

La iconografía de tres Celestinas tempranas (Burgos, 1499; Sevilla, 1518; Valencia, 1514): unas observaciones

Joseph T. SNOW
Universidad de Georgia

* A don F. López Estrada, con el recuerdo todavía vivo de las clases sobre el *Libro de buen amor*, dictadas en la Universidad de Wisconsin ya hace mucho...

Se dice que el libro llamado *Celestina* aparece de relámpago, a caballo entre siglos —el XV y el XVI— y entre épocas: la Edad Media y el Renacimiento. Y es verdad. Poco, muy poco, en las letras castellanas anteriores a 1499 preparaba a los lectores para esta obra tan acabada, redondeada en sí. Testigos son de su enormemente calurosa acogida las múltiples ediciones y traducciones en vida de Fernando de Rojas (m. 1541), los comentarios suscitados y las polémicas, y —a mediados del siglo XVI, de una mano anónima— el manuscrito que designamos *Celestina comentada*.

Hasta los albores de nuestras generaciones la crítica de la gran obra de Rojas se ha centrado, y con razón, en el texto literario, la historia de sus formas, las ya mencionadas ediciones y sus interrelaciones, una serie de posibles fuentes, su reflejo de normas sociales, y la política de la última tercera parte del siglo XV y las primeras cuatro décadas del siglo XVI. Progresivamente, la crítica ha incluido en su apreciación de *Celestina* la creciente y rica literatura celestinesca, a la que esta obra abrió camino sin fin: no sólo las continuaciones e imitaciones más inmediatas del siglo XVI, sino también, en nuestro siglo XX, adaptaciones teatrales, ópera, ballet, películas, poesías, y nuevas ediciones y traducciones ¹.

Cada una de estas formas, sean adaptaciones, obras inspiradas parcialmente en *Celestina*, u otra forma de homenaje al original, son todas ellas, a

¹ Presento un repertorio de estas manifestaciones de la eterna fascinación con el texto celestinesco en «*Celestina*» y *Fernando de Rojas: An Annotated Bibliography of World Interest: 1930-1985* (Madison, Wisconsin: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1985), pp. 85-87 (entradas 1082 a 1111).

mi modo de ver, «lecturas» de ella. En medio de todos estos datos que documenta la gran crítica celestinesca, sin embargo, se echa en falta una detallada y necesaria historia de su ilustración. Me he preguntado, al emprender este primer paso, este esbozo, si nos serviría también como otra «lectura» más el esquema iconográfico de las *Celestinas*. Y sobre todo los de aquellas ediciones que marcan el momento de la gran difusión europea de la obra; período que se corresponde casi exactamente con la vida de Fernando de Rojas ². La contestación a la pregunta así hecha era «sí», pero realizar tal proyecto con la justicia y detenimiento que el tema merece es más propio de un libro entero.

Creo que ha llegado el momento de por lo menos abarcar esta cuestión con cierta seriedad, aunque dirigiéndonos en este breve estudio al campo reducido de tres ediciones importantes y representativas de las dos primeras décadas de vida que tuvo la *Comedia/Tragicomedia de Calisto y Melibea*: Burgos 1499; Sevilla 1518; y Valencia 1514 ³. El hecho de que la edición de la *Comedia* de Burgos, a la que generalmente concedemos primacía, venga ilustrada con 17 xilogramados debe ser el primer estímulo a nuestras investigaciones. Las otras dos *Comedias*, de Toledo 1500 y de Sevilla 1501, nada más tienen ilustrado el título ⁴. En cuanto a las *Tragicomedias* peninsulares, Marciales supone que fue en 1508 cuando Cromberger en Sevilla, viendo el éxito comercial de las anteriores *Celestinas*, decidió presentar una edición ilustrada para competir con las anteriores ⁵. De éstas, la única que queda es la de Zaragoza 1507, que viene sin ilustraciones aunque bien pudiera haber tenido una la portada, hoy perdida. El modelo para Cromberger en 1508 era, por lo tanto, un ejemplar de la *Comedia* de Burgos. En él, había 17 xilogramados, uno por acto y uno repetido (descontando otro

² M. Marciales ha preparado una lista de cuarenta y dos ediciones, a las que tendríamos que añadir otras ediciones de traducciones. *Celestina: Tragicomedia de Calisto y Melibea. Fernando de Rojas. Introducción y edición crítica* de M. Marciales, vol. I (Urbana, Illinois: University of Illinois Press-Illinois Medieval Monographs, 1, 1986): pp. 5-8.

³ He puesto las tres ediciones en orden cronológico de sus esquemas iconográficos, siendo el esquema de Cromberger herencia de la edición denominada G1 por Marciales, hoy perdida, fechada en 1508. El esquema de las ediciones valencianas está copiado del de las sevillanas. Ver Marciales I, 232.

⁴ La edición de la *Comedia* de Toledo 1500 existe en facsímil, editada y con introducción de D. Poyán Díaz. Cologny-Geneva: Bibliotheca Bodmeriana (1961). No ha sido editada en facsímil todavía la *Comedia* de Sevilla 1501, aunque hay una edición crítica de ella llevada a cabo por J. R. Rank (Chapel Hill, North Carolina: Estudios de Hispanófila, 1978). La ilustración del título de Toledo aparece en la facsímil preparada por Poyán; la de Sevilla no forma parte del estudio de Rank, pero fue utilizada en las ediciones de Cromberger de la *Tragicomedia*.

⁵ Dice Marciales (I, 239): «La solución más evidente para mí es que después de salidas B, C, D, D1, E1, F, J1, Cromberger decide hacer una edición claramente competitiva, volviendo a la tradición de A...» (A = Burgos 1499). Marciales se refiere a las ilustraciones. Para la descripción de las ediciones aludidas más arriba, ver Marciales I, pp. 5-6.

que aparecería en la portada, que hoy —desgraciadamente— falta)⁶; igual que en las *Tragicomedias* que salieron de la imprenta de Sevilla, uno por acto con uno repetido (autos 14 y 19).

Este esquema crombergeriano impera y es modelo para la serie de ediciones de Valencia entre 1514 y 1529, y de las ediciones españolas que aparecen en Italia a partir de 1531. Las de Valencia compiten abiertamente con las de Sevilla, casi huelga decirlo, aunque la imitación intencionada del esquema iconográfico por parte de Juan Jofre se habría realizado, por lo menos en parte, a base del éxito comercial de las ediciones ilustradas salidas de Sevilla. Como vemos, no fue así en Italia, donde el módulo crombergeriano no se arraigó hasta la década de los treinta. Efectivamente, había ediciones ilustradas en Italia antes de esas fechas: una edición de la traducción italiana de *Celestina*, de Venecia 1519, lleva 16 xilogramados en el texto y otro para la portada, pero es un esquema pobrísimo de solo tres bloques que se repiten indiferentemente y sin referencia alguna al texto que pretenden ilustrar⁷. Es con la edición de Venecia 1531 cuando se adopta en todos los detalles el módulo de Cromberger, incluso en la disposición de las ilustraciones. Lo más interesante del caso es que, mientras claramente se utiliza otra serie de grabados, hay una fidelidad extraordinaria a la acción de las escenas y tacos sevillanos: cuando hay, por ejemplo, una mezcla de tacos que representan personajes con otros de árboles o casas, la fidelidad de las italianas a las sevillanas es asombrosa. Cuando Cromberger usa un grabado de ancho de página, sale igual en el módulo veneciano. Lo que se saca en limpio, es que, después de la muerte hacia 1529 de Jacobo Cromberger, estas ediciones españolas de *Celestina* impresas en Venecia estaban destinadas a la venta, tanto en la península como en Italia, abriendo una nueva fase de competición entre unas y otras casas editoras de *Celestinas*.

Como quiera que sea, estas observaciones destacan algo esencial e importante a tener en cuenta cuando tratamos las ediciones peninsulares de estos años. El bibliófilo James Lyell, comentando las prácticas españolas de la ilustración temprana ha visto que, mientras en otros países la desvinculación de texto y grabado era común y corriente, en España era bien rara tal desvinculación⁸. Así que aquellos impresores alemanes radicados en España ayudan a formar el carácter marcadamente peninsular de la ilustración, a pesar de haber llegado los más de ellos cargados de los xilo-

⁶ El primero de todos ilustra o, mejor dicho, acompaña el «Argumento del primer auto desta comedia». Luego hay un grabado por acto. Probablemente hubiera otro en la página con el título, página hoy desaparecida en el único ejemplar conocido, propiedad de la Hispanic Society of América, cuya edición facsímil de 1909 fue reimpresa en Nueva York (1970).

⁷ Unos detalles más en J. T. SNOW «The Iconography of the Early *Celestinas*. I: The First French Translation (1527)», en *Celestinesca*, 8 (1984), pp. 25-39, en la nota 20, pp. 38-39.

⁸ J. P. R. LYELL, *Early Book Illustration in Spain* [1926] (New York: Hacker Art Books, 1976), p. 320 ss.

grabados, tacos, figuritas, tipos y todo lo más de que podían servirse al establecerse lo más pronto posible en tierras españolas. Aún en los casos donde hubo necesidad de crear nuevas series de grabados para ediciones españolas de obras ya publicadas en Alemania o en los Países Bajos, como ocurre en el caso de la *Vida de Ysopet* (1489) —cuando las copias seguían muy de cerca los originales—, la intención de acercar texto e ilustración es notable. Así que una comparación entre las ediciones impresas en la península de *Celestina* (desde luego, sólo las ilustradas) y otras impresas fuera de la península ha de demostrar rotundamente que el esquema iconográfico de las tempranas *Celestinas*, ese esquema que se establece en los talleres de imprenta de Jacobo Cromberger sobre el modelo de Fadrique de Basilea, es un esquema levantado a raíz del texto, mientras en casos tales como el de Venecia 1519 —aludido arriba— o el de la primera traducción francesa de 1527, es el lector quien tiene muchas veces que adivinar los nexos entre texto e ilustración⁹. La excepción, siempre hay una excepción, son las ediciones de las traducciones alemanas de 1520 y 1534 que vienen ilustradas en perfecta consonancia con el texto celestinesco¹⁰.

Lo que acabo de sugerir es un tanto atrevido, creo, y sobre todo porque señala la evidencia de que los tacos utilizados por Cromberger, Jofre y otros representan los tipos acostumbrados de la ficción sentimental tan en boga en aquel momento histórico: la dama, el galán, la mujer vieja o la beata con sus cuentas, el hombre viejo/padre y la mujer vieja/madre, la segunda dama/criada y así por el estilo. Con frecuencia, estos tacos o figuritas salen en una obra representando a los protagonistas en ella nombrados, y a los mismos los vemos sin cambio alguno —los mismos bloques de madera— representando semejantes protagonistas en obras distintas. Estos casos se multiplican para el atento lector de la ficción de esta época, pero creo que con dos ejemplos relevantes podremos ejemplificar estas prácticas y así volver a una discusión más pormenorizada de las tres ediciones de Burgos, Valencia y Sevilla.

El primero de los dos casos concierne al esquema utilizado para la edición de Venecia, mencionada ya (ver arriba). En todo sigue fiel al esquema establecido por Cromberger pero utilizando un artista-grabadista diferente. Una vez creada esta serie de tacos, figuritas y grabados de ancho de página para la edición sacada por Juan Bautista Pedrezano (1531), se vuelve a utilizar en otra *Celestina*, también de Venecia, pero de 1534 en edición de Estéfano da Sabio, quien no cambia nada. Lo cierto es que de esta misma serie se han seleccionado los grabados que se usan para ilustrar, dos años

⁹ Ver el art. cit. en la nota 7.

¹⁰ Estas ilustraciones se reprodujeron en los primeros números de la revista *Celestinesca*, editada en Athens, Georgia (Universidad de Georgia) entre 1977 y 1979. Ahora son accesibles en K. V. KISH and U. RITZENHOFF, *Die «Celestina»-Übersetzungen von Christof Wirsung* (Hildesheim/Zurich/New York: Georg Olms, 1984). El artista se llama H. Weiditz.

después, la *Segunda Comedia de la famosa Celestina* de Feliciano de Silva. La dependencia del segundo texto respecto al primero y la casi perfecta semejanza de los tipos descritos por el imitador hacen casi natural este procedimiento. Mucho menos lógica tiene el segundo de nuestros dos casos. En éste, el grabado que aparece en la *Comedia* de Burgos 1499 ilustrando el quinceno auto vuelve a aparecer adornando un pliego suelto del romance de Durandarte, texto publicado hacia 1520 por Alonso de Melgar, también en Burgos ¹¹. Habrá que estudiar la transmisión de los xilogramados de la imprenta de Fadrique, y consultar más impresos de Melgar, para establecer nexos exactos, pero el caso no deja de interesar. Se puede decir, en conclusión, que la vida de estos xilogramados es larga, a veces muy larga, y estos y otros materiales de los impresores se comercializaban bastante, pasando de impresor a impresor y de un sitio para otro, prestándose, copiándose y dejando huellas de su paso, señales importantes a los historiadores de la imprenta que, tal vez en el caso de la *Celestina*, puedan colaborar en la comprensión de estas «lecturas» gráficas de la gran obra rojana.

Ahora bien, al volver los ojos una vez más a las ediciones tempranas y sus importantes ilustraciones, quisiera tener en cuenta la que —a pesar de ser la primera— sería la joya entre todas ellas, además de las dos que ofrecen nuevas facetas para el futuro estudio completo de la evolución iconográfica del texto. La selección de textos se basa, en parte, en el hecho de que existen facsimiles de las tres y, en parte, porque el destino ha tenido a bien entrelazarlas: así sus semejanzas y diferencias serán más instructivas en todos los niveles. Tendremos clara oportunidad de referirnos a las ilustraciones que acompañan las siguientes observaciones y comentarios.

Burgos 1499, como se ha dicho, lleva diecisiete xilogramados. Sin excepción, todos ellos son de ancho de página y representan escenas completas con acciones completas, un concepto que a veces abarca en el mismo xilogramado dos momentos simultáneos o consecutivos en el tiempo. Lo que nunca ocurre en esta edición es el arreglo de series de tacos independientes, que casi siempre —como es el caso de Valencia 1514 y Sevilla 1518— son figuras estáticas, sean personas, sean representaciones de edificios (escenario urbano) y de árboles (el campo, un jardín). Al presentar escenas completas, Burgos 1499 llega a tener en su aspecto pictórico una fuerza dinámica que se presta bien a la ilustración del mundo celestinesco. Fuera de esto presenta la visión (individual o colectiva) de una lectura contemporánea del texto, hecho significativo que pasa inadvertido por la crítica en general. Una rápida comparación de las ilustraciones que acompañan este estudio, demostrará cuánto gana Burgos 1499 en vivacidad y energía a las otras dos ediciones ilustradas.

Las otras dos son ediciones de la *Tragicomedia* y, por consiguiente, tienen los cinco autos creados por el deseo de los lectores de la *Comedia* de

¹¹ Para ver estas dos, Marciales, I, XXII, o *Celestinesca* 8, no. 2 Otoño (1984), p. 26.

ver alargado «el proceso de su deleite» de Calisto y Melibea. Cromberger, que como hemos dicho estableció el módulo del esquema iconográfico de las *Tragicomedias* de Sevilla, con toda probabilidad sobre el ejemplo de Burgos 1499, fue quien tuvo que proveer nuevas ilustraciones para los cinco autos nuevos. Le habría sido fácil utilizar los mismos tacos que destinaba a la ilustración de las partes del texto que correspondían a la *Comedia* original. Marciales, en su discusión, no menciona esta posibilidad, pero hasta podría haber utilizado Cromberger sus tacos para una o más de las ediciones perdidas que menciona (pp. 5-6). Lo cierto es que tuvo a bien *completar* la serie de escenas dinámicas que había en Burgos 1499 con una serie de cinco xilogramados de ancho de página (con uno repetido) en vez de los acostumbrados tacos y figuritas. Es en estas cinco escenas (seis, con la repetición) donde las ediciones sevillanas de Cromberger, y las valencianas y venecianas que las imitan, adquieren la mayor compenetración de texto e ilustración. Sólo queda preguntarnos por qué no comisionó Cromberger, en vez de esta breve serie de cinco xilogramados nuevos, una serie completa a imitación de Burgos 1499 de escenas dinámicas? Habría sido una contribución más. Puede que hubiera sido un mal momento económico, tanto en Andalucía, para la imprenta, como parece haberlo sido en Castilla y León ¹².

Al mirar los esquemas de las ilustraciones de las tres ediciones, salta a la vista, que, como conjunto, es más satisfactorio el de Burgos. Creo que no tiene rival en la península por dos motivos. Uno es que sus escenas dinámicas representan fielmente las acciones principales del texto celestinesco desde el principio hasta el final. El otro es que el conjunto de estos xilogramados —por su estilo, de un único artista— es una lectura visual completa de la acción narrativa en forma frecuentemente dramática. A través de la serie, creada a raíz de una comprensión del hilo narrativo y apoyada por una cantidad de detalles descriptivos recordados pictóricamente, cualquier lector puede repasar nada más las ilustraciones para hacer volver a la memoria la acción principal. No deja de asombrar que sea ésta la primera de las ediciones conocidas de *Celestina*, la más armónicamente montada desde el punto de vista de la compenetración de texto y esquema iconográfico. Sólo llegamos a ver parangonado este esmero de «lectura» de parte del artista con Hans Weiditz, cuya serie de xilogramados para la traducción alemana de Christof Wirsung (1520) será tema de un futuro estudio mío.

En Burgos 1499 la primera de las diecisiete ilustraciones (no reproducida aquí) acompaña el texto del «Argumento de toda la obra», en donde tenemos el detalle del halcón/neblí; éste reposa en un árbol del huerto/jardín en el que un galán conversa con una doncella cerca de su casa. Si no fuera por esa ave de rapiña (su pico así la identifica), sólo tendríamos los

¹² Marciales, I, 20.

nombres de la rúbrica («Melibea» «Calisto») para identificar la escena con la huerta de la hija de Pleberio. Aún así, podría servir para acompañar a cualquier encuentro de mujer con hombre en ambiente ajardinado.

Es la segunda ilustración de Burgos 1499 la que se repite: está empleada para los actos 1 y 5. En los dos, efectivamente, corresponde la ilustración a dos momentos de la acción en que Sempronio y Celestina están llegando a la puerta de la casa de Calisto, estando allí Pármeno para abrirles. Veremos que para ilustrar los actos 3 y 4 el grabadista pone en manos de «Celestina» ese «poquito de hilado» que piensa vender en casa de Alisa, mientras hay después el sutil cambio del hilado por el cordón de Melibea en las ilustraciones para los actos 5 y 6, hechos que corresponden exactamente al progreso de la acción central. Y cuando Celestina llega en la ilustración al acto 7 a la puerta de su propia casa, estando allí para saludarle la ramera Elicia, ya no lleva nada en mano. Estos pequeños detalles iconográficos delatan una lectura cuidada del texto por parte del ilustrador, a mi parecer. Notemos, después, en la ilustración al acto 10, que Celestina se presenta en la casa de Melibea, acompañada de Lucrecia; y al salir se encuentra con Alisa acompañada ella de un paje. Es el mismo paje que había venido a sacarla de casa en el acto 4 para visitar a su hermana, momento tan crucial para la acción dramática:

Alisa: Hija Melibea, quédese esta mujer onrada contigo, que ya me parece tarde para ir a visitar a mi ermana.. que viene su page a llamarme...¹³

La inclusión aquí dos veces del paje, personaje solo aludido en el texto, parece demostrar de nuevo la atenta lectura del grabadista del texto que ilustraba. Además, la acción en el acto 4.º claramente es de despedida, mientras la del 10.º es una llegada igualmente clara. Como tendría que ser para corresponder en todo su detalle al texto celestinesco.

En el acto 11.º Calisto tiene en las manos, en acto de entrega, la tan famosa «cadenilla» cuya indivisibilidad combina con la avaricia y orgullo de Celestina para cegarle al peligro que le circunda, y que por su mal acaba con ella. A Calisto le vemos en el auto 13.º doliente y triste, estando fuera de su dormitorio los dos mozos que han de anunciarle ya las muertes de Sempronio y Pármeno, otra estampa viva que refleja la acción y los sentimientos expresados en el texto. Sigue estando muy atento el grabador a todo lo verosímil: Sempronio y Pármeno, que en varias de sus representaciones pictóricas no llevan nada en mano, en el acto 12.º están con las armas que *no* utilizarán para defender a su amo (por si hay verdadera necesidad) además de sus acostumbradas espadas. Ambas cosas van a jugar un importante papel en el diálogo y la acción al final del mismo acto 12.º cuando

¹³ Marciales, II (la edición crítica de *Celestina*), p. 79. Las citas del texto de LC son de esta edición: la página aparecerá citada en adelante con el estudio.

resalta la cobardía de los sirvientes de Calisto dos veces, primero en las mentiras que le dicen a Celestina sobre su valentía en la escaramuza inventada, y luego, fatalmente, en el asesinato de la vieja.

Melíbea, que debe tener el cordón para el acto 4, lo tiene, y no lo tiene para el auto 10, cuando no debe tenerlo. Las puertas que «impiden nuestro gozo», el de los amantes, en el auto 12.º, están irremediablemente cerradas, Lucrecia con su ama a un lado, Calisto con los dos criados suyos al otro, todos testigos de esta frustración. Celestina, en la ilustración al acto 2, sale a la calle con un bolso forrado en el que se supone irán las cien monedas, don de Calisto, quien, siguiendo los consejos de Sempronio, ha sido muy «franco» con ella. Y así sucesivamente vamos viendo las huellas ciertas de una inteligente e informada lectura artística de la *Comedia*.

Y si estos detalles no fueran suficientes para convencernos de que Fadrique no emplea aquí los grabados que había de traer de Alemania, hay más. Tal vez intuyendo la gran venta y popularidad de esta *Comedia*, hizo que el artista con quien colaboraba en la empresa tomara mucho cuidado de la uniformidad de la representación —de un grabado a otro— de los personajes. Hemos mencionado ya la figura del paje en los xilogramados de los autos 4 y 10. Ahora bien, puede que la figura de Calisto salga en las diversas ilustraciones a él dedicadas un tanto más bajo, un tanto más alto o delgado, pero se le conoce siempre por la misma ropa y por el sombrero de tres plumas que suele llevar. Esto del sombrero es curioso por la ilustración al auto 14.º. Acaba Calisto de caer de la escala a su muerte (ver este grabado al lado de los otros para el auto 19). No se le ha olvidado al grabadista el detalle del sombrero: allí está, en el suelo y detrás del cadáver del amante desgraciado. Pasando a las figuras de Pármeno y Sempronio, vemos que es normal que se le vea a éste con capa y a aquél sin capa, solo que en este intento de diferenciación se le ha escapado una que otra vez el detalle al artista, que generalmente los tiene nitidamente distinguidos. Otros fallos aparecen también pero solo hay uno que merece aquí un comentario: Alisa aparece en la ilustración al acto 15 (ver este grabado al lado de las otras dos para el auto 20) cuando el texto no lo autoriza; hasta lo contrario es verdad:

Pleberio: Tu madre está sin seso en oír tu mal. *No pudo venir a verte, de turbada.*
(Marciales, II, 254; el subrayado es mío)

En fin, una lectura de la secuencia de los grabados de Burgos 1499 nos proporciona una versión pictórico-escénica del texto celestinesco. El artista ha trabajado muy bien para crear y mantener la realidad iconográfica de la *Comedia* a lo largo de su importante colaboración. Su conocimiento del texto es obvio y su colaboración representa, por lo tanto, una doble lectura, una al absorber la acción a la medida que va evolucionando (en pruebas preparadas para la imprenta o a base de una edición anterior sin ilus-

traciones)¹⁴, y otra al recordarla y fijarla para siempre sobre madera. Es una gran aportación a la comprensión del texto que todos le debemos.

Pasemos ahora a las otras dos ediciones. Es evidente por el estilo que quien hizo los grabados de ancho de página para Burgos 1499 no fue quien completó la serie cuando pasó la *Comedia* a *Tragicomedia*, a instancia de Jacobo Cromberger. Otro era el creador de los tacos y figuritas empleados. Esta situación hace que esta edición, cuyo módulo estaba destinado a ser preeminente —como hemos visto— entre las *Tragicomedias*, tenga una pluralidad de artistas, con finalidades distintas. El resultado, entre estático y dinámico (y dinámico sólo en tono menor), dista mucho del logro artístico del grabador de Burgos.

Cuando otro artista, trabajando con Juan Jofre en Valencia, creó los tacos y grabados de ancho de página, fue, dentro de lo que cabe, un intento de reproducir las mismas imágenes visuales asociadas con las anteriores ediciones crombergerianas. La utilización en la edición de Valencia —como podemos ver cotejando las dos series— demuestra muy poca variación. A veces las posiciones de dos figuritas cambian y, en contadas ocasiones, como por ejemplo para los actos 5, 15, y 16, la serie entera está al revés: pero como se trata de figuras estáticas, no trae ninguna consecuencia para el lector, que puede recrearse mirando la serie tanto en un orden como en otro. No hay acción representada, ni detalles del texto incorporados (o, mejor dicho, muy pocos: *Celestina* con sus cuentas y los criados con sus espadas, detalles que parecen más bien coincidir con los «tipos» que estos tacos representaban). Es así a lo largo de la serie con tacos en las dos ediciones: básicamente idéntico con cierta libertad de sustitución. El valor ilustrativo pierde terreno ante otro valor meramente decorativo.

Es más grave todavía. Podemos señalar la consistencia empleada en el uso de las figuritas de *Celestina*, *Calisto*, *Melibeia*, etc., en Burgos 1499, mientras en estas dos series, el lector que buscase cierta coherencia estaría muy pronto desorientado: tal consistencia no existe. Pero de las dos ediciones, la de Valencia cuida un poco mejor este aspecto de su iconografía. Por ejemplo, «Calisto» (el taco) si se utiliza generalmente para representarle a él y a nadie más; lo mismo podemos decir de «Melibeia». Pero hay dos «*Celestina*», tres que son «*Elicia*», dos de «*Lucrecia*», otros dos para «*Areúsa*», y mucha confusión entre cuál de los tacos es «*Sempronio*» y cuál «*Pármeno*».

Sevilla 1518 es todavía peor. Hay muchas figuritas que son «*Sempronio*» y hay varias de «*Melibeia*», dos que son «*Celestina*», con la que había sido «*Elicia*» en el auto 3 que figura de «*Celestina*» en el auto 7. El lector de este estudio puede verlo en las ilustraciones. Lo mejor que podemos concluir es que en la edición de Cromberger los tacos sirven más bien para

¹⁴ Marciales I, 19.

indicar edad, el estado social o algún aspecto general del personaje, pero la distribución y uso nos desorientan bastante. Donde el esquema de Cromberger comienza a rendir homenaje al texto que pretende ilustrar (lo mismo se puede decir de Valencia 1514) es con la introducción de grabados de ancho de página, los que se destinaban a completar la serie originada en Burgos 1499.

Vamos a comentar estos grabados a continuación. El que es el segundo del acto 12.º es de doble acción: el asesinato de Celestina y la caída de los asesinos de la ventana de la casa de la alcahueta. La secuencia cronológica se preserva en Sevilla 1518 ¡pero está al revés en Valencia 1514! Otra ventaja para el xilgrabado de Sevilla es la presencia en él de Elicia, cuyas palabras, «Tenle, Pármeno, tenle; no la mate esse desvariado,» parece están siendo pronunciadas en ese mismo momento. (II, 217).

Para el acto 13, hay la escena de la ejecución de Sempronio y Pármeno. Es una acción no presenciada en directo en el texto celestinesco sino muy vivamente narrada por Sosia después. A los tres alguaciles, cuya participación es lógica en esta escena, que en Valencia 1514 habían estado ya representados en el acto 12.º, se añade para el acto 13.º nada más la figura del verdugo en el momento de degollar a uno de los asesinos. En Sevilla 1518 hay dos representantes de la justicia en el acto 12.º y cinco en el 13.º; pero también aparece la figura de uno que no lo es (¿Sosia?), quien parece estar protestando, con las manos hacia el verdugo quién ha cortado ya una de las cabezas y está para cortar la segunda.

Para el acto 14 (de la *Tragicomedia*) la escena tiene Calisto, quien escala el muro del jardín de Melibea, subiendo hacia las figuras asomadas de Melibea y Lucrecia. Tristán y Sosia esperan abajo, listos con sus armas para defender a su amo. Las imágenes están al revés: Calisto sube hacia la derecha en Sevilla 1518 y hacia la izquierda en Valencia 1514. Es éste el xilgrabado que, en el esquema de Cromberger, se repite. Como esta escena, en el testimonio de Sosia, ha ocurrido ocho veces en el mes que han durado estos amores, su utilización repetida (para el acto 19) es apropiada.

El segundo de los dos grabados usados para ilustrar el acto 19.º es la misma escena que hemos visto para el acto 14.º de Burgos 1499, sólo con bastantes diferencias. En Burgos 1499, están incluidas Melibea y Lucrecia: en el texto tienen diálogo con Sosia y Tristán y su presencia en la escena es verosímil y sus actitudes expresivas son parte y parcela de la acción dramática: horror y duelo. Se reduce esta escena en Sevilla 1518 y en Valencia 1514 a un primer plano de Sosia y Tristán que recogen el cuerpo de Calisto. Una vez más, la imagen está al revés, a pesar de compartir el mismo diseño y disposición iconográfica. La ventaja la lleva de nuevo Sevilla 1518 porque su realismo es más cuidado. En la ilustración de Valencia 1514, uno de los dos mozos intenta levantar el cuerpo del amo descalabrado, ¡y el criado está de rodillas! Impensable.

El quinto nuevo grabado de esta serie iniciada con Cromberger va pa-

ralelo con la acción del acto final del texto celestinesco. La idea de los dos artistas es la misma pero no la realización de ella. En Sevilla 1518, vemos que la figura denominada Alisa ¡parece tener la misma edad que su hijo! Mucho más verosímil es la expresión de espanto que sorprendemos en la cara del viejo Pleberio. Comparemos la situación del xilgrabado de Valencia 1514, donde tenemos a una Alisa con los años debidos para una madre de Melibea, una Alisa que por lo menos parece estar acongojada, «turbada»; es la pasividad contemplativa de Pleberio lo que aquí nos llama la atención. En ninguna de las tres, sin embargo, vemos representado lo que sería tal vez más dramático: el desmayo de Alisa.

El interesado puede con tiempo curiosear más en estas ilustraciones y descubrir muchas otras cosas. Como raras veces estas ilustraciones se reúnen en un solo sitio, como aquí están reunidas, espero que así se haga. Diría, para concluir, que he intentado presentar, por muy breve que haya tenido que ser, en palabras e imágenes, suficientes pruebas de la importancia del esquema iconográfico en unas cuantas ediciones tempranas (e importantes) en el cuadro cronológico del texto celestinesco. No todos los textos tempranos, es decir, los publicados con anterioridad al año de 1541, el de la muerte de Fernando de Rojas, llevan ilustraciones, pero hay muchas más que estas tres que pongo ante los ojos de los lectores como representativas de las tentativas iniciales de ilustrar el texto rojano. Creo que hemos hecho bien en destacar como el mejor esquema iconográfico peninsular el de Burgos 1499. La nota extraña es que las sucesivas ediciones no hayan intentado mejorarla y se hayan contentado más bien con pastiches ilustrativos entre estáticos y dinámicos como son las de Sevilla 1518 y Valencia 1514. Las ediciones de Cromberger en Sevilla, por lo que hemos visto referente a los nuevos xilgrabados encargados a un grabador de su círculo, han tenido más éxito en «leer» bien estos nuevos actos de la *Tragicomedia* que las de Valencia, cuyo grabador parece haber estado más atento a la imitación de las ilustraciones de las ediciones sevillanas que a la fidelidad de ellas al texto celestinesco.

Queda por ver, después de estudiados los otros esquemas iconográficos de las *Celestinas* de los siglos XVI y XVII, dentro y fuera de la península, la importancia de los puntos aquí expuestos. Pero lo que sí queda fuera de duda es que las ilustraciones, las que no son meramente decorativas y embellecedoras de ediciones (a menudo incluidas para aumentar la venta de la obra en un mercado abiertamente competitivo), son ellas mismas, a la vez que ilustraciones de acciones esenciales al momentum narrativo, inteligentes resúmenes en un continuum artístico, o sea, otras tantas «lecturas» contemporáneas, otros testigos del fenómeno celestinesco ¹⁵.

¹⁵ Una primera versión de este estudio se leyó en una de las sesiones del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Berlín, agosto 1986). Su estado actual ha sido considerablemente revisado, añadido, y reformado, gracias a los generosos comentarios de varios colegas.

BURGOS, 1499



1.º

VALENCIA, 1514



SEVILLA, c. 1518



2.º



Calisto . Parmeno . Sempsonio .



Calisto . Sempsonio . Parmeno .



BURGOS, 1499



3.º

VALENCIA, 1514



SEVILLA, 1518



4.º



BURGOS, 1499



5.º

VALENCIA, 1514



SEVILLA, 1518



6.º



BURGOS, 1499



7.º

VALENCIA, 1514



SEVILLA, 1518



8.º



BURGOS, 1499

Lucrecia Lelina Sempromio Elisa Brena Parmeno



9.º

VALENCIA, 1514

Sempromio. Parmeno. Elisa. Lelina. Brena. Lucrecia.



SEVILLA, 1518

Sempromio. Parmeno. Lelina. Lucrecia.
Elisa. Brena.



10.º

Abelica. Lelina. Brena. Elisa. Lucrecia.



Abelica. Lelina. Lucrecia. Elisa.



Abelica. Lelina. Elisa. Lucrecia.



BURGOS, 1499



VALENCIA, 1514



SEVILLA, 1518



11.º

12.º
(i)



12.^o
(ii)

BURGOS, 1499



VALENCIA, 1514

SEVILLA, 1518



13.^o

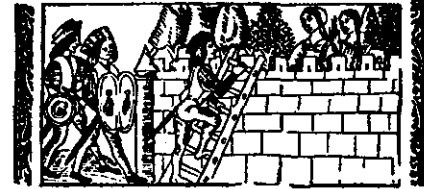


[BURGOS, 1499]

VALENCIA, 1514

SEVILLA, 1518

14.º



15.º



[BURGOS, 1499]

16.°

VALENCIA, 1514



SEVILLA, 1518



17.°



[BURGOS, 1499]

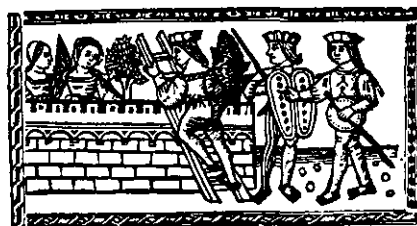
VALENCIA, 1514

SEVILLA, 1518

18.º



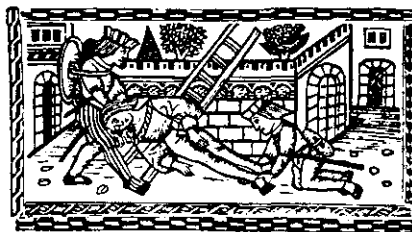
19.º
(i)



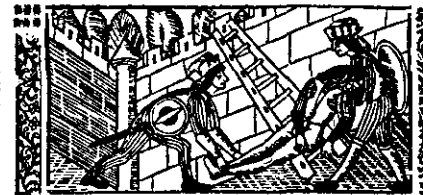
BURGOS, 1499
[14.º]



VALENCIA, 1514



SEVILLA, 1518



[15.º]



Yacoba. Yacoba. Sibilla.



Yacoba. Yacoba. Sibilla.



19.º
(ii)

20.º

21.º

BURGOS, 1499
[16.º]



VALENCIA, 1514



SEVILLA, 1518

