

La recepción de Terencio en la temprana imprenta manual y su repercusión sobre la caracterización genérica de *Celestina*: una perspectiva visual

Terence's Reception in the Early Printing Press and its Effect on the Genre Characterisation of *Celestina*: A Visual Perspective

Amaranta Saguar García

<https://orcid.org/0000-0003-0796-2387>

Universidad Complutense de Madrid

ESPAÑA

amarantasaguargarcia@ucm.es

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 11.1, 2023, pp. 629-641]

Recibido: 18-10-2022 / Aceptado: 07-11-2022

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2023.11.01.34>

Resumen. *Celestina* no ha dejado de relacionarse con la obra de Terencio desde sus orígenes: no solo los lectores contemporáneos la identificaron como «terenciana», sino que sus ediciones ilustradas más tempranas están directamente en deuda con la de las *Comoediae* de Estrasburgo: Johannes Grüninger, 1496. Remontándose a los modelos manuscritos de las ediciones incunables ilustradas de Terencio, en este artículo se expone cómo la manera de ilustrar las comedias de Terencio en la Europa medieval y tempranomoderna repercute sobre la manera de ilustrar *Celestina* y da lugar a sus dos programas iconográficos característicos: el burgalés y el crombergueriano. Finalmente, se sugiere que la elección de uno u otro tiene consecuencias desde el punto de vista de la recepción y la percepción genérica de las *Comoediae* y de *Celestina* por parte de los impresores que los escogieron.

Palabras clave. Ilustraciones; Libro antiguo; Terencio; *Celestina*; Comedia romana.

Abstract. *Celestina* is linked to Terence's works since its origins: not only did contemporary readers identify it as a «terentian» work, but its earliest illustrated editions are indebted to the Strasbourg: Johannes Grüninger, 1496 edition of Terence's *Comoediae*. Going back to the manuscript models of the incunabula editions of Terence, in this article is discussed how the way Terence's *Comoediae* were illustrated in medieval and early modern Europe influences the way *Celestina* was illustrated, which results in two characteristic iconographic programmes: the Burgos and the Crombergerian one. Finally, it is suggested that printers choosing one programme or another affects how they perceived and received both Terence's *Comoediae* and *Celestina*.

Keywords. Illustrations; Old Book; Terence; *Celestina*; Roman Comedy.

Uno de los pocos puntos de encuentro de la crítica celestinesca es la dependencia de los dos esquemas iconográficos de las ediciones ilustradas de *Celestina* tempranas, tanto el burgalés como el crombergeriano, de las estampas de las ediciones incunables de Terencio¹, especialmente, de la edición de las *Comoediae* de Estrasburgo: Johannes Grüninger, 1496². Sin embargo, hasta el momento esta dependencia solo se ha abordado desde los puntos de vista de la alineación visual de *Celestina* con la comedia romana y su teatralidad, sin que la cuestión de por qué un mismo texto y un mismo modelo ilustrativo dan lugar a dos esquemas iconográficos tan diferentes haya suscitado mayor interés por parte de los especialistas. Hasta ahora, estos se han dado por satisfechos con una explicación mercantil del fenómeno, justificando el esquema burgalés como aquel que corresponde a una edición de lujo y el crombergeriano como el característico de las ediciones comerciales y utilitarias³.

Esta situación se repite en relación a las ediciones incunables de Terencio en las que se inspiran los esquemas iconográficos celestinescos: ninguna de ellas comparte sistema ilustrativo, a pesar de complementar los mismos textos y, como se verá más adelante, compartir modelos. Y lo mismo ocurre con los manuscritos terencianos medievales ilustrados: se reparten entre dos modalidades iconográficas cronológicamente acotadas muy diferentes entre sí⁴. En consecuencia, la variación de los sistemas ilustrativos y la coexistencia de esquemas iconográficos diferentes son característicos de la transmisión medieval de Terencio, de modo

1. Abordan sistemáticamente esta cuestión Griffin, 2001; Rodríguez-Solás, 2009, y Cull, 2010. Para la distinción entre un modelo iconográfico burgalés y otro crombergeriano, véase Snow, 1987.

2. A esta edición habría que añadir aún su reimpresión de 1499, que comparte grabados con la edición en alemán del mismo año, y la edición de la traducción francesa de París: para Antoine Vérard, [1499-1503], si bien su influencia todavía no ha sido estudiada sistemáticamente.

3. Una discusión de lo problemático de la caracterización de la edición de Burgos como «de lujo» en Fernández Valladares, 2005, vol. 1, pp. 351-368.

4. En los últimos años ha resurgido el interés por las ilustraciones de los manuscritos y las ediciones incunables terencianos, de lo que son particularmente representativos los trabajos de Chong-Gossard, 2015; Muir, 2015; Radden Keefe, 2015, 2019a, 2019b, 2021; Torello-Hill y Turner, 2020, pp. 24-66 y 141-171, y Zimmermann-Homeyer, 2018 y 2020.

que el que *Celestina* tenga dos programas ilustrativos puede explicarse como una manifestación más de su carácter terenciano. Sin embargo, no está claro el porqué de esta variedad. La de las ediciones incunables terencianas se ha justificado por su dependencia de uno u otro de los esquemas ilustrativos de los manuscritos, mientras que la de estos últimos se ha hecho depender de la distancia cronológica que los separa⁵. Y aunque en ambas explicaciones se ha tenido en consideración la mayor o menor conciencia sobre el carácter teatral de la comedia romana, lo cierto es que no se ha formulado explícitamente aún que, como definiendo a continuación, la variedad ilustrativa terenciana probablemente responde a diferencias en la recepción de las *Comoediae* (y, por extensión, lo mismo puede decirse de la variación ilustrativa de *Celestina*).

LOS MANUSCRITOS

Según el más reciente catálogo, los manuscritos medievales iluminados de Terencio son cuarenta y ocho, que se pueden repartir en tres grandes grupos⁶: 1) los de los siglos IX a XII que, en último término, emparentan con el conservado en la Biblioteca Apostólica Vaticana con signatura Vat. Lat. 3868 (nos. 17, 20, 27, 28, 38 y 46), a los que cabe sumar otros códices coetáneos no directamente vinculados a aquel, pero sí con conceptos compositivos equivalentes (nos. 9, 10, 29, 33, 35, 37, 45); 2) los del siglo XV, en su mayoría franceses, que, sin poderse probar una relación directa entre ellos, comparten concepto ilustrativo (nos. 3, 24, 25, 30, 32 y 42), y 3) los iluminados con capitales historiadadas y/o miniaturas con una función meramente decorativa, que son los más numerosos, pero quedan fuera del foco de interés de este trabajo (nos. 1, 2, 4, 5, 6, 7, 8, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 21, 22, 23, 31, 36, 39, 40, 41, 43, 44, 47 y 48)⁷.

Los manuscritos del primer grupo se caracterizan por utilizar combinaciones de figuras individuales para ilustrar las escenas en que están divididos los distintos actos de cada comedia (figs. 1 y 2). Estas figuras interactúan en el vacío, sin ningún tipo de fondo como tal, como mucho una línea o mancha que señale el suelo y/o algún elemento suelto que sugiera, de manera esquemática, una localización concreta (arcos, cortinas, puertas, muros, etc.) o un elemento relevante de la acción (un bebé, víveres, una cama, etc.). Aparecen más frecuentemente exentas que solapadas, superponiéndose cuando se quiere dotar de dinamismo a la escena y para representar algunos tipos especializados de diálogo, por ejemplo, el cuchicheo, aunque no es poco habitual que estén agarrando de la ropa a otra figura. Cada una tiene asignado, por norma general, el nombre de uno de los personajes que intervienen en la escena en forma de rúbrica colocada encima, debajo o a su lado, de forma que funcionan como *dramatis personae* y también como representaciones

5. Torello-Hill y Turner, 2020, pp. 35-36.

6. Radden Keefe, 2015. Proporciono entre paréntesis los números de entrada correspondientes a los manuscritos de cada conjunto.

7. No recae en ninguno de estos conjuntos el manuscrito con el número 34, cuya única ilustración no tiene continuidad en la tradición y, por tanto, no es relevante para este trabajo.

de entre qué personajes se desarrollan los diálogos. De hecho, las composiciones a las que dan forma son característicamente estáticas, concentradas más en el desarrollo de la conversación que en el de la acción, y con un gran protagonismo de la expresión corporal. Los especialistas han vinculado esto tanto con el contexto performativo de las gestualidades retórica y teatral romanas —a veces incluso con una representación, a pesar de que no hay rastro de que las figuras se hallen encima de un escenario, antes bien parece que se estuviera sugiriendo que están en una ciudad—, como con una tradición iconográfica exclusiva de los manuscritos terencianos ilustrados de la Antigüedad⁸.



Figura 1. *Terencio vaticano*, fol. 88r. © Biblioteca Apostólica Vaticana (Vat.lat.3868)



Figura 2. *Terencio de Tours*, fol. 10r. © Bibliothèque municipale de Tours (Ms. 0924)

Por su parte, los manuscritos del segundo grupo se caracterizan por el hecho de que sus ilustraciones ubican las figuras humanas en un paisaje rural o urbano, interior o exterior, completo y con relativa profundidad. Dichas figuras pueden llevar o no la rúbrica con el nombre del personaje asignado encima, debajo o cerca de ellas (fig. 4), pero esta también puede aparecer fuera de la imagen propiamente dicha, pasando a ser parte del texto (fig. 3). En estas ilustraciones, el proceso de medievalización que se percibe en los diseños de los manuscritos del primer grupo según avanza el tiempo se ha completado, de manera que las escenas tienen un notable aire cuatrocentista⁹. Asimismo, aunque lo más representado siguen siendo los diálogos entre personajes, las imágenes ganan en dinamismo gracias, sobre todo, a la adopción de técnicas compositivas propias de la ilustración de los géneros narrativos: la representación simultánea de espacios interiores y exteriores mediante la desaparición de la pared frontal o el uso de ventanas más o menos grandes para mostrar lo que ocurre dentro del espacio cerrado, la duplicación de personajes para señalar secuencialidad, la elección de momentos especialmente críticos en la trama o, en su defecto, difíciles de entender, etc. De hecho, a falta de acotaciones textuales, en multitud de ocasiones funcionan como acotaciones visuales que aclaran un cambio de escenario, cuándo un personaje habla aparte o

8. Para la primera opción, véase Dodwell, 2006, pero también Dutsch, 2007; para la segunda, véase Jones y Morey, 1930. En cualquier caso, existe consenso en que el modelo de este esquema ilustrativo hay que localizarlo en la Antigüedad, aunque no lo haya sobre su naturaleza ni la de su fuente (Jones, 1927; Lenz, 1929; Byvanck, 1938, y Nervegna, 2014).

9. Esta actualización de los modelos es tema recurrente desde al menos los estudios de Weston, 1903; Engelhardt, 1905, y Lenz, 1921.

solo, o la entrada y salida de personajes, por ejemplo. En consecuencia, el interés se concentra en la acción y las ilustraciones sirven como apoyo visual para asegurar la correcta comprensión de la trama. Pero se trata de una acción en la que la conversación ocupa un lugar central debido a que tienen lugar de forma dialogada.



Figura 3. *Terencio de los Duques*, fol. 215r. © Bibliothèque nationale de France (Ms. 664)



Figura 4. *Terencio del duque de Berry*, fol. 43r. © Bibliothèque nationale de France (Lat. 7907a)

Entre estos dos esquemas ilustrativos median dos siglos sin manuscritos de Terencio ilustrados, a consecuencia de lo cual puede alegarse que, a lo largo de este período, se perdió la conciencia de que las *Comoediae* tenían un esquema ilustrativo propio y, al querer volver a ilustrarlas en el siglo xv, se recurrió al tipo de ilustraciones más al uso en la época. Igualmente puede argumentarse que, si bien seguía siendo conocido, el modelo iconográfico original no encajaba con los gustos artísticos del siglo xv y, por lo tanto, sufrió una renovación. Sin embargo, aplicando principios similares a los de la sociología de los textos mckenziana, mi propuesta es que lo que sobre todo separa estos dos esquemas ilustrativos son dos maneras diferentes de leer a Terencio. Mientras que los manuscritos del primer grupo pertenecen a una época en la que la lectura seguía siendo fundamentalmente en alto y, por lo tanto, el carácter oral y dialogado de las *Comoediae* seguía siendo no solo evidente, sino también central para acceder al texto; los del segundo grupo surgen cuando la lectura silenciosa hacia uno mismo se ha impuesto¹⁰. Esta, que da preferencia a la recreación imaginativa de lo que se lee, hace perder de vista la naturaleza oral y dialogada de las comedias, aproximándolas a la narrativa de ficción —con la que, además, comparten motivos y argumentos¹¹— y concede mayor protagonismo a la trama. Así pues, el primer esquema ilustrativo sería el de un texto que va a ser leído por su carácter dialógico y el segundo el de un texto que va a ser leído por su argumento e, incidentalmente, tiene forma de diálogo.

10. Sängner, 1997.

11. Otro factor a tener en cuenta y que, por razones espacio, no exploro aquí, es la transmisión de las *Comoediae* de corrido, como si fuera prosa. *Celestina*, por cierto, también se transmite así.

LAS EDICIONES INCUNABLES

Las ediciones incunables ilustradas de Terencio son cuatro: la de la traducción de Hans Neithart del *Eunuchus* al alemán de Ulm: Konrad Dinckmut, 1486, y las de las *Comoediae* de Lyon: Johannes Trechsel, 1493; Estrasburgo: Johannes Grüninger, 1496 (reimpresa en 1499, cuando también se imprimió una versión traducida al alemán y otra al francés, esta vez en París por Antoine Vérard), y Venecia: Simone de Lovere para Lazzaro de Soardi, 1497 (reimpresa el mismo año o el siguiente por Giacomo Penzio y otra vez en 1499).

Las ilustraciones de la primera se alinean, desde el punto de vista compositivo, con las de los manuscritos ilustrados del segundo grupo, en especial con los llamados «Terencio de los Duques» y «Terencio del duque de Berry» (ms. 664 y lat. 7907a de la Biblioteca nacional de Francia, respectivamente, o figs. 3 y 4; compárense con las figs. 5 y 6)¹². También lo hacen desde el punto de vista funcional, pues en los paratextos iniciales se especifica cómo deben ayudar a reconocer a los personajes que intervienen: «Encontrarás también un personaje en cada imagen que aparece en este libro. [...] Con vestidura y aspecto tales que cada personaje pueda ser distinguido de los demás y reconocido»¹³.

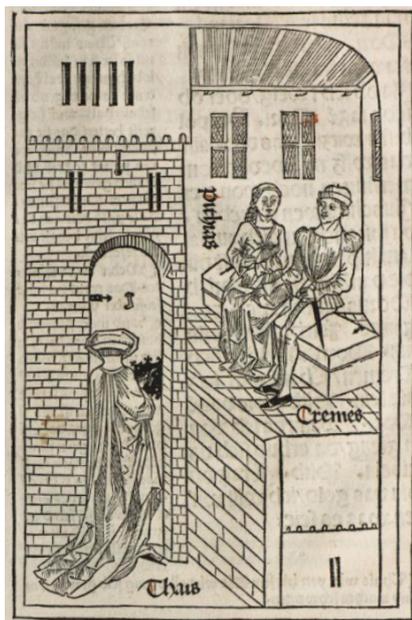


Figura 5. Ulm: Dinckmut, 1496, fol. i5v.
© Universitäts- und Landesbibliothek
Darmstadt (Inc III 10)

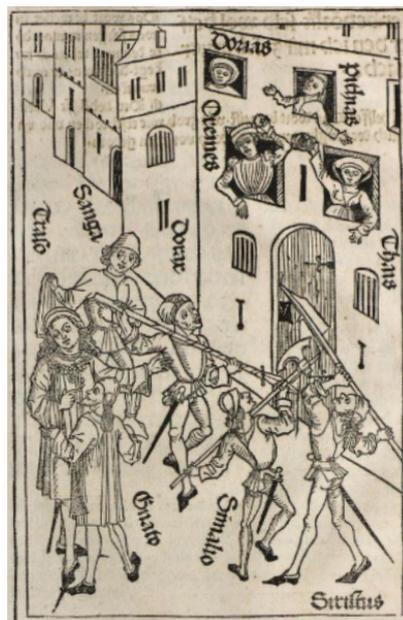


Figura 6. Ulm: Dinckmut, 1496,
fol. k4v. © Universitäts- und Landesbi-
bliothek Darmstadt (Inc III 10)

12. Chong-Gossard, 2015, pp. 89-90.

13. «Du vindest auch ain yede person in einer yeden figur. [...] mit gewand und gestalt, da mit ain yede person underscheidenlich aus den anndern erkennt mag werden» (Terencio, 1486, fol. a7v). Las traducciones son libres y mías.

Pero mucho más interesante resulta el énfasis que la definición de «comedia» incluida en los preliminares pone sobre la intención didáctico-moral del género: «La comedia es un poema sobre, entre otras cosas, el ánimo y la tentación de las personas medianas para que se aprenda de ello a hacer lo que está bien y evitar lo malo»¹⁴. Esta finalidad educativa, que luego sería característica de todo el teatro en el contexto de la pedagogía humanista alemana¹⁵, en este momento lo es, sin embargo, particularmente de la prosa de ficción en vernáculo¹⁶, que es la que, además, se imprimía ilustrada (las comedias romanas ni se imprimían ilustradas ni en alemán). En consecuencia, si ya en su modelo había una aproximación visual a la prosa de ficción, la edición de Dinckmut continúa esta tendencia y aboga por un Terencio para ser leído por su contenido, no tanto por sus diálogos —que al traducirse al alemán pierden el prestigio retórico— y de ningún modo por su potencial performativo.

Por el contrario, las ilustraciones de la edición de Grüniger (y sus herederas) continúan el esquema iconográfico del primer grupo de manuscritos ilustrados de Terencio, hasta el punto de que se puede afirmar que la composición con figuras factótum es trasunto de la de estos (figs. 7 y 8, compárense con las figs. 1 y 2). Estas figuras factótum comparten con las de los manuscritos incluso las posturas tipificadas, aunque no se trata de las mismas, así como la función de *dramatis personae* y de indicar, dentro de sus limitaciones combinatorias, qué personaje aparece en escena y quién habla con quién. Por lo tanto, el foco se ubica sobre el diálogo y, a juzgar por la elección del grabado de un *theatrum* para la portada, la performatividad del mismo, aunque como posibilidad solamente. No en vano el edificio representado revela que no existe conciencia alguna de en qué debería consistir dicha representación¹⁷.



Figura 7. Estrasburgo, Johannes Grüniger, 1496, fol. XXlr. © Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt (Inc IV 77)

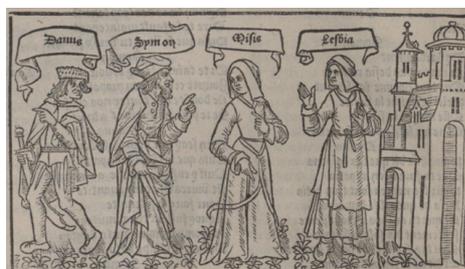


Figura 8. París, Antoine Vèrard, [1499-1503], fol. XXXv. © Bayerische Staatsbibliothek (2 Inc.s.a. 1116)

14. «Comedia ist ain gedicht aus mengerlai das gemüt und anfechtung mitler person inhaltende. Daraus man lernet was gut ist zugebrauchen und das böß zemeiden» (Terencio, 1486, fol. a4r).

15. Maassen, 1929.

16. Sagar García, 2022.

17. Zimmermann-Homeyer, 2018, pp. 108-119.

Por su parte, las ilustraciones de la edición de Trechsel (y las venecianas asociadas a Soardi, que la imitan) sí que ponen todo su sentido en la performatividad (figs. 9 y 10). Combinando técnicas compositivas tomadas de las dos tradiciones ilustrativas de los manuscritos terencianos —la gestualidad tipificada y la utilería mínima del primer grupo, y la escena con profundidad y los recursos para denotar la secuencialidad y las acotaciones implícitas del segundo—, representan de manera presumiblemente realista una puesta en escena cuatrocentista de las comedias¹⁸. Cada una de estas se desarrolla sobre un escenario diferente, si bien todos comparten la misma característica de consistir en una tarima con una serie de arcos cortinados practicables al fondo con el nombre del personaje cuya casa representan encima.



Figura 9. Lyon, Trechsel, 1493, fol. 215r.
© Bibliothèque nationale de France
(RES M-YC-384)

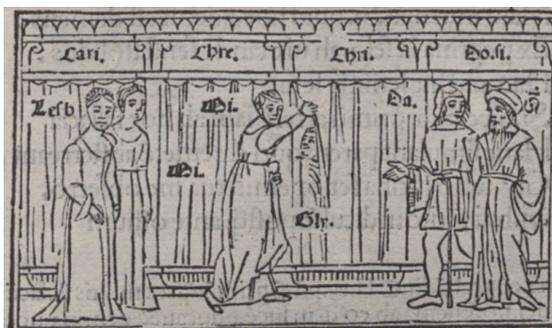


Figura 10. Venecia, Simone de Lovere para Lazzaro de Soardi, 1497, fol. xxviii. © Bayerische Staatsbibliothek
(2 Inc.c.a. 3548).

LAS IMPLICACIONES PARA CELESTINA

Al estudiar la tradición ilustrativa celestinesca desde el punto de vista de sus raíces en la terenciana medieval, lo primero que llama la atención es el rechazo de la innovación de Trechsel. Efectivamente, la única vez que *Celestina* adopta este modelo es para ilustrar la traducción italiana de Alphonso Hordognez en cuatro ediciones que, además, utilizan los mismos grabados: las venecianas de Cesare Arrivabene, 1519 (dos ediciones); Marchiò Sessa, 1531, y Pietro de Nicolini da Sabisio, 1535 (fig. 11). Estos emparentan con los de la edición de Venecia: Melchiorre Sessa y Pietro Ravani, 1518, de las *Comoediae* de Plauto (fig. 12), que a su vez beben de los de las ediciones vinculadas a Lazzaro de Soardi de las de Terencio de 1504, 1508, 1511, 1512 y 1515 (fig. 10). Hasta la edición de las *Comediae* en francés de París: Jean Petit, 1539, que reutiliza los grabados de Trechsel, estas son las únicas que continúan su modelo, de manera que puede decirse que se convirtió en la manera característica de ilustrar a Terencio en la península itálica, tal vez porque allí el teatro clásico representado sí era conocido¹⁹. En consecuencia, es natural que los impresores italianos recurrieran a él para unas ediciones que estaban des-

18. Torello-Hill y Turner, 2020, pp. 172-195.

19. Paolini, 2017.

tinadas a un público igualmente italiano, capaz de reconocer el vínculo visual con las ediciones italianas de las *Comoediae*. Por contra, su ausencia del resto de la tradición puede leerse como manifestación de que su característico componente teatral era sentido como algo ajeno si no al texto, sí cuando menos al impresor y al público objetivo, cosa que adquiere más sentido si consideramos que Fadrique de Basilea conoció la edición de Trechsel antes de imprimir la suya de *Celestina* y, aun así, se decantó por otro modelo²⁰.



Figura 11. Venecia, Arrivabene, 1519, fol. XXXIIIr.
© Biblioteca de Catalunya (Toda 1-II-5)



Figura 12. Venecia, Melchiorre Sessa y Pietro Ravani, 1518, fol. XIXv. © Biblioteca Nazionale Centrale di Roma (6. 7.N.29)

El esquema crombergueriano, por su parte, evidentemente depende de las figurillas de la edición de Grüninger (compárense las figs. 13 y 7), si bien los cinco grabados-escena que representan las muertes de los protagonistas y la escalada del muro del huerto de Melibea emparentan con el concepto ilustrativo de los manuscritos terencianos del segundo grupo (fig. 14). Sin embargo, la combinación de figuras factótum e ilustraciones que buscan la visualización de la trama no es ajena tampoco a la edición estrasburguesa. Esta incluye, además del grabado del asalto a la casa de Thais en *Eunuchus*, una ilustración de página completa al comienzo de cada comedia en la que se exponen visualmente las relaciones entre personajes y el argumento de la obra²¹. En consecuencia, se puede afirmar que, en estas ediciones, el interés por el diálogo coexiste con el interés por la trama, si bien, al carecer del grabado del *theatrum*, las ediciones celestinescas pierden la relación con la dimensión performativa de la comedia que sí sugería la edición de Grüninger. Es más, el dinamismo y el dramatismo que caracterizan los grabados-escena del modelo crombergueriano se alejan del estatismo y el valor informativo que tienen en la edición estrasburguesa, introduciendo un factor emotivo que remite a la finalidad didáctico-moral vista para la edición de Dinckmut y, a la vez, evidenciando una relevancia del argumento mayor que el de la edición de Grüninger²².

20. Rodríguez-Solás, 2009, pp. 10-11.

21. Zimmermann-Homeyer, 2018, pp. 124-136.

22. Una lectura moralizante de los grabados-escena del modelo crombergueriano en Sagar García, 2015.



Figura 13. Sevilla, [Jacobo Cromberger], 1502 [pero 1513-1515], fol. g8v. © University of Michigan (PQ 6426 .A1 1502?)



Figura 14. Sevilla, [Jacobo Cromberger], 1502 [pero 1513-1515], fol. f6v. © University of Michigan (PQ 6426 .A1 1502?)

Finalmente, aunque basa el diseño de sus personajes, edificios y árboles en los de las figuras factótum estrasburguesas, el esquema burgalés se alinea sobre todo con la tradición de los manuscritos del segundo grupo, pero no a través de la edición de Dinckmut, de cuyo conocimiento por parte de Fadrique de Basilea no hay prueba, sino de, probablemente, una serie de diseños para una edición basileense de las *Comoediae* nunca impresa atribuidos a Durero²³, con los que algunas ilustraciones de la edición de Burgos guardan similitudes (figs. 15 y 16). Estos debían de ser conocidos por los impresores de la época, a juzgar por la influencia que tuvieron sobre las figuras factótum de la edición de Grüninger²⁴, y, al encontrarse en Basilea, no es descabellado que Fadrique, que era de allí, también tuviese noticia de ellos. Sea como fuere, lo que resulta evidente es que, a pesar de su estatismo, las ilustraciones burgalesas dan cuenta de *Celestina* como si fuera una historia que se desarrollara ante nuestros ojos, eso sí, con preferencia por representar las interacciones dialogadas de los personajes y sus idas y venidas²⁵.



Figura 15. Pythias y Dorias hablan con Chremes (*Eun.* III.3). © Kunstmuseum Basel (Inv. Z.456)



Figura 16. Burgos, Fadrique de Basilea, [1499, pero 1500-1501], fol. i7r. © Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes

23. Römer, 1927.

24. Chong-Gossard, 2015, p. 98.

25. Por falta de espacio no desarrollaré aquí cómo esto es consecuencia de la dependencia de los grabados burgaleses de los resúmenes previos a cada acto, muy ceñidos a indicar los desplazamientos de los personajes y sus interacciones, en lo que, por cierto, proceden exactamente como los grabados de la edición de Dinckmut.

En conclusión, los modelos ilustrativos celestinescos tempranos reflejan la dualidad de la tradición ilustrativa terenciana medieval impresa y manuscrita. Al rechazar la innovación de la edición de Trechsel, desechan la interpretación de *Celestina* como obra representable, pero difieren luego en el peso que conceden al argumento. Así, el modelo burgalés aborda *Celestina* como historia, dando preferencia a la plasmación de lo que ocurre, aunque esto sea la mayor parte del tiempo que los personajes hablan y cambian de lugar; mientras que el crombergueriano solo mira a la acción cuando esta contribuye a la finalidad didáctico-moral no solo expresada en los paratextos, sino también asociada a lo terenciano en los contextos humanistas. El resto del tiempo no recrea el argumento, sino que ofrece información esquemática sobre los personajes intervinientes y los diálogos que mantienen, demostrando así tener conciencia de la naturaleza dialógica del texto. Por lo tanto, en su percepción de *Celestina* pesa más el diálogo, mientras que en la del modelo burgalés es el relato lo que cuenta, y es por esto que son diferentes.

BIBLIOGRAFÍA

- Byvanck, Alexander W., «Antike Buchmalerei. II. Das Vorbild der Terenzillustrationen», *Mnemosyne*, 7.2, 1938, pp. 115-135.
- Chong-Gossard, James H. Kim On, «Thais Walks the German Streets: Text, Gloss, and Illustration in Neidhart's 1486 German Edition of Terence's *Eunuchus*», en *Terence between Late Antiquity and the Age of Printing*, ed. Giulia Torello-Hill y Andrew Turner, Leiden, Brill, 2015, pp. 67-101.
- Cull, John T., «A Possible Influence on the Burgos 1499 *Celestina* Illustrations: The German 1486 Translation of Terence's *Eunuchus*», *La Corónica*, 38.2, 2010, pp. 137-160. DOI: <https://doi.org/10.1353/cor.0.0070>.
- Dodwell, C. Reginald, *Anglo-Saxon Gestures and the Roman Stage*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.
- Dutsch, Dorota, «Gestures in the Manuscripts of Terence and Late Revivals of Literary Drama», *Gesture*, 7.1, 2007, pp. 39-71. DOI: <https://doi.org/10.1075/gest.7.1.04dut>.
- Engelhardt, Otto H., *Die Illustrationen Der Terenzhandschriften: Ein Beitrag Zur Geschichte Des Buchschmucks*, tesis doctoral, Jena, Universität Jena, 1905.
- Fernández Valladares, Mercedes, *La imprenta en Burgos (1501-1600)*, Madrid, Arco Libros, 2005, 2 vols.
- Griffin, Clive, «*Celestina's* Illustrations», *Bulletin of Hispanic Studies*, 78.1, 2001, pp. 59-79. DOI: <https://doi.org/10.1080/000749001750058536>.
- Jones, Leslie W., «The Archetypes of the Terence Miniatures», *The Art Bulletin*, 10.1, 1927, pp. 102-120.

- Jones, Leslie W., y Morey, Charles R., *The Miniatures of the Manuscripts of Terence prior to the Thirteenth Century*, Princeton, Princeton University Press, 1930, 2 vols.
- Lenz, Oskar, *Die Geschichte der Terenz-Illustration: Eine Studie über die Wandlung der bildlichen Darstellung dramatischer Erzählung*, tesis doctoral, Ludwig-Maximilians-Universität München, 1921.
- Lenz, Oskar, «Über das Verhältnis der frühmittelalterlichen zur antiken Terenzillustration», *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 50, 1929, pp. 181-191.
- Maassen, Johannes, *Drama und Theater der Humanistenschulen in Deutschland*, Augsburg, B. Filser, 1929.
- Muir, Bernard J., «Terence's Comedies: Development, Transmission and Transformation», en *Terence between Late Antiquity and the Age of Printing*, ed. Giulia Torello-Hill y Andrew Turner, Leiden, Brill, 2015, pp. 15-35.
- Nervegna, «Graphic Comedy: Menandrian Mosaics and Terentian Miniatures», en *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*, ed. Michael Fontaine y Adele C. Scafuro, Oxford, Oxford University Press, 2014, pp. 717-734.
- Paolini, Devid, «Sobre el conocimiento de Plauto y Terencio en Italia y España en el siglo xv», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 37, 2, 2017, pp. 303-316. DOI: <https://doi.org/10.5209/CFCL.57807>.
- Radden Keefe, Beatrice, «Illustrating the Manuscripts of Terence», en *Terence between Late Antiquity and the Age of Printing*, ed. Giulia Torello-Hill y Andrew Turner, Leiden, Brill, 2015, pp. 36-66.
- Radden Keefe, Beatrice, «Creative Borrowing in a Leiden Terence (UB, MS VLQ 38)», en *After the Carolingians: Re-defining Manuscript Illumination in the 10th and 11th Centuries*, ed. Beatrice Kitzinger y Joshua O'Driscoll, Berlin / Boston, De Gruyter, 2019a, pp. 57-85.
- Radden Keefe, Beatrice, «The Manuscripts and Illustration of Plautus and Terence», en *The Cambridge Companion to Roman Comedy*, ed. Martin T. Dinter, Cambridge University Press, 2019b, pp. 276-296.
- Radden Keefe, Beatrice, *The Illustrated Afterlife of Terence's Comedies (800-1200)*, Leiden, Brill, 2021.
- Rodríguez-Solás, David, «La vanguardia del libro ilustrado: el terenciano de Lyon (1493) y *La Celestina* de Burgos (1499)», *Bulletin of Spanish Studies*, 86.1, 2009, pp. 1-17. DOI: <https://doi.org/10.1080/14753820802696733>.
- Römer, Erich, «Dürers ledige Wanderjahre. C. Der Basler Terenz», *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 48, 1927, pp. 77-119.
- Saguar García, Amaranta, «The Concept of *imago agens* in *Celestina*: Text and Image», *Celestinesca*, 39, 2015, pp. 247-274. DOI: <https://doi.org/10.7203/Celestinesca.39.20187>.

- Saguar García, Amaranta, «*Melusina, Celestina, Magelona*. Unas notas de investigación sobre la recepción de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* en el contexto alemán del siglo XVI», en *Mujer, saber y heterodoxia: «Libro de buen amor», «La Celestina», «La Lozana andaluza»*, ed. Francisco Toro Ceballos, Alcalá la Real, Ayuntamiento de Alcalá la Real, 2022, pp. 397-411.
- Sänger, Paul, *Space Between Words: The Origins of Silent Reading*, Stanford, Stanford University Press, 1997.
- Snow, Joseph T., «La iconografía de tres *Celestinas* tempranas (Burgos, 1499, Sevilla, 1518, Valencia, 1514): unas observaciones», *Dicenda*, 6, 1987, pp. 255-280.
- Terencio, Publio, *Eunuchus*, trad. Hans Neithart, Ulm, Konrad Dinckmut, 1486.
- Torello-Hill, Giulia, y Turner, Andrew J., *The Lyon Terence: Its Tradition and Legacy*, Leiden, Brill, 2020.
- Weston, Karl E., «The Illustrated Terence Manuscripts», *Harvard Studies in Classical Philology*, 14, 1903, pp. 37-54. DOI: <https://doi.org/10.2307/310377>.
- Zimmermann-Homeyer, Catarina, *Illustrierte Frühdrucke lateinischer Klassiker um 1500: innovative Illustrationskonzepte aus der Strassburger Offizin Johannes Grüningers und ihre Wirkung*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2018.
- Zimmermann-Homeyer, Catarina, «Der figur klerliche erklerung: Didactics and Ars memorativa in Text and Illustration of the first Complete Edition of the German Translation of Terence's *Comedies* in 1499», *Zeitschrift für deutsches Altertum und Literatur*, 149.1, 2020, pp. 48-74. DOI: <https://doi.org/10.3813/zfda-2020-0004>.