Comedia*, por lo que nos hallamos ante

un aislamiento iconográfico que sólo se da, además, en la edición de Medina del Campo (h. 1545) y en la traducción francesa (1527), lo que hace pensar en el celo editor de sus

⁴⁸⁶ Traducción nuestra de sus palabras en inglés.

impresores, en la escasa difusión de los libros correspondientes, o en la pérdida de copias (ALVAR 2005: 98).

Sin embargo, Alvar recoge el uso de alguno de estos grabados en pliegos sueltos, entre ellos el romance *Amadís el muy famoso, hijo del buen rey de Gaula* (ALVAR 2005: 103-109).

Las dos últimas contribuciones que debemos tratar en este capítulo llaman la atención porque han sido realizadas por dos estudiosos ajenos al campo de la Filología. El primero es Clive Griffin, bibliógrafo responsable de un indispensable artículo en el año 2001 sobre las ilustraciones de *LC*. El segundo estudio en consideración es de cierta importancia porque está publicado en una revista de Historia del Arte, por lo que la tradición iconográfica de *LC* se estudia por primera vez en una revista ajena al mundo de la Filología (MONTERO 2005: 41-55). En el mismo se subraya al menos un rasgo iconológico de la obra que había pasado desapercibido.

El artículo de Griffin presenta dos objetivos que son en el fondo los de cualquier estudioso de la tradición iconográfica celestinesca. Primero, los grabados nos pueden contar algo sobre la historia de la impresa de *LC* y por ende de su recepción; y segundo, proporcionan un comentario contemporáneo de un texto que es notorio por su ambigüedad, ya que los grabados funcionan como exposición gráfica de lo que debieron de entender sus lectores coetáneos (GRIFFIN 2001: 59). En este estudio no sólo se trata la tradición iconográfica de *B*, cuya relación con los tacos facticios de Grüniger se trata aquí (pp. 66-68), sino también la pervivencia de otros grabados celestinescos. Por ejemplo, se muestra cómo el grabado de la portada de la *Comedia* sevillana de 1501 se reutiliza en varias *Tragicomedias* crombergianas, al hacerse Jacobo Cromberger con el control de la imprenta de Estanislao Polono. Es evidente que el constante uso de este grabado acaba por empeorar su calidad (pp. 61-64). Su reemplazo parece datarse en una *Tragicomedia* de 1535, cuando Juan Cromberger ordena un nuevo grabado para la portada. El mismo, que muestra en el centro a un caballo desbocado apenas controlado por Calisto, se imitará durante los siguientes cien años y su influencia abarcará incluso la portada de la traducción neerlandesa de 1616 (pp. 70). Otro grabado de varios usos es el de la portada de la edición zaragozana de Jorge Coci (1507), que ya antes había servido para ilustrar la edición de *Cárcel de amor* de 1493, por lo que podemos argüir que Coci no dudó en relacionar la *Tragicomedia* con la ficción sentimental (pp. 72-73).

El estudio de Griffin también se ocupa de muchos grabados interiores de las ediciones crombergianas –de hecho *LC* es la primera obra española que se ilustra de manera programática con tacos facticios (2001: 69).

Lo fundamental de este artículo –a diferencia del resto de contribuciones– es que se centra en la historia impresa de los grabados, en su pervivencia y recepción, en contraste por ejemplo del sugerente estudio de MONTERO (2005: 41-55), que como los demás se preocupa por desvelar el significado de los grabados para apoyarse en la interpretación del texto que se acompaña, haciendo una interpretación iconológica de la función de las puertas que se representan en las xilografías.

En efecto, el estudio de Montero es el segundo en treinta y cinco años en tratar la carga iconológica de *LC*, por supuesto tomando como modelo los grabados de la *Comedia* burgalesa. El propósito concreto de este estudio se sitúa en la órbita del examen texto-imagen y quiere mostrar “cómo los grabados no pueden ser reducidos a una simple forma subordinada de representación” (MONTERO 2005: 43).⁴⁸⁷ La búsqueda de otros significados que no están explicitados en el texto es el objetivo principal de esta contribución que se concentra a su vez en un elemento arquitectónico que ya se había tratado, aunque de modo diferente. Muchos de los grabados de la edición de Fadrique de Basilea presentan acciones paralelas porque están divididos por una puerta o un simple muro (BERNDT KELLEY 1993: 225). No obstante, para Montero resulta enigmático la unión de acciones a través de una puerta que es franqueada por uno de los personajes – como sucede en los grabados de los actos I, V, IX y X. Se hace así factible que la representación de tal puerta tenga alguna función iconológica y no consiste en una mera estrategia narrativa para enlazar dos acciones del mismo acto. Montero defiende así que la continua representación de una puerta evoca el himen, si consideramos la pertinente simbología medieval. Por tal razón, se retratará en el acto XV a una Alisa vigilante de una puerta abierta. Ello simbolizaría un hecho acaecido: la pérdida de la virginidad de su hija (MONTERO 2005: 50).⁴⁸⁸

⁴⁸⁷ Traducción nuestra de sus palabras en inglés.

⁴⁸⁸ Téngase en cuenta que el único grabado que presenta una puerta cerrada es la del acto XII, cuando Calisto realiza su entrevista secreta con Melibea tras la puerta de su hogar. La aparición de un cerrojo en tal xilografía parece haberse estimulado por las palabras de Melibea: “Las puertas impiden nuestro gozo, las cuales yo maldigo y sus fuertes cerrojos y mis flacas fuerzas, que ni tú estarías quejoso ni yo descontenta” (ROJAS 2000: 246). Montero anota que esta aldaba está horizontalmente alineada con el falo de Calisto y que los criados del mismo con espadas y picas representan la agresividad masculina que luego se traslucirá en la violencia amorosa de Calisto (MONTERO 2005: 48).

El artículo recuerda además que los artistas grabadores no pudieron seguir al pie de la letra los argumentos de la *Comedia* –por ejemplo en el acto XV, con la aparición extraña de Alisa.⁴⁸⁹ Esta advertencia, junto con la reafirmación iconológica de los grabados, aconseja no superponer jerárquicamente el texto a la imagen, como había sucedido en estudios anteriores. En ello consiste el mayor acierto de este último estudio sobre la tradición ilustrada de *LC*.

Como puede comprobarse tras el estado de la cuestión esbozado, falta un estudio global de la tradición iconográfica de *LC*, muy rica desde su aparición en la imprenta, e ingente si consideramos las ilustraciones de las ediciones modernas del pasado siglo y del actual.⁴⁹⁰

De poca ayuda resultan además los manuales o diccionarios de iconografía producidos en la península ibérica, que casi nunca suelen referirse a los grabados sobre la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*.⁴⁹¹ Un hecho resulta innegable: las ilustraciones de libros en general, e impresos antiguos en particular, no han merecido el detenido estudio que se requiere porque los especialistas en Historia del Arte y Filología siempre lo han considerado materia de estudio ajena. La yuxtaposición de texto e imagen ha hecho creer que su comprensión está interrelacionada y que no hace falta mayor dilucidación: la imagen se interpreta con la lectura del texto, el texto fija los patrones de la imagen, como si todo fuera uno.

Tal cosa puede suceder en el mejor de los casos, pero niega el valor simbólico de la ilustración, así como la posibilidad de una nula o escasa fidelidad de la imagen al texto. Efectivamente, la imagen explicita el texto, pero también puede enriquecerlo, alterarlo o remplazar su contenido por otro (RAYNAUD 1997: 127). El análisis iconográfico –al menos en lo que se refiere a la descripción general del objeto– puede ser realizado casi por cualquier neófito con una buena formación cultural, puesto que la iconografía –*grosso modo*– describe y clasifica imágenes. No obstante, la iconología –desde Warburg y Panofsky– procura “descifrar” el significado profundo de una

⁴⁸⁹ Recordemos que el argumento del acto XV de la *Comedia* burgalesa no menciona nunca a Alisa, puesto que es Pleberio el que atiende el malestar de Melibea.

⁴⁹⁰ Una herramienta indispensable para conocer tal tradición es sin duda la revista *Celestinesca*. En la etapa dirigida por su editor-fundador, Joseph T. Snow, solía incorporar en sus volúmenes multitud de ilustraciones sobre la obra de Rojas. Las xilografías de la traducción alemana fueron recogidas al poco iniciarse la revista, entre los años 1977 y 1979.

⁴⁹¹ Una única excepción la constituye el *Diccionario de iconografía y simbología* de Federico Revilla. En la entrada sobre «Celestina» únicamente se nos informa de la alcahueta creada por Picasso de la colección Pelléquer (REVILLA 1995²: 90).

ilustración que es ante todo documento de una época determinada. Sus exigencias son mayores, ya que entran en juego otras pautas culturales relacionadas con ámbitos no tan accesibles y que tampoco tienen que ver con la literatura, teología o mitología, sino con otras disciplinas “acientíficas” como la magia y la astrología. A todo esto acudiremos cuando se traten los grabados de la traducción alemana.

Afortunadamente, hay en la actualidad un mayor compromiso investigador con la “iconografía literaria nacional”, a pesar de que los mayores avances se produzcan en torno a la emblemática, muy propia del siglo XVII.⁴⁹² Es plausible que los expertos en Arte no hayan considerado con tanto interés las ilustraciones de libros porque su estudio no es tan relevante desde un punto de vista iconológico. La simbología medieval se halla presente sin duda en miniaturas de manuscritos, pero como BARBERA (1970: 5-13) ha demostrado, las xilografías tempranas de *LC* evocan el mundo amoroso-cortesano del siglo XV, pero también otros símbolos de ardor y pasión sexuales comunes ya desde la Antigüedad Clásica y por eso, comprensibles en toda la Europa del siglo XVI.

Los estudios sobre la tradición iconográfica de *LC* se han concentrado en analizar los grabados de una edición particular –la *Comedia* de Burgos (Berndt Kelley, Rivera, Snow, Montero)– y sólo otro se ha dedicado a rastrear el impacto de los grabados celestinescos en la imprenta antigua (Griffin). Además, la mayoría de estos estudios adolecen de asistematicidad en su descripción de las xilografías, lo que hace de sus comentarios algo muy subjetivo. Normalmente se consideran dichas ilustraciones testimonios visuales del texto rojano que sirven para cimentar una interpretación de esta –polisémica– obra, ya que se ve en los grabados una explicación del texto. Pero los impresores no tenían por qué cumplir con tal cometido, en especial si tenemos en cuenta que en muchos impresos antiguos aparecen xilografías que poco tienen que ver con la materia ilustrada. Algo cauto a este respecto es Clive Griffin:

We therefore need to preserve a healthy degree of scepticism when attempting to draw conclusions from the illustrations found in the early editions of *Celestina*, but this does not mean that as literary critics we can afford to ignore the evidence that they provide, any more than it would be prudent for us to attempt to study any printed work without reference to the typography, format and layout of its early editions. (GRIFFIN 2001: 79)

⁴⁹² Véase para ello las contribuciones de una de sus máximas estudiosas, Sagrario López Posa. Una bibliografía completa sobre la emblemática en la literatura española puede consultarse en CAMPA (1990 y 2001).

No obstante, han de considerarse como útiles aquellas ilustraciones que busquen verosimilitud con el texto que acompañan. Sea por razones de adorno y lujo en un libro, como apoyo gráfico para los *illiterati* o como modo de sugestionar a los lectores, las xilografías de las *Celestinas* tempranas han surgido de los talleres como obra de arte. Su lectura no es lineal, sino global, y debe entenderse en esa dicotomía antes anunciada: desde su valor iconográfico, pero también iconológico. Sólo de este modo nos acercaremos a su verdadero significado y alcance en la recepción de *LC* entre sus coetáneos.

8.2. Vida y obra de Hans Weiditz, ilustrador de *Ain hipsche Tragedia*

Las xilografías de *Ain hipsche Tragedia*, curiosamente, comparten con el texto su pseudo-anonimia. Si ya resulta difícil averiguar el nombre del traductor de esta obra –que no aparece ni en el título ni en el colofón, sino en el prólogo–, lo mismo sucede con el autor de las xilografías. Ninguno de los veintiocho grabados está firmado, lo que dificulta postular una clara actoría. De hecho, ninguna de las xilografías de Hans Weiditz se atribuyó a su verdadero autor hasta principios del siglo XX (RÖTTINGER 1904). Hasta entonces, se barajaron diferentes hipótesis. En un principio se creyó que su nombre se nos había perdido para siempre (STEINMEYER 1620).⁴⁹³ Desde finales del siglo XVII se atribuyeron sus xilografías al que fuera maestro de Weiditz en Augsburgo, Hans Burgkmair (1473-1532).⁴⁹⁴ A tal conclusión llegan eminentes especialistas como MUTHER (1884). Desde finales del s. XIX la crítica lo considera un artista anónimo al que denominan “Pseudo-Burgkmair.”⁴⁹⁵

Si Hans Weiditz permaneció durante mucho tiempo olvidado se debe también al hecho de que sólo firmó tres de sus numerosos grabados (DODGSON 1980: II 140). Uno de estos aparece en los *Officia* de Cicerón y pone de relieve dos hechos: el primero, la conexión entre el artista y la imprenta de Grimm y Wirsung; segundo, el parecido

⁴⁹³ V. Steinmeyer tuvo que adquirir la mayoría de los tacos de Weiditz, puesto que en su antología xilográfica (*Neue Künstliche, Wohlgerissene, vnnnd in Holtz geschnittene Figuren...* VD17 12: 652588L) no incluye ninguno de Durero o Holbein, como promete, sino trescientos tres del grabador alsaciano. En la introducción del libro, Steinmeyer reconoce no saber el nombre de este artista, comparable al mismo Durero (STEINMEYER 1620: A2v). A principios del siglo XVII se desconoce pues la identidad de Weiditz.

⁴⁹⁴ MENÉNDEZ PELAYO da tal noticia en su *Orígenes de la novela*, recordando que no deben adscribirse a su hijo homónimo (1958³: 189).

⁴⁹⁵ Una buena síntesis de este problema identitario – y uno de los pocos estudios en lengua no alemana – se puede extraer en IVINS Jr. (1922: 157-158).

notable en el hacer de este grabado con los del *Remediis* y *Ain hipsche Tragedia* que se encargan en la misma imprenta. Las 261 xilografías de la traducción alemana de la obra de Petrarca (*Von der Artzney bayder Glück des guten und widerwärtigen*, 1532) son de una manufactura asombrosa, muy utilizados en la imprenta alemana hasta 1620. Todavía hoy es posible admirar estos grabados en ediciones modernas (SCHEIDIG 1955).⁴⁹⁶

El estudio de RÖTTINGER (1904) defendió la identidad del “Petrarkameister” como Hans Weiditz porque ve en su obra de Augsburgo (1518-1522) la misma mano que luego trabaja en Estrasburgo (1523-1536). A pesar de una general aceptación de la hipótesis de Röttinger (DODGSON 1980: II 140; IVINS 1922: 158; KISH y RITZENHOFF 1984: 12), pronto se discutió tal identificación (MUSPER 1927: 20-23). Musper imprimió además una edición de *Ain hipsche Tragedia* que contenía únicamente los grabados y argumentos de la obra. En su epílogo reiteraba la separación entre el artista Hans Weiditz y el “Maestro Petrarca” y se decantaba por mantener el pseudónimo (MUSPER 1923: s. p.). Los especialistas modernos han aceptado por inercia tal identificación (LONDON y PARSHALL 1994: 249; BARTRUM 1995: 160) o la han negado categóricamente, pero sin aportar tampoco pruebas sólidas que nieguen que el “Maestro Petrarca” y Weiditz sean la misma persona (WENDLAND 1987: 96). También se ha tratado la cuestión con cautela y sin tomar partido, como si fuera un problema todavía abierto (FRIEDLÄNDER 1970⁴: 101). Horst Kunze, gran conocedor de la imprenta alemana incunable y post-incunable, no comparte esta identificación porque apenas hay testimonios que la apoyen (KUNZE 1993: I, 212-223). Además, al “Maestro Petrarca” se le ha querido reconocer incluso como Hans Brosamer d. Ä. (LANCKORŃSKY 1952). Como puede intuirse, la cuestión sobre la identidad del “Maestro Petrarca” está todavía abierta en el campo de la Historia del Arte.⁴⁹⁷

Por nuestra parte, consideramos hartamente difícil dilucidar tal cuestión, que además no atañe directamente al presente trabajo. Con todo, ha de mencionarse que también hay

⁴⁹⁶ La traducción alemana del *Remediis* es también conocida como *Glücksbuch* o *Trostspiegel*. Es sin duda uno de los libros ilustrados más importantes de la primera mitad del siglo XVI.

⁴⁹⁷ Otros documentos no comparten la identidad de Weiditz como el “Maestro Petrarca”, entre ellos, el catálogo de una exposición en Augsburgo (*Welt im Umbruch* 1980: 115). GIER tampoco cree en tal identificación, aunque no entra en polémicas (GIER 1987: 58). Scheidig edita y comenta los grabados del *Glücksbuch* sin mencionar en su introducción ni una sola vez el nombre de Weiditz. Para él no hay más que el “Maestro Petrarca” (SCHEIDIG 1955: 7-16). Es difícil establecer una conclusión final, pero KÜNST (1997: 69, n.148) menciona la posibilidad de encontrar una solución rastreando la lista de acreedores del impresor Grimm cuando se declaró en bancarrota. Los historiadores del Arte podrían encontrar un nombre que revelara una nueva identidad o que reafirmara la de Hans Weiditz.

otras obras que podemos atribuir a Weiditz. En nuestra opinión, los grabados del llamado Monogramista NH en la ilustración de una traducción de Apuleyo de 1538 son de una factura parecida a la de Weiditz, sobre todo por la disposición y gestualidad de los personajes.⁴⁹⁸ RÖTTINGER considera evidente la autoría de Weiditz de los treinta y siete primeros grabados de este impreso (1904: 26-29).

Sobre la vida de Hans Weiditz (también Wydytz) no abundan los datos biográficos, aunque dos personalidades coetáneas lo mencionan al menos como artista de Estrasburgo.⁴⁹⁹ Su apellido lo relaciona con el escultor Hans Wydytz, del que sería hijo. Su origen se fundiría así con Freiburg i. B., lugar de trabajo del padre entre 1497 y 1510, aunque se ha considerado a la familia originaria de Estrasburgo, lugar donde iniciaría el hijo su formación y culminaría su carrera (BARTRUM 1995: 160-163). El grabador de *LC* alemana puede que fuera también el hermano o padre de otro artista ligado a España, Christoph Weiditz.⁵⁰⁰

Hans Weiditz (1500?-1536) inicia su formación en Estrasburgo entre 1514-1515. Le influyen el monogramista H. F –llamado también Hans Frank– y Hans Wechtlin, aunque el último mucho menos. Se ha considerado que Weiditz se hallaría en Augsburgo en el año 1518 y que sería discípulo de Hans Burgkmair –cuestión unánimemente aceptada por la influencia del maestro. Con todo, parece ser que contribuyó de algún modo en la ilustración del *Theuerdank*, impreso en Augsburgo en 1517 (BARTRUM 1995: 160).⁵⁰¹ En 1522, probablemente por la crisis en la imprenta que más trabajo le proporcionaba –la de Grimm y Wirsung– se traslada a Estrasburgo, lugar en la que realiza diferentes trabajos hasta dejar alguno inconcluso, por lo que la fecha de

⁴⁹⁸ La traducción de Johann Sieder del *Asno de oro* se imprimió en Augsburgo (1538) por Weissenhorn. Aunque en ese año Weiditz ya había fallecido, quizá realizara los grabados antes de 1522, en 1517 según RÖTTINGER (1904: 29). Pueden cotejarse en GEISBERG (1987: II, Heft 1, 45-50 y Heft 2, 90-96). Nosotros hemos examinado personalmente el ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de Viena [Sig. S. 72.Q.3*] y constatamos que los grabados a partir de la pp. XXXVI son de otra mano diferente a la de Weiditz, por lo que es probable que el artista dejara de ilustrar el *Asno de oro* por desavenencias con el impresor o porque le sorprendiera la muerte.

⁴⁹⁹ En su prefacio, Brunfels menciona a Joannes Guidictius como el ilustrador de su obra (*Herbarum vivae eicones*, Estrasburgo, 1530, VD16 B 8499), en la versión alemana de 1532 a Hans Weiditz. Un paisano escritor lo nombra también como artista de la ciudad de Estrasburgo (J. Fischart, *Accuratae effigies Pontificum maximorum*, 1573, VD16 P 247).

⁵⁰⁰ Christoph Weiditz (aprox. 1500-1559), de oficio orfebre, visitó España en 1529 para dibujar luego en su *Trachtenbuch* la moda y vida peninsulares, así como, por primera vez, un grupo de indígenas mejicanos mandados por Hernán Cortés. Otro estudio reconstruye el árbol genealógico de esta familia y considera a este orfebre hermano de Hans Weiditz. Se postula así una fecha de nacimiento del grabador de *Ain hipsche Tragedia* entre 1490-1495 (FLAMM 1916: 118).

⁵⁰¹ DODGSON (1980: II 147) considera dudosa esta atribución, que proviene de RÖTTINGER (1904: 63).

1536 se considera la de su muerte (RÖTTINGER 1942: 270). Se ha probado también la realización de diferentes encargos –entre 1528 y 1535– para el impresor Christian Egenolff, cuya oficina se hallaba en Frankfurt (RÖTTINGER 1933: 1-24).

Se suele dividir su obra en dos etapas relacionadas con sus dos ciudades de trabajo. En su periodo augsburgués –entre 1518 y 1521– desarrolló casi todo su trabajo en la imprenta de Marx Wirsung y Sigismund Grimm, que como hemos visto antes, ofrecía el programa humanista más ambicioso de la ciudad.⁵⁰² En esta oficina se le encargan entonces los trabajos de mayor relevancia, las ilustraciones de las traducciones alemanas del *Officia* de Cicerón y del *Remediis* de Petrarca, impresos en 1531 y 1532 respectivamente. El desfase entre las fechas no es un error: los libros salieron a la luz en otra imprenta que compró los tacos, tallados por Weiditz entre 1519 y 1520 para la traducción petrarquesca, y probablemente, entre 1520 y 1522 en el caso de la obra ciceroriana. Éstos nunca se imprimieron en la oficina que los gestó. Ya se ha hablado de los problemas financieros de la imprenta –la muerte de M. Wirsung, la búsqueda de un mecenas que no llegaba, etc.

Hans Weiditz vio sin embargo otros libros impresos en la oficina que más trabajo le encomendó. En 1518 ilustra con veinte grabados un volumen con dos comedias de Plauto y la *Philogenia* de Ugolino Pisano. Del catálogo de DODGSON (1980) podemos extraer que Weiditz ilustró hasta 27 impresos, sin incluir en esta cifra los dos inmensos proyectos que imprimiría una década más tarde H. Steiner, las traducciones de Petrarca y Cicerón, que suman entre sí más de trescientas xilografías. Los impresores Wirsung y Grimm poseyeron de Weiditz alrededor de una docena de marcos para portadas, tres marcas de impresor, infinidad de molduras e iniciales de al menos quince alfabetos (RÖTTINGER 1942: 270).

En Augsburgo, consideramos que Weiditz vive tres diferentes fases creadoras que le permiten formar su propio estilo. En un inicio, bajo la tutela y los encargos de H. Burgkmair parece dedicarse a la ornamentación (FRIEDLÄNDER 1970: 102), de clara influencia italianista como era común en tal ciudad. Poco después, realiza xilografías con escenas humanas para dos comedias de Plauto y la traducción alemana de *LC* (1518-1520). Weiditz seguiría creando multitud de frontistipicios y enmarcaciones para portadas, pero desde 1519 se dedica a lo que realmente es de admiración en su obra: los

⁵⁰² A pesar de todo se le han reconocido otros trabajos para impresores augsburgueses como J. Miller, S. Otmar y Schönsperger, en ilustraciones de escritos de Ulrich Hutten (RÖTTINGER 1942: 269 y DODGSON 1980: II 140-141).

grabados del *Arzneibuch beider Glück* de Petrarca y de *Ain hipsche Tragedia*.⁵⁰³ Con estos trabajos Weiditz se aleja de la influencia de Burgkmair y forma su propio estilo, más cercano al de Durero (RÖTTINGER 1942: 269). Una tercera fase se completa con el encargo del *Officia*, cuando Weiditz proporciona un mayor “dinamismo y fluidez” a sus grabados y disminuye los detalles (RÖTTINGER 1942: 270).

La segunda y última etapa de su carrera se desarrolla en su ciudad natal, Estrasburgo, en la que ya está en 1522.⁵⁰⁴ En 1521 tuvo probablemente que abandonar Augsburgo por la crisis que se desata en la imprenta de Grimm y Wirsung al morir este último, que era quien proporcionaba el capital necesario. La poca perspectiva de futuro en esta oficina, unido al impacto inicial de la Reforma –que repercute negativamente en muchos impresores augsburgueses–, más un posible impago de algunos trabajos xilográficos, tuvieron que motivar el traslado a Estrasburgo.

Su labor en tal ciudad no es tan febril como en Augsburgo. En los quince años que trabaja en Alsacia produce el equivalente xilográfico de cuatro años augsburgueses (RÖTTINGER 1942: 270). Cumple en especial con los impresores J. Schott, W. Köpfel y J. Knobloch, quienes le demandan sobre todo molduras y marcos. Si observamos el –incompleto– catálogo de DODGSON, comprobamos que las xilografías que produce en esta etapa se caracterizan por retratar objetos inanimados (DODGSON 1980: II 147-148, 159-161). Destacan así de este período alsaciano dos obras en particular: el *Herbarum vivae eicones* de Brunfels (1530) y *De sex rebus non naturalibus* de Tacuino (1531), ambos impresos por J. Schott.

⁵⁰³ Muther se refiere a las xilografías de *Ain hipsche Tragedia* en estos términos laudatorios: “Die Holzschnitte gehören, wenn auch keiner bezeichnet ist, zu den besten des Meisters, und das Buch ist einer der schönsten des 16. Jahrhunderts. Technisch sind so fein ausgeführt, dass sie beinahe Kupferstichen ähneln” (MUTHER 1884: 137). Se han comparado además con el nivel sobresaliente del *Arznei beider Glück*, lo que se debe a todas luces a que Weiditz estaba trabajando con tal proyecto. Musper dice al respecto que “die Celestina nimmt einen besonderen Rang auch insofern ein, als der Schnitt größte Exaktheit und Feinfühligkeit für die Absichten des Zeichners verbindet. Mit gleicher Pünktlichkeit sind Lagen und Kreuzschraffuren gearbeitet, mit zierlicher Linie ist jeder einzelnen Kette, einer Hutschnur, der Maserung des Holzes, den Schlitzten der Aermel, den Silhouetten der Bäume nachgegangen. Man spürt die besondere Wärme, die der Künstler diesem Werkchen entgegengebracht haben muss” (MUSPER 1927: 16).

⁵⁰⁴ Hemos localizado el siguiente libro ilustrado por Weiditz en tal año y en dicha ciudad: *Doctor keiserzberg Postill: Vber die fyer Euangelia durchs jor / sampt dem Quadragesimal / vnd von ettlichen Heyligen / newlich vßgangen* (VD16 G788). Su impresor es uno de los que más trabajo encarga a Weiditz en Estrasburgo, Johann Schott. Según RÖTTINGER (1942: 270), aquí tenemos su primera xilografía creada en la ciudad antes citada.

El primero incluye xilografías hierbas y plantas de un conocido herbario, con varias ediciones hasta 1540.⁵⁰⁵ Es además el primer estudio botánico del Renacimiento. Los volúmenes que componen este estudio son particulares porque la reproducción no permitida de algunas ilustraciones por parte del impresor Egenolff ocasionó un proceso de Schott, uno de los primeros litigios por “pirateo editorial” (RÖTTINGER 1933: 1-24; LONDON y PARSHALL 1994: 253-255). El libro de Tacuino es de notable interés porque Weiditz reproduce motivos no muy usuales en su época: cuarenta grabados que representan un valor cultural notable, al estar retratados utensilios para comer, alimentos y plantas.⁵⁰⁶ Weiditz se dedicaría también en estos años a crear retratos en medallones y monedas, así como otros trabajos propios de un pintor, que consistirían en la decoración de mesas, escudos y cofres, armarios y vitrinas (MULLER 2001: 202).

La obra completa de Weiditz no se limita a grabados seculares. En Augsburgo talló hasta veintiún tacos con escenas de la vida de Cristo (*Devotissime Meditationes de vita*, 1520, por S. Grimm y M. Wirsung), aunque la mayoría de sus ilustraciones para libros devocionarios se imprimen cuando Weiditz ya no vive y optiene los tacos el impresor Egenolff. Éste, que los adquiere tras la bancarrota del Steiner, imprime biblias y otros libros religiosos en la década de 1550. Pero la obra de Weiditz es todavía más versátil. Incluye imponentes retratos del emperador Maximiliano I y su nieto Carlos V, un grabado en ocho tacos que representa la fisionomía urbana de Augsburgo, el primer grabado panorámico de una ciudad en Alemania (1521), amén de diversas xilografías de tinte social que lo convierten en un caricaturista *avant la lettre*.⁵⁰⁷ En su periodo estrasburgués de la segunda década del 1500 ilustra diferentes libros reformistas que apuntan a una connivencia de Weiditz con sectores radicales. Tras la consolidación de la Reforma en Estrasburgo en el año 1525, movimientos anabaptistas o grupos que rehusaban cualquier control espiritual se hicieron fuertes alrededor de humanistas, intelectuales o impresores, como Heinrich Vogtherr, Otto Brunfels y Balthasar Beck. Weiditz tuvo que frecuentar tal círculo con discreción. MULLER así lo cree por la

⁵⁰⁵ En RYTZ (1936) pueden contemplarse varias reproducciones de los grabados. Los especialistas consideran que Weiditz muestra con gran rigor las plantas que retrata, por lo que el *Herbarum* está dotado de una gran importancia científica.

⁵⁰⁶ Pueden verse en GEISBERG (1987: II, Heft 9, 40-49).

⁵⁰⁷ “He might almost be claimed as the first of the social caricaturists, the first artist who with full command over his printing surface devoted himself to subject matter which in later years was to be so variously handled by such men as Hogarth, Moreau, Chodowiecki, Daumier, and Gavarni, and in our own time, by Keene, du Maurier, Phil May, Toulouse-Lautrec, and Steinlen.” (IVINS 1922: 159). Pueden contemplarse muchas de estas caricaturas en GEISBERG (1974: IV, 1470-1482).

tradición iconográfica de los libros religiosos que ilustra (MULLER 2001: 204-209 y 217-227). La prudencia de Weiditz le haría firmar sólo algunas de sus obras profanas de esta época, como el *Tacuinus* y puede ser la causa principal de que la mayoría de sus obras en este periodo sean anónimas. Se ha afirmado también, mediante interpretaciones iconológicas de algunos grabados de Weiditz, que éste se opuso a la coronación de Carlos V como emperador en 1519 (STEINMANN 1964). H. Weiditz –o el “Maestro Petrarca” para otros estudiosos– está reconocido como un tallador muy crítico con el alto estamento de la sociedad feudal. De su obra se extrae una mirada negativa de las clases dirigentes de entonces, el clero y la aristocracia, así como de su perverso uso del poder (KUNZE 1993: I, 223).⁵⁰⁸ Este fervor nacionalista casa bien con las tendencias radicales que le achaca MULLER (2001) y con la probable amistad que le uniría con Ulrich von Hutten.

⁵⁰⁸ Como expone Scheidig, esta simpatía por el campesinado o el artesanado y aversión por los estamentos dirigentes se palpa desde su *Remediis* alemán (SCHEIDIG 1955: 9).

8.3. Aproximación metodológica a la descripción iconográfica

La iconografía, literalmente, significa “descripción de imágenes” y es una disciplina que poco tiene que ver con el estudio estético de obras artísticas: su principal cometido es la identificación y descripción de imágenes. Históricamente ha tenido dos ámbitos de los que no llegó a librarse hasta hace poco, como son la retratística antigua y la imaginería cristiana. Los primeros estudios iconográficos aparecen en el Renacimiento, cuando ya se han perdido buena parte de los referentes culturales necesarios para desentrañar el contenido de una imagen. El manual de Cesare Ripa, *Iconologia*, aparece en 1593 y es en realidad una recopilación de material iconográfico, que serviría sobre todo a futuros artistas que encontrarían en sus páginas modelos canónicos para alegorías y personificaciones de la Antigüedad clásica. En cambio, hablamos de iconología cuando el mero análisis iconográfico no basta para descifrar la obra. En el conocido método de PANOFSKY (1978), la iconología es la interpretación del significado intrínseco –y velado– de las imágenes. La iconología determina el contexto cultural e histórico de la imagen y se sirve para ello de otras fuentes no convencionales. En este caso no basta el uso de fuentes literarias, bíblicas o mitológicas, sino el saber de materias que en un principio no resultan tan eruditas, como el folklore, la magia o la astrología. La iconografía identifica personas y motivos, así como símbolos, todo ello en combinación con los temas religiosos o profanos del ser humano. Sin embargo, la iconología releva el significado “profundo” de la imagen. Se realzan así los mensajes “ocultos” de artistas y su concepción del mundo en su prisma religioso, político, moral, etc.⁵⁰⁹ Esto sirve además como aproximación al contexto cultural de la imagen. Para Aby Warburg (1866-1929), verdadero padre de la iconología, el correcto análisis iconológico no sólo servía para que una obra fuera entendida en su contexto original, sino que se nos mostraba como “síntoma cultural de su época” (KOPP-SCHMIDT 2005: 49-50). Resulta así sintomática la impregnación romántica del hamburgués Warburg, puesto que de ese modo subrayaba que las obras representan a los pueblos, y éstos a una unidad cultural.

⁵⁰⁹ No obstante, desde finales del s. XVII la iconología suele confundirse exclusivamente con el estudio de la representación alegórica. Así sucede también en la entrada del *DRAE* (1992: II, 1137). La razón estriba en el hermetismo propio de este tropo, por lo que el análisis iconológico se presta muy bien para desentrañar alegorías.

Muy interesante es la relación que podemos establecer entre iconografía y semiótica. Si la imagen forma parte de un lenguaje que requiere ser descifrado por el espectador, podemos ver similitudes entre la comunicación verbal y la pictórica, por poner un ejemplo. Ante un cuadro de Velázquez, el que observa y decodifica la imagen mitológica de *La fragua de Vulcano* (1630) es a su vez receptor de un mensaje –la obra de arte. El emisor es el artista, que utiliza un lenguaje figurativo –código–, para lo que utiliza un canal diferente a la comunicación escrita: puede ser un lienzo como una xilografía. Como dice acertadamente CASTIÑEIRAS desde un punto de vista saussureano “el significante es la sustancia expresiva del signo, y el significado el concepto que el autor quiere expresar con ella” (1998: 29).

La conferencia dictada por Warburg en un congreso de historiadores del Arte celebrado en Roma en 1912 es la presentación de lo que él mismo llamó “análisis iconológico”. Más tarde, otro alemán discípulo suyo desarrollará el legado de Warburg hasta crear un modelo teórico basado en tres niveles diferentes de aproximación. Entre 1932 y 1939, Panofsky sistematiza un método de análisis iconológico que tiene por objetivo “redescubrir actitudes culturales que se esconden tras objetos históricos” (CASTIÑEIRAS 1998: 71). Nuestro cometido en esta tesis no consiste en ilustrar todas las luces –y sombras– de este método, pero sí conviene conocer sus pautas para el ulterior análisis de las xilografías de *LC*.⁵¹⁰

Los tres niveles que menciona Panofsky son en realidad tres pasos que se relacionan entre sí de una manera dialéctica muy hegeliana –aquí se percibe ya la influencia de Aby Warburg. El primer nivel es el de la descripción pre-iconográfica, el segundo es el del análisis iconográfico y el tercero el del análisis iconológico. La descripción pre-iconográfica consiste en la pura descripción fenoménica de lo que percibimos ante la obra de arte. De nuestra aprehensión se resuelven las primeras preguntas sobre qué y quienes se representan. El resultado es la explicitación del “sujeto principal”: personas, animales u objetos inanimados. Su aplicación incumbe a todos, puesto que se basa en la experiencia sensible del ser humano. Ante la xilografía del acto XV de la *Comedia* burgalesa nos encontramos con una joven y una pareja madura. A la izquierda del todo la joven parece dirigir la palabra a Pleberio y Alisa, quienes escuchan

⁵¹⁰ Para una mayor profundización remitimos a las mismas explicaciones de PANOFSKY (1978: 36-50) o a las explicaciones de su método por KOPP-SCHMIDT (2004: 51-60), POESCHEL (2005: 14-20). Muy útiles son las apreciaciones de CASTIÑEIRAS (1998: 63-96) y el manual de STRATEN (2004²).

asustados. La identificación de las figuras es inmediata, puesto que el grabado incluye los nombres encima de cada personaje.

En el análisis iconográfico, el segundo nivel, no incumbe tanto la percepción sensible del objeto. Aquí se desarrolla el significado “convencional” de la representación. Se trata de la perfilación temática del objeto, es decir la interpretación de su significado iconográfico. Para ello recurrimos a fuentes literarias, por ejemplo a la *Metamorfosis* de Ovidio para comprender el cuadro de *La fragua de Vulcano*. Pareja situación es la familiarización con fuentes bíblicas, que nos revelarían enseguida que la imagen de una pareja desnuda en torno a un árbol, una manzana y una serpiente no son más que Adán y Eva antes de ser expulsados del Paraíso. En el caso del grabado celestinesco que comentamos, la misma lectura del argumento del acto XV nos detalla la acción que se ilustra.

El último nivel es un paso fundamental en la sistematización de Panofsky, aunque no siempre es necesario. Es importante subrayarlo aquí por la aplicación posterior a las xilografías de *LC*. Con todo, el análisis iconológico vela por la interpretación del significado verdadero o profundo de una obra y para ello se amplía el radio de materiales y fuentes para descifrar el objeto en cuestión, utilizando campos no tan consagrados como la magia o la astrología, pero también lenguas como el árabe o el antiguo griego. Encontrar el significado profundo de la obra supone rastrear la intención velada o inconsciente del actor y permite conocer la actitud del artista hacia la sociedad y el medio en el que vivía. Panofsky lo deja bien claro: si la imagen se desvela, su importancia como documento se alza hasta servirnos de testimonio de una época. La obra es igualmente síntoma cultural de ésta.

En nuestra opinión, el modelo de Panofsky es la reconciliación de un trinomio hegeliano. Tesis-antítesis y síntesis se suceden para descifrar un cuadro o una escultura, pero no siempre es necesario el análisis iconológico. Es probable que el mismo se haga indispensable en el arte del Renacimiento y Barroco —donde Panofsky ejerció su magisterio— por el hermetismo de tales épocas, que influye incluso en la literatura, como buen ejemplo de ello es la poesía culteranista. Otra muestra del mensaje oculto que la iconología puede descifrar es la literatura emblemática, que a pesar de unir texto e imagen en un mismo espacio, resulta difícil de elucidar sin aplicar el método que comentamos. A la iconología se la ha criticado por no preocuparse de la calidad artística y primar solamente el contenido de las obras. Aunque tal crítica parezca algo infundada —su objetivo no es el de ejercer de regulador canonizante—, es cierto que la iconología es

altamente especulativa, por lo que a veces tiende a justificar hipótesis de todo tipo para ilustrar la intención inconsciente del autor. Esto sucede con la explicación iconológica de MONTERO (2005: 41-55) del grabado del acto XV de la *Comedia* de Burgos impresa por Fadrique de Basilea.



Grabado ficticio de auto XV (Burgos, Fadrique de Basilea, ¿1499?)

En efecto, la interpretación de Ana Isabel Montero se rige por la carga iconológica que cree ver en la funcionalidad de la puerta, elemento sumamente repetido a lo largo de los ricos grabados de esta *Comedia* burgalesa. El uso de la puerta tiene en mi opinión una utilidad estratégica, puesto que el grabador suele dividir dos escenas gracias a una puerta que a su vez divide dos espacios. Sin embargo, para Montero no deja de ser casual que Alisa aparezca en el grabado del acto XV, cuando ni siquiera se la menciona en el argumento. Si los grabados de Burgos suelen ser fieles a tales paratextos, ¿por qué esta intromisión de Alisa en penúltimo acto de la *Comedia*? Sirviéndose del grabado del acto doce, en el que la puerta por la que se entrevistan Calisto y Melibea está cerrada y posee un candado alineado al falo del joven, MONTERO (2005: 50) cree ver en el uso repetido de la puerta un símbolo del himen femenino. La presencia tan poco fiel al texto de Alisa en el grabado del acto XV viene a señalar un hecho ya acaecido: la pérdida de virginidad de su hija Alisa.

He aquí así una interpretación iconológica según Panofsky, un tercer nivel que en el caso de este grabado celestinesco no es tan evidente de averiguar, aunque no todos compartan la tesis de Ana Isabel Montero.

Sea como fuere, las diferentes disputas entre investigadores por el significado intrínseco de una obra parecen desvanecerse a la hora de juzgar los grabados o las láminas de un libro. Los interrogantes se solventan con la lectura del texto que se acompaña. Como estas imágenes suelen resumir una escena de la obra es lógico pensar que el texto es la fuente de inspiración del artista. Hay menos margen así para un análisis iconológico porque el significado gráfico suele ser temático y veraz con el texto transmitido: la ilustración se limita, en la mayoría de los casos, y tomamos prestado el término, a ser un “remarcador semántico” del texto (BIZZARRI 2002: 68-70). Además, el mismo análisis iconográfico –un paso anterior al iconológico– ya se resuelve con la lectura de su fuente principal, que es el texto que se ilustra. Y este hecho no es extraño ni fortuito, puesto que la ilustración de *LC* –o de cualquier otra obra– es ante todo una traducción intersemiótica. Hans Weiditz realiza en su caso una interpretación de los signos verbales de *Ain hipsche Tragedia* mediante los signos de un sistema no verbal.

Los veintiún grabados de *Ain hipsche Tragedia* no han pasado del todo desapercibidos. Bibliógrafos y expertos en Arte –sobre todo del ámbito lingüístico germano– han repertoriado las traducciones de Wirsung por la gran calidad de sus xilografías. Parte de la crítica celestinista se percató de la obra de Weiditz al tratar la iconografía de *LC* en Francia o España. Joseph T. Snow, con varios trabajos sobre la iconografía en ediciones tempranas de *LC*, es prácticamente el único celestinista que ha remarcado en varias ocasiones el esmero y preciosidad de los grabados de Weiditz. En su trabajo sobre los grabados de la primera traducción francesa ya advierte que las xilografías del alemán destacan por haberse creado en tacos dirigidos especialmente a su elaboración, es decir, que no eran de segunda mano (SNOW 1984: 27). En otro estudio publicado en 1987 se comparaba la maestría de los grabados de la *Comedia* de Fadrique de Basilea con las ilustraciones de la traducción alemana de Wirsung, además de anunciarse un futuro estudio sobre las xilografías de Weiditz que nunca se produjo (SNOW 2001b: 63). En otro artículo más reciente (SNOW 2005: 128-129) se ha demandado la necesidad de un análisis pormenorizado de estos grabados que a continuación pasamos a analizar.⁵¹¹

⁵¹¹ Dejamos constancia de que los grabados aquí reproducidos han sido escaneados directamente de la edición facsimilar de MUSPER (1923).

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

Las xilogramados de la obra alcanzan el número redondo de treinta en *Ain hipsche Tragedia*, pero si descontamos la portada y el colofón –estudiados en un capítulo precedente–, la cifra se rebaja a veintiocho y aquí ha de hacerse una división. En primer lugar, se reparten veintisiete grabados entre los veintiún actos, en una cantidad aleatoria, entre una y tres ilustraciones por acto. Miden 7 cm. de altura x 10 cm. de anchura, incluyendo los bordes. La primera –y a veces única– imagen de un acto aparece tras cada uno de los argumentos individuales. Uno de estos grabados se repite en una ocasión. De ese modo el último grabado del acto I es el mismo que el del acto V, en el que se muestra a Pármene abriendo la puerta del hogar de Calisto ante la visita de Celestina acompañado de Sempronio. En este caso, nos encontramos con una imagen que ilustra una escena “típica”, es decir, repetida de algún modo a lo largo de la obra, a diferencia de las escenas “específicas”, que son más relevantes porque disponen de un grabado único para tal pasaje. Podríamos también argumentar que la disposición de los grabados –uno siempre al inicio de cada acto– tiene la función de dividir los veintiún actos de la obra. Aunque para ello también sirve el paratexto conocido como “argumento”, no deja de ser un empleo sistemático y funcional del grabado, que serviría de ayuda al público *illiterati*, que comprobaría así que hay un nuevo acto.

No obstante, hay un grabado que no se halla en el inicio de ningún acto (xil. I). Es de mayor magnitud y se halla entre el argumento general y el comienzo de la obra, en el verso del folio a4. Mide casi lo mismo que la portada –14,3 cm. x 9,2 cm– y su ambientación transcurre en el huerto de Melibea, mostrado como un verdadero *hortus conclusus*. La vegetación alrededor de los amantes parece acompañar la dulzura entre Calisto y Melibea, que entrelazan su mano derecha mientras se miran a los ojos. Las ramas de los árboles dejan pasar justo encima de ellos la luz de una luna de rasgos masculinos.⁵¹² Esta xilografía está compuesta en tres niveles, de un menor a mayor alejamiento para el espectador por el uso de la perspectiva. Cada nivel representa a distintos personajes: en el primero se nos presenta a los criados de Calisto, que platican tranquilamente a los muros de la casa de Pleberio; en un segundo nivel, en la mitad del grabado, se detalla a los amantes, como ya se ha descrito antes. En el último nivel

⁵¹² Téngase en cuenta que este astro en lengua alemana está regido por el artículo masculino.

aparece Lucrecia, vigilante ante una puerta –curiosamente abierta.⁵¹³ Por la postura de su cabeza presta atención a la escena que se desarrolla, pero el entrecruzamiento de sus brazos denota la disconformidad de la criada por el encuentro de su ama. Representa este grabado una instantánea del acto XIV de la *Tragicomedia*. El mismo posee una misma función que el del argumento general. Condensa de manera pictórica la obra que se dispone a leer/escuchar el público: la historia de amor de Calisto y Melibea, acción principal del libro como bien se avisa en el mismo y largo título de la traducción alemana.



Xilografía I

⁵¹³ Se ha considera erróneamente que aquella persona no era Lucrecia, sino Celestina (MUSPER 1923: s. n.).

Antes de pasar a analizar el resto de xilografías de Hans Weiditz conviene repasar nuestros objetivos. En ningún momento nuestra intención consiste en valorar el valor estético de los grabados, cuestión por cierto ya tratada por especialistas en la materia (MUTHER 1884: 137; MUSPER 1927: 16).⁵¹⁴ Lo que sí creemos relevante es subrayar lo que aparece retratado, lo que no se representa o lo que se subraya en el grabado, esté o no presente en el texto. La descripción de un grabado debe responder a la pregunta de qué nos ofrece al espectador/lector. Para completar nuestro análisis iconográfico de las ilustraciones alemanas pasaremos empero a compararlas con las de la edición príncipe de la *Comedia*, no para subrayar la superioridad de unas sobre otras, sino para remitir a semejanzas y diferencias en la recepción de la obra.

Con estas premisas parece evidente que el tema de los grabados de toda la tradición iconográfica celestinesca gira en torno a la acción que se ilustra, la del libro *Tragicomedia de Calisto y Melibea*.⁵¹⁵ Un visión más detenida –sin que fuera siquiera necesario conocer el texto– remite a diversos motivos, como el amor, la avaricia, el engaño y la muerte, muy presentes en *LC*. Los elementos figurativos principales que se utilizan para describir la obra son sobre todo figuras humanas –los personajes. Aparecen algunos animales y multitud de objetos cotidianos que adornan las escenas. Es conocido el realismo de la obra de Weiditz, faceta presente en *Ain hipsche Tragedia*, que inserta además la acción de *LC* en el espacio urbano alemán. Las líneas que anteceden vienen a concordar con los dos primeros niveles del análisis iconológico de Panofsky, que prácticamente son el mismo, ya que el nivel pre-iconográfico difícilmente se puede separar del siguiente, al comprenderlo de cierta forma. El examen “normal” de una imagen para reconocer su sujeto primario es una acción automática para encontrar su significado secundario o convencional.

El análisis iconológico según Panofsky, el denominado tercer nivel, es de difícil aplicación en las xilografías de Weiditz porque no consideramos que el artista utilice, de manera deliberada o inconsciente, algún símbolo o alegoría que deduzca otra intención distinta a la de seguir fielmente el texto alemán. No hay pues ningún hermetismo,

⁵¹⁴ La belleza y la gran factura realista de estos grabados respecto a otros de su tiempo es notoria. Alemania es el país por excelencia del grabado en madera y no debe sorprender por ello la maestría de Weiditz en comparación con la producción de aquellos años, como por ejemplo las xilografías de la traducción francesa de 1527.

⁵¹⁵ Sería necesario por supuesto un examen del resto de la descendencia celestinesca, pero es probable que está fuera influida por la capitalidad de la obra de Rojas. Por ejemplo, la edición de Medina del Campo (1534) de la *Segunda Celestina* presenta en su portada un xilgrabado que remite a la caída de Calisto (SILVA 1988: 103).

teniendo en cuenta la finalidad misma de los grabados: adornar bellamente un libro de gran factura, y por lo tanto de lujo; y la de servir de condensación gráfica de los actos, a modo de resumen, como lo son los argumentos de cada acto. Para su ejemplificación pasamos a continuación con el análisis detallado de cada uno de los grabados.

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

El análisis iconográfico de este grabado, como el de los siguientes, es factible mediante las fuentes que utiliza Weiditz, que es el texto de *Ain hipsche Tragedia*. En un ulterior análisis iconológico hemos de anotar el simbolismo del halcón y del caballo, que en este contexto de la obra no son meras pertenencias de un noble (BARBERA 1970: 5-13). El grabado correspondiente de la *Comedia* de Burgos representa también al fugado halcón. Deberíamos contemplarlo así como una especie de atributo del personaje masculino, que simboliza desde luego su sexualidad depredadora. El mismo remarca así su identidad social y su poder. No obstante, no hemos de subordinar el orden gráfico al textual. Tales atributos se tallan porque están presentes en el texto original, por lo que no son un invento de Weiditz.



Xil. 2

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



Xil. 3

El acto termina con un grabado de transición (xil. 4). Representa la llegada de Celestina a casa de Calisto, acompañado de Sempronio. Pármene les abre la puerta y las tres figuras se encuentran en el centro del grabado. Al fondo se distinguen edificios de claras líneas centroeuropeas. En el margen superior izquierda se distingue una ventana en la que parece mostrarse una figura humana de perfil, probablemente Calisto. Obsérvesen los gestos de los dos confabulados: Sempronio muestra la mano con gesto mendicante y de Celestina se ve un rictus desdeñoso. Reminiscencia gráfica de los asuntos de dinero y de la avaricia de ambos. La *Comedia* de Burgos tiene en su segundo grabado la misma escena. En ella se distingue perfectamente a Calisto. Las dos alcahuetas son ilustradas con las pertenencias de su cinto.



Xil. 4

El acto II, también de considerable extensión comparado con los siguientes, posee dos ilustraciones. La primera de ellas (xil. 5) desarrolla la entrevista de Calisto con la alcahueta, de la que Pármene es testigo al fondo. El grabado muestra una dependencia de grandes dimensiones. A la izquierda vemos dos columnas corintias, mientras Pármene se apoya en el borde de un gran ventanal. Al fondo se distingue un paisaje urbano, lo que demuestra la atención de Weiditz con su fuente textual. Como hay que subir unas escaleras –véanse los escalones de la xil. 4– la sala se encuentra en un piso superior, tal y como parece revelar el paisaje del exterior de la xil. 5.

Lo más significativo del grabado vuelve a ser la gestualidad de las figuras. Pármene da muestras de una gran preocupación por el éxito de Celestina –se lleva la

mano a la boca, como si estuviera exclamando muchos de los apartes dramáticos de la obra. La vieja, de perfil, extiende los brazos como si fuera a acaparar la bolsa de monedas que más tarde le dará Calisto. Este grabado coincide con el del la *Comedia de Burgos*, aunque la ilustración de Burgos narra en verdad dos acciones. La ida de Celestina con su recompensa y la orden de Calisto para que Sempronio vaya a urgir a la alcahueta con su misión. También se muestra a un Pármeno asustado, que se lleva la mano al pecho.



Xil. 5

En el segundo grabado de este acto (xil. 6) Calisto monta en su caballo ayudado por Pármeno, quien le ajusta las espuelas. Poco más podemos aducir de la misma, salvo el rostro sufrido del criado, que parece estar escuchando una reprimenda de su amo – obsérvense de nuevo los gestos de Calisto.



Xil. 6

La única ilustración de tercer acto (xil. 7) coincide en parte con la de la *Comedia* de Burgos. Mientras que en aquella Celestina se marcha hacia casa de Melibea dejando solos a Sempronio y Elicia, Weiditz prefiere retratar la llegada de Celestina y Sempronio, justo antes de entrar por la puerta. En el margen superior izquierdo descubrimos a Elicia, algo escotada, que observa la situación con cierta inquietud –ha escondido a Crito. El grabado de Weiditz muestra un escenario arquitectónico adaptado a su lugar de origen, pero también un estado lamentable del solar de Celestina –véanse las grietas del muro– lo que atañe muy bien al lugar de residencia de la alcahueta.



Xil. 7

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

El grabado de Weiditz (xil. 8) presenta una gran sala, con multitud de objetos decorativos y otras pertenencias que demuestran las riquezas de Pleberio. La vestimenta de Melibea es también un buen indicativo de ello. A la izquierda, Celestina ofrece el hilado que Melibea recoge, pero a la derecha, otra figura de espaldas se presta a salir de la habitación. Alisa no solamente está de espaldas, sino que también parece caminar de manera altiva. Si el artista de la *Comedia* retrató a una Alisa beata —con una mano en el pecho y otra en el rosario—, el de la traducción alemana denuncia la ceguedad de una madre, así como también su orgullo, rasgo inequívoco en Alisa.



Xil. 8

El grabado del acto quinto es el mismo que el último del primer acto (xil. 4). Resulta una curiosa equivalencia que el artista de la *Comedia* de Burgos repitiera también el mismo grabado para el primer y quinto acto. El grabado sirve de nexo con la siguiente entrevista, cuando Celestina llega acompañada de Sempronio para entrevistarse con Calisto.

El grabado del acto sexto (xil. 9) guarda también ciertos paralelismos con el de la *Comedia* de Burgos. A la derecha, Weiditz coloca a Calisto y Celestina, pero sentados. Al fondo a la izquierda, alejados, discuten los criados. La cama desecha demuestra el continuo dormir del joven noble.

La técnica de Weiditz es superior a la del grabador anónimo, así como el uso de la perspectiva. Con todo, hay un objeto común y un mismo atributo para Calisto. Ambas ediciones se focalizan en la entrega del cordón, pero es Weiditz quien retrata a un Calisto ávido, que ya lo toma en sus manos antes de que Celestina se lo dé. El rostro del joven es de un perfil lastimero y una atenta observación nos muestra una lágrima en su mejilla, como también se presenta en el Calisto de la *Comedia*.



Xil. 9

El acto siete nos pone de un salto espacial en casa de Areúsa. Celestina se propone pagar la deuda que tiene con Pármene. El precio de la traición del criado supone ganarle los favores de la hermosa Areúsa. El grabado de Weiditz (xil. 10) es algo más atrevido que en el resto de la tradición iconográfica celestinesca. Domina la ilustración una Areúsa semidesnuda, que yace recostada en su cama. A la izquierda, sentada, Celestina. Al fondo se percibe la figura de Pármene, que espera escondido en el hueco de la escalera a que la alcahueta lo llame. De nuevo se capta a la perfección el contenido del texto: Celestina dialoga con la joven mientras la segunda se debate por el dolor del mal de madre. Su rostro compungido y su mano izquierda encima de su vientre así lo delatan. Por otra parte, convendría preguntarse si es lógico que la

habitación de una prostituta esté dotada de tan buenos objetos. O bien se ha retratado a una Areúsa mucho más rica que Celestina, por ser ramera autónoma, o bien Weiditz ha perseguido llevar su virtuosismo xilográfico más allá del texto.



Xil. 10

El octavo acto reúne a amo y criados. En el centro del grabado (xil. 11) Calisto almuerza sentado mientras le dirige la palabra a uno de sus criados. A la izquierda otro de ellos aporta una bandeja más de comida. Este grabado de Weiditz destaca por la minuciosidad en los objetos inanimados. Se retrata además a un Calisto que acaba de levantarse –al fondo el lecho– y que come mientras parece disgustar al criado que tiene enfrente, es decir, a Pármeno.



El grabado de la *Comedia* de Burgos del noveno acto sigue con su tendencia de marcar dos acciones a través de una puerta. Ahí se presenta Lucrecia, que es recibida por Celestina. Pero en la traducción alemana, Weiditz prefiere centrarse en torno a las disputas de la mesa entre los jóvenes (xil. 12). Para ello muestra un comedor con amplio lujo de detalles: desde los objetos que completan la casa de Celestina hasta los manjares robados de casa de Calisto y que están comiendo. Con gran acierto por parte de Weiditz, la alcahueta está colocada a la izquierda, algo ajena a la discusión entre Elicia y Pármeno. En un primer plano, una Elicia enfurecida se ha levantado de la mesa y regaña a Sempronio. Al otro lado de la mesa, en el fondo, Pármeno y Areúsa aparecen abrazados, mientras el joven toca el pecho de la prostituta, en otro gesto erótico más de Weiditz. Debe destacarse también el desorden y caos que gobierna la estancia.



Xil. 12

El acto diez de la obra de Rojas se merece según Weiditz dos grabados, aunque en nuestra opinión el orden está invertido. No tiene sentido mostrar primero la llegada de Alisa y luego mostrar el desvanecimiento de Melibea a los pies de la alcahueta.⁵¹⁶ Nos decantamos por eso en mostrar aquí lo que es el orden lineal de la historia.

⁵¹⁶ MUSPER (1923) en su edición facsimilar troca el orden y lo hace lógico, aunque no menciona nada sobre el cambio. Además, el argumento del acto diez no deja lugar a dudas, tanto en su original castellano como en la traducción alemana.

El que sería pues segundo grabado de este acto en *Ain hipsche Tragedia*, pero primero en verdad, posee un gran calado dramático. En el mismo (xil. 13) Melibea yace a los pies de Celestina. La joven le ha confesado a la alcahueta el amor que siente por Calisto y cae exhausta al suelo. La alcahueta, como se extrae de la traducción de Wirsung, parece también asustada –pero por los gritos que podrían alertar a la servidumbre– y alza los brazos desesperada. La estancia es también lujosa, parecida pero no idéntica a la del acto IV.



Xil. 13

El siguiente grabado es mucho más interesante en cuanto a la caracterización de Alisa. Esta ilustración (xil. 14) viene a ser la segunda acción del grabado de Burgos. En este grabado de Weiditz tenemos a la izquierda a Alisa con un rosario. A la derecha, formando una diagonal, Lucrecia avisa a Celestina de la llegada del ama, quien se reincorpora para irse. Sentada a su lado, con rostro compungido, se encuentra Melibea. En la xilografía de este acto se corrobora, merced a la gravedad del gesto de la esposa de Pleberio.



Xil. 14

El grabado de Weiditz del duodécimo acto (xil. 15) es asimismo parecido al de la *Comedia*. Calisto y sus criados se encuentran en la calle con la alcahueta. Weiditz empero es quien divide mejor las conversaciones privadas entre los personajes. A la izquierda del grabado observamos el diálogo entre Celestina y Calisto, mientras que a la derecha los criados charlan apartados. La imagen vuelve a encuadrarse dentro de una ciudad urbana propiamente alemana. También podemos observar que Calisto parece emocionarse de las nuevas de la alcahueta. De su ojo izquierdo vuelve a desprenderse una lágrima. Además, Celestina ya lleva la cadenilla de oro colgada en su pecho, que probablemente el mismo Calisto le ha puesto.



Xil. 15

El acto doce tiene en su haber dos grabados de Weiditz muy sugerentes. El primero de todos (xil. 16) escenifica la entrevista de los amantes tras una puerta. Calisto está en el centro de la ilustración. El hogar de Pleberio presenta dos ventanas por las que se asoman dos figuras femeninas. En la primera de ellas distinguimos el tocado de Melibea, aunque no veamos su rostro. En la siguiente ventana aparece Lucrecia, dando la espalda a su ama, pero volviendo la cabeza hacia la conversación que oye. En el margen superior de la ilustración percibimos a los criados.

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



Xil. 16

El anterior grabado es parecido al de Burgos, que detalla la misma escena. No obstante, el siguiente de Weiditz se parece a la técnica empleada por el artista de esta *Comedia* porque sitúa ahora la acción dividida por una puerta. Dicha ilustración nos teletransporta al asesinato de Celestina (xil. 17). A la derecha del grabado los dos criados arremeten contra la alcahueta, que está en el suelo. Al fondo aparece Elicia, fuera de sí con los brazos en alto. El asesinato de la alcahueta es retratado con gran

dramatismo. Sempronio se dispone a acuchillarla, pero hay indicios de un previo forcejeo violento. El joven coge con una mano el cabello revuelto de Celestina, mientras que ésta intenta asir los pies del criado. A su vez Pármeno asiste impertérrito, pero claramente cómplice de la situación, como demuestra una de sus manos que toma la empuñadura de su espada. Al otro lado de la puerta, a la izquierda de la imagen, observamos a la guardia fuertemente armada, que intenta derribar la puerta. La violencia de este grabado puede compararse con la existente en las *Tragicomedias* post-incunables de Sevilla.



Xil. 17

El siguiente acto, el décimocuarto, es el del ajusticiamiento de los “violentos matadores”, tal y como sabemos por la narración de Sosia. La edición de Burgos tampoco presenta esta escena, sino la de la reacción de Tristán tras escuchar las desgracias, mientras Calisto yace durmiendo. Weiditz no duda en representar el castigo que reciben los criados. Domina el centro de la ilustración el verdugo (xil. 18), con una mano en su espadón y otra en el hombro de Sempronio.⁵¹⁷ El joven aparece de rodillas, esperando su final. Al lado de éste se halla tumbado boca arriba Pármeno, tan malherido como dice Sosia. La ilustración de Weiditz representa también diferentes estamentos de la sociedad. A la derecha podemos ver a los probables representantes de la Justicia y de la nobleza, a la derecha diferentes guardias impiden la entrada a lo que parece un

⁵¹⁷ El grabado de Weiditz muestra fielmente el ajusticiamiento, mediante decapitación, lo que en un principio sólo estaba reservado en España a nobles.

tumulto de gente. Sosia contempla el drama, rodeado por dos clérigos. Como es sabido, Sosia, mediante una analepsis, relata a Tristán y Calisto el ajusticiamiento de Pármeneo y Sempronio. A su amo le dice que “[...] uno llevaba todos los sesos de la cabeza de fuera sin ningún sentido, el otro quebrados entramos brazos y la cara magullada, todos llenos de sangre, que saltaron de unas ventanas muy altas por huir del alguacil, y así cuasi muertos les cortaron las cabezas, que creo que ya no sintieron nada” (ROJAS 2000: 267).⁵¹⁸



Xil. 18

El acto catorce desarrolla el primer contacto carnal entre Calisto y Melibea. Weiditz no realiza un grabado en el que Calisto se dispone a saltar los muros de Pleberio –como sucede en buena parte de la tradición iconográfica española–, sino que retrata en su conjunto toda la escena amorosa en su *hortus conclusus*. Domina así en el grabado alemán (xil. 19) la huerta, en la que los amantes yacen de modo expresivo. La vegetación es del mismo tipo que hemos observado en las primeras xilografías. En el muro del fondo se observa la escalera rígida por la que ha trepado Calisto. A la derecha del grabado encontramos a una Lucrecia expectante, con un rostro algo indefinido, pero que bien podría mostrar el disgusto original. Sosia y Tristán, pertrechados de armas y vigilantes, dominan el margen inferior del grabado, fuera de los muros de Pleberio.

⁵¹⁸ Las traducciones alemanas no ofrecen ninguna variación en este fragmento.



Xil. 19

En el acto quince de la *Tragicomedia* se inicia la tradición iconográfica del *Tratado de Centurio*. Como sucede en las ediciones post-incunables de Sevilla, el grabado de Weiditz (xil. 20) presenta a los dos rameras y a Centurio. La escena retrata mucho mejor que otros grabados hispanos la acción de este acto. Tenemos a Elicia en la izquierda, que llega de luto a casa de Areúsa –atiéndase a su tocado y que su cabeza está prácticamente cubierta. En ese mismo momento la joven está librándose de Centurio. La mano levantada en forma de aviso de Areúsa no deja ninguna duda de ello. El fanfarrón mantenido es ilustrado con casco, escudo y coraza y supone una metamorfosis perfecta de rufián a soldado, que es lo que significa su nombre de pila. Al fondo de la ilustración se mantienen las líneas arquitectónicas centroeuropeas.



Xil. 20

En el acto XVI escuchamos por segunda vez la voz de Pleberio, quien le confiesa a su mujer la conveniencia de encontrarle esposo a Melibea. El grabado de Weiditz sí presenta esta vez una puerta que divide a los cuatros personajes (xil. 21). Sin duda, se debe a la literalidad textual. Como podemos leer en Rojas o Wirsung, Melibea y Lucrecia escuchan tras una puerta la conversación de los padres. A la izquierda los observamos sentados en una terraza –idea por cierto de Weiditz. Si estudiamos la caracterización de los progenitores podemos llegar a la siguiente conclusión: Weiditz vuelve a captar la psique de los mismos. Pleberio se muestra dubitativo e inseguro. Sus piernas están cruzadas y apoya su cabeza con la mano derecha. Alisa, en contraste, tiene ambas manos entrelazadas y mira a su marido en una actitud que recuerda la falsa concepción que tiene de su hija al minusvalorarla en las cosas del amor.



Xil. 21

En el acto diecisiete comienzan los primeros pasos de la venganza tramada por Areúsa y Elicia. El grabado de Weiditz (xil. 22) habla por sí solo. En el centro del mismo vemos abrazados a Sosia con Areúsa. Al fondo una amplia cama con sus cortinas. Areúsa le dirige al joven un beso en la boca. De todos modos, ni en el texto castellano ni en las traducciones alemanas hay indicios de que los jóvenes se besen. Se trata sin duda de un modo muy acertado para retratar la seducción de las palabras lisonjeras que Areúsa le dedica al joven Sosia. La cama al fondo sugiere un marcado erotismo, apoyado en la rica estancia de la prostituta. La posible contradicción de un interior tan lujoso con unos exteriores decrepitos debe entenderse como el mensaje deliberado de Weiditz para que el público asimile mejor las artes seductoras de Areúsa.



El grabado de decimoctavo acto es también previsible (xil 23). El artista alemán representa la entrevista entre las dos rameras y Centurio, cuando éstas le ruegan que propine un buen escarmiento a Calisto y así venga la muerte de sus antiguos amantes. El grabado no tiene por ello ningún misterio iconográfico. El mantenido de Areúsa se representa de espaldas, excesivamente armado, lo cual no puede más que ser un guiño irónico del grabador. La acción se encuentra en un espacio más humilde, acorde con la residencia de los personajes. Como ya habrá podido observarse, los espacios exteriores muestran una decrepitud propia de las clases marginales del lumpen celestinesco. No obstante, contrasta con la riqueza de los espacios interiores, que siempre son ricos y variados.



Xil. 23

El acto diecinueve de la *Tragicomedia* consiste en verdad en el antiguo decimocuarto acto de la *Comedia* y es el de la caída y muerte de Calisto. En el centro de la ilustración (xil. 24) distinguimos rápidamente el cadaver del noble, con el rostro desencajado. Sus criados se prestan a tomar el cuerpo, con inmensa tristeza, como muestran sus facciones. Al fondo se divisa la casa de Pleberio. El muro mantiene todavía la escalera fatídica. Obsérvese también que alrededor de Calisto se encuentran los objetos que perdió con la caída. Ni Melibea ni Lucrecia están presentes en escena, como sucede en la *Comedia* de Burgos.



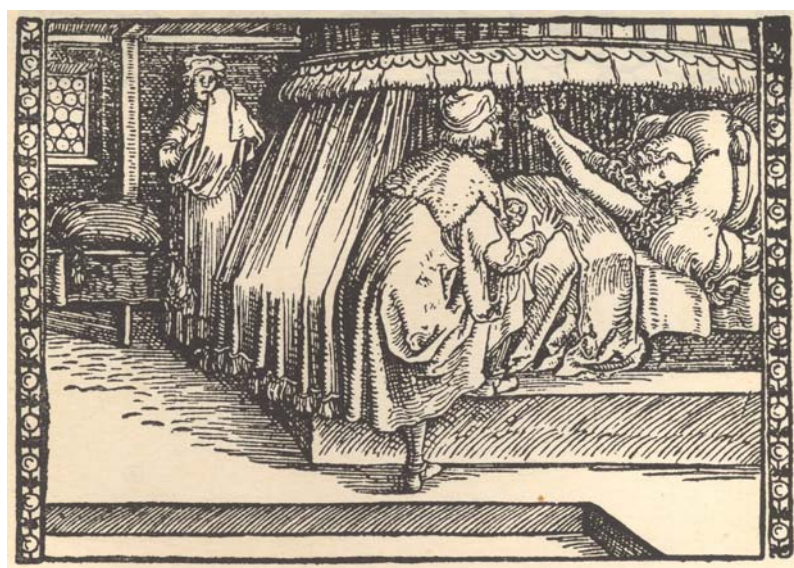
Xil. 24

El penúltimo acto de la obra presenta un grabado alemán (xil. 25) que se aleja de la tradición iconográfica hispana. Aquí no se muestra la entrevista de Pleberio con su hija a instancias de Lucrecia, sino que directamente vemos el suicidio de la joven. Weiditz vuelve a ser más meticuloso con su fuente textual que otros artistas grabadores, puesto que, según el texto, Pleberio es el único que asiste a la caída de la joven desde la torre. Weiditz hace así que el compungido padre se sitúe en el centro de la imagen, con los brazos en alto y las manos entrelazadas, en una actitud desesperada por el triste hecho que contempla. Melibea, al fondo, se agita en el aire antes de morir. La visión de una Melibea “por los aires” coincide con las ilustraciones sevillanas post-incunables del acto vigésimo primero.



Xil. 25

En el último acto de la obra Weiditz realiza dos grabados. En primer lugar tenemos uno que puede provocar confusión y considerarse propio del anterior acto, ya que en él aparece Pleberio intentando calmar a Melibea. Pero si leemos atentamente el argumento de la traducción de Wirsung no cabe duda: este grabado (xil. 26) consiste en la mala nueva que Pleberio le transmite a su mujer. En el centro, de espaldas, Pleberio le da la triste noticia a Alisa, que estaba durmiendo. Ésta es presa del abatimiento y su marido parece intentar calmarla –véase la mano extendida de Pleberio, como si tratara de frenar la desesperación de su mujer. En el margen superior izquierdo de la ilustración Lucrecia escucha compungida. Con las faldas de su vestido llega incluso a secarse las lágrimas de su tristeza.



El último grabado de la *Tragicomedia* alemana recuerda al del acto dieciséis del texto de Burgos. Weiditz retrata a unos padres destrozados ante el cadaver de su hija (xil. 27). Sin embargo, aquí aparece también Lucrecia. En el centro de la ilustración se halla el cadaver de Melibea, que es abrazado por una Alisa totalmente desconsolada. Obsérvense también la rigidez antinatural de las piernas de la fallecida. Detrás de Alisa vemos a Lucrecia. Agachada y con el rostro tapado por la falda con la que se seca sus lágrimas, al igual que en el pasado grabado. En el lado izquierdo del grabado observamos a Pleberio, que sigue lamentándose de lo acaecido. No deja de sorprender que el padre, cuyo protagonismo en este acto es absoluto, esté relegado en un plano secundario del grabado. Mientras tanto, Alisa y el cadaver de Melibea ocupan el centro de la imagen. ¿Por qué tal inversión de los personajes de este acto?



Xil. 27

Como hemos indicado en un capítulo precedente, este grabado parece relacionarse con el añadido de Wirsung al final de la *Tragicomedia*, en el que Alisa reaparece para cuidar el cuerpo de su hija.⁵¹⁹ Como es difícil que los grabados se hicieran antes que la traducción, Wirsung fue así quien influyó en el hacer de Weiditz. Este grabado comparte el guión del resto de la tradición iconográfica –si exceptuamos la

⁵¹⁹ Obsérvense que el cadáver tiene todavía todavía las piernas rígidas y que los pies no hacen contacto con el firme del suelo.

presencia de Lucrecia–, aunque se ha defendido que del texto castellano no se puede extraer que Alisa fuera testigo del suicidio. Incluso hay motivos para pensar en la muerte de la madre de Meliba.⁵²⁰ En nuestra opinión, Alisa al menos contempla en cadaver de su hija, aunque es probable que no viera *in situ* el suicidio. Al inicio de su planto, Pleberio se dirige a su esposa: “¡Oh mujer mía, levántate de sobre ella, y si alguna vida te queda, gástala conmigo en tristes gemidos, en quebrantamiento y sospirar!” (ROJAS 2000: 338). Parece claro que Weiditz ha decidido subrayar el dolor materno, cuyo protagonismo gráfico es mayor que incluso el de Pleberio.

La segunda traducción que Wirsung hizo en 1534 y que imprimió Steiner no tiene nuevos grabados. Al heredar los tacos de Grimm, el nuevo impresor no duda en utilizar las xilografías de Weiditz, aunque se nota ya un desgaste considerable, aparte de no ser una edición tan pulcra como la de 1520. Steiner no utiliza obviamente la portada y colofón originales en los que aparecían los escudos de los primitivos impresores, sino que utiliza un grabado del primer acto como portada. Es decir, aquel del encuentro de los amantes en el huerto de Pleberio. Por otra parte, la traducción de 1534 trastoca el orden de las tres últimas xilografías. La nueva relación no tiene ningún sentido con el texto, tal y como ya han demostrado KISH y RITZENHOFF (1984: 14-15).

A modo de conclusión sólo podemos subrayar lo que puede deducirse de lo expuesto en cada uno de los grabados de Weiditz. En su conjunto, las xilografías de *Ain hipsche Tragedia* poseen una estrecha relación con el texto. De hecho, nos encontramos con las ilustraciones de mayor vinculación entre texto-imagen de toda la tradición iconográfica celestinesca. Ello se debe al añadido original de Wirsung en el último acto, que asegura la presencia de Alisa tras el planto de Pleberio. Pero sobre todo porque en el suicidio de Melibea no está presente Alisa. Si leemos atentamente *LC*, Pleberio asiste solo al monólogo de su hija y a su posterior suicidio. Más adelante le notifica personalmente la mala nueva a su mujer. Sin embargo, parece hábito general hacer presentes a ambos padres en el suicidio de Melibea, como se observa en la edición incunable de Burgos o en las *Tragicomedias* de Juan Joffré (Valencia, 1514) y todas las

⁵²⁰ Al decirle Pleberio si “alguna vida te queda, gástala conmigo en tristes gemidos, en quebrantamiento y sospirar” Y si por caso tu espíritu reposa con el suyo, si ya has dejado esta vida de dolor, ¿por qué quisiste que lo pase yo todo?” (ROJAS 2000: 338). En mi opinión, no debemos tomar las palabras de Pleberio al pie de la letra. Bien pueda retratarse la conmoción –y el desmayo– de una madre por la muerte de su hija.

sevillanas de Jacobo Cromberger.⁵²¹ Como ya se ha demostrado en otros estudios, es probable que el último grabado de la comedia burgalesa influyera en las *Tragicomedias* de Cromberger, y éstas en las posteriores impresas en Valencia, por lo que sería lícito hablar de una tradición iconográfica a la hora de retratar el suicidio de Melibea, en el que son siempre testigos Pleberio y Alisa.

Weiditz adapta los grabados a su audiencia como Wirsung hace lo propio con la traducción que lleva a cabo. Las ilustraciones de *Ain hipsche Tragedia* representan por ello un espacio arquitectónico centroeuropeo y los trajes y vestidos se reconocen rápidamente como alemanes.⁵²² Weiditz realiza además unas xilografías celestinescas muy ricas en detalles, en la que destacan objetos cotidianos propios de un comedor – cuestión que perfeccionará en las ilustraciones del *Tacuinus*– y sobre todo una naturaleza muy adecuada para los encuentros amorosos entre Calisto y Melibea. Por el trazo de los grabados y su estilo podemos también relacionarlas con las ilustraciones que estaría realizando en aquellos años para el *Remediis*.

Las ilustraciones de Weiditz prevalecen por encima de otros grabados celestinescos de este período por su ejecución realista y por la amplitud psicológica con la que dota las actitudes de los personajes. Si ya hemos mencionado que Weiditz realiza una traducción intersemiótica del texto de Wirsung, también podemos añadir que los grabados son para el lector un “argumento gráfico”. Por esa razón se colocan tras el argumento de cada acto. Tal función relaciona la imagen con una de sus propiedades fundamentales, la de resumir parte de la trama. Pero no podemos despreciar otras funciones, como la de instruir al lector/observador. Ya hemos visto que la carta-dedicatoria de Wirsung alza la obra de Rojas como un aviso a la juventud alemana, por lo que no es de extrañar el perfil desagradable con el que Weiditz ilustra a Celestina. De nariz aguileña, llena de arrugas, con alguna verruga en la nariz –xil. 8– y sobre todo con grandes signos de ser una ávida de dinero y riquezas.

Frente a grabados facticios en los que simplemente aparecen figuritas que representan a los personajes, los grabados de Weiditz se distinguen de la tradición celestinesca anterior –e incluso posterior, como es el caso de la traducción francesa de 1527– por sus grandes dotes de expresión y de realismo. Los personajes de Weiditz

⁵²¹ Es probable que la presencia de la madre no sea más que un gravamen al grave pecado de Melibea. Otros testigos que aparecen en algunos grabados representan al resto de la comunidad a la que ofende Melibea con su suicidio. Sobre el suicidio y su concepción medieval véase LÓPEZ RÍOS (2005).

⁵²² Así lo declara un especialista, véase HERRMANN-NEISE (1914: 114).

están cargados de pasión, no son hieráticos y se mueven por unas escenas en las que suele prevalecer la acción, en lo que podríamos denominar imágenes narrativas. Además, cada personaje recibe una figura única e independiente, no se permutan figuras como en buena parte de la tradición iconográfica celestinesca. De hecho, pueden distinguirse sin problemas y muchos personajes parecen haber sido objeto de un análisis pormenorizado. Por ejemplo, Pármeno, que suele ser ilustrado sin sombrero, parece mucho más joven que Sempronio, al que representa con un mentón más prominente y una leve barba.

Desde luego, como ya hemos probado, las ilustraciones de Weiditz conforman una íntima relación con el texto; la imagen tiene el mérito de hacerlo aún más real y efectivo. En esto consiste la relación entre el nivel gráfico y textual de *Ain hipsche Tragedia*.

8.5. Presencia y fortuna de los grabados

Sean o no la misma persona Hans Weiditz y el “Maestro Petrarca”, la crítica especializada coincide en elogiar la belleza extraordinaria de su obra, cuyas xilografías alcanzan el número de 730. Se le considera uno de los mejores maestros ilustradores en madera, al lado de Alberto Durero y Lukas Cranach, lo cual revela su valor y aprecio. También se le ha reconocido la extraordinaria facultad de poder representar de manera muy realista al ser humano de su época, en especial al hombre común de la sociedad del siglo XVI. En esta habilidad se incluye tanto el mundo rural como la ciudad, espacios que retrata con todo tipo de detalles. Sus grabados se imprimieron en distintas ciudades, entre 1518 y 1620, al ir pasando los tacos de dueño en dueño. Entre ellas, Augsburgo, Estrasburgo, Núremberg, Mainz, Frankfurt, Landshut e incluso Venecia.

La maestría de los grabados celestinescos tuvo que ser evidente desde su misma aparición en 1520. Cuando la bancarrota de la imprenta de Grimm es un hecho, el impresor H. Steiner se hace con buena parte de los tacos de la imprenta del anterior. Este nuevo impresor los vuelve a utilizar cuando imprime la segunda traducción de *Wirsung* (1534), pero les sacó mucho más partido al dejar que sirvieran para ilustrar otras ediciones. En este caso, se usaron los grabados de modo arbitrario, en obras que en un principio poco tienen que ver con *LC*, como escritos de Albrecht von Eyb y Ch. Bruno, o bien en los *Colloquia* de Erasmo (RÖTTINGER 1904: 83). Pero no fue una

excepción. Steiner utilizó al máximo los ricos tacos heredados y no dudó en sacar también el máximo partido a los tacos del *Remediis* alemán, que aparecen también en muchos escritos de Juan Luis Vives. Muther ha mencionado que Steiner es el primer impresor “pirata” que no duda en mezclar grabados de terceros con impresos nuevos (MUTHER 1884: 169-176). Los grabados de *Ain hipsche Tragedia* fueron también utilizados en narraciones amorosas, como en el *Magelone* que imprime Steiner en 1535 (GOTZKOWSKY 1994: 93-94) o en *Vanquete para cavalleros* de 1530, con siete grabados del considerado “Maestro Petrarca” (OTT 1997: 236). Al menos uno de ellos es de la traducción alemana de *LC*, pero el resto tampoco tiene ninguna relación con el texto, por lo que queda comprobado que a Steiner no le importaba en absoluto la relación texto-imagen de sus impresos. Simplemente veía en ellos un reclamo estético.

Cuando Steiner se declara en bancarrota, la subasta de su imprenta provoca que Christian Egelhoff, impresor de Frankfurt, acceda en 1548 a llevarse buena parte de los tacos xilográficos y de las máquinas de Steiner (KÜNAST 1997: 71).⁵²³ La consecuencia puede adivinarse. El nuevo propietario hace uso de ellos de manera también indiscriminada, puesto que los grabados de Weiditz en su periodo augsburgués son de extremada belleza. Frankfurt se desarrolla en esa época como un gran centro impresor, dato que fortalece la pervivencia del legado del “Maestro Petrarca”. En 1620 aparece un libro con más de trescientos grabados de Weiditz (STEINMEYER 1620), pero se desconoce ya la identidad del maestro xilográfico, aunque se admire su estilo y confección. Hasta finales del s. XIX no vuelve a estudiarse la obra de este artista y las pocas referencias anteriores sobre la traducción alemana de *LC* expresan gran admiración por los grabados que posee (PANZER 1788: I, 445).

Desde finales del siglo XIX se han vuelto a reproducir los grabados de este artista. Así pues, MUTHER (1884) es el primero en redescubrir el legado de Weiditz. Con este estudio se suceden las diatribas sobre la identificación del artista. Ello provoca indirectamente la admiración por los grabados de *Ain hipsche Tragedia*, mientras *LC* experimenta un *revival* editorial en suelo alemán. La reimpresión de la traducción de Bülow en 1909 contiene diversos grabados de Weiditz, aunque disminuidos. De 1923 es una edición parcial de la edición ausburguesa de 1520, en la que sólo se reproducen los treinta grabados y los argumentos de la obra. Consta de un epílogo de Theodor Musper,

⁵²³ El material de Steiner tuvo que repartirse, puesto que Hermann Gülfferich imprime *Magelone* en Frankfurt (1549) con varios grabados de Weiditz sobre *LC* (GOTZKOWSKY 1991: 99). Hay otras dos impresos más de Frankfurt con grabados de Weiditz (KISH y RITZENHOFF 1984: 15).

quien alaba la calidad de las xilografías, además de comentarlas someramente. El motivo de la edición de este libro, cuya tirada fue de 600 ejemplares, es la simple admiración por una obra en la que el texto y la imagen parecen provenir de un mismo espíritu.⁵²⁴

Más adelante, a partir de la segunda mitad del siglo XX comienzan a publicarse las primeras traducciones modernas al alemán de *LC*. Curiosamente, todas ellas reproducen varios grabados de *Ain hipsche Tragedia*. La traducción de HARTMANN y FRIES (1959) contiene nueve ilustraciones de Weiditz, aunque en su portada fecha mal la edición en la que apareció, datándola de 1505. En cambio, la traducción alemana más reciente (VOGELSANG 1989) prefiere mostrar en una edición limitada aquarelas y esbozos de Picasso, si bien no aparece el famoso retrato que hizo el malagueño de Celestina. Por supuesto, la edición facsimilar de KISH y RITZENHOFF (1984) publicada por Georg Olms contiene todos los grabados de Weiditz de *Ain hipsche Tragedia*.

Otra fuente de recepción de las ilustraciones de *Ain hipsche Tragedia* consiste en su reproducción por la literatura académica. En España es especialmente significativa. Ya un libro de texto de Educación Secundaria reproduce la primera xilografía del acto II (LÁZARO CARRETER y TUSÓN 1993: 73) y una edición divulgativa de *LC* también muestra varios grabados, si bien perpetúa la errata de la portada de KISH y RITZENHOFF (1984) y confunde Weiditz con “Weidlitz” (CONDE y HARO 2002: 74). Un reciente estudio *LC* también se hace eco de estos grabados (BARANDA 2004: 126 y 144). Si a ello le sumamos la reproducción que llevo a cabo la revista *Celestinesca* en sus primeros años de andadura, bien podemos afirmar que el legado celestinesco de Hans Weiditz (o el “Maestro Petrarca”) es hoy relativamente conocido y que sus grabados de más fortuna en España y Alemania durante el presente siglo y el anterior, con continuas reproducciones, son sin duda los tallados para ilustrar *Ain hipsche Tragedia*.

⁵²⁴ Así lo indica Th. Musper en su epílogo: “Das Argument der ganzen Tragödie, auf dessen Wiedergabe wir uns beschränkten mußten, da der Text ziemlich umfangreich ist, mag genügen, um eine Vorstellung davon zu verschaffen, wie hier Druck und Bild aus einem Geist hervorzugehen scheinen.” *Ain hipsche Tragedia von zwaiien liebhabenden mentschen*, Augsburg, Verlag Dr. Benno Filser, 1923, s. n.

CONCLUSIÓN

Sobre la obra que hoy conocemos como *LC* se ha discutido y lidiado desde prácticamente su aparición. Juan de Valdés admiraba en el *Diálogo de la lengua* su castellano tan natural, propio y elegante, aunque le reprochaba “el amontonar de vocablos algunas vezes tan fuera de propósito” (VALDÉS 1982²: 175-176). Miguel de Cervantes le regaló los famosos versos de cabo roto que reflejan a la perfección la cara y la cruz de un “libro [...] divi- / si encubriera más lo huma-” (CERVANTES 2004: 21). A medida que avanza el tiempo, la obra de Rojas es fustigada por demorarse demasiado en la descripción de placeres mundanos. Y es quizá ese lado humano, los sentimientos exacerbados y fatales del ser humano, como el amor, pero también la envidia y la codicia, lo que provocó entre otros motivos la desaparición editorial de *LC* en España entre 1633 y 1822.

El verdadero éxito editorial que supone la aparición de *LC* se ha mostrado en este trabajo desde sus más variados ejemplos. Su continua lectura se ejemplifica en los dramaturgos del Siglo de Oro, así como en todas las *hijas* literarias que dejó tras su paso la obra madre. *LC* facilitó la creación de un nuevo género literario, el celestinesco, y aportó mucho para el nacimiento de otro, el de la picaresca. Bien lo muestra una imagen que ha pasado a la posteridad con *La Pícarra Justina*. En una xilografía de su primera edición de 1605 vemos a la madre Celestina tirando de la barca de la inconstancia, en la que se embarcan conocidos pícaros de la literatura española.

Una cuestión que merece un análisis detenido es el porqué del ingente trabajo que realizó el comentarista anónimo de *LC*. Su interés por subrayar (y ensalzar) el valor sentencioso de la obra debe encuadrarse en un momento en el que la *Tragicomedia* ya debía sufrir críticas severas que invitaran a su prohibición en España. Es muy probable que la *CC* se redactara entre 1560 y 1585 (FOTHERGILL-PAYNE *et al.* 2002: xx), es decir, en un lapso temporal en el que *LC* ya estaba prohibida en Portugal e Italia. Desde luego, el *exemplum ex contrariis* que transmite *LC* tuvo que ser demasiado peligroso para las autoridades eclesiásticas a partir de la segunda mitad del siglo XVI. Ya el censor Juan de Mariana se pronuncia, desde 1583, a favor de su entrada en el Índice de libros prohibidos (MÁRQUEZ 1980: 134). Se inserta así la obra en España en un período de latente y creciente persecución religiosa, como demuestra el hecho de que hacia 1570 se

quemaran algunos de sus ejemplares, cuando la superioridad eclesiástica descubría algún volumen en manos de inocentes monjas (CÁTEDRA y ROJO 2004: 58).

Mas esta contienda moral que afecta a *LC* en la España de la segunda mitad del siglo XVI parece solventarse en la Europa del mismo siglo. Y lo hace a través de cambios en el mismo texto que cimentan la utilidad moral de la obra, bien variando el planto de Pleberio –como en la traducción neerlandesa de 1550 y francesa de 1578–, bien remodelando la obra a través de una mayor carga ejemplarizante en todos sus aspectos, como sucede desde la primera traducción de Ch. Wirsung (1520). En el caso alemán, la recepción de *LC* supone un hecho excepcional: el mismo traductor dispone otra traslación de la obra catorce años más tarde, cuando entre medias un notable erudito de Colonia, Agrippa von Nettesheim, critica la obra rojana porque en el libro una alcahueta socava la honestidad de una joven honesta (AGRIPPA VON NETTESHEIM 1970: 163 y 166).⁵²⁵

El porqué de dos traslaciones en catorce años por un mismo traductor ejemplifica la existencia de un gran interés por *LC* en Alemania. En 1534 la obra, por motivos sociales y religiosos, está obsoleta, y se hace necesario realizar una nueva traducción para un público diferente. Y ello supone a su vez una nueva interpretación de la obra rojana, de cuño reformador respecto a la lectura de 1520. De este modo, las palabras de Fernando de Rojas en su segundo prólogo, cuando confiesa la ineludible disputa recepcional de su obra por las múltiples maneras en las que se interpreta, son aplicables también al ámbito cultural alemán.

Si nos acercamos a este último hecho, a continuación relataremos las principales conclusiones de este estudio que exponemos en diecinueve epígrafes. En primer lugar, afrontamos las razones que llevan a justificar la recepción dispar de *LC* en España y Europa, puesto que no siempre es coincidente. Luego abordamos las relaciones literarias entre España y Alemania, en las que *LC* destaca por ser la primera obra literaria de lengua castellana traducida al alemán. En el tercer epígrafe (“Intereses humanistas y protestantes de la imprenta en Augsburgo por *La Celestina*”) queremos dejar constancia de las razones por las que las traducciones de Ch. Wirsung aparecen en determinadas oficinas augsburguesas. Más adelante, recapitulamos concepciones traductológicas de la

⁵²⁵ *De incertitudine et vanitate scientiarum et artium* se imprimió primera vez en Amberes en el año 1530, pero probablemente se escribiera hacia 1526 en Lyon (CHERCHI y SNOW 1998: 61). La estancia de Agrippa en la ciudad francesa termina en el año 1527. Al año siguiente llegaría a Ámberes, donde probablemente Agrippa se hizo con un ejemplar castellano. Más plausible es que conociera *LC* a través de su primera traducción francesa, impresa varias veces en París desde 1527.

Edad Media y el Renacimiento en la labor de Christof Wirsung, lo que lleva a estudiar uno de sus objetivos: la lealtad al nuevo público como principio funcional de sus traducciones. Para esbozar nuestra concepción del análisis traductológico y de la dependencia de ésta con la crítica textual, creemos justificar nuestra metodología original en el epígrafe “Las variaciones textuales de una traducción como compromiso diasistémico.”

En el estudio de la primera traducción de 1520 tratamos los paratextos en primer lugar (“Reminiscencias del título de *Ain hipsche Tragedia* con la literatura amorosa humanista” y “El prólogo de *Ain hipsche Tragedia* como tratado de amor). Tras ello recordamos nuestras principales hipótesis sobre la edición de la traducción italiana que debió de utilizar Wirsung al traducir *LC* (“Relevancia de las ediciones milanesas de la traducción italiana como fuente original de Christof Wirsung”).

A continuación tratamos el nivel de recepción iconográfico de *LC* en Alemania (“Las xilografías de *Ain hipsche Tragedia* como “argumentos gráficos” de la obra”). Luego y por su mayor extensión, recapitulamos nuestras conclusiones sobre el nivel de recepción textual en *Ain hipsche Tragedia* y *Ajnn recht liepliches büchlin*, tanto en su vertiente microtextual como macrotextual.

En el caso de la segunda traducción hay varios aspectos a matizar. En primer orden, aquél que afecta al epígrafe (“El matrimonio en *Ajnn recht liepliches büchlin* como reflejo de la literatura humanista pro-matrimonial”), así como (“Melibea, personaje dulcificado en una traducción didáctico-moralizante”). Es precisamente la aún mayor carga didáctico-moralizante de esta segunda traducción lo que evidencia la necesidad real en Augsburgo de esta traducción (“La segunda traducción alemana como respuesta a una preocupación social”). Ello incumbe también a los receptores principales de esta nueva traducción (“Hijos y padres como destinatarios de la lección moral”). En último lugar, observamos la recepción global de *LC* en la Europa del Quince, en la que Alemania es *avant la lettre*. Ello se verá en el epígrafe (“Apuntalamiento del contenido pedagógico de *La Celestina* en su recepción europea”).

Además de todo esto, incidiremos en las vías de investigación que esta tesis doctoral ha abierto y que merecen un ulterior examen fuera de la misma, puesto que rebasan los objetivos marcados en nuestra introducción.

I. Recepción dispar de *LC* en España y Europa

Hemos iniciado la presente tesis doctoral examinando la fortuna nacional e internacional de *LC*. El éxito fulminante de la obra de Fernando de Rojas es evidente. Hay cerca de noventa ediciones en castellano, impresas en buena parte de Europa entre el año 1500 y 1644. Ésta es una difusión inaudita y envidiable que hace de *LC* uno de los libros más conocidos durante el Siglo de Oro español (WHINNOM 1980: 189-198). Su influencia en el teatro renacentista es un hecho probado, en la que la alcahueta Celestina parece ofrecer un molde que homenajean muchos dramaturgos, sea de modo directo o indirecto. El alcance de *LC* es tal que da pie a un nuevo género literario, el celestinesco, el cual propicia toda una descendencia de especial predicación entre 1534 y 1554. Y más aún: la galería lupanar de la obra, su lenguaje y protagonistas suponen un eslabón intermedio con la novela picaresca, el gran género narrativo del Siglo de Oro.⁵²⁶

Hay con todo dos diferencias meridianas entre la recepción nacional e internacional de *LC*. Es cierto que durante el siglo XVI se traduce la obra a las lenguas europeas más importantes, pero ello no proporciona el mismo éxito que vivió la obra rojana en suelo hispano. La primera fase de la recepción celestinesca atañe a su traducción, que resulta inmediata. Entonces, ¿por qué no hay continuaciones de *LC* en Europa? Tal recepción hispana, condicionada por la imitación celestinesca, tiene sin duda mucho que ver con el papel de la alcahueta en las literaturas semíticas, de gran influencia durante la Edad Media castellana. La medianera es un personaje literario de gran presencia en nuestra literatura peninsular, pero no tanto en la foránea (MÁRQUEZ VILLANUEVA 1993: 16). Algunos ejemplos de la *Disciplina clericalis* de Pedro Alfonso, así como la *Trotaconventos* de Juan Ruiz y las alcahuetas que fustiga el Arcipreste de Talavera hunden sus raíces en la literatura árabe y oriental que se conoce en la península ibérica, sea importada o de producción andalusí, como el *Collar de la paloma* de Ibn Hazm (siglo XI).

La segunda diferencia radica en una doble actitud en cuanto a la representación escénica de la obra de Rojas. No se dudó del carácter dramático de *LC* en ningún momento durante el siglo XVI. Por eso Inglaterra –y probablemente Italia– adaptaron y escenificaron la obra desde muy temprano. En Inglaterra sucedió mediante una de las formas dramáticas más en boga durante la época tudor, el interludio. A pesar de faltar

⁵²⁶ De hecho se defiende una clara influencia de *LC* en el *Lazarillo* e incluso a veces en los *Diálogos* de Alfonso de Valdés (NAVARRO DURÁN 2003: 75-99). Francisco Delicado es otro admirador de la obra rojana, como se desprende de su *Lozana andaluza* (BOTTA 2002b: 275-304). Esta novela de 1528 está sin duda enmarcada en una tradición celestinesca.

un estudio definitivo sobre la recepción global de *LC* en Inglaterra, es probable que la obra se volviera a traducir y representar a finales del siglo XVI.

Estos testimonios se adelantan así a la tercera y última vía de la recepción de *LC*, que es el de su representación teatral, desarrollada a lo largo del siglo XX, tras las fases previas relacionadas con las de la traducción y continuación celestinescas.⁵²⁷

II. *La Celestina*, primera obra literaria de lengua castellana traducida al alemán

Ain hipsche Tragedia (1520) tiene el honor de ser la primera traducción de una obra escrita en castellano que se traduce al alemán. Se enmarca así la obra en lo que nosotros consideramos como la primera fase de este contacto literario bilateral (1475-1550). Dos aspectos destacables de la presencia literaria de España en Alemania son sin duda la impronta didáctico-moralizante de la literatura traducida y la relevancia de Augsburgo como centro impresor. En primer lugar, existe desde sus inicios un mayor componente didáctico-moralizante con el que se traduce *LC* en Alemania. Ésta será luego una tendencia general en la adaptación y traducción de la novela picaresca española. En segundo término, anotamos la preeminencia de Augsburgo como centro impresor por excelencia de la primera literatura castellana que se lee en el ámbito cultural alemán –tanto en su lengua original como en alemán.

Este estudio que hemos desarrollado se perfila como una de las primeras aportaciones que intenta sistematizar la presencia literaria de España en Alemania, amén de los pasados estudios –FARINELLI (1892), TIEMANN (1971), SCHRAMM (1957), HOFFMEISTER (1976)– que suelen iniciar sus análisis durante la canonización de la literatura española, es decir, durante el Barroco.⁵²⁸

III. Intereses humanistas y protestantes de la imprenta en Augsburgo por *La Celestina*

⁵²⁷ No compartimos la idea de que la segunda traducción de *Wirsung* (1534) fuera parte de un proyecto de representación de la obra en Augsburgo (BRIESEMEISTER 1974: 51). Las glosas marginales apuntan casi todos los apartes de la obra, pero ello es un indicio de la lectura dramatizada que quizá sí existió. En el centro de Santa Ana de la ciudad alemana se escenificaron multitud de obras, pero no se ha repertoriado ni *LC* ni ninguna otra que se asemeje a ella (WITZ 1876).

⁵²⁸ Sobre el fenómeno de canonización y descanonización de la literatura española en Alemania véase NEUSCHÄFER (2006: 75-87).

La misma época convulsa en lo religioso que vive Ch. Wirsung afecta a la imprenta en Augsburgo y Alemania. Hemos abordado de manera específica el mundo editorial de esta ciudad desde su período post-incunable. *Ain hipsche Tragedia* se imprime justo después del mismo y nace en una imprenta de ambiciosos planes humanistas. Pero al transcurrir el año 1520 la imprenta de S. Grimm, a la que se sumó M. Wirsung con su capital en 1517, entra en una profunda crisis. Estos dos ciudadanos de Augsburgo formaban parte del grupo humanista en torno a Konrad Peutinger, *Sodalittas literarum*, lo que explica el porqué de un programa editorial con obras de la Antigüedad clásica, de la exégesis bíblica, además de otros volúmenes filosóficos y teológicos, con un claro aumento desde 1519 de las ediciones de Lutero y Melanchton.

La publicación de las obras de algunos paladines de la Reforma en Alemania no tiene por qué relacionarse con una necesaria connivencia por parte de los impresores. Obedecía simplemente a razones que hoy definiríamos como de mercadotecnia y que compensarían los costes provocados por proyectos humanistas caros al encargar traducciones y xilografías. Desde luego, la imprenta de Grimm y Wirsung ha pasado a la historia como una oficina de extraordinarias estampas. Una de estas joyas editoriales es la primera antología de motetes alemanes (*Liber selectarvm cantionvm*), que se imprime en el mismo año que *Ain hipsche Tragedia* (1520). Esta última obra fue durante el siglo XVIII y XIX reconocida –por Panzer y Muther en especial– no ya por ser traducción de *LC*, sino por destacar en su aspecto visual. Las veintisiete xilografías de Hans Weiditz salvaron en parte a esta obra del claro ostracismo en el que pareció sumirse hasta ser rescatada en pleno siglo XX.

La muerte de M. Wirsung y los altos costes de las ilustraciones planeadas para las traducciones alemanas del *Remediis* petrarquesco y el *De officiis* ciceroniano tuvieron que precipitar la bancarrota de esta imprenta. En la segunda fase de esta imprenta (1522-1526), S. Grimm no pudo resolver la crisis financiera, a pesar de que virara en su política editorial hacia la Reforma, cuyo número de ediciones se duplica respecto al lapso temporal entre 1518 y 1521. Es curiosamente la imprenta de Heinrich Steiner quien imprime los dos grandes proyectos de S. Grimm y M. Wirsung. Steiner fue uno de los impresores de mayor éxito tras el año 1530. Supo adaptar perfectamente a los intereses pro-reformistas de los lectores y a la par imprimió todo tipo de novelas amorosas y demás *Volksbücher* que tanto se demandaban por la época. De esta manera, *Aynn recht liepliches büchlin* sale impreso en 1534 en una de las principales imprentas de Augsburgo. Este hecho editorial se enmarca en el programa editorial de un impresor

que concedió supremacía a la literatura popular amorosa y a la defensa de la Reforma. Por ello la misma segunda traducción de Wirsung entraría de lleno en sus intereses comerciales y personales, al ser Steiner acérrimo defensor de los postulados protestantes.

IV. Concepciones traductológicas de la Edad Media y el Renacimiento en la labor de Christof Wirsung

La Historia de la Traducción es tan inabarcable como la misma Historia de la literatura. Hace relativamente poco tiempo se ha empezado a demandar la consideración de la primera para entender la segunda. Desde un punto de vista histórico, el triunfo de la traducción sensualista es general en toda Europa, aunque se establecieran ciertos límites en la traslación de textos religiosos, cuestión superada con Lutero, al menos en Alemania. El fin palpable de la traducción literalista a medida que avanza el siglo XVI permite a los traductores ejercer su tarea con un claro fin: el de dignificar sus propias lenguas nacionales, cuestión en el que la traducción ha desempeñado una influencia capital, al menos en la prosa castellana desde el siglo XIII, así como en la alemana tardomedieval. El triunfo de la aproximación *ad sententiam* tuvo que ver también con el convencimiento cada vez mayor de que no se traducían lenguas, sino textos. Tras la delimitación de las lenguas nacionales y el aumento generalizado de la dignidad de las mismas –donde el humanismo desempeña un papel fundamental–, la intelectualidad europea se percataría de que no es posible traducir palabra por palabra porque las lenguas no son uniformes, sino distintas. Ello excusa las adiciones y supresiones por el bien de la inteligibilidad del texto traducido – véase *De ratione dicendi* (1532) de Juan Luis Vives–, y a la postre no elimina una tendencia medieval en la que el texto puede ser modificado e incluso manipulado a la manera que el traductor considere oportuno. De este encuentro entre tendencias traductológicas en el paso de la Edad Media al Renacimiento es partícipe Christof Wirsung, como veremos inmediatamente.

V. La lealtad al nuevo público como principio funcional de las traducciones de Christof Wirsung

Hemos mostrado en el desarrollo de esta tesis que el traductor amolda el nuevo texto a las necesidades de la audiencia a la que se traslada la obra, *acerca* el autor

foráneo al nuevo lector –lo que supone una toma de postura según Schleiermacher. Parte esta intención de un objetivo predeterminado que consigue que el texto *funcione* con las premisas que el traductor decide añadir, lo cual se acerca a las teorías funcionalistas de la traducción, como se ha visto antes. Wirsung no realiza una adaptación de *LC*, pero no puede evitar ser partícipe –aunque en menor medida– de una tradición traductológica medieval. Como se afirma al final de la siguiente cita, el TLL sucumbe en muchas ocasiones a las premisas socio-culturales del nuevo público al que se adapta la obra, por lo que es obvia la reformulación pro-reformista de la segunda traducción wirsungniana, así como el fortalecimiento didáctico en *Ain hispche Tragedia* y *Ajnn recht liepliches büchlin*. Demuestra al fin y al cabo la recepción de *LC* en Alemania como *reprobatio amoris*, a modo de tratado de amor, tal y como muchos lectores castellanos del siglo XVI entendieron *LC*.

VI. Las variaciones textuales de una traducción como compromiso diasistémico

Para un apropiado análisis de las traducciones alemanas de *LC* hemos considerado oportuno ofrecer nuestro propio marco metodológico. Es mediante el examen de lo que denominamos variaciones textuales como se pueden observar los cambios, omisiones, adiciones y reformulaciones que están presentes en la labor de Wirsung. Las variaciones textuales son así la unidad mínima que nos permite adentrarnos en la recepción de *LC* en Alemania, a través de Wirsung, desde luego, puente entre la obra y el público de lengua alemana.

Las traslaciones antiguas de *LC* poco o nada pueden servir en la labor ecdótica que presenta la obra, pero ha de considerarse que cada traducción de la obra de Rojas supone una entidad independiente y autónoma del original. La identificación de sus cambios, censuras u omisiones en un nuevo contexto puede servirnos para elucidar mejor una de las cuestiones más polémicas del celestinismo: la de la intención de la obra.

El estudio de las variaciones textuales tiene su origen en la visión diasistémica con la que entendemos toda traducción. Nuestra deuda con los postulados de Cesare SEGRE (1979 y 1990) es evidente. Si para el estudioso italiano toda copia forma un diasistema, toda traducción también lo es en cierto modo: un sistema de compromiso entre el sistema transmitido y el del traductor, es decir, ahora en la traducción las interferencias de diferentes diasistemas no se producen por el hecho de la copia, sino

por el fenómeno traductológico, por el hecho de trasvasar un texto de una determinada lengua a otra.

En nuestra opinión, cada traducción de *LC* debe concebirse como un diasistema del texto original, puesto que creemos que Wirsung confronta dos sistemas: el suyo como traductor y el del autor original, aunque dichos sistemas conformen dos lenguas diferentes. A falta del compromiso lingüístico que existiría en dos sistemas de una misma lengua, en la traducción es desde luego de otra índole, como veremos enseguida. Las variaciones textuales del TLL surgen del compromiso del traductor con el nuevo público, por lo que se sedimenta un nuevo sistema al original, aunque ambos coexistan juntos. Por tal razón es necesario estudiar las variaciones textuales para comprender el modo de traducir de Wirsung y por ende, la recepción de *LC* en Alemania.

VII. Reminiscencias del título de *Ain hipsche Tragedia* con la literatura amorosa humanista

Antes de abordar las variaciones textuales de la primera traducción alemana han de considerarse sus paratextos. En primer lugar, debe destacarse la relación directa entre el contenido del largo título de *Ain hipsche Tragedia* con otras *novellas* amorosas que se dieron a conocer en la imprenta alemana desde finales del siglo XV. Es necesario subrayar la analogía de esta primera *Celestina* alemana con la *Historia de duobus amantibus*. Su título así lo demuestra, lo que es un reclamo publicitario más en el que quizá tuvieran que influir los impresores. Si analizamos el largo título de *Ain hipsche Tragedia* llegaríamos a una conclusión unidireccional: se subraya únicamente el entretenimiento de la obra. Y es cierto. Pero hay varios factores que deben tenerse en consideración en este título de treinta y una palabras. Primero, de él se obtiene una rápida sinopsis de la obra, de estructura dramática, ya que la acción se divide en tres partes que avisan de una peripecia emocionante –los protagonistas mueren. Segundo, se ensalza la obra y se la delimita genéricamente –“hermosa tragedia”. Tercero, se asegura que los protagonistas son *dos amantes*, un caballero y una noble doncella, lo cual es una clara reminiscencia de otras obras amorosas conocidas en Alemania, como la *Historia de duobus amantibus* (1444), traducida al alemán en 1462 por Niklas von Wyle y que supuso todo un éxito editorial.

La novela de Eneas Silvio Piccolomini, conocido más tarde como el Papa Pío II, se enmarca en la tradición amorosa boccacciana y es sin duda uno de los referentes

intertextuales de *LC*. La historia de amor se tradujo al alemán con un título que reiteraba la importancia de sus protagonistas. *Euryolus und Lucretia* es así una novela de amor de final trágico que muchos lectores alemanes relacionarían con *Ain hipsche Tragedia*, en cuanto ambas obras son tratados de amor. El título de la edición augsburguesa de 1491 de la traducción de Wyle ofrece un claro paralelismo con el de la primera traducción alemana de *LC*: “Ein hüpsche histori von Lucrecia von den zwey liebhabenden menschen” (GOTZKOWSKY 1991: I, 199). El título de una edición de Heinrich Steiner, datada en 1536, posee gran interés al imprimirse en Augsburgo unos años después de la segunda traducción de Wirsung. Su título afirma que el libro es una historia de amor de dos amantes e informa además de su carácter:

Von den liebhabenden Euriolo vnnd Lucretia. Alle aygenschafft der liebe die vol bitterkayt vnd leyden ist / wirt hierinnen hoflich angezaygt / vnnd begryffen durch die bülschafft Eurioli vnd Lucretie. Von der Schönhayt Eurioli vnd Lucretie vnd anfang jrer liebe. (GOTZKOWSKY 1991: 197)

Si el título de la obra indica el contenido de la misma –la historia trágica de dos amantes ante el *dulce malum* al que se entregan–, es natural esperar que el siguiente paratexto de *Ain hipsche Tragedia* remita también a otro presente en el *De duobus amantibus*. Ambas obras poseen un prólogo en forma epistolar en la que el responsable de la obra se dirige a un tercer hombre, poniendo de relieve los males del amor insano de los dos protagonistas y dando así diferentes claves para la correcta lectura del texto que sigue. Las relación de la dedicatoria original de Wirsung con la “carta a un su amigo” de Rojas son evidentes porque comparten la partes principales de un prólogo.

Además de todo esto, la presente tesis ha aclarado la ambigüedad pretérita sobre el destinatario del prólogo de *Ain hipsche Tragedia*. Tras las indagaciones necesarias, se ha dejado constancia de que el joven al que Ch. Wirsung escribe es un primo lejano suyo, homónimo del arzobispo Mathäus Lang von Wellenburg.

VIII. El prólogo de *Ain hipsche Tragedia* como tratado de amor

Si continuamos con el análisis de los paratextos, hemos probado también una relación común entre el prólogo castellano y el alemán. Tanto Rojas como Wirsung eligen una carta como marco para dedicar su obra/traducción porque la estructura

epistolar ayuda a articular mejor el drama que se prologa: mediante una carta-dedicatoria se pregonan la justificación moral de la obra, para no dejar ninguna duda de lo que pretende el autor. Un texto precursor en este sentido es el de la carta prologal de Eneas Silvio Piccolomini a Mariano Sozino en su *Historia de duobus amantibus*, que recuerda que la obra es una “estoria”, una obra de ficción a modo de tratado de amor. *LC*, sea castellana o alemana, se entiende por sus emisores como *reprobatio amoris* y como tal “se justifican como tratados para *remediar* a los amantes” (CÁTEDRA 2001a: 310). No olvidemos que este tipo de obras, entre las que se incluyen en el 1400 castellano el *Tratado de cómo el hombre es necesario amar*, la *Repetición de amores* de Luis de Lucena o la traducción castellana de la obra del futuro Papa Pío II, necesitan para justificar su génesis una defensa o coartada moral que no las haga parecer un mero espejo de vicios sin carga ejemplarizante. Otra vez Pedro M. Cátedra dice al respecto:

En el fondo late la pedagogía del amor, están relacionadas con las *artes de amor* de todos los tiempos y suelen convertir en materia narrativa todo el arrastre ejemplar de esos tratados. Su contenido, incluso, deviene un gran ejemplo que se somete a o ilustra un caso ético-amoroso. Los amores de Calisto y Melibea son un ejemplo para que tal amigo del autor no caiga en la pasión. (CÁTEDRA 2001b: 40)

Tales intenciones didácticas se funden con elementos biográficos o autobiográficos en las dedicatorias señaladas para justificar la intención moral de la obra en la medida que el destinatario de la dedicatoria pueda encontrar en ésta una guía útil ante los peligros del amor. La epístola constituye el tipo de texto ideal para acercar este ámbito privado al público lector porque da a conocer sin complicaciones la relación amistosa entre el autor y el destinatario. Es lo que comparte la dedicatoria de Wirsung con la de Rojas y muestra que es un paratexto del traductor que, aunque propio, debe mucho, en su forma como en su contenido, al legado original de la “carta a un su amigo”. Pero, ante todo, son fruto de un común espíritu humanista y literario.

IX. Relevancia de las ediciones milanesas de la traducción italiana como fuente original de Christof Wirsung

Tratar la recepción de *LC* en Alemania lleva parejo a su vez remitir a la traducción italiana de A. Ordóñez. Este español, que llegaría a Roma bajo la protección

del Papa Borgia, es el autor de una traducción al italiano acabada en 1505 e impresa por primera vez al año siguiente por E. Silber en Roma. La importancia de esta traducción es fundamental para entender la recepción europea de *LC* en el siglo XVI: casi todas las traducciones de tal centuria –excepto la holandesa de 1550– utilizan en menor o mayor grado el texto en italiano, basado en una *Tragicomedia* castellana hoy perdida. Paradójicamente, la traducción de Ordóñez es el testimonio más antiguo conservado de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Así será hasta que no se encuentre un ejemplar anterior al impreso por Jorge Coci en Zaragoza en 1507.

Pero el impacto de *LC* en Italia también fue considerable, con ecos menores en el teatro de su época –por el momento sólo se han probado difusas relaciones intertextuales. Sobre todo hay un buen número de ediciones en castellano, así como otro de la traducción de Ordóñez. De esta última traducción, Wirsung pudo disponer hasta de seis ediciones. ¿Cuál fue entonces la que utilizó? Establecer la edición concreta que supuso la fuente para *Ain hipsche Tragedia* ha sido una cuestión minusvalorada por la crítica finisecular, que adscribía la fuente de la traducción alemana a una u otra edición italiana, según la intuición de A. Farinelli o M. Menéndez Pelayo. KISH y RITZENHOFF (1984: 20-21) apostaron por la edición veneciana de Arrivabene (1519), aunque sus variantes innovadoras descartan su uso por parte de Wirsung. Ésa es la tesis que sostenemos tras la filiación que hemos efectuado en los capítulos 6.3.1 y 6.3.2. Por nuestra parte, tras la consulta de un ejemplar de la edición milanese de Scinzenzeler (1519), cuyas variantes no se diferencian sustancialmente de las anteriores impresas en Milán, consideramos que Wirsung bien pudo usar alguna vez una de estas ediciones milanesas. La de 1519 –como el resto de las impresas en Milán– contiene valiosas glosas marginales que pudieron aclarar pasajes que en 1520 no se entenderían –por el uso de la edición romana de 1506. Cabe la posibilidad de que Wirsung se hiciera entonces con una edición milanese que le ayudaría a desentrañar expresiones oscuras. Además, la traducción alemana de 1534 incluye también glosas al margen, lo que puede ser una prueba a favor de esta hipótesis.⁵²⁹

X. Las xilografías de *Ain hipsche Tragedia* como “argumentos gráficos” de la obra

⁵²⁹ De todos modos, un cotejo de las glosas alemanas e italianas no demuestra ninguna interdependencia. Las de Wirsung son originales y las escasas coincidencias son fortuitas.

La intención didáctica de la obra se muestra además en otro nivel de recepción de la traducción alemana de *LC*. Aquí nos referimos al nivel iconográfico de la obra. El apoyo visual con el que se ilustró *Ain hipsche Tragedia* muestra veintisiete xilografías originales de gran preciosismo gráfico. En especial, destacan por la carga emotiva que despliegan, como bien puede observarse en muchos de los personajes retratados, ya que los grabados suelen recoger el clímax de muchos pasajes de la obra. El probable artista, Hans Weiditz, ha creado grabados en madera que muestran una estrecha relación texto-imagen.⁵³⁰ Sin embargo, en el capítulo octavo sobre la iconografía de *LC* observamos que no existe ningún consenso académico a la hora de examinar un libro xilograbado, amén de faltar un estudio global sobre la tradición iconográfica de la obra de Rojas. En el primer caso, la desatención de la Historia del Arte puede deberse a la extendida opinión de que la yuxtaposición de texto e imagen está conectada entre sí, por lo que no haría falta ningún análisis: la imagen se interpreta con la lectura del texto. En nuestro sentir, este hecho es innegable. La imagen puede ser difícil de interpretar cuando ésta se expresa mediante la representación de emblemas. En este sentido marchan las mayores contribuciones científicas sobre la relación texto-imagen y que se circunscriben en especial a la literatura barroca. Pero no lo olvidemos, cualquier imagen, sea de un libro de narrativa medieval o moderna, puede también enriquecer el texto, modificarlo o remplazar su contenido por otro.

En nuestro acercamiento a las xilografías de Weiditz hemos querido conciliar análisis iconográfico con iconológico, siguiendo los patrones postulados por Aby Warburg y expresados en el acercamiento de Erwin Panofsky. Como hemos visto, el significado iconológico de los grabados alemanes de *LC* es escaso y sólo recientemente se ha mencionado el significado velado de la pérdida de la virginidad de Melibea en el grabado del acto XV de la *Comedia burgalesa* (MONTERO 2005: 50).

Mucho más pertinente es el análisis de estos grabados desde el segundo nivel de Panofsky, aquél que desarrolla el significado “convencional” de la representación. Es decir, la perfilación temática del objeto, que reposa en una íntima relación texto-imagen, a diferencia de otras ilustraciones celestinescas, como las de la traducción francesa de 1527. Su razón es obvia. Weiditz crea unos xilograbados que “traducen” al lenguaje gráfico la acción de la obra, condensando como hacen los argumentos la trama de cada

⁵³⁰ La única excepción la conforma aquel libro ilustrado con grabados de otras obras que nada tienen que ver con la primigenia. Este “pirateo” xilográfico es muy propio del segundo impresor de la segunda traducción alemana de *LC*.

acto. Todo consiste, como ya hemos apuntado, en una interpretación de los signos verbales de *Ain hipsche Tragedia* mediante los signos de un sistema no verbal, que esta vez Weiditz transforma en un nivel gráfico. Una de las preguntas que cabría formularse es si el artista alsaciano se inspiró libremente para elaborar sus xilografías, si leyó la obra o los argumentos de Wirsung o si simplemente se dejó inspirar por una tercera persona que le narraría el contenido de *LC*.⁵³¹

La relación entre los grabados y los argumentos es tal que la xilografía que se acompaña a cada acto puede comprenderse precisamente como un “argumento gráfico”. Se perfilan a su vez los grabados de Weiditz como los más fieles al texto rojano de toda la tradición iconográfica celestinesca, en especial porque el suicidio de Melibea es presenciado sólo por Pleberio. A su vez, Weiditz ejecuta una adaptación cultural fiel al nuevo público de *Ain hipsche Tragedia*, puesto que los grabados representan un espacio arquitectónico germano, como sucede con los trajes y vestidos de los personajes.

Con todo, creemos que para abarcar la iconografía de *LC* hemos de estudiarla en toda su tradición impresa. Con ello queremos decir que el análisis de los grabados celestinescos obtendrían un mejor y objetivo juicio si se insertaran dentro de la tradición incunable en la que nace. Con ello podría establecerse si son imágenes típicas –ya aparecidas en otras obras de contenido similar, como novelas sentimentales o traducciones de textos boccaccianos–, o si bien se tratan de imágenes específicas que sólo pueden ser entendidas dentro de la obra. Este trabajo supone alargar la tradición iconográfica celestinesca más allá del período post-incunable, pero permitiría averiguar también la relación imprenta-*Celestina* en todo un recorrido fundamental para el arte xilgrabado. No hemos de olvidar tampoco la interdependencia de la temprana imprenta española con Alemania, por lo que habría que rastrear si algunos tacos alemanes pudieron haber sido copiados o comprados por impresores germanos que trabajaban en España.

XI. Variaciones textuales de *Ain hipsche Tragedia*: nivel microtextual

⁵³¹ Esta última hipótesis es la más plausible, al desconocerse el proceso de creación de los xilgrabados en una imprenta. Téngase en cuenta que el humanista Sebastián Brant dio ideas y ejerció gran influencia para que Hans Weiditz creara las ilustraciones para el *Glücksbuch* que se gestaría por los mismos años que *Ain hipsche Tragedia*.

A la hora de estudiar el nivel textual de la traducción de 1520, aplicamos nuestro método diasistémico de análisis de variaciones textuales descrito anteriormente. En el plano microtextual observamos el funcionamiento de las variaciones que inserta Wirsung, dirigidas a “mejorar” el texto original, teniendo presente el nuevo público al que se dirige la obra castellana. Es por ello que en el extenso capítulo 6.4. se han detallado las diferentes variaciones de la primera traducción alemana de *LC*. Podemos constatar un uso equitativo de los principales tipos de variación, si bien destacan las intencionadas por a) adecuación semántica –adaptación cultural de los *realia* originales–, b) por funcionalidad de tipo moral –suavizando algunos pasajes escabrosos y c) por innovación –donde sin duda aparece el reforzamiento didáctico-moralizante.

En este último tipo de variación textual hemos anotado el palpable apuntalamiento de la psique de los personajes rojanos. En el nivel macrotextual hay así un diferente tratamiento de las figuras: Celestina es una alcahueta mucho más vil y taimada, Calisto posee una mayor imprudencia y Sempronio tiene un carácter más sarcástico si cabe. Pármeno es a su vez, por lo menos al iniciarse la obra, un *servus fidelis* de marcada ingenuidad. Pero aun así, Wirsung no pretende cambiar la trama de *LC*. Simplemente la potencia con la intención de mostrar los efectos secundarios del *dulce malum* al que se dirige la pareja protagonista, víctima de todo el hampa que acarrea la muerte colectiva. *Ain hipsche Tragedia* es, si examinamos atentamente su nivel macrotextual, una *reprobatio amoris* que aumenta los efectos perniciosos del amor carnal que se debe evitar.

XII. Variaciones textuales de *Ain hipsche Tragedia*: nivel macrotextual

En el nivel macrotextual destacan así las variaciones que afectan a dos personajes en particular: Celestina y Pármeno. A continuación les siguen Sempronio, Calisto y Lucrecia. De todos modos, el resto de figuras poseen una o más variaciones en el nivel macrotextual, incluso aquellas que no participan de la acción y cuya historia nos narran otros personajes, como sucede en el caso de Claudina (WIRSUNG 1520: J1v).

El caso de la madre de Pármeno es curioso porque viene a alzar su poca dignidad de una manera tajante: Claudina no fue ahorcada por sus actos brujeriles, sino por la denuncia difamatoria de un amante quizá despechado. Pármeno abre así la posibilidad de que todo lo dicho por Celestina sobre su madre sea una entelequia. Probablemente Wirsung deseó dignificar el medio del que provenía Pármeno, puesto que este criado

recibe uno de los mayores reforzamientos psicológicos de los que se dota a los personajes de *Ain hipsche Tragedia*.

En efecto, Pármeno es un mozo joven e inexperto que hasta se escandaliza cuando Celestina le ofrece el cuerpo de Areúsa a cambio de su traición. Wirsung refuerza el carácter fiel y benévolo del Pármeno primigenio, pero no duda en hacer que sucumba a la persuasión de Celestina y al maltrato de Calisto. Ambos hechos también se refuerzan en la traducción alemana y desembocan –con cierto fatalismo (D6r)– en el cambio de actitud de un criado despechado que se une ya definitivamente en el auto VII a Sempronio y Celestina. Sintomática es en este sentido la interpolación de Wirsung en el auto XI (N1r) que resalta la avaricia y envidia de los dos criados y que anticipa la muerte de la alcahueta por la cadena de oro que le regala Calisto a la vieja. Sin duda alguna, Wirsung se decanta por no alterar la psique de los personajes rojanos: la refuerza según su patrón original. Pármeno experimenta también una mayor exaltación y fogosidad tras su noche con Areúsa (K2r) y Sempronio es a su vez un criado más taimado, sarcástico y cínico (K5r y K6v, por ejemplo). En boca del Pármeno fiel del auto II se informa al lector que Sempronio es todo un «bellaco» (D6r). De alguna manera, Wirsung pretende aumentar uno de los motivos de la provechosa lectura según reza en el incipit castellano: que la *Tragicomedia* es “un aviso de los engaños de las alcahuetas y malos y lisonjeros sirvientes” (ROJAS 2000: 23).

Si las pasadas variaciones no dejan duda alguna sobre el reforzamiento psicológico de los criados, el personaje de Celestina ofrece también un proceso parejo que se relaciona con un motivo de la acción que se inserta también en el nivel macrotextual de la obra: la magia.

Las primeras noticias sobre la alcahueta están en boca del Pármeno fiel a su amo Calisto. En la quinta escena del primer auto se narran los oficios de Celestina, pero Wirsung remarca que ésta es “una gran nigromante” y una “alcahueta” (A8r), que no medianera, como reza en el texto italiano (1506: 62). Celestina se denomina así misma como una “vieja y pobre loba” (A7v). Este animal simbolizaba en la época una mujer deshonesto y puta, por lo que queda claro para el lector alemán la baja catadura moral de Celestina. También se recalca sobremanera la principal profesión de la vieja, que en testimonio de Lucrecia a Alisa resulta ser la “alcahueta más grande de la ciudad” (IV, E6r). Este diálogo tiene entre otras funciones la de recargar la inopia de Alisa, cuya principal consecuencia será terrible para Melibea. Algo parejo sucede en un parlamento de Pármeno en el auto XII, cuando se borra cualquier vestigio sobrenatural en Celestina

y se señala la “dañina alcahuetería” de la vieja (N8r). Si Celestina es todavía más alcahueta que en el original rojano por las adiciones explícitas de la traducción alemana, su motivo no es arbitrario, sino que persigue un objetivo claro: recordar al lector alemán los peligros y chanzas de esta clase de mujeres que puede emponzoñar a los jóvenes de cualquier condición. La utilidad moral se hace así evidente.

No obstante, el mayor grado de alcahuetería o el gran poder de persuasión de Celestina no van en detrimento del poder mágico que ostenta, aunque diferentes variaciones anteriores diluyan tal rasgo. Efectivamente, el rol que desempeña la magia en la traducción alemana parece ser incluso más significativo. Wirsung subraya en especial la *philocaptio* de la que es objeto Melibea mediante los poderes hechiceriles de Celestina. Así se hace con una adición de Celestina en el auto IV en el que se cita de nuevo el conjuro del hilado (E7r-v). Además, al inicio del auto V la alcahueta se alborozaba del éxito en casa de Melibea e incide directamente en la presencia del Diablo en el hilado (G1v). En síntesis, Wirsung realza el papel de la magia haciéndolo más patente y beligerante, al menos en su primera traducción de 1520.

Con todo, hay otras variaciones que rebajan el valor de la magia (1520: N8r). U omisiones flagrantes. En el ampliado argumento general de Wirsung no hay ningún indicio que apunte a una *philocaptio*, lo que es prueba evidente de que el traductor alemán consideraría a Celestina vencedora de la seducción retórica ante Melibea. En líneas generales, de la alcahueta se obtiene un carácter más perverso en *Ain hipsche Tragedia* porque muchas variaciones potencian la demonización de esta mujer.

De los jóvenes enamorados destaca Calisto en los dos primeros autos. Wirsung exagera su psique original. Por un lado, lo hace más imprudente e indigno al no importarle en absoluto las artes de Celestina (II, D4v); por otro se deshace en mayores impropiedades al único criado que vela fielmente por él. Uno de estos castigos se realiza incluso mediante alabanzas a Sempronio por parte de Calisto (II, D5r). Como puede comprobarse, el personaje de Calisto no se modela de diferente manera por parte de Wirsung, sino que se proyecta aún más siguiendo los patrones rojanos.

Las muchachas en torno a Celestina tampoco cambian en su forma de ser original. Elicia apenas tiene variaciones originales de Wirsung, no así Areúsa. Esta última joven se muestra más avergonzada y púdica ante la llegada de Pármeno en el auto VII, lo cual parece ir acorde con la deliberada sumisión de Areúsa respecto a Celestina, y no tanto con un fingido carácter mojigato. Sin embargo, la ramera sale peor parada en la traducción alemana que en el original castellano. De boca de Tristán, que

reprende a Sosia por haberse dejado embaucar por la muchacha, se añade que Areúsa es “una puta llena de malvada astucia” (XIX, S3r). Asimismo, se deja patente que su alma ya está condenada y que su única intención consiste en enfrentar dos virtuosos linajes (XIX, S3v). Centurio más adelante se pensará dos veces asesinar a un “joven noble y orgulloso” que le obligaría “a mancharse sus manos de sangre” (S1v), por lo que no duda en añadir que el carácter de las muchachas es el propio de malvadas y maldicientes.

El hecho de aumentar la maldad intrínseca de Areúsa es un procedimiento que Wirsung repite con otro personaje del mundo del hampa. Del *miles gloriosus* se ha captado incluso su fanfarronería, ya que algunas variaciones tienen como objetivo ampliar su bravuconería (XVIII, R7v). Con todo, el Centurio wirsungniano es objeto de una de las mayores interpolaciones de la traducción (XVIII, S1v-S2r). Éste es descrito como un cobarde que no ignora los peligros de cometer un homicidio, ya que sería poner su vida en manos de la Justicia. Pero al contrario se muestra mucho más preocupado que en el original castellano por cumplir esta misión, pues teme en especial sentirse despreciado y desdenado por las ramera y sobre todo, no desea perder la gracia de Areúsa.

Los personajes que se hallan en la casa de Pleberio no poseen demasiadas variaciones. Las más numerosas repercuten en la criada de Melibea. Lucrecia se muestra curiosamente en la traducción de Wirsung mucho más crítica con la conducta de su ama. La desaprueta (XIV, P6r y XIX, S7v), se muestra fatalista por las consecuencias de la pérdida de virginidad (XVI, Q8r) e incluso deja bien claro el carácter sexual de los encuentros de Calisto y Melibea (S6r). No hay grandes simpatías de Wirsung en este personaje, pero sí parece funcionar como Pármeneo en el sentido de actuar de manera más amonestadora con su ama.

Por su lado, Pleberio y Alisa comparten un mayor lamento y dolor por la muerte de su hija (V1v y V4v). Lo más significativo pero apenas trascendente es el final inédito de *Ain hipsche Tragedia*, en el que Alisa obtiene un breve e insustancial diálogo que quizá se añadió para dar más relieve a su personaje (XXI, V5r). Pleberio es quien de todos modos sigue teniendo más peso en esta adición. El porqué de la misma puede corresponderse con dos motivos: 1) Wirsung quiso hacer reaparecer a Alisa para descartar su muerte, cuestión plausible según el texto o 2) se añadió por influencia del grabado final de Weiditz, que ilustra a la madre junto con Lucrecia en torno al cuerpo

de Melibea. Al fin y al cabo, buena parte de la tradición iconográfica de *LC* ilustra el suicidio con Alisa presente, incluso cuando la joven se despeña desde la torre.⁵³²

Como puede comprobarse, la primera traducción de Wirsung no es una mera traducción literal de Ordóñez, sino una versión con entidad propia del texto rojano, con un claro carácter remoralizante. En la obra se mantiene el componente lúdico original, pero se subraya en especial todo lo que tiene que ver con el *prodesse* de una traducción que desarrolla aún más el carácter maligno de la galería lupanar celestinesca.

XIII. Variaciones textuales de *Ajnn recht leipliches büchlin*: nivel microtextual

Si nos acercamos a las variaciones textuales de la segunda traducción de *LC*, tendremos una primera impresión clara a la hora de caracterizar *Ajnn recht liepliches büchlin*: Wirsung decide completar anteriores omisiones y borrar el rastro de pasadas adiciones, así como corregir errores involuntarios o tipográficos. En un principio, la segunda traducción sigue esta tónica que se podría definir como fiel al texto original. No obstante, el examen minucioso de esta nueva versión permite observar novedosas y originales variaciones textuales que nada tienen que ver con *Ain hipsche Tragedia*. Su número es ahora menor y por ello han de considerarse de gran importancia. Wirsung se siente en la obligación de ser *fiel* al texto que traduce, pero también *leal* a su nueva audiencia, que posee unos intereses distintos a los del público de 1520. No es de extrañar que disminuyan notablemente las variaciones menores y aumenten las intencionadas.

Wirsung se piensa ahora mucho más cualquier interpolación. Desaparecen aquellas de gran envergadura –como las que atañen a Centurio– además de casi todas las adiciones retóricas, pero no duda en incluir breves añadiduras que demuestran un doble propósito: 1) integrar mejor la obra al contexto religioso del momento y 2) acercarlo más al público mediante la elucidación de pasajes eruditos que podrían provocar cierta indiferencia entre los lectores. Es por tal razón que las variaciones más numerosas son aquellas que denominamos intencionadas, sean por funcionalidad o por innovación. Además, esta traducción posee impresas en los márgenes glosas del traductor, que aclaran y explican referencias mitológicas, bíblicas o clásicas, amén de servir de recordatorio de sentencias dignas de memoria. También, pero en menor grado,

⁵³² Ello sucede desde las ilustraciones de la *Comedia* de Burgos, pasando por la *Tragicomedia* valenciana de 1514, así como las crombergianas post-incunables.

Wirsung se alza como comentador, fustigando la actitud de algún personaje. Las continuas referencias a los apartes es síntoma inequívoco de que la obra al menos se leía en voz alta.

XIV. Variaciones textuales de *Ajnn recht liepliches büchlin*: nivel macrotextual

Las variaciones textuales de esta segunda traducción en el nivel macrotextual muestran una supremacía de aquellas intencionadas por funcionalidad religiosa. Las razones se desprenden de la vida y época de Ch. Wirsung. En 1534 ya es oficial la confesión protestante en Augsburgo, por lo que es evidente que *Ajnn recht liepliches büchlin* esté bajo los designios reformadores. De esta traducción se ha llegado a destacar entonces el nuevo valor religioso del que se dota, que de manera indirecta incide además en un hecho muy sugerente: Melibea ahora sí desea casarse con Calisto. Tal iniciativa puede deberse sin duda a la revalorización de Lutero por el matrimonio, que ya no es para él un sacramento, sino una unión necesaria que pasa a regirse por el poder terrenal. Pero no todos los cambios de esta segunda traducción deben achacarse al movimiento reformista.⁵³³ En mi opinión, tienen más que ver con la literatura matrimonial del humanismo y en la victoria pro-feminista en la eterna *querelle* contra las mujeres que se lidió antes entre una tendencia misógina y otra más tolerante que fomentaba incluso la utilidad del matrimonio para el hombre. La literatura de matrimonio es común a la Europa humanista de esos años. Su exponente de cariz más internacional es Juan Luis Vives, con dos obras complementarias, cuyo eco fue mayor en Alemania que en España. Nos referimos a *De institutione foeminae christianae* (1524) y *De officio mariti* (1529).⁵³⁴ En síntesis: la segunda traducción de Wirsung funde a la par humanismo renacentista –Albrecht von Eyb, Heinrich Steinhöwel y Juan Luis Vives– y protestantismo reformador –Lutero.

Los pasajes más discutidos en el nivel macrotextual de esta traducción afectan a la configuración de Pleberio y Melibea. En el caso del primero muchas variaciones se concentran, cómo no, en su planto. Por ejemplo, KISH y RITZENHOFF (1984) han apuntado que el traductor alemán no fustiga tanto la fuerza arrebatadora que Pleberio

⁵³³ En la única reseña verdaderamente crítica de la edición y estudio de KISH y RITZENHOFF (1984) ya se apuntaba lo mismo (BRIESEMEISTER 1989: 74-75).

⁵³⁴ En la última obra se relata desde su introducción la conveniencia del hombre para casarse. Sobre la literatura de matrimonio en la península ibérica consúltase BRANDENBERGER (1997), cuyo análisis sobre estas obras de Vives se relata en las pp. 213-236.

considera como Amor, sino que “ataca en cambio a aquellos personajes y fuerzas que disminuyen la nobleza del amor” (1984: 69).⁵³⁵ Aparte de este hecho, que en nuestra opinión obedece a razones didáctico-moralizantes –ahondar todavía más en la maldad del hampa celestinesco–, las estudiosas norteamericanas llaman la atención sobre una omisión en el argumento del acto XIX (1534: f1r), en la que desaparece el consejo expuesto: ha de evitarse el amor para no participar de sus grandes males (“porque los tales este don reciben por galardón, y por esto han de saber desamar los amadores” (ROJAS 2000: 315). Efectivamente, Wirsung no tuvo que compartir tal idea, puesto que estas líneas se omiten desde su primera traducción (1520: S2v).⁵³⁶ Otra de las conclusiones que avanzaban Kish y Ritzenhoff trataba, según ellas, en la manifiesta revalorización positiva de Melibea, matizada con las variaciones morales y religiosas ya tratadas, en las que la joven expresa su deseo de un posible matrimonio con Calisto (KISH y RITZENHOFF 1984: 69).

XV. El matrimonio en *Ajnn recht liepliches büchlin* como reflejo de la literatura humanista pro-matrimonial

En nuestra opinión, el nuevo perfil de la Melibea wirsungniana viene sobre todo precedido de un marchamo moralista –con la omisión de las graves amenazas adúlteras que proclama la joven si es casada con cualquiera. Todo ello prepara a una Melibea que podemos contemplar como la gran víctima de la obra, pero nunca como heroína, en especial cuando el mismo Wirsung procura ocultar algunas referencias al grave pecado mortal que comete al final de la obra. Podemos volver el prisma con el que Kish y Ritzenhoff observan a la protagonista: Melibea es “edulcorada” para no escandalizar al público alemán. La joven registra así alguna motivación honrosa, aunque tal idea de matrimonio nunca surta realmente efecto y parezca una reminiscencia del acto XVI –al fin y al cabo sus padres están discutiendo un futuro enlace. Esta posible referencia autotextual puede achacarse a la “vieja enemistad” que parece haber entre ambas familias (1534: f2r), idea que proporcionaría de algún modo Tristán en el acto XIX, pero que no imposibilita ningún matrimonio, a modo de Montescos y Capuletos.

⁵³⁵ Traducción nuestra del original en inglés.

⁵³⁶ Esta adición moralizante del argumento, que no realizó Rojas sino probablemente un impresor, debe entenderse dentro de la corriente anti-cortesana que los tratados de amor compartían con *LC* en el siglo XV. Es por eso más que plausible que Wirsung decidiera omitirla, al peligrar su funcionalidad en la nueva audiencia germanoparlante.

Simplemente no existe tal predisposición porque la trama no lo exige. *LC*, no lo olvidemos, hunde sus raíces en la comedia humanística –que sí acaba en boda–, pero no pertenece a tal subgénero. Todo esto que se ha citado “humaniza” el carácter de Melibea. Tampoco obviemos que el deseo de Melibea por un matrimonio exclusivamente con Calisto pudo haberle surgido a Wirsung por la glosa marginal de la edición de Milán (Scinzenzeler, 1519) de la *Tragicocomedia* italiana: “Meli. Altro marito cha cali. non uole” (R4v).

Tampoco creemos que Melibea sirviera para denunciar leyes matrimoniales del momento (KISH y RITZENHOFF 1984: 69), menos aun cuando en 1534 el luteranismo era confesión oficial de Augsburgo. Las referencias al matrimonio vienen dadas precisamente por este hecho: su revalorización se debe sin duda al protestantismo, pero a su vez a la literatura pro-matrimonial de cuño humanista. Desde un punto de vista ficcional, con traducciones de origen italiano que revalorizan a la mujer –como *Griseldis*, traducido por H. Steinhöwel hacia 1461– o que bien muestran el desatino de la fémmina obligada a no contraer matrimonio –como la traducción de *Guiscardus und Sigismunda* (1472).⁵³⁷ El artífice de esta última traslación, Albrecht von Eyb (1420-1475), nos ofrece también otro ejemplo –en este caso no ficcional– con su *Ehebüchlin*. En el mismo se defendía el matrimonio como el medio ideal para salvaguardar la castidad: “In kurtze zuerzele so ist die Ee ein erbers ding ist ein muter vnd meisterin der keuscheit wann durch die ee werden vermiden vnlawtter fremde begire vnd ander schwer sunde der vnkeuscheit”⁵³⁸ (citado por EIB 2001: 111). En el libro se esbozan las virtudes de los casados, sobre todo de la mujer, y al final se aconseja al hombre casarse.

Los motivos que provocan esta posición anti-misógina descansan en la fuerza moral del matrimonio y en su naturaleza pacífica como factor del orden social, según entiende Eyb (ERTZDORFF 1989: 15-16). *Ajnn recht liepliches büchlin* es más la demostración palpable de lo que el matrimonio puede evitar –por eso omite Wirsung que Melibea reniegue de cualquier marido (d1v-d2r). Uno de los *leitmotiv* de esta traducción versa sobre los efectos de la concupiscencia. En el fondo, la traducción de

⁵³⁷ La traducción de esta obra es la referente al *Tancredi* de Boccacio.

⁵³⁸ “De manera breve se debe ahora contar que el matrimonio es algo honroso, una madre y maestra de la castidad, puesto que gracias al matrimonio se impiden la impureza y el deseo ajeno, así como otros graves pecados de la deshonestidad.” En parte Lutero recoge la *querelle* del Quinientos en la que se debatía misoginia vs. matrimonio y se decanta, como hace Eyb –aunque por más motivos– por el segundo. De Eyb hay gran número de obras latinas, como *Invectiva in lenam* (1458/60), en la que se ataca a la mujer viciosa, cuya peor personificación es la alcahueta. Una edición facsímil de la primera impresión del *Ehebüchlin* (1472) puede consultarse en WEINACHT (1990).

Wirsung se une de este modo a la literatura humanista de finales del siglo XV que muestra un amor desenfrenado y pasional que produce grandes desgracias porque el mismo se revela como lascivo e incontrolado. No es de extrañar que el traductor alemán de la *Historia de duobus amantibus (Euriolus und Lucretia, 1462)* haga todavía más dañino al amor. Niklas von Wyle persigue un objetivo ejemplarizante, como lo hace más tarde Wirsung: mostrar el fatal desenlace que provoca el desordenado apetito de placeres deshonestos.

La Reforma tiene a su vez un mayor peso en esta doctrina del matrimonio como *remedium concupiscentiae* porque insiste en su utilidad moral. Además, revaloriza el consentimiento paterno –que emana del cuarto mandamiento– pero advierte a los padres que no pueden obligar a casar a sus hijos con quienes estos no quieren. Ahora, con ello no acababan las obligaciones de los progenitores, puesto que son además los encargados de velar por la castidad de su descendencia. El matrimonio se entreveía como un remedio que los padres debían aplicar en su momento dado a los hijos. El mismo Lutero preconizaba una sabia educación en la que los padres hicieran ver a sus hijos que no era extraño desear a un hombre o una mujer para el matrimonio. Así lo explica en *Von dem ehelichen Stand* (1519):

Wenn eins dem andern heimlich gelobt und darnach ein anderes nimmt, öffentlich oder heimlich, weiß ich noch nicht, ob es ganz recht sei, daß man davon schreibt und richtet. Das ist mein Rat, daß die Eltern ihre Kinder gewöhnen, daß sie sie beraten wollen, auf daß sie desto besser in Hoffnung sich enthalten und beharren mögen, und wiederum die Kinder nicht ohn der Eltern Wissen sich verloben, denn schämst du dich nicht, einen Rock oder Haus von deinen Eltern zu begehren, was narrst du dann und bittest nicht um das, das viel größer ist, ein ehlich Gemahl? (LUTERO 1983: 7-8)

XVI. Melibea, personaje dulcificado en una traducción didáctico-moralizante

Lo importante de la traducción alemana de 1534 es que texto y paratexto rezuman didactismo. En las traducciones alemanas no se traducen ninguno de los liminares rojanos –de alto grado moral–, pero en 1534 hay abundantes glosas marginales que van en el mismo sentido. Y el acto XVI es buena prueba de ello. Por un lado, en el texto se deja claro el *ehliche Liebe* de Melibea por Calisto, un medio de “humanizar” a la joven mediante una vía natural, aunque tal amor ya esté de por sí

desordenado con los continuos encuentros en el huerto.⁵³⁹ A su vez, en los paratextos hay una glosa en la que Wirsung declara la utilidad para las doncellas de casarse pronto (d1r). Mucho más grave es la última de este acto, cuando se amonesta la necesidad de Alisa (d2v) y por ende, se reprende la actitud pedagógica de la madre responsable de la educación sexual de su hija. Las maneras impetuosas de Melibea tras escuchar los planes matrimoniales de sus padres pueden estar motivadas por la exclusión que siente la misma hija en esta decisión que van a tomar sus padres. De nuevo parecen llegar los ecos del mismo Lutero, quien exigía consenso a la hora de la unión: los hijos necesitaban del consenso paterno, pero los padres no podían actuar como tiranos obligando a un enlace no deseado (LUTERO 1983: 55).⁵⁴⁰ No olvidemos además que la traducción de Ordóñez no recoge la mayor parte del último parlamento de Pleberio en este acto XVI, cuando le propone a su esposa hacer partícipe a Melibea de la elección de su marido. El Pleberio rojano es de ese modo muchas más conciliador en este ámbito que el italiano o alemán.

XVII. La segunda traducción alemana como respuesta a una preocupación social

El matrimonio –público y con testigos para evitar los enlaces clandestinos– surge como la herramienta clave para evitar el loco amor de la pareja protagonista, puesto que funciona como el órgano perfecto para controlar y ordenar la sexualidad del hombre. Pero sin duda viene a airear diferentes problemas de desorden sexual que Lutero y otros protestantes verían en una sociedad de creciente libertinaje sexual. Y esta es una de las razones por la que creemos que Wirsung se aprestó a volver a traducir *LC* en 1534.

El ejercicio de la prostitución causó diferentes problemas en la misma ciudad de Augsburgo durante los años treinta del 1500.⁵⁴¹ En 1533 se cierran los burdeles y se corrobora una política municipal en pro de la reinserción de las prostitutas. Sin

⁵³⁹ Téngase en cuenta que la referencia de Melibea a un posible matrimonio con Calisto no es explotada en la trama por Wirsung, ni siquiera provoca nuevas interpolaciones al respecto en el planto de Pleberio. Tampoco hay una loa en el prólogo a tal estado civil que siga los postulados luteranos: es un hecho convencional y consumado desde los orígenes del pre-humanismo alemán.

⁵⁴⁰ En el opúsculo *Daß Eltern die Kinder zur Ehe nicht zwingen noch hindern, und die Kinder ohn der Eltern Willen sich nicht verloben sollen* (1524) se extrae como sigue: “Wenn nun ein Vater sein Kind zur Ehe dringet, da das Kind nicht Lust noch Liebe hin hat, da übertritt er übergeheth seine Gewalt, und wird aus Vater ein Tyrann, der seiner Gewalt braucht nicht zur Besserung, dazu sie ihm gegeben ist von Gott, sondern zum Verderben, dazu er sie sich selbst nimmt ohn Gott, ja wider Gott” (LUTERO 1983: 55).

⁵⁴¹ A continuación nos hacemos eco del magnífico estudio de Lyndal ROPER (1995), quien elige Augsburgo para su estudio sobre la mujer entre la moral y la reforma religiosa del s. XVI.

embargo, la medida de aquel año trae un efecto más pernicioso, parejo a la situación de la prostitución en la Castilla de finales de siglo XV.⁵⁴² Nos referimos al de la prostitución clandestina y al de los pequeños burdeles secretos, atmósfera parecida a la de la ciudad castellana donde transcurre *LC*. El desenfreno carnal de Augsburgo tuvo que alcanzar cotas preocupantes: de 1528-48 se realizaron al menos 110 condenas en relación con la prostitución y en más de 55 ocasiones se sospechó de gente que tenía que ver con ella, por lo que se la interrogó (ROPER 1995: 113). En ese mismo lapso hubo 41 personas declaradas culpables de alcahuetería –35 eran mujeres y casi todos los hombres eran maridos de estas (ROPER 1995: 104). Además, en el mismo año 1534 hay un proceso contra diferentes clérigos católicos, al confesar varias prostitutas haber yacido con hombres de la Iglesia (ROPER 1995: 93). Como puede verse, la ciudad de Augsburgo contaba durante la vida de Wirsung de la misma galería lupanar que la obra de Rojas refleja en castellano e italiano.

El poder incontrolable de la carnalidad afecta a sacerdotes, se estimula mediante alcahuetas y ramera. Amenaza en fin con destruir la moral de los ciudadanos. El municipio de Augsburgo actúa de dos maneras. Por un lado, es inflexible con la persecución del comercio carnal, mas por otro busca una vía educativa que tiene su mayor antídoto en el matrimonio. Un edicto municipal de 1537 subrayaba el ideal de una vida en pareja, además de exhortarse a los padres a educar cuidadosamente a sus hijos (ROPER 1995: 62-63). Este ímpetu pedagógico viene precedido del espíritu humanista, que ya defiende la educación para las féminas. Esto surte verdadero efecto en el poder público augsburgués, puesto que el mismo amonesta y castiga a los padres que no cumplen con sus deberes educacionales. Es lo que sucede en los años de 1530 con la prostituta Appolonia Strobel, cuyos padres son requeridos por el consejo municipal, no ya para averiguar si tenían conocimiento de la vida disipada de su hija, sino para espetarles su fracaso como instructores (ROPER 1995: 98-99).

XVIII. Hijos y padres como destinatarios de la lección moral

Todo este panorama de carnalidad desenfrenada obtiene así en *Ajnn recht liepliches büchlin* (1534) un retrato fresco y actual. Wirsung, en fin, sigue la estela luterana de su ciudad y aboga por el matrimonio como posible antídoto a los males del

⁵⁴² Véase LACARRA SANZ (1992: 257-266; 1993: 33-78 y 2002: 265-285).

amor loco, pero sobre todo, y esto se deja bien palpable en distintas ocasiones, la traducción alemana sirve de ejemplo para la juventud alemana, aunque también para los progenitores. La utilidad de la obra se halla patente desde su título, pero los destinatarios específicos se mencionan en el prólogo y al final del planto, cuando Wirsung obliga a Pleberio a decir explícitamente que su existencia consiste en “servir de advertencia a los jóvenes” (1534: h3r). Las notas al margen del traductor llevan también implícitas la crítica al mal actuar de los padres, en especial de Alisa, responsable de la educación sexual de su hija. En el prólogo de la segunda traducción se repasa la trama y se narran los dislates de Calisto, quien resulta para Urbanus el gran culpable de la tragedia, aunque se deja bien patente las responsabilidades ulteriores de Alisa y Pleberio. *LC* es así toda una lección para los progenitores alemanes, como dice Urbanus en el prólogo de la segunda traducción:

Zum letsten will ich dich vrthaylen lassen / ob nicht vatter vnd müter ein groß Exempel
fürgestellt sey / das sie jre manbare töchter verheyraten / oder aber sonder grosse acht / vnd sorg
auff sie haben sollen / damit sie nicht durch böß ratschleg verruckt / vnd sie mit sampt jnen inn
trauriger vneer betrübt werden [...] Vnnd wo auch Pleberius / als ein vernünfftiger solcher
blödigkait menschlicher natur wargenommen / vnd der zü stattlicher zeyt gebürende hylff
mitgethaylt hette / so möcht er villeicht ein so traurig end seiner tochter / vnnd die betrübnuß
seiner alters fürkommen haben (WIRSUNG 1534: A9v-A10r).

Como anuncia arriba Urbanus, *alter ego* de Wirsung, los padres tienen en la obra un gran ejemplo: casar a sus hijas y velar por su seguridad. Todo ello para evitar el deshonor.

La última traducción de Wirsung pretende enseñar a los lectores los males del amor carnal y ello se muestra con toda su crudeza. La preocupación por el desorden ocasionado por este *fleischliche Liebe* está ya presente en el mismo título de la traducción. Se menciona además al menos dos veces en el prólogo (A3v y A6v) y en parte es mostrado por Wirsung como el máximo peligro y el verdadero desencadenante de la tragedia. Lo que el traductor alaba es sin duda que el autor original muestre un ejemplo certero de la necesidad de huir de tales males:

Vrbanus. Alle die so gelernet haben / wie man wol ordenlich / ja Christlich leben soll /
gebietend vnder anderm / das man sich vor fleischlicher lieb enthalten / vnd die hürerey fliehen
soll [...] Sollichs hat der / so diß büchlich am ersten beschriben auch verstanden / vnnd von so

grosser gefarlicheyt / durch ein scheibar exempel (wölliche weiß zübereden am gwaltigsten ist)
 züuersteen wöllen geben / wie nutzlich seye / ein so schedlich laster zü fliehen / vnnd wie gantz
 gefarlich sich darmit zübeflecken (A3v-A4r) [...] Solte dise Exempel einen nit abschrecken / das
 jm alle flayschliche lieb bitterer dann die gallen wurd? (A6r)⁵⁴³

No hay duda: la obra ha de leerse como un magnífico *Exempel*, como un caso de amor, ya presente en Piccolomini. Por tal motivo se extrae del título de la portada que en el libro se “puede ver el lector como en un espejo, y aprender algunas costumbres y cualidades de los hombres”.

El prólogo entre el filisteo Amusus y el preclaro Urbanus es un diálogo en el que se dan los patrones para una correcta lectura de la obra. Urbanus se retrata como un lector ideal que reprende a Amusus por sus prejuicios a una obra que considera inmoral. Poco a poco, Urbanus va desgranando la moraleja de *LC* y enseña a su amigo que la obra –como con la metáfora del espejo en el título de la traducción– es una suerte de *exemplum ex contrariis*.

Algo parecido decía Niklas von Wyle en la traducción de la novela de amor de Piccolomini. Utilizando la metáfora del lector como la abeja que recoge el néctar de las flores y abandona lo malo o perjudicial, Wyle asume que en la *Historia de duobus amantibus* se mezclan valores positivos y negativos (ERTZDORFF 1989: 30). Wirsung nos dice lo mismo a través del *alter ego* que conforma Urbanus en su prólogo. Para ello utiliza una metáfora parecida a la de Wyle para mostrarle a Amusus que no ha comprendido el mensaje ejemplificador de *LC*: “Vrbanus. So sag ich das du mit deinem lesen / der spynnen art an dich genommen hast / die eben auß der blümen / darab die jmmen das süß honig sammeln / das bitter giffit sauet” (WIRSUNG 1534: A2v).⁵⁴⁴ Asimismo, Rojas advierte al lector –sin acudir a las metáforas antes citadas– que es su deber discernir claramente que la historia es un remedio contra la esclavitud del amor, no un “dulce cuento”. En la cuarta estrofa del acróstico preliminar se deja bien claro: “Buscad bien el fin de aquesto que escribo, // O del principio leed su argumento; // Leeldo, veréis que, aunque dulce cuento, // Amantes que os muestra salir de cativo” (ROJAS 2000: 10). De hecho, Rojas concibe en la siguiente estrofa que su obra es como

⁵⁴³ Wirsung parece hacerse eco por cierto de la pluralidad autorial de *LC* cuando en el f. A3v menciona el gran acierto del “autor que primero escribió este librito.”

⁵⁴⁴ “Pues te digo que en tu lectura has hecho como las arañas, que extraen el amargo veneno de las flores, cuando las abejas recogen de ellas dulce miel.”

una píldora amarga envuelta de “dulce manjar” para curar al enfermo –en este caso de amor.⁵⁴⁵

XIX. Apuntalamiento del contenido pedagógico de *La Celestina* en su recepción europea

En líneas generales, la segunda traducción alemana inicia una tendencia común en la recepción europea del planto de Pleberio. A partir de 1534 se modificará para recargar su valor moralizante, ya que el lamento debía crear cierto desasosiego por el interés mercantilista del padre de Melibea, aparte de no mostrar ninguna preocupación por el alma de Melibea (DEYERMOND 1990: 169-179). La traducción flamenca de 1550 ofrece toda una adición moralizante al final del planto, motivada quizá por los censores eclesiásticos. En la misma Pleberio parece aceptar el trágico destino con el apoyo de Dios –al que se hace más presente que en el original castellano–, pero también se subraya la función pedagógico-utilitaria en la que Pleberio se proclama como ejemplo para todos: “Spiegelt v hier aen, ghy ouders, siet wel toe tot het regiment van uwen kinderen”⁵⁴⁶ (BEHIELS y KISH 2005: 369).

El pesimismo rojano se rebaja también en la traducción francesa de 1578.⁵⁴⁷ Jacques Lavardin, traduce una obra “fidèlement repvrgée et mise en meillure forme”, a la que añade unas interpolaciones notables. Las de los actos X y XXI persiguen un claro objetivo remoralizante. Melibea realiza un aumentado monólogo en el que se autoinculpa del desastre que se avecina con su desatada pasionalidad, disculpándose para ello incluso con sus padres (LAVARDIN 1974: 164-165). El planto no acaba a su vez con ese poso amargo y pesimista y recibe por parte de Lavardin un marcado impulso pedagógico y sobre todo religioso. Se añade para ello a un nuevo personaje, Ariston, hermano de Alisa, que reprende a su cuñado Pleberio por unos lamentos que ofenden a Dios. El famoso planto no está así tan “vacío de Dios” como en el original castellano, aunque también inculpe a Melibea y Pleberio de la catástrofe final. Como apunta

⁵⁴⁵ En las dos últimas octavas de la Tragicomedia (“Concluye el autor”), Rojas vuelve a excusarse por lo instructivo y moral de una obra envuelta en dichos lascivos –‘alegres’, no ‘lujuriosos’ (ROJAS 2000: 349-350).

⁵⁴⁶ La traducción inglesa que ofrecen las editoras es la siguiente: “Mirror yourselves on this, parents: see to it well how you educate your children” (BEHIELS y KISH 2005: 368, n. c).

⁵⁴⁷ Aparte de la introducción a la edición de la traducción de Lavardin (DRYSDALL 1974: 1-34), puede verse al respecto CHIASLES (1969: 159-176) y DEYERMOND (1961). Sobre la recepción de *LC* en Francia deben cotejarse DRYSDALL (1996: 21-26 y 1998: 75-80) e YSQUIERDO-HOMBRECHER (1989).

Ariston, la hija de Pleberio es responsable del amor impúdico, mientras que su padre hierra al no proteger a su descendencia (DRYSDALL 1974: 20). Ariston reúne perfectamente todo esto en el extracto de su interpolación que ahora seleccionamos:

Aris. [...] Tu te prens à Dieu qui t'a osté ta fille, et n'as egard à l'enormité de son faict, et de ton outrage. C'est le vice mesme qui [l'a] precipitee en l'abysme de mort. De telle vie, telle fin. C'est le salaire d'Amour impudic. De nos plaits (*sic* por plaisirs) vitieux, et peruerses procedures sortent ses iustes sentences et arrests. Qui reste donc encore punissable de ce forfait, si ce n'est toy? Car plus soigneux et diligent te conuenoit estre à veiller dessus ta maison. Tu deuois pratiquer cette belle sentence: Garde la vierge les huitz bien clos, et ne permets auant ses nopces, estre veuë deuant ta porte. (LAVARDIN 1974: 255).

A partir del análisis pormenorizado de la recepción de *LC* en Alemania en el siglo XVI, se muestra un claro proceso remoralizante de la obra que coincide precisamente con la tendencia que se observa en su contexto europeo. Para ser aceptada por nuevas audiencias, *LC* necesita afirmar fuera de Castilla todavía más su propósito didáctico.

Este modo de recepción es común en toda Europa y se diferencia del de Castilla. Fuera de la Península ibérica no hay contienda en el proceso formativo de la obra, en su paso de *Ur-Celestina* a *Comedia* y más tarde a *Tragicomedia*. Ello se debe a que se traduce directamente de la *Tragicomedia*. Sin embargo, en Europa existe otra contienda que atañe a la interpretación moral de *LC*. Para mitigar pasajes reprensibles se realizan diferentes variaciones textuales que pueden añadir hasta nuevos personajes para asegurar el tono ejemplar. En ello también influye la sociedad post-tridentina o de la Reforma, como bien sucede en este último caso con la segunda traducción alemana.

Lo que es innegable es la concepción española y europea de *LC* como *reprobatio amoris*. La intención didáctica primigenia, la de Rojas o Piccolomini, es mostrar la dulzura del amor insano, pero también la otra cara de la moneda, sus fatales consecuencias. El lector tiene en su libre albedrío –como ya advierte mucho antes Juan Ruiz– la posibilidad de elegir uno de los dos caminos: abrazar el amor en el que se funden carnalmente los amantes, o bien alejarse de los males que le rodean, cuyo fatal desenlace es el pecado mortal y a veces la misma muerte.

El lector es así el encargado de destilar la buena enseñanza del libro, ayudado además por los varios paratextos que se superponen tanto en el original rojano como en

las traducciones europeas, en las que destaca el valor humanista de Wirsung. Las traducciones alemanas, no lo olvidemos, son un perfecto ensamblaje de humanismo renacentista y protestantismo reformador, en el que confluye el valor pedagógico de ambas corrientes. En la segunda traducción alemana la intención didáctico-moralizante es clara, como también lo es el interés educativo que muestra Wirsung en una obra que también sirve para amonestar a padres y madres.

Resulta así difícil creer en códigos criptojudíos, cláusulas herméticas o significaciones conversas. Si existieron, nadie de dentro ni de fuera de España se percató de ello, sino que adoptó la obra de Fernando de Rojas como un valioso manual didáctico en materia de amores. Como advirtió Francisco Ortiz, lector del siglo XVIII, “El libro de *Celestina* es sentencioso y para quien sabe entenderlo es provechoso” (CHEVALIER 2001: 618).⁵⁴⁸

En cuanto a las futuras líneas de investigación que se han abierto en esta tesis y que merecerían ulteriores análisis creemos haber dado noticia de las que citamos a continuación. En un plano lingüístico sería interesante abordar un análisis que compare el sistema de la lengua alemana entre las dos traducciones wirsungnianas, de valor para la historia de la lengua alemana en el estadio concreto del *frühneuhochdeutsch*. Sobre todo, por alzarse la traducción de 1534 como obra representativa de una lengua en vías de estandarización (ZURDO 2007: 44-46.) Por otro lado, las dos traducciones comparten un gran componente paremiológico. Es probable que Wirsung utilizara el acervo popular alemán para encontrar correspondencias con las paremias de origen castellano. Por ello suponen sus traducciones un recopilatorio muy valioso para abordar la paremiología alemana del siglo XVI, en especial cuando estas son coetáneas con las ediciones de Johann Agricola. El conjunto de paremias recogidas en las traducciones alemanas de *LC* es además muy superior numéricamente a los *Proverbia Germanica* de Heinrich Bebel de 1508. Tampoco hay ningún eco de los proverbios o refranes de *LC* en el éxito editorial de Sebastian Franck (*Sprichwörter: Schöne, Weise, Klugreden*, 1548).⁵⁴⁹

⁵⁴⁸ El último subrayado es nuestro.

⁵⁴⁹ La bibliografía paremiológica sobre *LC* es legión. En relación a este hecho existen ya diversas tesis doctorales, aunque ninguna aborda la labor alemana de Wirsung. Sobre la práctica del refrán en *LC* puede consultarse BIZZARRI (2001: 3-21) y sobre la misma, teniendo en cuenta las traducciones de Wirsung,

Asimismo, continúa abierto el estudio de los inicios de la presencia literaria alemana en España, notable por la dependencia textual de diversos impresos incunables castellanos con otros alemanes, como el que atañe a las fábulas de Esopo. En cuanto a *LC* dentro de las relaciones literarias hispano-alemanas sigue vigente la necesidad de abordar su importancia en el siglo XX, con diferentes adaptaciones teatrales en dos realidades políticas diferentes, entre la antigua República Democrática Alemana y la Federal.⁵⁵⁰ La recepción de *LC* en Alemania en el siglo XX ofrece un interés inicial fuertemente volcado a su representación escénica, como muestra la adaptación de Richard Zoozmann de 1905 (CARMONA RUIZ 2005: 47-70).

Otra cuestión digna de ulteriores estudios es la recepción alemana de *LC* en el siglo XVII. En el caso del Barroco resulta extraordinario el reforzamiento religioso de la obra, que viene a conferir una mayor trascendencia cristiana. Ello se logra haciendo plenas algunas significaciones cristianas omitidas o diluidas, como sucede en el plauto de Pleberio (CARRASCO 1995: III, 17-25). El lamento del padre de Melibea sufre este procedimiento desde el segundo Renacimiento, periodo menos paganizante y más barroco. Ello es constatable desde la traducción francesa de Jacques de Lavardin (1578). La traducción latina del alemán Kaspar von Barth (1624) mostrará también una *Celestina* en esta estela barroca, de amplio parangón didáctico, una obra que consiste ante todo en un gran ejemplo.⁵⁵¹ Sin embargo, ya no nos incumbe tratar aquí la recepción de *LC* en Alemania en otro marco cultural como el que conforma el Barroco.

BEHIELS (1993: 189-194). En un acercamiento previo al refranero castellano es indispensable BIZZARRI (2004).

⁵⁵⁰ Todo ello a pesar de estudios parciales como los de BAHNER (1977: 485-490) y RODIEK (1990: 160-171).

⁵⁵¹ Nos ha sido imposible consultar la reciente edición del *Pornobocosdidascalus* (FERNÁNDEZ RIVERA 2006b).

BIBLIOGRAFÍA

Literatura primaria

Diccionarios, repertorios bibliográficos y obras de consulta general:

- BERGER, Bruno *et. al.* (ed.) (1968): *Deutsches Literatur-Lexikon: biographisch-bibliographisches Handbuch* (fundado por Wilhelm KOSCH), Bern; Múnich, K.G. Saur, 3 vols.
- BRUNET, Jacques-Charles (1860-18655): *Manuel du libraire et de l'amateur de livres* , París, F. Didot Frères et Fils.
- CORREAS, Gonzalo (2000): *Vocabulario de refranes y frases proverbiales: (1627)*, (ed. de Louis COMBET; rev. por Robert JAMMES y Maite MIR-ANDREU), Madrid, Castalia (Nueva biblioteca de erudición y crítica, 19).
- CORTELAZZO, Manlio y Paolo ZOLLI (1979-1988): *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Bolonia, Zanichelli, 5 vols.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de (2006): *Tesoro de la lengua castellana o española* (ed. integral e ilustrada de Ignacio ARELLANO *et al.*, Pamplona, Universidad de Navarra.
- DEUTSCHE FORSCHUNGSGEMEINSCHAFT, *Das Verzeichnis der im deutschen Sprachraum erschienenen Drucke des 17. Jahrhunderts*. Proyecto alojado en la web <http://www.vd17.de/>
- DEYERMOND, Alan D. (1992¹⁵): *Historia de la literatura española 1. La Edad Media*, Barcelona, Ariel.
- FRICKE, Harald *et al.* (eds.) (1997-2003³): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Berlín, W. de Gruyter, 3 vols.
- Gesamtkatalog der Wiegendrucke* (1925-2003): editado por la DEUTSCHEN STAATSBIBLIOTHEK, Leipzig, K.W. Hiersemann; Stuttgart, A. Hiersemann; Berlín, Akademie-Verlag.
- GÖTZE, Alfred (1920²): *Frühneuhochdeutsches Glossar*, Bonn, Marcus und Weber Verlag (Kleine Text für Vorlesungen und übungen; 101).
- LEXER, Matthias von (1974): *Mittelhochdeutsches Handwörterbuch : zugleich als Supplement und alphabetischer Index zum Mittelhochdeutschen Wörterbuch von Benecke-Müller-Zarncke*,

- Stuttgart, S. Hirzel.
- LUTZ, Liselotte *et al.* (1977-1999): *Lexikon des Mittelalters*, München-Zürich, Artemis Verlag, 9 vols.
- GRIMM, Jacob y Wilhelm (1854-1960): *Deutsches Wörterbuch*, Leipzig, S. Hirzel, 16 vols. (Alojado en la web: <http://germazope.uni-trier.de/Projects/DWB>)
- HAIN, Ludwig (1826-1838): *Repertorium bibliographicum in quo libri omnes ab arte typographica inventa usque ad annum MD ... recensentur*, Stuttgart, J.G. Cotta.
- HAUSMANN, Frank-Rutger (1992): *Bibliographie der deutschen Übersetzungen aus dem Italienischen von den Anfängen bis 1730*, Tübingen, Max Niemeyer.
- PANZER, G. W. (1788): *Annalen der älteren deutschen Litteratur oder Anzeige und Beschreibung derjenigen Bücher welche von Erfindung der Buchdruckerkunst bis MDXX in deutscher Sprache gedruckt worden sind*, Nürnberg, Ernst Christoph Grattenauer, 2 vols.
- PICCARD, Gerhard (1966): *Die Ochsenkopfwasserzeichen*, Stuttgart, W. Kohlhammer (Die Wasserzeichenkartei Piccard im Hauptstaatsarchiv Stuttgart ; Findbuch 2), 3 vols.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2001²²): *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe, 2 vols.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2002): *Diccionario de autoridades*, Madrid, Gredos (Biblioteca románica hispánica. 5, Diccionarios 3), 3 vols., (rep. facs. de las ed. de 1726-1739).
- REVILLA, Federico (1995²): *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid, Cátedra.
- RÖHRICH, Lutz (1973²): *Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten*, Freiburg i. B, Herder.
- RÖSSIG, Wolfgang (1997): *Literaturen der Welt in deutscher übersetzung: eine chronologische Bibliographie*, Stuttgart; Weimar, Metzler (Repertorien zur deutschen Literaturgeschichte; 19).
- RÖTTINGER, Heinrich (1942): «Weiditz», en VOLLEMER, Hans *et al.* (ed.), *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig, E. A. Seemann, pp. 269-271.
- SINGER, Samuel y KURATORIUM SINGER DER SCHWEIZERISCHEN AKADEMIE DER GEISTES- UND SOZIALWISSENSCHAFTEN (eds.) (1995-2002): *Thesaurus proverbiorum medii aevi. Lexikon der Sprichwörter des romanisch-germanischen Mittelalters*, Berlin-New York, W. de Gruyter.
- STAMMLER, Wolfgang *et al.* (eds.) (1999²): *Die deutsche Literatur des Mittelalters:*

Verfasserlexikon, Berlin, New York, W. de Gruyter, 10 vols.

TOMMASEO, Niccolò y Bernardo BELLINI (1977), *Dizionario della lingua italiana*, Milán, Rizzoli, 20 vols.

Verzeichnis der im deutschen Sprachbereich erschienenen Drucke des XVI. Jahrhunderts

(1983-1995) de la BAYERISCHEN STAATSBIBLIOTHEK IN MÜNCHEN IM VERBINDUNG MIT DER HERZOG AUGUST BIBLIOTHEK IN WOLFENBÜTTEL, Stuttgart, A. Hiersemann, 22 vols.
(y sitio web <http://www.vd16.de/>)

Vocabolario degli Accademici della Crusca: con tre indici delle voci, locuzioni, e proverbi latini, e greci, posti per entro l'opera (1974): Firenze, Licos Reprints, (rep. facsímil de la ed. de Venecia, 1612).

Vocabolario degli Accademici della Crusca (1863-1923⁵): Firenze, Tipografia Galileiana, 11 vols.

Impresos antiguos:

ANTONIO, Nicolás (1788): *Bibliotheca Hispana vetus sive Hispani scriptores qui ab Octaviani Augusti aevo ad annum Christi MD. floruerunt*, Madrid, D. Joachimi Ibarrae .

ADAM, Melchior (1615): *Vitae Germanorum philosophorum, qui seculo superiori, et quod excurrit, philosophicis ac humanioribus literis clari floruerunt*, Frankfurt am Main-Heidelberg, Impensis Jonae Rosae-Typis Johannis Lacelloti.

BARTH, Kaspar von (traductor al latín de LC) (1624): *Pornoboscodidasculus Latinus. De lenonum, lenarum conciliatricum, servitorum dolis, veneficiis, machinis, plusquam diabolicis, de miseriis iuvenum incautorum qui florem aetatis amoribus inconcessis addicunt; de miserabili singulorum periculo et omnium interitu. Liber plane divinus. Lingua Hispanica ab incerto auctore instar ludi conscriptus Celestinae titulo, tot vitae instruendae sententiis, tot exemplis, figuris, monitis plenus, ut par aliquid nulla fere lingua habeat. Caspar Barthius inter exercitia linguae castellanae cujus fere princeps stilo et sapientia hic ludus habetur Latio transcribebat*, Frankfurt am Main, Typis Wecheliani; Aubrii; Schleichius.

CLESS, Johann (1602): *Catalogi librorum germanicorum alphabetici: das ist Verzeichnis der teudtschen Bücher vnnd Schriften, in allerley Faculteten vnnd Künsten, so seyther Anno 1500. biß auff die herbstmeß Anno 1602, außgangen, vnd in die gewöhnliche Franckfurtische Catalogos sind gebracht worden nach Ordnung der vnderschiedlichen*

- Materien und deß Alphabets, in ein Corpus zusammen gezogen. Secunda pars*, Francofurti, bey Johann Saur in Verlegung Petri Kopffen.
- CORTÉS, Hernán (1650), *Ferdinandi Cortesii von dem Newen Hispanien... zwei ganz lustige unnd fruchtreiche Historien* (trad. al alemán de Sixtus BIRCK y Andreas DIETHER), Augsburg, Phillip Ulhart (Biblioteca Nacional de España, R. 38235).
- DRAUD, Georg (1625): *Bibliotheca librorum germanicorum classica, das ist, Verzeichnuss aller und jeder Bücher, so fas bey dencklichen Jaren, biss auffs Jahr nach Christi Geburt 1625. in Teutscher Spraach von allerhand Materien hin und wider in Truck aussgangen, und noch den mehrettheil in Buchläden gefunden werden : darinnen jedere Facultet in ihre besondere "classes" der Gestalt ist abgetheilet, dass so wol die Materien, als auch die "Autores" (besonderlich nach ihren Zunamen) "ordine alphabetico", sampt Anzeigung wann, wo, und in was Format oder Grösse ein jedes getruckt, ganz leichtlich und ohne besondere Mühe zu finden*, Frankfurt am Main, Egenolff Emmeln, in Verlegung Balthasaris Ostern.
- LOBERA DE ÁVILA, Luis (1530): *Vanquete de nobles cavalleros*, Augsburg, Heinrich Steiner.
- PETRARCA, Francesco (1496): *Opera omnia*, Basilea, Ioannes de Amerbach.
- ROJAS, Fernando de (1519): *Tragicocomedia di Calisto: e Melibea de lingua hispana in idioma italico traducta & nouamente reuista: e correcta per Hieronymo Claricio Immolesse*, Milán, Ioanne Angelo Scinzenzeler.
- SCINZENZELER, Ioanne A. (impresor) (1519). Véase ROJAS, Fernando de (1519)
- STEINMEYER, Vincenz ed. (1620): *Neue Künstliche/ Wohlgerissene/ unnd in Holtz geschnittene Figuren/ dergleichen niemahlen gesehen worden / Von den Fürtrefflichsten/ Künstlichsten unnd Berühmtesten Mahlern/ Reissern/ unnd Formschneydern/ Als nemblich/ Albrecht Dürer/ Hanß Holbeyn/ Hanß Sebaldt Böhem/ Hanß Scheuflin/ unnd andern Teutscher Nation Fürtrefflichsten Künstlern mehr ...*, Frankfurt am Main, V. Steinmeyer.
- WIRSUNG, Christof (1520): *Ain hipsche Tragedia // von zwai liebhabenden // menschen ainem Ritter // Calixtus vnd ainer Edlen // junckfrawen Melibia ge // nant, deren anfang müesam // was, das mittel sieß mit // dem aller bittersten ir bay // der sterben beschlossen*, Augsburg, S. Grimm y M. Wirsung, (Biblioteca Bodmeriana de Cologny-Ginebra, Signatura Span. Lit T-IV).

WIRSUNG, Christof (1534): *Ainn recht liepliches // büchlin vnnd gleich ain traurige // Comedi (so von den latinischen Tragicocomædia ge- // nant wirt) darauß der leser vast nutzlichen bericht / von scha- // den vnnd gefar fleischlicher lieb / vntrew der diener / aufsetz // der gemaynen weyber / list vnnd geytzigkeit der kup- // ler / vnd gleych als inn eynem spiegel man- // cherlay sitten vnnd aygenschaft // der menschen / sehen vnd lernen mag*, Augsburgo, Heinrich Steiner, (Kupferstichkabinett del Kunstmuseum de Basilea, Signatura KK Inv. 1970.276).

WIRSUNG, Christoph (1592): *Ein new Artzney Buch...*, Newstadt an der Hardt, Mattheus Harnisch.

Ediciones:

AGRICOLA, Johann (1970): *Sybenhundert und fünffzig Teütscher sprichwörter* (introd. de Mathilde HAIN), Hildesheim- NY, Georg Olms (Volkskundliche Quellen, 7, Sprichwort).

AGRIPPA VON NETTESHEIM, Heinrich Cornelius (1970): *Opera*, Hildesheim-New York, Georg Olms, (ed. facs. de la de Lyon del año 1600).

ARMONA Y MURGA, José Antonio de (1988): *Memorias cronológicas sobre el teatro en España [1785]* (ed. de Emilio PALACIOS FERNÁNDEZ, Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS y María del Carmen SÁNCHEZ GARCÍA), Vitoria, Diputación Foral de Álava-Servicio de Publicaciones.

BELLAY, Joachim du (2003): *Oeuvres complètes*, (dir. de Olivier MILLET), París-Ginebra, H. Champion-Slatkine (Textes de la Renaissance; 71, 73).

BEHIELS, Lieve y Kathleen V. KISH eds. (2005). Véase ROJAS, Fernando de.

BLINI, Lorenzo (1988-1989): *Il rifacimento in versi de "La Celestina" ad opera di Juan Sedeño: edizione interpretativa, introduzione e note*, Tesis doctoral no publicada, Universidad de Roma "La Sapienza", Roma.

BOTTA, Patrizia (1994-1999): *Edizione critica de La Celestina di Fernando de Rojas (dall'Atto VIII° alla fine)*, ed. electrónica descargable en <http://rmcisadu.let.uniroma1.it/celestina/web.PDF>.

BRAULT, Gerard J. ed. (1963). Véase ROJAS, Fernando de.

BRUNI, Leonardo (1996): *Opere letterarie e politiche*, Turín, Unione tipografico-editrice torinese (Classici latini; [41]. Autori della tarda antichità, del Medioevo e dell'Umanesimo).

BÜLOW, Eduard von (1843). Véase ROJAS, Fernando de.

- CANET Vallés, José Luis (edición introducción y notas) (1993): *De la Comedia humanística al teatro representable (Égloga de la tragicomedia de Calisto y Melibea, Penitencia de amor, Comedia Thebayda, Comedia Hipólita, Comedia Serafina)*, Valencia, UNED-Universidad de Sevilla-Universitat de València (Col·lecció Oberta, Serie *Textos Teatrales Hispánicos del siglo XVI*).
- CAPELLANUS, Andreas, (1985): *De amore - Tratado sobre el amor* (traducción castellana, notas y prólogo por Inés C. VIDAL-QUADRAS), Barcelona, El Festín de Esopo.
- CERVANTES, Miguel de (2004): *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, RAE-Alfaguara (Ed. IV Centenario).
- CONDE LÓPEZ, Juan Carlos y Marta HARO (eds.) (2002). Véase ROJAS, Fernando de
- DOLET, Etienne (1972): *La maniere de bien traduire d'une langue en aultre : (1540) / Etienne Dolet. Discours comme une langue vulgaire se peult perpetuer : (1548) / Jacques de Beaune. De Francicae linguae recta pronuntiatione : (1584) / Théodore de Bèze. Dialogorum de linguae gallicae origine eiusque cum Graeca cognatione, libri IV : (1555) / Joachim Périon*, Ginebra, Slatkine Reprints.
- DRYSDALL, Denis L. (ed. de la traducción de Jacques de LAVARDIN 1578) (1974): *La Célestine*, Londres, Tamesis Books (Colección Támesis. Serie B, textos; 18).
- EGGERS, Hans (ed.) (1964): *Der althochdeutsche Isidor: nach der Pariser Handschrift und den Monseer Fragmenten*, Tübingen, Niemeyer Altdeutsche Textbibliothek Nr. 63.
- EYB, Albrecht von (1990²): *Ob einem manne sey zunemen ein eelichs weyb oder nicht*, (ed. de Helmut WEINACHT), Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft (Texte zur Forschung; Bd. 36).
- FERNÁNDEZ RIVERA, Enrique (ed.) (2006b): *Pornoboscodidasculus latinus (1624): Kaspar Barth's Neo-Latin Translation of Celestina*, Chapell Hill, University of North Carolina Press.
- FOTHERGILL-PAYNE, Louise, Enrique FERNÁNDEZ RIVERA y Pether FOTHERGILL-PAYNE (eds.), con la colaboración de Ivy CORFIS, Michel GARCÍA y Fabienne PLAZOLLES (2002): *Celestina comentada*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca (Texos recuperados, 20).
- GONZÁLEZ GONZALO, Joaquín (ed.) (2005). Véase VELÁZQUEZ DEL CASTILLO, Gabriel.
- GOTTSCHED, J. Ch. (1970): *Nöthiger Vorrath zur Geschichte der deutschen Dramatischen*

- Dichtkunst*, Hildesheim-New York, Georg Olms.
- GUEVARA, fray Antonio de (1994): *Obras completas*, (ed. Emilio BLANCO), Madrid, Turner (Biblioteca Castro), vol. 2.
- HÄBLER, Konrad (1900): *Der deutsche Kolumbus-Brief in Facsimile-Druck*, Strassburg, J.H. Ed. Heitz.
- HARTMANN, Egon y F. R. FRIES (traductores) (1959). Véase Fernando de ROJAS (1959).
- HARSDÖRFFER, Georg Philipp (1968-1969): *Frauenzimmer Gesprächspiele* (ed. de Irmgard BOETTCHER), Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 8 vols.
- HOLTEI, Karl von ed. (1864): *Briefe an Ludwig Tieck*, Breslau, [s. e.].
- HUYGENS, R. B. C. (1970): *Accessus ad Auctores. [Commentum in Theodolum] / Bernard d'Utrecht. Dialogus super auctores / Conrad d'Hirsau*, Leiden, E.J. Brill.
- KISH, Kathleen V. (ed.) (1973): *An edition of the first Italian translation of the «Celestina»*, Chapel Hill N.C., University of North Carolina Press (Studies in the Romance languages and literatures; 128)
- KISH, Kathleen. V. y. Ursula RITZENHOFF. (eds.) (1984): *Die Celestina-Übersetzungen von Christof Wirsung: «Ain Hipsche Tragedia (Augsburg 1520)», «Ainn recht liepliches Buechlin (Augsburg 1534)»*, Hildesheim-Zürich-New York, Georg Olms.
- KRAPF, E. (1899-1900). Véase ROJAS, Fernando de.
- LACARRA SANZ, Eukene (1995²). Véase ROJAS, Fernando de.
- LATINI, Bruneto (1989): *Libro del tesoro. Versión castellana de Li Livres dou Tresor. Ed. de Spurgeon Baldwin*, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies (Spanish Series, 46).
- LAVARDIN, Jacques de (1974). Véase Fernando de ROJAS (1974).
- LAW, John Richard (1989): *El "Spejo dela vida humana" de Rodrigo Sánchez de Arévalo (1404-1470). Estudio y edición crítica*, Ann Arbor, Michigan, U.M.I., Dissertation Information Service.
- LEÓN, Fray Luis de (2003): *El Cantar de los Cantares de Salomón: interpretaciones literal y espiritual* (ed. de José María BECERRA HIRALDO), Madrid, Cátedra (Letras hispánicas; 540).
- LOBERA, Francisco J. *et al* (2000). Véase ROJAS, Fernando de.
- LÓPEZ SANTOS, Antonio y Rubén TOSTADO GONZÁLEZ (2001): *Interludio de Calisto y Melibea*:

- estudio, traducción y notas*, Salamanca, Universidad de Salamanca (Actas salmanticensia: Estudios filológicos; 284).
- LUTERO, Martín (1964): *Sendbrief vom Dolmetschen*, en *D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Weimar, Hermann Böhleus Nachfolger, vol. 300, tomo 2, pp. 627-646 (rep. fotoestática de la ed. de 1909).
- LUTERO, Martín (1983): *Vom ehelichen Leben und andere Schriften über die Ehe* (ed. de Dagmar C. G. LORENZ), Stuttgart, Reclam (Universal-Bibliothek, 9896).
- MARCIALES, Miguel (1985). Véase ROJAS, Fernando de.
- MARTÍN ABAD, Julián (1999): *Un volumen facticio de raros post-incunables españoles*, Toledo, A. Parja, 2 vols., (rep. facsímil de la *Tragicomedia zaragozana* de Jorge Coci de 1507).
- MARTÍNEZ LACALLE, Guadalupe (ed. de la traducción de James MABBE) (1972): *Celestine or the Tragick-comedie of Calisto and Melibea*, Londres, Tamesis books (Colección Támesis. Serie B, Textos; 14).
- MÜNSTER, Sebastian (1984): *Cosmographia, das ist Beschreibung der gantzen Welt... / erstlichen... den fürtrefflichen und weitberühmbten Herrn Sebastianum Munsterum an den Tag gegeben*, Lindau, Antiqua-Verlag.
- MUSPER, Theodor (1923): *Ain hipsche Tragedia von zwaiien liebhabenden mentschen*, Augsburg, Verlag Dr. Benno Filser.
- ORDÓÑEZ, Alfonso (1973). Véase Fernando de ROJAS (1973).
- ORNSTEIN, Jacob (ed.) (1954): *Luis de Lucena. Repetición de amores*, Chapel Hill, University of North Carolina (Studies in the romance Languages and Literatures, 23).
- ÖSTERLEY, Hermann (ed.) (1873): *Steinhöwels Äsop*, Tübingen, [s. n.].
- PALENCIA, Alfonso de (1996): *De perfectione militaris triumphphi. La perfección del triunfo* (ed. de javier Durán Barceló), Salamanca, Universidad de Salamanca (Textos recuperados, 13).
- ROJAS, Fernando de (1843): *Die Celestine. Eine dramatische Novelle* (trad. al alemán de Eduard von BÜLOW), Leipzig, Brockhaus.
- ROJAS, Fernando de (1899-1900): *La Celestina*, (ed. de E. KRAPF, introd. de M. MENÉNDEZ PELAYO), Vigo, Librería Eugenio Krapf.
- ROJAS, Fernando de (1913): *La Celestina*, (ed., introd. y notas de Julio CEJADOR Y FRAUCA), Madrid, Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos, 20 y 23).
- ROJAS, Fernando de (1959): *Celestina. Tragikomödie von Calisto und Melibea* (trad. de Egon

- HARTMANN y F. R. FRIES (traductores), Bremen, Carl Schünemann Verlag.
- ROJAS, Fernando de (1961): *La Celestina: comedia de Calisto y Melibea, Toledo 1500: facsimile*, Cologny/Genève, Bibl. Bodmeriana (Bibliotheca Bodmeriana).
- ROJAS, Fernando de (1963): *Celestine* (a critical ed. of the first French transl., 1527 of the Spanish classic “La Celestina” with an introd. and notes by Gerard J. BRAULT), Detroit, Wayne State University Press.
- ROJAS, Fernando de (1973): *An Edition of the First Italian Translation of the Celestina*, (ed. de Kathleen KISH), Chapel Hill, University of North Carolina Press.
- ROJAS, Fernando de (1974): *La Célestine* (traducción de Jacques de LAVARDIN 1578; ed. por Denis L. DRYSDALL, Londres, Tamesis Books (Colección Tamesis. Serie B, textos; 18).
- ROJAS, Fernando de (1985): “*Celestina*”. “*Tragicomedia de Calisto y Melibea*”, ed. de Miguel MARCIALES (al cuidado de B. DUTTON y J. T. SNOW), Urbana y Chicago, University of Illinois Press (Illinois Medieval Monographs, 1-2), 2 vols.
- ROJAS, Fernando de (1989): *La Celestina, oder Tragikomödie von Calisto und Melibea* [1499] (trad. de Fritz VOGELSANG), Frankfurt, Insel Verlag.
- ROJAS, Fernando de (1991): *Comedia, o tragicomedia de Calisto y Melibea*, (ed., introd. y notas de Peter E. RUSSELL), Madrid, Castalia (Clásicos Castalia).
- ROJAS, Fernando de (1995): *La Celestina: two facsimiles (1499? and 1528)*, New York, Hispanic Society of America.
- ROJAS, Fernando de (1995²): *La Celestina*, (ed. de Eukene LACARRA), Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- ROJAS, Fernando de y «antiguo autor» (2000): *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, (edición y estudio de Francisco J. LOBERA y Guillermo SERÉS, Paloma DÍAZ-MAS, Carlos MOTA e Íñigo RUIZ ARZÁLLUZ, y Francisco RICO), Barcelona, Crítica (Biblioteca Clásica, 20).
- ROJAS, Fernando de (2000¹²): *La Celestina*, (ed. de Dorothy S. SEVERIN, y notas en colaboración de M. CABELLO), Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 4).
- ROJAS, Fernando de (2002): *La Celestina* (ed. de Juan Carlos CONDE LÓPEZ y Marta HARO), Madrid, Castalia.
- ROJAS, Fernando de (2005): *Celestina: An Annotated Edition of the First Dutch Translation, Antwerp, 1550*, (ed. de BEHIELS, Lieve y Kathleen V. KISH), Leuven, Leuven University

- Press.
- RUSSELL, Peter E. (1991). Véase ROJAS, Fernando de.
- SAN PEDRO, Diego de (1999²): *Cárcel de amor; Tractado de amores de Arnalte y Lucenda; Sermón*, (ed. de José Francisco RUIZ CASANOVA), Madrid, Cátedra (Letras hispánicas; 8).
- SÁNCHEZ DE ARÉVALO, Rodrigo (1994): *Spejo de la vida humana: porque en el todos los hombres en cualquier estado, o oficio, miraran las prosperidades, adversidades de cualquier arte, vida, preceptos y enseñanzas del bien vivir*, Valencia, Librerías "París-Valencia".
- SCHLEGEL, A. W. (1846-1847): *Sämmtliche Werke* (ed. de Edouard BÖCKING), Leipzig, Weidmann.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich (2000): *Sobre los diferentes métodos de traducir* (trad. y comentario de Valentín GARCÍA YEBRA), Madrid, Gredos.
- SEVERIN, Dorothy S. (ed., notas en colaboración de M. CABELLO) (2000¹²). Véase ROJAS, Fernando de.
- SILVA, Feliciano de (1988): *Segunda Celestina* (ed. de Consolación BARANDA), Madrid, Cátedra (Letras hispánicas; 284).
- VALDÉS, Juan de (1982²): *Diálogo de la lengua*, (ed. de Juan M. LOPE BLANCH), Madrid, Castalia (Clásicos Castalia).
- VEGA, Garcilaso de la (1995): *Obra poética y textos en prosa*, (ed., prólogo y notas de Bienvenido MORROS; con un estudio preliminar de Rafael LAPESA), Barcelona, Crítica (Biblioteca clásica, 27).
- VELÁZQUEZ DE CASTILLO, Gabriel (2005): *Clarián de Landanís (Libro I)*, ed. de Antonio Joaquín GONZÁLEZ GONZALO, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- VIVES, Juan Luis (2000): *Del arte de hablar* (ed. de José Manuel RODRÍGUEZ PEREGRINA), Granada, Universidad de Granada (Monográfica; 255. Serie Humanística).
- VOGELSANG, Fritz (1989). Véase Fernando de ROJAS (1989).
- WEINACHT, HELMUT (ed.) (1990²). Véase EYB, Albrecht von.
- WICKRAM, Georg (1971): *Sämmtliche Werke* (ed. de Hans-Gert ROLOFF), Berlín; New York, W. de Gruyter.
- WIRSUNG, Christoph (1520). Véase KISH, Kathleen V. y Ursula RITZENHOFF (1984).
- WIRSUNG, Christoph (1534). Véase KISH, Kathleen V. y Ursula RITZENHOFF (1984).
- WYLE, Niklas von (traductor al alemán de la *Historia de duobus amantibus* de E. S. PICCOLOMINI)

- (2000): *Euriolus und Lucretia*, Hildesheim, Georg Olms.
- ZOOZMANN, Richard (1905): *Die Celestine. Eine Tragikomödie in fünf Aufzügen*, Dresde, Hugo Angermann (Kabinettsstücke der Weltliteratur, II).

Literatura secundaria

- ABAD, Manuel (1977): «La ilustración de portadas de *La Celestina*, en siete ediciones del siglo XVI», *Revista De Ideas Estéticas*, xxxv, pp. 229-235.
- ACOSTA GÓMEZ, Luis A. (1989): *El lector y la obra: teoría de la recepción literaria*, Madrid, Gredos (Biblioteca románica hispánica. 2, Estudios y ensayos; 368).
- ALCALÁ, Ángel (1976): «El neoepicureísmo y la intención de "La Celestina"», *Romanische Forschungen*, 88: 2-3, pp. 225-245.
- ALCALÁ, Ángel (2001): *Literatura y ciencia ante la Inquisición Española*, Madrid, Ediciones Laberinto (Arcadia de las Letras, 5).
- ALVAR, Carlos (1990): «Notas para el estudio de las traducciones italianas en Castilla durante el siglo XV», *Anuario Medieval*, 2, pp. 23-41.
- ALVAR, Carlos (1998): «Textos técnicos traducidos en Castilla (Siglos XIII al XV)», *Boletín De La Sociedad Castellonense De Cvltura*, LXXIV: 1, pp. 235-255.
- ALVAR, Carlos (2001): «Textos científicos traducidos al castellano durante la Edad Media», en HENRARD, Nadine, Paola MORENO y Martine THIRY-STASSIN (eds.), *Convergences médiévales. Épopée, lyrique, roman. Mélanges offerts à Madeleine Tyssens*, Bruxelles, De Boeck Université, pp. 25-47.
- ALVAR, Carlos (2005): «De *La Celestina* a *Amadís*: el itinerario de un grabado», en BOTTA, Patrizia (ed.), *Filologia dei testi a stampa (area iberica)*, Modena, Mucchi Editore, pp. 97-109.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (2001): «*La Celestina*, del siglo XVIII a Menéndez Pelayo», en TORRES NEBRERA, Gregorio (ed.), *"Celestina": Recepción y herencia de un mito literario*, Cáceres, Universidad de Extremadura-Servicio de Publicaciones, pp. 73-96.
- ARATA, Stefano (1988): «Una nueva tragicomedia celestinesca del siglo XVI», *Celestinesca*, XII:

1, pp. 45-50.

ARELLANO, Ignacio (2001): «*La Celestina* en la comedia del XVII», en TORRES NEBRERA, G (ed.), *"Celestina": recepción y herencia de un mito literario*, Cáceres, Universidad de Extremadura, pp. 51-72.

ASKINS, Arthur L. F. y Víctor INFANTES (1991): «Las 'coplas' celestinescas de ¿tremar?: una historia casi completa de medio pliego», *Celestinesca*, XV: 2, pp. 31-51.

BAHNER, Werner (1977): «*La Celestina* en el teatro de la República democrática Alemana», en CRIADO DE VAL, Manuel (ed.), *"La Celestina" y su contorno social: Actas del I Congreso Internacional sobre "La Celestina"*, Barcelona, Hispam, pp. 485-490.

BALDELLI, Ignazio (1950): «Girolamo Claricio editore della *Celestina*», *Giornale Storico Della Letteratura Italiana*, CXXVII, pp. 111-116.

BARANDA, Consolación (2004): *La Celestina y el mundo como conflicto*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca (Acta Salmanticensia. Estudios filológicos, 303).

BARBERA, Raymond E. (1970): «Medieval iconography in the *Celestina*», *Romanic Review*, LXI, pp. 5-13.

BARTRUM, Giulia (1995): *German Renaissance Prints 1490-1550*, Londres, British Museum Press.

BASSNETT, Susan (1993): *Comparative literature: a critical introduction*, Oxford-Cambridge, Blackwell.

BATAILLON, Marcel (1961): *La Célestine selon Fernando de Rojas*, París, Didier (Etudes de littérature étrangère et comparée, 42).

BEARDSLEY, Theodore S. Jr. (1981): «The Lowlands Editions of *Celestina* (1539-1601)», *Celestinesca*, 5: i, pp. 7-11.

BEHIELS, G. (1982-1983): «La primera traducción de la *Celestina* en los Países Bajos», *Linguistica Antverpiensia*, 16-17, pp. 289-331.

BEHIELS, Lieve (1993): «¿Cómo se tradujeron los proverbios de *La Celestina* en neerlandés y en alemán?», *Paremia*, 2, pp. 189-194.

BEHIELS, Lieve (2001): «Las estrategias de dos traductores de *La Celestina* al neerlandés: el anónimo de Ámberes (1550) y Hugo Claus (1970)», en PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B./ GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael y GÓMEZ RUBIO, Gema (eds.), *La Celestina, V Centenario (1499-1999)*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 457-466.

BELLOT, Josef (1980). Véase *Welt im Umbruch*.

- BENTE, Martin (1968): *Neue Wege der Quellenkritik und die Biographie Ludwig Senfls*.
- BENZING, Josef (1963): *Die Buchdrucker des 16. und 17. Jahrhunderts im deutschen Sprachgebiet*, Wiesbaden, Otto Harrassowitz (Beiträge zum Buch- und Bibliothekswesen, Band 12).
- BERNDT KELLEY, Erna (1985): «Peripecias de un título: en torno al nombre de la obra de Fernando de Rojas», *Celestinesca*, 9:2, pp. 3-45.
- BERNDT KELLEY, Erna (1993): «Mute Commentaries on a text: The Illustrations of the *Comedia de Calisto y Melibea*», en CORFIS, Ivy A. y Joseph T. SNOW (eds.), *Fernando de Rojas and "Celestina" : approaching the Fifth Centenary : proceedings of an international Conference in commemoration of the 450th Anniversary of the death of Fernando de Rojas, Purdue University, West Lafayette, Indiana, 21-24 November 1991*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, pp. 193-227.
- BEYERLE, Dieter (1980): «Der Spanische Äsop des 15. Jahrhunderts», *Romanistisches Jahrbuch*, 31, pp. 312-336.
- BIZZARRI, Hugo O. (2001): «La práctica del refrán en *Celestina*», en BOTTA, P., CANTALAPIEDRA, F., REICHENBERGER, K. y Joseph T. SNOW (eds.), *Tras los pasos de La Celestina*, Kassel, Reichenberger, pp. 3-21.
- BIZZARRI, Hugo O. (2002): «Del texto a la imagen: representaciones iconográficas de la realeza en un manuscrito de los *Castigos del rey don Sancho IV* (Ms. BN Madrid 3995)», *Incipit*, 22, pp. 53-94.
- BIZZARRI, Hugo O. (2004): *El refranero castellano en la Edad Media*, Madrid, Ediciones Laberinto (Arcadia de las Letras, 28).
- BLANCO, Emilio (2001): «Algunas notas sobre la recepción de *Celestina* en los siglos XVI y XVII», en TORRES NEBrera, Gregorio (ed.), «*Celestina*»: *Recepción y herencia de un mito literario*, Cáceres, Universidad de Extremadura-Servicio de Publicaciones, pp. 17-49.
- BLANCO, Mercedes ([s. a.]): «Las piezas liminares de la Celestina: un vestíbulo enigmático», en MAURIZI, Françoise (org.), *La Célestine. Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea. Actes du colloque international du 29-30 janvier 1993*, pp. 119-143.
- BLECUA, Alberto (1983): *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia.
- BLECUA, Alberto (2002): «Minerva con el can o los falsos problemas filológicos», *Revista de Literatura Medieval*, XIV: 1, pp. 37-46.
- BORVITZ, Walther (1914): *Die Übersetzungstechnik Heinrich Steinhöwels. Dargestellt auf Grund*

- seiner Verdeutschung des "Speculum vitae humanae" von Rodericus Zamorensis. Eine stilistische Untersuchung, Halle, Niemeyer (Hermaea, XIII).
- BOTTA, Patrizia (1993): «La *Celestina* de Palacio en sus aspectos materiales», *Boletín De La Real Academia Española*, LXXIII, pp. 25-50 y 347-366.
- BOTTA, Patrizia (1999): «...y nuevamente añadido el "Auto de Traso y sus compañeros», *Ínsula*, 633, pp. 9-11.
- BOTTA, Patrizia (2001): «Los epígrafes en *La Celestina*. (Títulos, subtítulos, rúbricas, argumentos, etcétera)», en CRIADO DE VAL, Manuel (ed.), *Los orígenes del español y los grandes textos medievales Mio Cid, buen amor y Celestina*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 237-264.
- BOTTA, Patrizia (2002a): «*La Celestina*», en ALVAR, Carlos y José Manuel LUCÍA MEGÍAS (eds.), *Diccionario filológico de literatura medieval española: textos y transmisión*, Madrid, Castalia (Nueva biblioteca de erudición y crítica; 21), pp. 252-267.
- BOTTA, Patrizia (2002b): «*La Celestina* vibra en *La Lozana*», *Cultura Neolatina*, 62, pp. 275-304.
- BOTTA, Patrizia (2003): «Onomástica y crítica textual: peripecias de los nombres propios en la historia textual de *La Celestina*», *Criticón (Homenaje a Stefano Arata)*, 87-89, pp. 97-111.
- BOTTA, Patrizia y Víctor INFANTES (1999): «Nuevas bibliográficas de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (Zaragoza, Jorge Coci, 1507)», *Revista De Literatura Medieval*, XI, pp. 179-208.
- BOTTA, Patrizia y Elisabetta VACCARO (1992): «Un esemplare annotato della *Celestina* e la tradizione inglese di Mabbe», *Cultura Neolatina*, 52: 3-4, pp. 353-419.
- BRANDENBERGER, Tobias (1997): *Literatura de matrimonio: (Península Ibérica, S. XIV-XVI)*, Zaragoza, Pórtico (Hispanica helvetica; 8).
- BRAULT, G. J. (1960): «English Translations of the *Celestina* in the Sixteenth Century», *Hispanic Review*, 28: 4, pp. 301-312.
- BRIESEMEISTER, Dietrich (1974): «Zu Christoph Wirsungs deutsche *Celestina*-Übersetzungen», en BRIESEMEISTER, Dietrich (ed.), *Sprache, Literatur, Kultur. Romanistische Beiträge*, Frankfurt am Main, pp. 50-57.
- BRIESEMEISTER, Dietrich (1980): «Die Theorie der Übersetzung in Spanien im 15. Jahrhundert», en Gerhard SCHMIDT y Manfred TIETZ (eds.), *Stimmen der Romania: Festschrift für W. Theodor Elwert zum 70. Geburtstag*, Wiesbaden, B. Heymann, pp. 483-517.

- BRIESEMEISTER, Dietrich (1982): «Die gedruckten deutschen Übersetzungen von Vives' Werken im 17. Jahrhundert», en BUCK, August (ed.), *Juan Luis Vives: Arbeitsgespräch in der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel von 6.-8. November 1980*, Hamburg, Hauswedell (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung, 3), pp. 177-191.
- BRIESEMEISTER, Dietrich (1989): «Die *Celestina*-Übersetzungen von Christof Wirsung (Augsburg 1520; 1534), ed. and intro. By K. V. Kish and U. Ritzenhoff», *Celestinesca*, 13: ii, pp. 74-75.
- BRIESEMEISTER, Dietrich (2002): «Contacto cultural e intercambio literario entre España y el Sacro Imperio en la época de la europeización», en VALDEÓN, Julio, Klaus HERBERS y Karl RUDOLF (eds.), *España y el "Sacro Imperio". Procesos de cambios, influencias y acciones reíprocas en la época de la "Europeización" (siglos XI-XIII)*, Valladolid, Universidad de Valladolid-Secretariado de Publicaciones, pp. 431-440.
- BRIESEMEISTER, Dietrich (2004): «Hispanica Guelpherbytana. Spanische Drucke des 16. und 17. Jahrhunderts aus dem Besitz der Herzog August Bibliothek», en WENTZLAFF-EGGEBERT, Harald (ed.), *Spanien aus deutscher Sicht. Deutsch-spanische Kulturbeziehungen gestern und heute*, Tübingen, Max Niemeyer (Beihefte zur Iberoromania, 20), pp. 205-213.
- BRUNEL, Pierre y Yves CHEVREL (dirs.) (1989): *Précis de littérature comparée*, Paris, Presses Universitaires de France.
- BUJANDA, J. M. de (1979): «La littérature castillane dans l'index espagnol de 1559», en REDONDO, Augustin (ed.), *L'humanisme dans les lettres espagnoles / XIXe Colloque international d'études humanistes, Tours, 5-17 juillet 1976*, Paris, J. Vrin (De Pétrarque à Descartes ; 39), pp. 205-217.
- BUJANDA, Jesús Martínez de (1996): *Thesaurus de la littérature interdite au XVIe siècle: auteurs, ouvrages, éditions avec addenda et corrigenda*, Sherbrooke Canada-Genève, Centre d'études de la Renaissance-Droz (Index des livres interdits ; 10).
- BURIDANT, C. (1983): «Translatio medievalis. Théorie et pratique de la traduction médiévale», *Travaux de linguistique et de Littérature*, XXI: 1, pp. 81-136.
- CAMPA, Pedro F. (1990): *Emblemata Hispanica. An Annotated Bibliography of Spanish Emblem Literature to the Year 1700*, Durham and London, Duke University Press.
- CAMPA, Pedro F. (2001): «Emblemata Hispanica: Addenda et Corrigenda», *Emblematica. An Interdisciplinary Journal for Emblem Studies*, 11, pp. 327-376.

- CARAVAGGI, Giovanni (1981): «Apostilla al *Testamento de Celestina*», *Revista De Literatura*, 86, pp. 141-151.
- CARMONA FERNÁNDEZ, Fernando (1999): «Traducir en la Edad Media y traducir la Edad Media», en PAREDES, Juan y Eva MUÑOZ RAYA (eds.), *Traducir la Edad Media. La traducción de la literatura medieval románica*, Granada, Universidad de Granada, pp. 153-166.
- CARMONA FERNÁNDEZ, Fernando y Fernando CARMONA RUIZ (2001-2002): «El caballero y la imagen de su amada: el episodio de las gotas de sangre en la nieve en Perceval y en Parzival», *Estudios Románicos*, 13-14, pp. 41-57.
- CARMONA RUIZ, Fernando (2005): «La recepción de la *Celestina* en Alemania: su primera adaptación teatral (Richard Zoozmann, 1905)», *Celestinesca*, 29, pp. 47-70.
- CARMONA RUIZ, Fernando (2006a): «La *Celestina* según José Musso Valiente», en MARTÍNEZ ARNALDOS, Manuel José Luis MOLINA MARTÍNEZ y Santos CAMPOY GARCÍA (eds.), *José Musso Valiente y su época (1785-1838): la transición del Neoclasicismo al Romanticismo. Actas del Congreso Internacional celebrado en Lorca los días 17, 18 y 19 de noviembre de 2004*, Lorca-Murcia, Ayuntamiento de Lorca y Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, pp. 539-547.
- CARMONA RUIZ, Fernando (2006b): «La canonización de *La Celestina* en Alemania», *1616*, XI, pp. 89-98.
- CARMONA RUIZ, Fernando (en prensa): Reseña de la *Celestina comentada*, ed. FOTHERGILL-PAYNE *et al.* (2002), en el número 27 de *Incipit*.
- CARRASCO, Félix (1995): «La recepción del planto de Pleberio en las traducciones e imitaciones de *Celestina*», en NASCIMENTO, Aires A. y ALMEIDA RIBEIRO Cristina (eds.), *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 Outubro 1991)*, Lisboa, Cosmos, pp. 17-25.
- CASTELLS, Ricardo (1993): «El mal de amores de Calisto y el diagnóstico de Eras y Crato médicos», *Hispania*, LXVI, pp. 55-60.
- CASTILLO VEGAS, Jesús Luis (1987): *Política y clases medias: el siglo XV y el maestro salmantino Fernando de Roa*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones-Universidad.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio (1998): *Introducción al método iconográfico*, Barcelona, Ariel (Ariel Patrimonio Histórico).
- CASTRO DÍAZ, Antonio (1985): «Pecado, demonio y determinismo en *La Celestina*», en IGLESIAS,

- María del Carmen, Carlos MOYA y Luis RODRÍGUEZ ZÚÑIGA (eds.), *Homenaje a José Antonio Maravall*, Madrid, Centro de Investigaciones sociológicas, pp. 383-396.
- CÁTEDRA, Pedro M. *et al.* (eds.) (2001a): *Tratados de amor en el entorno de Celestina (Siglos XV-XVI)*, Madrid, Sociedad estatal España nuevo milenio (mitos de la literatura española).
- CÁTEDRA, Pedro M. (2001b): *Lectura, polifonía y género en la «Celestina» y su entorno*, en SANTONJA, Gonzalo (coord.), *Celestina. La comedia de Calisto y Melibea, locos enamorados*, Madrid, España Nuevo Milenio.
- CÁTEDRA, Pedro M. y Anastasio ROJO (2004): *Bibliotecas y lecturas de mujeres. Siglo XVI*, Sora-Madrid, Fundación Duques de Soria-Fundación Germán Sánchez Ruipérez (Instituto de Historia del Libro y de la Lectura).
- CERQUIGLINI, Bernard (1989): *Eloge de la variante: histoire critique de la philologie*, París, Ed. du Seuil.
- CHERCHI, Paolo y Joseph T. SNOW (1998): «Cornelius Agrippa and *Celestina*», *Celestinesca*, 22: 2, pp. 61-67.
- CHEVALIER, Maxime (2001): «*La Celestina* según sus lectores», en LÓPEZ-RÍOS, Santiago (ed.), *Estudios sobre la "Celestina"*, Madrid, Istmo Colección Fundamentos 198. Serie Clásicos y Críticos, pp. 601-621.
- CHEVREL, Yvres (1983): «De l'influence à la réception critique», en Société française de littérature générale et comparée *La recherche en littérature générale et comparée en France: aspects et problèmes*, París, S.F.L.G.C., pp. 89-107.
- CHIASLES, Émile (1969): *La comédie en France au seizième siècle*, Ginebra, Slatkine Reprints, (reimpr. de la ed. París de 1862).
- CONDE LÓPEZ, Juan Carlos (1997): «El Manuscrito II-1520 de la Biblioteca de Palacio y *La Celestina*. Balance y estado de la cuestión», en BELTRÁN, Rafael y José Luis CANET (eds.), *Cinco siglos de "Celestina"*, Valencia, Universitat de València (Col·lecció Oberta), pp. 161-185.
- CONDE LÓPEZ, Juan Carlos (2001): «1989-1999: diez años de *La Celestina*, Manuscrito de Palacio», en CRIADO DE VAL, Manuel (ed.), *Los orígenes del español y los grandes textos medievales: Mío Cid, Buen Amor, Celestina*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC, pp. 265-288.
- COSERIU, Eugenio (1977): «Vives y el problema de la traducción», en COSERIU, Eugenio (ed.),

- Tradición y novedad en la ciencia del lenguaje*, Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica, II. Estudios y Ensayos, 265), pp. 86-102.
- CURSCHMANN, Michael (1999): «Wort-Schrift-Bild. Zum Verhältnis von volksprachigen Schriftum und bildender Kunst vom 12. bis zum 16. Jahrhundert», en HAUG, Walter (ed.), *Mittelalter und frühe Zeit. Übergänge, Umbrüche und Neuansätze*, Tübingen, Niemeyer (Fortuna vitrea, 16), pp. 378-470.
- CURTIUS, Ernst Robert (1975): *Literatura europea y Edad Media Latina*, México, F.C.E.
- DEYERMOND, Alan D. ([s. a.]): «Hacia una lectura feminista de *la Celestina*», en MAURIZI, Françoise (coord.), *La Célestine. Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea. Actes du colloque international du 29-30 janvier 1993*, Caen, Université de Caen (Maison de la recherche en sciences humaines, travaux et documents, 2), pp. 59-86.
- DEYERMOND, Alan D. (1961): «La crítica de *La Celestina* de Jacques de Lavardin», *Hispanófila*, XIII, pp. 1-4.
- DEYERMOND, Alan D. (1977): «Hilado-cordón-cadena: symbolic equivalence in *La Celestina*», *Celestinesca*, 1: i, pp. 6-12.
- DEYERMOND, Alan D. (1990): «Pleberio's Lost Investment: The Wordly Perspective of *Celestina*, Act 21», *Modern Language Notes*, 105: 2, pp. 169-179.
- DI CAMILLO, Ottavio (2001): «La péñola, la imprenta y la doladera. Tres formas de culturas humanística en la carta *El autor a un su amigo* de *La Celestina*», en LOZANO-RENIEBLAS, Isabel y Juan CARLOS MERCADO (coords.), *Silva Studia philologica in honorem Isaías Lerner*, Madrid, Castalia, pp. 111-126.
- DI CAMILLO, Ottavio (2005): «Consideraciones sobre *La Celestina* y las instituciones dramáticas del humanismo en lengua vulgar», en DI CAMILLO, Ottavio y John O'NEILL (eds.), *La Celestina 1499-199. Selected Papers from the International Congress in Commemoration of the Quincentennial Anniversary of La Celestina New York, November 17-19, 199*, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies (Spanish Series 133), pp. 53-74.
- DICKE, Gerd (1994): *Heinrich Steinhöwels "Esopus" und seine Fortsetzer: Untersuchungen zu einem Bucherfolg der Frühdruckzeit*, Tübingen, Niemeyer (Münchener Text und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters, Bd. 103).
- DIETERICH, Hartwig (1970): *Das protestantische Eherecht in Deutschland bis zur Mitte des 17.*

- Jahrhunderts*, München, Claudius Verlag (Jus Ecclesiasticum, 10).
- DODGSON, Campbell (1980): *Catalogue of early German and Flemish woodcuts preserved in the Department of prints and drawings in the British Museum*, Vaduz-Londres, Quarto Press- British Museum Publ, (reprod. de las eds. de 1903-1925).
- DOMÍNGUEZ BORDONA, Jesús (1930): *Die spanische Buchmalerei vom siebten bis siebzehnten Jahrhundert*, Leipzig, H. Schmidt & C. Günther Pantheon Verl. für Kunstwissenschaft, 2 vols.
- DOMÍNGUEZ BORDONA, Jesús y Juan AINAUD (1962): *Ars Hispaniae. Historia universal del arte hispánico. Miniatura. Grabado. Encuadernación*, Madrid, Plus Ultra, vol. 18.
- DRYSDALL, Denis L. (1996): «Allusions to the *Celestina* in Works Written or Published in France Up To 1644», *Celestinesca*, 20: i-ii, pp. 21-36.
- DRYSDALL, Denis L. (1998): «The *Celestina* in French Bibliographical and Encyclopedic Works of the Seventeenth and Eighteenth Centuries», *Celestinesca*, 22: i, pp. 75-80.
- DRYSDALL, Denis L. (ed. de la traducción de Jacques de LAVARDIN 1578) (1974): *La Célestine*, Londres, Tamesis Books (Colección Tamesis. Serie B, textos; 18).
- DÜRER, Albrecht (2000): *Das gesamte grafische Werk. Druckgrafik*, Köln, Parkland Verlag.
- EDWARDS Jr., Mark U. (1983): *Luther's last Battles. Politics and Polemics, 1531-46*, Ithaca-Londres, Cornell University Press.
- EHRENZELLER, Hans (1955): *Studien zur Romanvorrede von Grimmelshausen bis Jean Paul*, Berna, J. Klemmer.
- EIB, Maja (2001): *Der Humanismus und sein Einfluss auf das Eherverständnis im 15. Jahrhundert: Eine philosophisch-moraltheologische Untersuchung unter besonderer Berücksichtigung des frühhumanistischen Gedankenguts Albrechts von Eyb*, Münster, Lit.
- ENGELSING, Rolf (1973): *Analphabetentum und Lektüre : Zur Sozialgeschichte des Lesens in Deutschland zwischen feudaler und industrieller Gesellschaft*, Stuttgart, Metzler.
- ERTZDORFF, Xenja von (1989): *Romane und Novellen des 15. und 16. Jahrhunderts in Deutschland*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- ESCARPIT, Robert (1958): *Sociologie de la littérature*, París, Presses universitaires de France (Que sais-je?; 777).
- FARINELLI, Arturo (1892): *Die Beziehungen zwischen Spanien und Deutschland in der Litteratur der beiden Länder*, Tesis doctoral, Universidad de Zürich (Inagural Dissertation zur

- Erlangung der Doktorwürde), Berlín.
- FARINELLI, Arturo (1902): «Wilhems Fehses "Christof Wirsungs deutsche Celestinaübersetzungen"», *Deutsche Litteraturzeitung*, 21, pp. 2786-2794.
- FAULHABER, Charles B. (1990): «*Celestina* de Palacio: Madrid, Biblioteca de Palacio, MS 1520», *Celestinesca*, XIV: 2, pp. 3-39.
- FAULHABER, Charles B. (1991): «*Celestina de Palacio*: Rojas's Holograph Manuscript?», 15:1, 3-52.
- FEHSE, Wilhelm (1902): *Christof Wirsungs deutsche Celestinaübersetzungen*, Tesis doctoral no publicada, tesis doctoral de la Universidad de Halle-Wittenberg, Halle.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Emilio (2005): «La Celestina en alemán: Un ejemplar único en España de la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense», *Pecia Complutense. Boletín de la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid*, 2, pp. Descargable en: <http://www.ucm.es/BUCM/foa/pecia/num2/index02.htm>.
- FERNÁNDEZ RIVERA, Enrique (2006a): «La autoría y el género de *Celestina comentada*», *Revista de Filología española*, LXXXVI: 2, pp. 259-276.
- FERRERAS-SAVOYE, Jacqueline (1977): *La Celestine ou la crise de la société patriarcale*, París, Ediciones Hispano-Americanas.
- FLAMM, Hermann (1916): «Der Bildhauer Hans Wydyz und seine vermutlichen Verwandtschaftlichen Beziehungen zum Petrarkameister Hans Weidiz und dem Medailleur Christoph Widiz», *Repertorium Für Kunstwissenschaft*, 38, pp. 109-118.
- FONTES, Manuel da Costa (2004): *The Arts of Subversion in Inquisitional Spain*, West Lafayette, Indiana, Purdue University Press (Purdue Studies in Romance Literatures, 30).
- FRANK, Armin Paul y Harald KITTEL (2004): «Der Transferansatz in der übersetzungsforschung», en FRANK, Armin Paul y Horst TURK (eds.), *Die literarische Übersetzung in Deutschland. Studien zu ihrer Kulturgeschichte in der Neuzeit*, Berlín, E. Schmidt (Göttinger Beiträge zur Internationalen übersetzungsforschung, 18), pp. 3-67.
- FRIEDLÄNDER, Max J. (19704): *Der Holzschnitt*, Berlín, De Gruyter.
- GARCÍA YEBRA, Valentín (2004): *Traducción y enriquecimiento de la lengua del traductor*, Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica. II Estudios y ensayos, 436).
- GARCI-GÓMEZ, Miguel (1982): «“Eras e Crato médicos”: identificación e interpretación», *Celestinesca*, VI: i, pp. 9-14.

- GARCI-GÓMEZ, Miguel (2006): «El ximio de la abuela y el cuchillo del abuelo de Calisto: identificación», en <http://aaswebsv.aas.duke.edu/celestina/CELESTINA/ENSA/EL-XIMIO.HTM>
- GAUDEMET, Jean (1993): *El matrimonio en Occidente*, Madrid, Taurus.
- GEISBERG, Max (1974): *The German single-leaf woodcut: 1500-1550*, New York, Hacker Art Books.
- GEISBERG, Max (ed.) (1987): *Die deutsche Buchillustration in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts*, Davaco, Doornspijk.
- GENETTE, Gerard (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París, Seuil (Col. Poétique).
- GENSTHALER, Gerhard (1973): *Das frühe Medizinalwesen der Freien Reichstadt Augsburg unter besonderer Berücksichtigung der ersten Augsburger Pharmakopöe von 1564*, München, Hieronymus Mühlberger (Abhandlugen zur Geschichte der Stadt Augsburg. Schriftenreihe des Stadtarchivs Augsburg, 21), tesis doctoral.
- GIER, Helmut (1987): *450 Jahre Staats- und Stadtbibliothek Augsburg. Kostbare Handschriften und alte Drucke*, Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek Augsburg.
- GIER, Helmut y Reinhard Schwarz eds. (1996): *Reformation und Reichstadt-Luther in Augsburg*, Augsburg, Wißner.
- GILLY, Carlos (1985): *Spanien und der Basler Buchdruck bis 1600. Ein Querschnitt durch die spanische Geistesgeschichte aus der Sicht einer europäischen Buchdruckstadt*, Basilea-Frankfurt a. M., Verlag Helbing & Lichtenhahn (Basler Beiträge zur Geschichtswissenschaft, 151).
- GILMAN, Stephen (1974): *La Celestina: Arte y estructura* (trad. de Margit FRENK DE ALATORRE), Madrid, Taurus (Persiles, 71).
- GILMAN, Stephen (1978): *La España de Fernando de Rojas. Panorama intelectual y social de La Celestina*, Madrid, Taurus.
- GILMAN, Stephen y Michael J. RUGGERIO (1961): «Rodrigo de Reinosa and *La Celestina*», *Romanische Forschungen*, LXXIII, pp. 255-284.
- GLONING, Thomas (1995): «Der Weintraktat des Arnald von Villanova und die deutsche Bearbeitung durch Wilhelm von Hirnkofen (1478) : neue Beobachtungen zur Textgeschichte », *Würzburger Medizinhistorische Mitteilungen*, 13, pp. 199-208 .

- GNISI, Armando (dir.) (2000): *Introduzione alla letteratura comparata*, Milán, Mondadori.
- GONZÁLEZ AGEJAS, Lorenzo (1894): «*La Celestina*. ¿Está completa según hoy la conocemos? Una traducción alemana de 1520. Pasajes nuevos que contiene», *La España Moderna*, 6, pp. 78-103.
- GONZÁLEZ ROLÁN, T., A MORENO HERNÁNDEZ y P. SAQUERO SUÁREZ-SOMONTE (2000): *Humanismo y Teoría de la Traducción en España e Italia en la primera mitad del siglo XV. Edición y Estudio de la Controversia Alphonsiana (Alfonso de Cartagena vs. L. Bruni y P. Candido Decembrio)*, Madrid, Ediciones Clásicas.
- GOTZKOWSKY, Bodo (1991): “*Volksbücher*”: *Prosaromane, Renaissancenovellen, Versdichtungen und Schwankbücher : Bibliographie der deutschen Drucke*, Baden-Baden, V. Koerner (Bibliotheca bibliographica Aureliana 125).
- GREEN, Otis H. (1969): *España y la tradición occidental*, Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica. Estudios y ensayo, 126).
- GRIFFIN, Clive (2001): «*Celestina's Illustrations*», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXVIII, pp. 59-79.
- GUGLIELMI, Marina (2000): «La traduzione letteraria», en GNISCI, Armando (dir.), *Introduzione alla letteratura comparata*, Milán, Mondadori, pp. 160-210.
- GUYARD, Marius-François (1951): *La littérature comparée*, París, Presses universitaires de France (Que sais-je? ; 499).
- HÄBERLEIN, Mark (1998): *Brüder, Freunde und Betrüger: soziale Beziehungen, Normen und Konflikte in der Augsburger Kaufmannschaft um die Mitte des 16. Jahrhunderts*, Berlín, Akad. Verl. (Colloquia Augustana, 9).
- HÄMMERLE, Albert (1936): *Die Hochzeitsbücher der Augsburger Bürgerstube und Kaufleutestube bis zum Ende der Reichsfreiheit*, München, [s. e.].
- HERMANS, Theo (ed.) (1985a): *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, Londres, Sidney, Croom Helm.
- HERMANS, Theo (1985b): «Metaphor and Imagery in the Renaissance Discourse on Translation», en HERMANS, Theo (ed.), *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, Londres, Sidney, Croom Helm, pp. 103-135.
- HERMANS, Theo (1997): «The task of the Translator in the European Renaissance: Explorations in a Discursive Field», en BASSNETT, Susan (ed.), *Translating Literature*, Cambridge, D. S.

- Brewer (English Association, Essays and Studies 1997), pp. 14-40.
- HERNÁNDEZ, Mario (ed.) (1988²): *Hernán Cortés. Cartas de relación*, Madrid, Historia 16.
- HERRMANN-NEISSE, Max (1914): *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance*, Berlín, Weidmann.
- HEUGAS, Pierre (1973): *La Célestine et sa descendance directe*, Bordeaux, Institut d'études ibériques et ibéro-américaines de l'univ de Bordeaux.
- HINTERMAIER, Ernst (ed.) (1993): *Salzburg zur Zeit des Paracelsus. Musiker-Gelehrte-Kirchenfürsten. Katalog zur 2. Sonderstellung der Johann-Michael-Haydn-Gesellschaft in Zusammenarbeit mit der Erzabtei St. Peter "Musik in Salzburg zur Zeit des Paracelsus"*, Salzburg, Selke Verlag.
- HIRSCH, Rudolf (1978): *The printed word: its impact and diffusion: primarily in the 15th-16th centuries*, Londres, Variorum Reprints (Collected studies, series 81).
- HOFFMEISTER, Gerhart (1976): *Spanien und Deutschland: Geschichte und Dokumentation der literarischen Beziehungen*, Berlín, E. Schmidt (Grundlagen der Romanistik, 9).
- HOOF, Henri van (1991): *Histoire de la traduction en Occident: France, Grande-Bretagne, Allemagne, Russie, Pays-Bas*, Paris-Louvain-la-Neuve, Duculot (Bibliothèque de linguistique).
- HÜFFER, Hermann J. (1958): «Deutsch-spanische Beziehungen unter Kaiser Karl V», *Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens*, 13, pp. 183-193.
- HURTADO ALBIR, Amparo (2001): *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*, Madrid, Cátedra.
- IGLESIAS SANTOS, Montserrat (1994): «La estética de la recepción y el horizonte de expectativas», en VILLANUEVA, Darío (comp.), *Avances en Teoría de la Literatura: (Estéticas de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas)*, Santiago de Compostela, Universidade-Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, pp. 35-115.
- INFANTES, Víctor (1998): «Los libros "traydos y viejos y algunos rotos" que tuvo el Bachiller Fernando de Rojas, nombrado autor de la obra llamada "Celestina"», *Bulletin Hispanique*, 100: 1, pp. 7-52.
- IVINS JR., William M. (1922): «Hans Weiditz: A Study in Personality», *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 17: 7, pp. 156-161.
- JAKOBI-MIRWALD, Christine (1997²): *Buchmalerei. Ihre Terminologie in der Kunstgeschichte*,

- Berlín, Reimer.
- JAUSS, Hans Robert (1975): «Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft», en WARNING, Rainer (ed.), *Rezeptionsästhetik*, München, Fink (UTB, 303), pp. 126-162.
- KAPLAN, Gregory B. (2002): *The Evolution of 'Converso' Literature. The Writings of the Converted Jews of Medieval Spain*, Gainesville, The University Press of Florida.
- KIEBLING, Gerhard ([s.a]): *Die Anfänge des Titelblattes in der Blütezeit des deutschen Holzschnitts (1470-1530)*, Leipzig, Verlag des Deutschen Buchgewerbevereins (Monographien des Buchgewerbes, 14).
- KIEBLING, Rolf (1985): «Augsburg zwischen Mittelalter und Neuzeit», en GOTTLIEB, Gunther *et al.* (eds.), *Geschichte der Stadt Augsburg von der Römerzeit bis zur Gegenwart*, Stuttgart, Theiss, pp. 241-251.
- KIRCHHOFF, Albrecht (1966): *Beiträge zur Geschichte des deutschen Buchhandels*, Osnabrück, Otto Zeller.
- KISH, Kathleen V. (ed.) (1973): Véase ROJAS, Fernando de (1973).
- KISH, Kathleen V. y Ursula RITZENHOFF (1980): «The *Celestina* Phenomenon in Sixteenth-Century Germany: Christof Wirsung's Translations of 1520 and 1534», *Celestinesca*, 4: 2, pp. 9-18.
- KISH, Kathleen V. y Ursula RITZENHOFF (1981): «On translating *huevos asados*: Clues from Christof Wirsung», *Celestinesca*, 5: 2, pp. 19-31.
- KISH, Kathleen V. y Ursula RITZENHOFF. (eds.) (1984): *Die Celestina-Übersetzungen von Christof Wirsung: «Ain Hipsche Tragedia (Augsburg 1520)», «Ainn recht liepliches Buechlin (Augsburg 1534)»*, Hildesheim-Zürich-New York, Georg Olms.
- KISH, Kathleen V. (1986): «*Celestina* según Christof Wirsung, autor de las traducciones alemanas de 1520 y 1534», en KOSSOFF, A. David Amor, José VÁZQUEZ, KOSSOFF, Ruth H. y RIBBANS, Geoffrey W. (eds.), *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, II. Brown Univ., 22-27 agosto 1983, Madrid, Istmo*, pp. 97-104.
- KISH, Kathleen V. (1989): «*Celestina* en Amberes en el siglo XVI», en International Association of Hispanists (ed.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. 18-23 agosto 1986, Berlín, Frankfurt am Main, Vervuert*, pp. 525-533.
- KNUST, Herrmann (1887): «Steinhöwels Aesop», *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 19, pp. 197-218.

- KOPP-SCHMIDT, Gabrielle (2004): *Ikongrafie und Ikologie. Eine Einführung*, Köln, Deubner Verlag für Kunst, Theorie und Praxis.
- KRAUSE, Anna (1953): «Deciphering the epistle-preface to the *Comedia de Calisto y Melibea*», *Romanic Review*, XLIV, pp. 89-101.
- KÜNST, Hans-Jörg (1995): «Entwicklungslinien des Augsburger Buchdrucks von 1468 bis zum Augsburger Religionsfrieden von 1555», en BRÜNING, Jochen y Fridrich NIEWÖHNER (eds.), *Augsburg in der Frühen Neuzeit: Beiträge zu einem Forschungsprogramm*, Berlin, Akad. Verl. (Colloquia Augustana, 1), pp. 227-239.
- KÜNST, Hans-Jörg (1997): *"Getruckt zu Augspurg": Buchdruck und Buchhandel in Augsburg zwischen 1468 und 1555*, Tübingen, Niemeyer.
- KUNZE, Horst (1993): *Geschichte der Buchillustration in Deutschland. Das 16. und 17. Jahrhundert*, Leipzig, Insel Verlag.
- KURTH, Willi (ed.) (1963): *The complete woodcuts of Albrecht Dürer*, New York, Dover.
- KURZ, Martin (1931): *Handbuch der iberischen Bilddrucke des XV. Jahrhunderts*, Leipzig, Verlag Karl. Hiersemann.
- LACARRA DUCAY, María Jesús (2005): «El *exemplario contra los engaños y peligros del mundo* y sus posibles modelos», en ALEMANY, Rafael, Josep Lluís MARTOS y Josep Miquel MANZANARO (eds.), *Actes del X Congrés internacional de l'associació hispànica de literatura medieval*, Alicante, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana (Symposia Philologica, 11), pp. 929-945.
- LACARRA SANZ, Eukene (1987-1988): «Sobre la cuestión del pesimismo y su relación con la finalidad didáctica de *La Celestina*», *Studi Ispanici*, XII, pp. 47-62.
- LACARRA SANZ, Eukene (1992): «El fenómeno de la prostitución y sus conexiones con *La Celestina*», en BELTRÁN, Rafael et al. (eds.), *Historia y ficciones. Coloquio sobre la literatura del siglo XV*, Valencia, Departament de Filologia Espanyola-Universitat de València, pp. 257-266.
- LACARRA SANZ, Eukene (1993): «La evolución de la prostitución en la Castilla del siglo XV y la mancebía de Salamanca en tiempos de Fernando de Rojas», en CORFIS, Ivy A. and Joseph T. SNOW (eds.), *Fernando de Rojas and "Celestina" : approaching the Fifth Centenary : proceedings of an international Conference in commemoration of the 450th Anniversary of the death of Fernando de Rojas*, Purdue University, West Lafayette, Indiana, 21-24

- November 1991* , Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, pp. 33-78.
- LACARRA SANZ, Eukene (2002): «Legal and Clandestine Prostitution in Medieval Spain», *Bulletin of Hispanic Studies*, 79, pp. 265-285.
- LADERO QUESADA, Miguel Ángel (1990): «Aristócratas y marginales: aspectos de la sociedad castellana en *La Celestina* », *Espacio, Tiempo y Forma, Serie III, Historia Medieval*, 3, pp. 95-120.
- LAFARGA, Francisco y Luis PEGENAUTE (eds.) (2004): *Historia de la traducción en España*, Salamanca, Ambos Mundos (Biblioteca de traducción; 9).
- LAMBERT, José y H. van GORP (1985): «On Describing Translations», en HERMANS, Theo (ed.), *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, Londres, Croom Helm, pp. 42-53.
- LANCKORÓNSKY, Maria (1952): «Der Petrarca-Meister, eine vorläufige Mitteilung», *Gutenberg-Jahrbuch*, 27, pp. 111-120.
- LARRAMENDI, T. I. G. C. y. X. A. B. (1999): *Menéndez Pelayo Digital Santander*, Caja Cantabria, Obra Social y Cultural.
- LÁZARO CARRETER, Fernando y Vicente TUSÓN (1993): *Literatura española. Bachillerato 2*, Madrid, Anaya.
- LASPERAS, J.-M. (1980): «La traduction et ses théories en Espagne aux XVe et XVIe siècles», *Revue De Langues Romanes*, 84: 1-2, pp. 81-92.
- LEFEVERE, André (1997): *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*, Salamanca, Colegio de España (Biblioteca de traducción; 1).
- LEVINGER, Helene (1931): *Augsburger Schultheater* , Berlín, Elsner (Theater und Drama ; Bd. 2).
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1970²): *La originalidad artística de «La Celestina»*, Buenos Aires, EUDEBA.
- LONDON, David y Peter PARSHALL (1994): *The Renaissance Print. 1470-1550*, New Haven-London, Yale University Press.
- LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel (2004): «La mirada del otro. Notas sobre la primera traducción alemana de la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*», en LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel y Augusta LÓPEZ BERNASOCCHI (eds.), *Imágenes de España en culturas y literaturas europeas (siglos XVI-XVII)*, Madrid, Verbum (Colección Ensayo), pp. 235-244.
- LÓPEZ PIÑERO, José María (ed.) (1991): *El "Vanquete de nobles caballeros" (1530) de Luis*

- Lobera de Ávila y la higiene individual del siglo XVI*, Madrid, Ministerio de Sanidad y Consumo.
- LÓPEZ-RÍOS, Santiago (ed.) (2001): *La «Celestina» y los asedios de la crítica*, Madrid, Istmo.
- LÓPEZ-RÍOS, Santiago (2005): «"Pont tú en cobro este cuerpo que allá baja": Melibea y la muerte infamante en la *Celestina*», en PIÑERO RAMÍREZ, Pedro M. (ed.), *"Dejar hablar a los textos". Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, Sevilla, Universidad de Sevilla-Secretariado de Publicaciones, pp. 309-326.
- LUTZ, Heinrich (1958): *Conrad Peutinger. Beiträge zu einer politischen Biographie*, Augsburg, Verlag di Brigg (Abhandlungen zur Geschichte der Stadt Augsburg. Schriftenreihe des Stadtarchivs Augsburg, 9).
- MARAVALL, José Antonio (1976³): *El mundo social de "La Celestina"*, Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica. II. Estudios y ensayos, 80).
- MÁRQUEZ, Antonio (1980): *Literatura e inquisición en España (1478-1834)*, Madrid, Taurus (Persiles, 124).
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco (1993): *Orígenes y sociología del tema celestinesco*, Barcelona, Anthropos (Colección Hispanistas. Creación, Pensamiento, Sociedad; 2).
- MARTÍN ABAD, Julián (2001): *Post-incunables ibéricos*, Madrid, Ollero & Ramos.
- MARTÍN ABAD, Julián (2003): *Los primeros tiempos de la imprenta en España (c. 1471-1520)*, Madrid, Ediciones del Laberinto (Arcadia de las Letras, 19).
- MARTÍN ABAD, Julián (2004): *Los libros impresos antiguos*, Valladolid, Universidad de Valladolid (Colección "Acceso al saber". Serie libro y literatura; no 2).
- MARTÍNEZ ROMERO, Tomàs y Roxana RECIO (eds.) (2001): *Essays on medieval translation in the Iberian Peninsula*, Castelló; Omaha, Publicacions de la Universitat Jaume I; Creighton University.
- MAYORAL, José Antonio (1987): *Estética de la recepción*, Madrid, Arco/Libros (Bibliotheca philologica. Serie Lecturas).
- MAZZEI, P. (1922): «Per la fortuna di due opere spagnole in Italia», *Revista de Filología Española*, IX, pp. 384-389.
- MCGRADY, Donald (1994): «Two studies on the text of the *Celestina*», *Romance Philology*, XVIII: 2, pp. 1-21.
- MCPHEETERS, Dean W. (1977): «*La Celestina* en Portugal en el siglo XVI», en CRIADO DE VAL,

- Manuel (dir.), *"La Celestina" y Su Contorno Social: actas del I Congreso internacional sobre "La Celestina"*, Barcelona, Hispam, pp. 367-376.
- Menéndez Pelayo Digital. Ver LARRAMENDI, Tachi *et. al.*
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1958³): *La Celestina*, Madrid, Espasa-Calpe (Colección Austral).
- MENÉNDEZ-PIDAL, Gonzalo (1958): *Sobre la miniatura española en la Alta Edad Media. Corrientes culturales que revela*, Madrid, Espasa-Calpe.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1950): «La lengua en tiempo de los Reyes Católicos: del retoricismo al humanismo», *Cuadernos Hispanoamericanos*, XI, pp. 9-24.
- MEREGALLI, Franco (1974): *Presenza della letteratura spagnola in Italia*, Firenze, Sansoni.
- MICHAEL, Ian (1991): «*La Celestina* de Palacio: el redescubrimiento del MS. II-1520 (sign. ant. 2. A.4) y su procedencia segoviana», *Revista de Literatura Medieval*, III, pp. 149-171.
- MICÓ, José María (2004): «La época del Renacimiento y del Barroco», en LAFARGA, Francisco y Luis PEGENAUTE *Historia de la traducción en España*, Salamanca, Ambos Mundos (Biblioteca de traducción, 9), pp. 175-208.
- MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio de (1996): «*La Celestina*» de Rojas, Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica. Estudios y Ensayos, 398).
- MIGUEL Y CANUTO, Juan Carlos de (2003): «Sosta nel labirinto: bilancio bibliografico sulla prima traduzione italiana di *La Celestina* (Roma 1506)», *Studi e Problemi Di Critica Testuale*, LXVII, pp. 71-107.
- MOLL, Jaime (1979): «Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro», *Boletín de la Real Academia Española*, LIX, pp. 49-107.
- MOLL, Jaime (2000): «Breves consideraciones heterodoxas sobre las primeras ediciones de *La Celestina*», *Voz y Letra*, 11: 1, pp. 21-26.
- MONTERO, Ana Isabel (2005): «A penetrable text? Illustration and transgression in the 1499 (?) edition of *Celestina*», *Word & Image*, 21: 3, pp. 41-55.
- MONTOYA MARTÍNEZ, Jesús e Isabel de RIQUER (1998): *El prólogo literario en la Edad Media*, Madrid, UNED (Aula Abierta).
- MORRÁS, María (2002): «El texto en su laberinto: para la edición crítica de las traducciones medievales», *La Corónica*, 30: 2, pp. 203-47.
- MORREALE DE CASTRO, Margherita (1959): *Castiglione y Boscán: el ideal cortesano en el Renacimiento español*, Madrid, Real Academia Española (Anejos del Boletín de la Real

- Academia Española; anejo 1).
- MOTA, Carlos (2003): «*La Celestina*, de la comedia humanística al pliego suelto. Sobre el *Romance de Calisto y Melibea*», *Criticón*, 87-88-89, pp. 519-535.
- MOYA, Virgilio (2004): *La selva de la traducción*, Madrid, Cátedra (Lingüística).
- MULLER, Frank (2001): *Artistes dissidents dans l'Allemagne du seizième siècle: Lautensack-Vogtherr-Weiditz*, Baden-Baden; Bouxwiller, Koernes (Bibliotheca Dissidentium, 21).
- MÜLLER, Jan-Dirk (1990): *Romane des 15. und 16. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag (Bibliothek der frühen Neuzeit, I).
- MUSPER, Theodor (1927): *Die Holzschnitte des Petrarkamesiters. Ein kritisches Verzeichnis mit Einleitung und 28 Abbildungen*, München, Verlag der Münchner Drucke.
- MUTHER, Richard (1884): *Die deutsche Bücherillustration der Gothik und Frührenaissance: (1460.1530)*, München; Leipzig, G. Hirth.
- NAUCK, Ernst Theodor (1969): «Dr. Sigmund Grimm, Arzt und Buchdrucker zu Augsburg», *Zeitschrift Des Historischen Vereins Für Schwaben*, 59-60, pp. 311-319.
- NAVARRO DURÁN, Rosa (2003): *Alfonso de Valdés, autor del Lazarillo de Tormes*, Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica; II. Estudios y ensayos, 430).
- NEPAULSINGH, Colbert (1974): «The Rhetorical Structure of the Prologues to the *Libro de buen amor* and the *Celestina*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 4, pp. 325-34.
- NEUSCHÄFER, Hans-Jörg (2006), «Canonización, descanonización y resurrección: los avatares de la literatura española en Alemania», *1616*, XI, pp. 75-87.
- NEWMARK, Peter (1999³): *Manual de traducción* (trad. de Virgilio MOYA), Madrid, Cátedra (Lingüística).
- NICHOLS, Stephen G. (1990): «Introduction: Philology in a Manuscript Culture», *Speculum*, 65: 1, pp. 1-10.
- NICHOLS, Stephen G. (1994): «Philology and its Discontents», en PADEN, William D. (ed.), *The Future of the Middle Ages (Medieval Literature in the 1990s)*, Gainesville, University Press of Florida, pp. 113-141.
- NIDA, Eugene Albert (1986): *La traducción: teoría y práctica*, (versión española y adaptación de A. de la FUENTE ADÁNEZ), Madrid, Ed. Cristiandad (Colección Biblia y lenguaje; 2).
- NOE, Alfred (1993): *Der Einfluß des italienischen Humanismus auf die deutsche Literatur vor*

- 1600: Ergebnisse jüngerer Forschung und ihre Perspektiven*, Tübingen, Niemeyer (Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur; 5).
- NORD, Christiane (1995³): *Textanalyse und Übersetzen: theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse*, Heidelberg, Groos.
- NORD, Christiane (1997): *Translating as a Purposeful Activity. Functionalist Approaches Explained*. Manchester, St. Jerome Publishing.
- NORTON, Frederick John (1997): *La imprenta en España, 1501-1520*, (ed. anotada, con un nuevo "Índice de libros en España, 1501-1520" por Julián MARTÍN ABAD; [trad.: Daniel Martín Arguedas]), Madrid, Ollero & Ramos.
- ORDUNA, Germán (1988): «Auto-Comedia-Tragicomedia-Celestina: Perspectivas críticas de un proceso de creación y recepción literaria», *Celestinesca*, 12: 1, pp. 3-8.
- OTT, Norbert (1997): «Frühe Augsburger Buchillustration», en GIER, Helmut y Johannes JANOTA (eds.), *Augsburger Buchdruck und Verlagswesen. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Wiesbaden, Harrosowitz, pp. 201-241.
- PALLOTTA, Augustus (1991): «Venetian Printers and Spanish Literature in Sixteenth-Century Italy», *Comparative Literature*, 43: 1, pp. 20-42.
- PANOFSKY, Erwin (1978): *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln, DuMont Buchverlag (DuMont Taschenbücher; 33).
- PANOFSKY, Erwin (1982): *Vida y arte de Alberto Durero*, Madrid, Alianza (Alianza Forma ; 27) .
- PASCUAL, José A. (1997): *La traducción de la "Divina comedia" atribuida a D. Enrique de Aragon*, Salamanca, Universidad de Salamanca (Acta Salmanticensia. Filosofía y letras; 82).
- PENNEY, Clara Louise (1954): *The book called «Celestina» in the library of the Hispanic Society of America*, Nueva York, Hispanic Society of America.
- PÉREZ LÓPEZ, José Luis (2004): «La Celestina de Palacio, Juan de Lucena y los conversos», *Revista de Literatura Medieval*, 16, pp. 121-147.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (1993): «La Celestina y el teatro del siglo XVI», en CORFIS, Ivy A. y Joseph T. SNOW (eds.), *Fernando de Rojas and "Celestina" : approaching the Fifth Centenary : proceedings of an international Conference in commemoration of the 450th Anniversary of the death of Fernando de Rojas, Purdue University, West Lafayette, Indiana, 21-24 November 1991*, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, pp.

291-311.

PÉREZ, Joseph (2005): *Los judíos en España*, Madrid, Marcial Pons.

PETER, Wolfgang (1971): «Probleme der deutsch-spanischen Begegnung in den Anfängen Karls V.», *Gesammelte Aufsätze Zur Kulturgeschichte Spaniens*, 26, pp. 89-150.

PIÑERO RAMÍREZ, Leonor (1984): «La difusión de la *Celestina* en Italia», *Gades*, 12, pp. 315-336.

POESCHEL, Sabine (2005): *Handbuch der Ikonographie: sakrale und profane Themen der bildenden Kunst*, Darmstadt, Primus.

PORQUERAS MAYO, Alberto (1957): *El prólogo como género literario*, Madrid, CSIC (Anejo de Revista de Literatura, 14).

PROKSCH, J. K (1891): *Die Litteratur über die venerischen Krankheiten. Von den ersten Schriften über Syphilis aus dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts bis Ende 1889*, Bonn, Verlag von Peter Hanstein.

PURCELL, H. D. (1967): «The *Celestina* and the Interlude of Calisto and Melibea», *Bulletin of Hispanic Studies*, 44, pp. 1-15.

RAYNAUD, Christiane (1997): *Le commentaire de document figuré en histoire médiévale*, París, A. Collin (Cursus. Histoire).

RECIO, Roxana (1990-1991): «Alfonso de Madrigal (El Tostado): la traducción como teoría entre lo medieval y lo renacentista», *La Corónica*, 19: 2, pp. 112-31.

RECIO, Roxana (ed.) (1995): *La traducción en España: ss. XIV-XVI*, León, Universidad-Secretariado de Publicaciones (Anexos de Livius; 1).

REISS, Katharina y Hans J. VERMEER (1996): *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción* (trad. de Sandra García Reina y Celia Marín de León, coord. de Heidrun Witte), Madrid, Akal.

RIQUER, Martín de (1957): «Fernando de Rojas y “La *Celestina*”», *Revista de Filología Española*, XLI, pp. 373-395.

RIVERA, Isidro J. (1995): «Visual structures and verbal representation in the *Comedia de Calisto y Melibea* (Burgos, 1499?)», *Celestinesca*, 19: 1-2, pp. 3-30.

RODIEK, Christoph (1990): «Das Inquisitionsmotiv in neueren deutschsprachigen Bühnenfassungen der *Celestina*», *Arcadia*, 25:2, pp. 160-171.

ROEMER, Erich (1926): «Dürers ledige Wanderjahre», *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, 47, pp. 118-136.

- ROPER, Lyndal (1995): *Das fromme Haus: Frauen und Moral in der Reformation* (trad. del inglés por Wolfgang KAISER, título original *The Holy household*), Frankfurt/Main; New York, Campus Verlag.
- ROSENBACH, A. W. S. (1903): «The Influence of the *Celestina* in the Early English Drama», *Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft*, XXXIX, pp. 43-62.
- ROTH, F. W. E. (1894): «Zur Literatur deutscher rücke des 15. und 16. Jahrhunderts. Ein Nachtrag zu den Repertorien von Hain und Weller», *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 26, pp. 467-480.
- ROTH, Friedrich (19042): *Augsburgs Reformationsgeschichte*, München, Theodor Ackermann.
- ROTHER, Arnold (1992): «Das Titelblatt als System: Interaktion von Wort, Schrift und Bild», en CORTELAZZO, Michele A. (ed.), *Il titolo e il testo. Atti del XV Convegno Interuniversitario (Bressanone 1987)*, Padova, Editoriale Programma (Quaderni del Circolo Filologico-Linguistico Padovano, 14), pp. 27-56.
- RÖTTINGER, Heinrich (1904): *Hans Weiditz, der Petrarkameister*, Estrasburgo, J.H.Ed. Heitz (Studien zur deutschen Kunstgeschichte; Heft 50).
- RÖTTINGER, Heinrich (1933): *Der Frankfurter Buchholzschnitt: 1530-1550*, Estrasburgo, Heitz (Studien zur deutschen Kunstgeschichte; H. 293).
- RUIZ CASANOVA, José Francisco (2000): *Aproximación a una historia de la traducción en España*, Madrid, Cátedra.
- RUSSEL, Peter E. (1978): *Temas de La Celestina y otros estudios. Del Cid al Quijote* (trad. de Alberto Corazón), Barcelona, Ariel (Letras e ideas, Maior, 14).
- RUSSEL, Peter (1985): *Traducciones y traductores en la península ibérica (1400-1550)*, Bellaterra (Barcelona), Servicio Publicaciones UAB.
- RYTZ, Walther (1936): *Pflanzenaquarelle des Hans Weiditz aus dem Jahre 1529*, Berna, P. Haupt (Veröffentlichung der Schweizer Bibliophilen Gesellschaft).
- SALES DASÍ, Emilio José (2000): «Ecos celestinescos en el Lisuarte de Grecia de Feliciano de Silva», *Tirant: Butlletí Informatiu i Bibliogràfic*, 3. Descargable en http://parnaseo.uv.es/Tirant/Art.Sales_ecos.htm.
- SALLABERGER, Johann (1997): *Kardinal Matthäus Lang von Wellenburg (1468-1540): Staatsmann und Kirchenfürst im Zeitalter von Renaissance, Reformation und Bauernkriegen*, Salzburg-München, Pustet.

- SALVADOR MIGUEL, Nicasio (1989): «El presunto judaísmo de *La Celestina*», en DEYERMOND, Alan D. e Ian MACPHERSON (eds.), *The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516. Literary studies in memory of Keith Whinnom*, Liverpool, University Press, pp. 162-177.
- SALVADOR MIGUEL, Nicasio (1993): «*La Celestina* y el origen converso de Rojas», LORENTE MEDINA, Antonio José, Nicolás ROMERA CASTILLO, Ana María FREIRE LÓPEZ (coords.), *Homenaje al profesor José Fradejas Lebrero*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, pp. 181-190, 2 vols.
- SALVADOR MIGUEL, Nicasio (2001): «La identidad de Fernando de Rojas», en PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., Gemma GÓMEZ RUBIO y Rafael GONZÁLEZ CAÑAL (eds.), *La Celestina, V centenario (1499-1999): actas del congreso internacional Salamanca, Talavera de la Reina, Toledo, La Puebla de Montalbán, 27 de septiembre - 1 de octubre de 1999*, Universidad de Castilla-La Mancha, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 23-48.
- SALVADOR MIGUEL, Nicasio (2002): «De nuevo, sobre el presunto judaísmo de *La Celestina* (con unas gotas de sociología crítica)», en *Cuartos encuentros judaicos de Tudela, 11-13 de septiembre de 2000. El legado de los judíos al Occidente europeo: de los reinos hispánicos a la monarquía española*, Pamplona, Universidad Pública de Navarra: Gobierno de Navarra, Departamento de Educación y Cultura, pp. 83-102.
- SANTOYO, Julio César (1995): «El siglo XIV: Traducciones y reflexiones sobre la traducción», en RECIO, Roxana (ed.), *La traducción en España: ss. XIV-XVI*, León, Universidad-Secretariado de Publicaciones (Anexos de Livius; 1), pp. 17-34.
- SANTOYO, Julio César (1999): *Historia de la traducción: quince apuntes*, León, Univ. de León Secretariado de publicaciones.
- SANTOYO, Julio-César (2003): «De Nebrija a Sor Juana Inés de la Cruz: Apuntes someros para una historia de las traducciones de autor (autotraducciones) en España y Portugal (1488-1700)», en SABIO PINILLA, José Antonio y María Dolores VALENCIA (eds.), *Seis estudios sobre la traducción en los siglos XVI y XVII (España, Francia y Portugal)*, Granada, Ed. Comares (interlingua, 40), pp. 1-49.
- SANTOYO, Julio-César (2004): «La Edad Media», en LAFARGA, Francisco y Luis PEGENAUTE (eds.), *Historia de la traducción en España*, Salamanca, Ambos Mundos (Biblioteca de traducción, 9), pp. 23-174.

- SARRIÁ RUEDA, Amalia (1993): «Ediciones del siglo XVI en castellano de "Historia de duobus amantibus"», en LÓPEZ VIDRIERO, María Luisa y Pedro M. CÁTEDRA (eds.), *El libro antiguo español: actas del primer Coloquio Internacional (Madrid 18 al 20 diciembre de 1986)*, Salamanca-Madrid, Universidad de Salamanca-Biblioteca Nacional-Sociedad Española de Historia del Libro, pp. 345-359.
- SCHEIDIG, Walther (1955): *Die Holzschnitte des Petrarca-Meisters zu Petrarcas Werk von des Artzney bayder Glück des guten und wiederwärtigen Augsburg 1532 : Veröffentlichung der deutschen Akademie der Künste*, Berlín , Henschelverlag.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich (2000): *Sobre los diferentes métodos de traducir* (traducción y comentario de Valentín García Yebra), Madrid, Gredos.
- SCHOTTENLOHER, Karl (1953): *Die Widmungsvorrede im Buch des 16. Jahrhunderts*, Münster, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung (Reformationsgeschichtliche Studien und Texte, Heft 76/77).
- SCHRAMM, E. (1957²): «Einwirkung der spanischen Literatur auf die deutsche», en STAMMLER, Wolfgang (ed.), *Deutsche Philologie im Aufriß*, Berlín, E. Schmidt, pp. 261-306.
- SCHWERING, Julius (1902): *Literarische Beziehungen zwischen Spanien und Deutschland. Eine Streitschrift gegen Dr. A. Farinelli, Prof. An der Univ. Innsbruck*, Münster, [s. e.].
- SCHWITZGEBEL, Bärbel (1996): *Noch nicht genug der Vorrede: zur Vorrede volkssprachiger Sammlungen von Exempeln, Fabeln, Sprichwörtern und Schwänken des 16. Jahrhunderts*, Tübingen, Niemeyer (Frühe Neuzeit, 28).
- SCOLES, Emma (1961): «Note sulla prima traduzione italiana della *Celestina*», *Studi Romanzi*, XXXIII, pp. 155-217.
- SCOLES, Emma (1964): «La prima traduzione italiana della "Celestina": Repertorio bibliografico», en Samoná, Carmelo a cura di *Studi di Letteratura spagnola*, Roma, [s. n.], pp. 209-230.
- SEGRE, Cesare (1979): *Semiotica filologica: testo e modelli culturali*, Torino, G. Einaudi (Einaudi paperbacks; 100).
- SEGRE, Cesare (1990): *Semiótica y filología (Texto y modelos culturales)*, (trad. de José Muñoz Rivas), Murcia, Universidad de Murcia (Semiótica literaria, 2).
- SERÉS, Guillermo (2000): «Fortuna editorial», en LOBERA, Francisco J., Guillermo SERÉS, Paloma DÍAZ-MÁS, Carlos MOTA, Íñigo RUIZ ARZÁLLUZ y Francisco RICO (eds.), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Barcelona, Crítica (Biblioteca Clásica, 20),

pp.lxxii-xci.

SEVERIN, Dorothy S. (1981): «Fernando de Rojas and *Celestina*: the author's intention from *Comedia* to *Tragicomedia de Calisto y Melibea*», *Celestinesca*, V: i, pp. 1-5.

SIEBENMANN, Gustav (1975): «Estado presente de los estudios celestinescos (1956-1974)», *Vox Romanica*, 34, pp. 160-212.

SIMONE, Carla (1990-1991): *La prima traduzione italiana della Celestina ed i suoi rapporti con le edizioni primitive in lingua spagnola*, Tesis doctoral no publicada, Università degli Studi di Roma "La Sapienza", Roma.

SMITH, Margaret M. (2000): *The Title-Page. Its early Development 1460-1510*, Londres, The British Library & Oak Knoll Press.

SNOW, Joseph T. (1978): «*La Tragicomedia de Calisto y Melibea* de Juan Sedeño: algunas observaciones a su primera escena, comparada con la original», *Celestinesca*, 2: ii, pp. 13-27.

SNOW, Joseph T. (1984): «The Iconography of the Early *Celestinas*, I: The First French Translation (1527)», *Celestinesca*, 8: ii, pp. 25-40.

SNOW, Joseph T. (1985): «Fernando de Rojas as First Reader: Reader-Response Criticism and *Celestina*», en VAQUERO, Mercedes y Alan DEYERMOND (eds.), *Studies on Medieval Spanish Literature in Honor of Charles F. Fraker*, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, pp. 245-258.

SNOW, Joseph T. (1997): «Hacia una historia de la recepción de *Celestina*: 1499-1822», *Celestinesca*, 21: 1: 2, pp. 115-172.

SNOW, Joseph T. (2001a): «Historia de la recepción de *Celestina*: 1499-1822. II (1499-1600)», *Celestinesca*, 25: 1: 2, pp. 199-282.

SNOW, Joseph T. (2001b): «La iconografía de tres *Celestinas* tempranas (Burgos, 1499; Sevilla, 1518; Valencia, 1514): unas observaciones», en LÓPEZ-RÍOS, Santiago (ed.), *La "Celestina" y los asedios de la crítica*, Madrid, Istmo, pp. 56-82.

SNOW, Joseph T. (2005): «Imágenes de la lectura / lectura de las imágenes: el caso de la *Comedia burgalesa* impresa por Fadrique de Basilea», en BOTTA, Patrizia (ed.), *Filologia dei testi a stampa (area iberica)*, Modena, Mucchi Editore, pp. 111-129.

STANESCO, M. y Michel ZINK (1992): *Histoire européenne du roman médiéval. Esquisse et perspectives*, París, PUF, (Écriture).

- STEINMANN, Ulrich (1964): « Zur politischen Tendenz des Petrarca-Meisters. Seine
Stellungnahme gegen die Wahl Karls V. und sein Verhalten zu den Ereignissen in
Württemberg», *Staatliche Museen zu Berlin. Forschungen und Berichte*, 6, pp. 40-90.
- STIERLE, Karl-Heinz (1996): «Translatio Studii and Renaissance: From Vertical to Horizontal
Translation», en BUDICK, Sanford y Wolfgang Iser (eds.), *The Translatability of Cultures.
Figurations of the Space Between*, Stanford, Stanford University Press, pp. 55-67.
- STRATEN, Roelof van (19972): *Einführung in die Ikonographie*, Berlin, Reimer.
- STRAUSS, Peter (1963): *Arnald von Villanova deutsch unter besonderer Berücksichtigung der
"Regel der Gesundheit"*, Heidelberg, tesis doctoral de la Universidad de Heidelberg.
- TIEMANN, Hermann (1971): *Das Spanische Schriftum in Deutschland von der Renaissance bis zur
Romantik*, Hildesheim-New York, Georg Olms.
- TOURY, Gideon (1980): *In Search of a Theory of Translation*, Tel Aviv, Porter Institute.
- UBALDI, Danila: (1993-1994): *La versione italiane de "La Celestina". Problematiche di
traduzione*, Tesis doctoral no publicada, Università degli Studio di Roma "La Sapienza",
Roma.
- VALERO GARCÉS, Carmen (1995): *Apuntes sobre traducción literaria y análisis contrastivo de
textos literarios traducidos*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá-Servicio de
Publicaciones.
- VARELA, Consuelo y Juan GIL (eds.) (1992²): *Cristobal Colón. Textos y documentos completos*,
Madrid, Alianza (Alianza Universidad).
- VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel (1991): «*La Celestina*, de la Literatura al Cine», en TORRES
NEBRERA, E. (ed.), «*Celestina*»: *Recepción y Herencia de un Mito Literario*, Cáceres,
Universidad de Extremadura, pp. 125-141.
- VEGA, Miguel Ángel (ed.) (1994): *Textos clásicos de teoría de la traducción*, Madrid, Cátedra
(Lingüística).
- VERMEER, Hans J. (2000): *Das Übersetzen in Renaissance und Humanismus (15. und 16.
Jahrhundert)*, Heidelberg, TEXT CONTEXT-Verlag (Reihe Wissenschaft, 6/7).
- VIAN HERRERO, Ana (2003): «El legado de *La Celestina* en el Aretino español: Fernán Xuárez y su
Colloquio de las damas», en ARELLANO, Ignacio y Jesús M. USANÁRIZ (eds.), *El mundo
social y cultural de "La Celestina": actas del Congreso internacional, Universidad de
Navarra, junio, 2001*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, pp. 323-354.

- VIGNOLA, Beniamino (1976): «Su un'edizione della prima traduzione italiana della *Celestina*», *Cultura Neolatina*, 36: 1-2, pp. 129-137.
- VOLKMANN, Herbert (1967): «Der deutsche Romantitel (1470-1770). Eine buch- und literaturgeschichtliche Untersuchung», *Archiv Für Geschichte Des Buchwesens*, 8, pp. 1145-1324.
- WAGNER, Christine (1987): *La première traduction italienne de La Célestine par Alphonso Hordóñez, Rome, 1506*, Tesis doctoral inédita, Université de Paris-Sorbonne, Paris IV, Institute d'Etudes Hispaniques, Paris.
- WARNING, Rainer (ed.) (1975): *Rezeptionsästhetik*, München, Fink (UTB, 303).
- WEBBER, Edwin J. (1958): «The "Celestina" as an "arte de amores"», *Modern Philology*, LV, pp. 145-153.
- WEDEL, Alfred R. (1999): «La presencia de *La Celestina* en Alemania: Errores de interpretación», *Concentus Libri*, 10, pp. 253-257.
- Welt im Umbruch* (1980): *Augsburg zwischen Renaissance und Barock. Band I: Zeughaus. Ausstellung der Stadt Augsburg in Zusammenarbeit mit der Evangelisch-Lutherischen landeskirche in Bayern anlässlich des 450. Jubiläums der Confessio Augustana unter dem Patronat des International Council of Museums (ICOM)*, Augsburg, Augsburger Druck- und Verlagshaus.
- WENDEL, François (1928): *Le mariage à Strasbourg à l'époque de la réforme 1520-1692*, Estrasburgo, Imprimerie Alsacienne (Collection d'étude sur l'histoire du doric et des institutions de l'Alsace).
- WENDLAND, Henning (1987): *Die Buchillustration. Von den Frühdrucken bis zur Gegenwart*, Aarau, AT Verlag.
- WENTZLAFF-EGGEBERT, Harald (ed.) (2004): *Dietrich Briesemeister. Spanien aus deutscher Sicht. Deutsch-spanische Kulturbeziehungen gestern und heute*, Tübingen, Max Niemeyer (Beihefte zur Iberoromania, 20).
- WHINNOM, Keith (1977): «"El plebérico conrazón" and the authorship of act I of *La Celestina*», *Hispanic Review*, XLV, pp. 195-199.
- WHINNOM, Keith (1980): «"La Celestina", "The Celestina", and L₂ interference in L₁», *Celestinesca*, 4: 2, pp. 19-21.
- WHINNOM, Keith (1982): «The *Historia de duobus amantibus* of Aeneas Sylvius Piccolomini

- (Pope Pius II) and the development of spanish golden-age fiction», en TATE, R. B. (ed.), *Essays on narrative fiction in the Iberian Peninsula in honour of Frank Pierce*, Oxford , Dolphin, pp. 243-255.
- WHINNOM, Keith (1988): «El género celestinesco: origen y desarrollo», en GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (ed.), *Literatura en la época del emperador*, Salamanca, Ediciones Univ. de Salamanca (Acta Salmanticensia. Academia Literaria renacentista, 5), pp. 119-130.
- WHINNOM, Keith (editado por Alan DEYERMOND) (1991): «The “Argumento” of *Celestina*», *Celestinesca*, XV: 2, pp. 19-30.
- WILDE, Julius (1937): «Christophorus Wirsung, der bedeutendste Apotheker des 16. Jahrhunderts», *Süddeutsche Apotheker-Zeitung*, 76, pp. 737-739.
- WITZ, Friedrich August (1876): *Versuch einer Geschichte der theatralischen Vorstellungen in Augsburg. Von den frühesten Zeiten bis 1876*, Augsburg, Volkhart.
- WOLF, Ferdinand (1859): *Studien zur Geschichte der spanischen und portugiesischen Nationalliteratur*, Berlin, A. Asher.
- WOLF, Fernando (1900): *Historia de las literaturas castellana y portuguesa*, (traducción del alemán por Miguel de UNAMUNO; con notas y adiciones por M. MENÉNDEZ Y PELAYO), Madrid, La España Moderna.
- WOLFART, Karl (1972): «Die Augsburger Reformation in den Jahren 1533/34», *Studien Zur Geschichte der Theologie und der Kirche*, 7: 2, (reimpresión en un único volumen del artículo publicado en 1901).
- WOLFGANG, Reinhard (1996): *Augsburger Eliten des 16. Jahrhunderts. Propographie wirtschaftlicher und politischer Führungsgruppen 1500-1620*, Berlin, Akademischer Verlag.
- WUNDER, Heide (1992): *"Er ist die Sonn, sie ist der Mond": Frauen in der Frühen Neuzeit*, München, Beck.
- YSQUIERDO-HOMBRECHER, Jacqueline (1989): «Fortuna de *La Celestina* en Francia del siglo XVI al siglo XX», *Versants*, 16, pp. 3-16.
- ZSCHOCH, Helmut (1996): «Augsburg zerfällt in sechs Richtungen! Frühkonfessioneller Pluralismus in den Jahren 1524 bis 1530», en GIER, Helmut y Reinhard SCHWARZ (eds), *Reformation und Reichstadt-Luther in Augsburg*, Augsburg, Wißner, pp. 78-82.
- ZURDO RUIZ-AYÚCAR, María I. Teresa (2007): «Acerca de la transferencia interlingüística del

"saber compartido": la versión de los refranes de *La Celestina* en las traducciones de Wirsung», *Estudios Filológicos Alemanes*, 13, pp. 35-56.