



TRABAJO FINAL DE GRADO

***La Celestina* ilustrada: un análisis comparativo
entre las ediciones de 1499 y 1883**

Mar Montaner Domingo

Tutor: Rafael Ramos

Grado en Lengua y Literatura Españolas

Setiembre 2020

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	p. 1
2. OBJETIVOS Y METODOLOGIA.....	p. 3
3. SOBRE LAS EDICIONES.....	p. 6
3.1.Edición de Burgos.....	p. 6
3.2.Edición de Barcelona.....	p. 7
4. COMPARACIÓN.....	p. 10
4.1.Técnica.....	p. 10
4.2.Representación de escenas.....	p. 12
4.2.1. Acto 1.....	p. 13
4.2.2. Acto 4.....	p. 14
4.2.3. Acto 6.....	p. 15
4.2.4. Acto 7.....	p. 16
4.2.5. Acto 8.....	p. 17
4.2.6. Acto 9.....	p. 17
4.2.7. Acto 10.....	p. 18
4.2.8. Acto 11.....	p. 18
4.2.9. Acto 12.....	p. 19
4.2.10. Actos 14 y 19.....	p. 20
4.2.11. Actos 16 y 21.....	p. 21
4.3.Símbolos.....	p. 23
4.3.1. El cordón de oro y otros objetos simbólicos.....	p. 24
4.3.2. Aparición de animales.....	p. 25
4.3.3. Otros símbolos.....	p. 27
4.4.Caracterización de los personajes.....	p. 28
4.5.Representación del paisaje urbano.....	p. 31
5. CONCLUSIONES.....	p. 34
6. BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA.....	p. 36
 Anexos.....	 p. 39

1. INTRODUCCIÓN

La primera ilustración de *La Celestina* (de ahora en adelante LC) que vi fue la que encontramos en el primer acto de la edición de Sucesores de Ramírez, Barcelona (1883), y firmada por Ramón Escaler. En ella aparece una imagen de Melibea de pie en el jardín, envuelta de vegetación, y mirando al horizonte con una expresión neutral¹. Tanto el nivel de trazo como la armonía a nivel compositivo me sorprendieron enormemente, sobre todo teniendo en cuenta que se trata de una ilustración del siglo XIX, época en la que se utilizaba la técnica de la litografía para ilustrar. Siempre he sentido una gran fascinación por el mundo del arte y la ilustración de modo que, a partir de aquella imagen, mi interés en las diferentes ediciones ilustradas de LC fue en aumento. Además, me sorprendió comprobar que se trata de una de las obras más representadas en todos los ámbitos a lo largo de la historia, ya que hay más de noventa ediciones de la obra impresas en castellano que nos llevan desde el siglo XV hasta la actualidad, sin tener en cuenta todas las traducciones que esta ha recibido.

Es bien sabido que esta excepcional tragicomedia, atribuida a Fernando de Rojas, fue muy popular y tuvo una gran recepción a lo largo del tiempo, pues se trata de una obra un tanto polémica, pero a la vez didáctica², que sirvió de inspiración a los artistas de distintas épocas y generó varias imitaciones y adaptaciones de todo tipo: novelescas, teatrales, pictóricas e incluso cinematográficas, sin ningún tipo de fronteras geográficas o políticas. Aunque esta pieza literaria ha sido objeto de diversos estudios y críticas, pocos son los estudiosos que se han centrado en la historia de su ilustración, cuyo esquema iconográfico podría proporcionarnos otra lectura más entre tantas que ha recibido LC desde que se publicó, entre los siglos XV y XVI. Así pues, me di cuenta que sus imágenes podrían resultarnos de gran interés para comprobar la divulgación de la obra a través de los siglos, pero también pensé que podrían ser un área de estudio por

¹ Ver anexos: fig. 2.1.

² Como es bien sabido, se trata de una pieza teatral que representa el conflicto del individuo con su ambiente social, y muestra el comportamiento humano en toda su esencia, poniendo de manifiesto los peores atributos que puede tener una persona, como la avaricia, la ambición o la lujuria. A su vez, nos expone el desastre al que puede conducir el amor desenfrenado o sexual, especialmente si es realizado por personas como Celestina o los criados de Calisto, que no tienen miramientos en cometer actos atroces en beneficio propio. Por lo tanto, podríamos afirmar que LC es una obra pedagógica que recurre a personajes totalmente realistas para dar ejemplo sobre aquello que, en cierto modo, hay que evitar.

sí mismas porque considero que pocas obras de la literatura española tienen una historia visual tan amplia como LC.

Así pues, al ver la extensa gama de ilustraciones e imágenes relacionadas con esta obra, decidí, gracias a la ayuda de mi tutor, hacer un análisis de dos o más ilustradores diferentes de LC con el fin de obtener una visión panorámica de las ideas reproducidas en sus dibujos y ver, además, la evolución de estas. Aunque la idea principal era elegir dos o más ilustradores del mismo siglo, centrándome en las ediciones más contemporáneas, finalmente consideré que resultaría mucho más interesante y enriquecedor ampliar el estudio comparando ilustradores de diferentes épocas, ya que LC tiene una larga trayectoria digna de estudio.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Para realizar este trabajo, hemos decidido elegir dos ilustradores de LC, de diferentes períodos –entre el siglo XV y el XIX– con el objetivo de analizar la manera en que estas manifestaciones reflejan una lectura concreta de la obra y comprobar el modo en que dichas ilustraciones filtran, en mayor o menor medida, las interpretaciones que recibió LC en los estudios literarios a lo largo de esos siglos hasta la actualidad.

Para ilustrar todas estas ideas, nos basaremos en una comparación entre las imágenes de ambas ediciones. Estas nos permitirán corroborar la evolución de las ilustraciones de LC, centrándonos en aquellos aspectos que más han podido cambiar, como todos aquellos relacionados con la simbología y los valores transmitidos en la obra, que veremos representados de diferentes maneras. Del mismo modo, también será interesante observar las semejanzas, que nos permitirán analizar más detalladamente los aspectos de la novela –especialmente los valores que trasmite– que se han mantenido a lo largo del tiempo. Así pues, en este estudio nos centraremos en dos ediciones concretas de períodos muy distintos:

- 1) FERNANDO DE ROJAS (1499). *Comedia de Calisto y Melibea*. Burgos: Fadrique de Basilea.
- 2) FERNANDO DE ROJAS, JUAN DE MENA Y RODRIGO DE COTA³ (1883): *La celestina: tragi-comedia de Calisto y Melibea ... obra famosísima escrita por Rodrigo de Cota. Biblioteca amena e instructiva*. Barcelona: Nueva de S. Francisco. Imp. y Litografía Sucesores de N. Ramírez y Cía.

A pesar de esta evidente diferencia cronológica entre ambas ediciones, hemos considerado interesante relacionarlas y establecer una comparación entre ellas. Para ello, pues, hemos seguido diversos pasos de manera ordenada. En primer lugar, hemos

³ La autoría de LC siempre ha sido un tema algo problemático. Aunque finalmente LC se ha atribuido a Fernando de Rojas, algunos especialistas creen que podría haber habido dos e incluso tres autores distintos. Hay que recordar que se encontró un esbozo del primer acto de la obra que podría haber pertenecido a Juan de Mena o Rodrigo de Cota. Estos posibles autores de LC, además, aparecen mencionados en las octavas acrósticas que encontramos en las ediciones de la *Tragicomedia*: “si fin diera en ésta su propia escritura / Cota o Mena con su gran saber”. Véase prólogo de Fernando de Rojas (1986: 8- 27)

buscado las pertinentes ediciones y, después de informarnos todo lo posible acerca de ellas, hemos extraído todas las imágenes de las ilustraciones de cada tomo y las hemos ordenado y agrupado por actos en una tabla con su descripción al lado⁴, con el propósito que nos fuese fácil localizarlas rápidamente para hacer la comparación. En este punto del trabajo, el archivo digital *Celestina Visual* (www.celestinavisual.org) ha sido más que fundamental para hacer este estudio, pues de allí hemos extraído todas las ilustraciones necesarias para llevar a cabo nuestro análisis y otros recursos necesarios, como gran parte de la bibliografía y artículos, que nos han sido de gran utilidad. A partir de esta primera tabla con las ilustraciones correspondientes, pudimos elaborar dos tablas más muy similares: una relacionando las escenas que ambas ediciones comparten en sus viñetas; y otra relacionada con los símbolos que aparecen o se nos muestran de forma más o menos sutil en la imagen.

Después de observar las ilustraciones y agruparlas, hemos proseguido a anotar y describir las características que comparten y las que no, centrándonos primero en las escenas, y posteriormente en los símbolos iconográficos, como ya hemos mencionado. Para hacer la descripción, especialmente en el apartado de las escenas, hemos tenido en cuenta temas relacionados con la composición de la imagen (como la posición de los personajes, por citar solo un ejemplo); pero también hemos puesto énfasis en las acciones reflejadas en cada viñeta y aquello que transmiten al lector, siempre teniendo en cuenta la gran distancia temporal que separa ambas ediciones. Finalmente, hemos anotado otros dos aspectos que podrían resultar de interés y que veremos en profundidad más adelante: la caracterización de los personajes que aparecen en la obra, y la representación de otros aspectos relacionados con el entorno y el paisaje de fondo. Con todo ello, el objetivo de este estudio es poder alcanzar una conclusión sólida acerca de las imágenes analizadas basándonos en estos aspectos. Esta parte del trabajo ha sido la más larga y difícil, pero también la más interesante y enriquecedora en cuanto a la observación de las ilustraciones atendiendo a todos sus detalles.

Finalmente, también hay que tener en cuenta los pequeños inconvenientes con los que nos hemos topado a lo largo del trabajo. El principal ha sido la falta de información acerca de una de las ediciones, concretamente la de Barcelona (1833), propiciando una mayor dificultad en el momento de relacionar las imágenes con el contexto histórico y social. No obstante, sí hemos podido encontrar información acerca del ilustrador en

⁴ Todas las imágenes de las ediciones con su correspondiente descripción se encuentran en los anexos.

cuestión. También sabemos que, a nivel general, existen pocos estudios sobre la tradición iconográfica de las principales obras medievales. Sin embargo, en el caso de LC (dada su relevancia dentro de la historia de la literatura española), existe bastante información y varios artículos acerca de la edición burgalesa, al ser considerada de las más tempranas. El análisis de los símbolos iconográficos también ha resultado dificultoso, ya que la mayoría de símbolos asociados a LC son valores más bien abstractos como la codicia, el fraude o la lujuria. En este caso, nosotros hemos querido centrarnos en aquellos símbolos más bien materiales que pueden aparecer representados de una manera u otra en las ilustraciones. Por suerte, toda la información hallada acerca de la edición de Burgos, complementada con los conocimientos adquiridos a lo largo del grado acerca de la obra en sí, nos han permitido hacer una comparación basándonos también en nuestro criterio propio con el fin de obtener una visión general de los aspectos más importantes que percibimos en las imágenes.

3. SOBRE LAS EDICIONES

En este apartado, nos centraremos brevemente en las dos ediciones elegidas y aportaremos, en la medida de lo posible, información acerca del contexto en el que se llevaron a cabo, su historia, y las características principales de cada una. Puesto que nuestro objetivo es centrarnos en las imágenes y sus elementos, en este apartado también proporcionaremos una descripción, a grandes rasgos, acerca de ambas ediciones y los ilustradores que participaron en ellas. Todo ello nos ayudará a comprender las condiciones en las que fueron realizadas las ilustraciones que analizaremos y, seguramente, a entender aquello que las diferencia o las asemeja.

3.1. Edición de Burgos, 1499

La edición de Burgos es considerada mayoritariamente como la «edición príncipe»; es decir, la primera edición de LC con ilustraciones, editada e impresa por Fadrique de Basilea⁵ (1484-1517), quien fue uno de los impresores con más renombre del siglo XV, pues se le atribuyen unos ochenta incunables de diferentes obras maestras de la literatura española⁶, entre ellas la de LC. La edición burgalesa que analizaremos contiene dieciséis xilgrabados diferentes (más el del acto I, que se repite para el acto V, con lo cual nos da un total de diecisiete ilustraciones), uno por acto, además del que ilustra el argumento al principio de la obra. Como veremos, el texto de esta edición presenta la versión más antigua de LC que perdura de la obra en dieciséis actos, antes de la ampliación de la tragicomedia en veintiún actos.

Esta edición destaca especialmente por ser una de las más tempranas de LC, al estar fechada en 1499. Por ello, ha sido objeto de múltiples estudios y comparaciones con otras ediciones del mismo siglo o posteriores, incluso se ha llegado a relacionar con grabados encontrados en las traducciones francesas o alemanas⁷. Además, fue una de las que inició el momento de expansión de la obra, de manera que tuvo una gran

⁵ Según algunos estudiosos, es posible que su verdadero nombre fuese Fiedrich Biel, quien ya ejercía como impresor en la ciudad de Basilea, situada en Suiza, en 1472, aproximadamente. Hacia 1482 ya tenía su taller en Burgos. Véase <https://burgospedia1.wordpress.com>

⁶ A pesar de la gran cantidad de obras que se le atribuyen, según especialistas como Martín Abad, muchas de las ediciones de Fadrique de Basilea son de dudosa procedencia y constituyen un tema pendiente de estudio. Véase CANET (2016:81)

⁷ Véase CARMONA (2011) en cuyo artículo hace, entre otras cosas, una comparación entre la edición de Burgos y la primera traducción alemana de 1520, impresa en Augsburgo.

transmisión y sirvió de modelo a otras ediciones que se publicarían posteriormente, como las ediciones de Sevilla (1518) y Valencia (1514), en las que se encuentran repeticiones de los xilogramados de la edición burgalesa⁸. De ella, imitaron características como la consonancia con el texto o los grabados a lo ancho de página⁹. No obstante, a pesar de todas las imitaciones, ninguna edición del siglo XV posterior lograría igualar la fuerza y el dinamismo de la edición de Fadrique de Basilea. Esto es así ya que, en aquella época, era poco habitual encontrar imágenes tan dinámicas y vivaces como las que vemos en la edición de Burgos, cuyos personajes destacan por sus expresiones faciales y su lenguaje corporal, que está bastante bien conseguido teniendo en cuenta el período al que pertenece.

Esta edición, pero, no ha estado libre de polémicas. A pesar de todo lo dicho anteriormente, hay especialistas como Canet (2017) que consideran que, según el catálogo de la librería de Richard Heber (1836), esta edición está incompleta –le faltarían al menos la portada y la hoja final– y hubo una manipulación de su fecha de impresión. De hecho, se ha llegado a dudar acerca de la propia marca del impresor en la última hoja, que podría haber sido una imitación impresa en un papel fechado en 1795¹⁰ y que se añadió al conjunto de la obra posteriormente, simulando así ser la edición príncipe. De todas formas, se trata de una afirmación algo dudosa y aún hay muchos aspectos relacionados con esta edición que están sin resolver, tal como afirma Canet (2017) en su artículo¹¹.

3.2. Edición de Barcelona, 1883

Es muy escasa la información que hemos podido obtener acerca de esta curiosa edición del siglo XIX. A pesar de todo, sabemos que se trata de una edición que contiene un total de treinta y cinco ilustraciones muy detalladas y bien realizadas, todas ellas firmadas por el ilustrador Ramón Escaler¹² (1862-1893), quien muestra en sus dibujos un buen dominio de la técnica litográfica. Cabe recordar que Escaler fue un famoso dibujante y escritor que, aunque cultivó todas las facetas artísticas posibles, era

⁸ Debemos tener en cuenta que esa sería una de las razones, además de la fecha, por las cuales esta edición se considera la «edición príncipe».

⁹ ÁLVAREZ- MORENO (2015: 115)

¹⁰ Afirmación hecha, según el artículo, por Jacques-Charles Brunet. Véase CANET (2017: 408)

¹¹ CANET (2017: 434)

¹² Fue tío del famoso escultor Lambert Escaler (1874-1957) y hermano de Benito Escaler, quien era director de la revista *La Moda Española Ilustrada*, en la cual Ramón Escaler participó ilustrando figurines. Véase <http://fernandoalcolea.es>

especialmente conocido por participar en revistas como *La Semana Cómica*, *Barcelona Cómica*, *La Mosca Blanca*, *La Ilustración*, *Catalunya Artística*, *La Esquella de la Torratxa*, *La Chispa*, *Madrid Cómico* y *La Tomasa*¹³, donde desarrolló una faceta caricaturista y humorística que le permitió alcanzar cierta fama, incluso llegó a ser nombrado director artístico de *La Tomasa*. No obstante, su período de éxito fue breve y actualmente no sabemos demasiado acerca de él, y es que Escaler fue rápidamente olvidado debido a su muerte prematura en 1893 a causa de una enfermedad que le obligó a retirarse y a pasar sus últimos días en una torre situada en San Gervasio.

Por lo que se refiere a las ilustraciones de la edición barcelonesa, se trata de composiciones muy adentradas en la tradición romántica de la época, que también mostraban un tratamiento medievalizante¹⁴. Lo que más podríamos destacar de esta edición son algunas viñetas que encontramos al final de los capítulos que no representan acciones de la obra o escenas, sino más bien imágenes simbólicas que constituirían una de las principales diferencias con la edición de 1499 en el campo interpretativo. A diferencia de esta última, cuyos símbolos aparecían integrados en una escena completa y propiamente dinámica, la edición de Barcelona tiene ilustraciones que son simbólicas por sí solas y no dependen de ningún contexto exterior ni de ninguna escena en concreto.

Conviene añadir que esta edición celestinesca forma parte de una extensa colección llamada «La Biblioteca amena e instructiva»¹⁵. En ella, siempre a partir de la colaboración con otros impresores, encontramos otras obras de la literatura universal ilustradas tan importantes como *El Quijote* o la *Divina Comedia*, que nos han permitido apreciar una misma línea de ilustración, todas ellas similares a las de Gustave Doré (1832-1883), quien fue considerado uno de los más famosos ilustradores del siglo XIX y un gran referente para artistas de esa época o posteriores. Su producción artística abarca diferentes géneros como la pintura o la escultura, pero fue en la ilustración gráfica donde Doré destacó por encima de todo. Sabemos que hizo un total de más de diez mil ilustraciones en cuentos tradicionales y llegó a representar clásicos de la literatura universal como la *Divina Comedia*, *El Quijote*, *El Paraíso Perdido* o *La Biblia*, utilizando técnicas como la litografía y la xilografía. Destacaba, sobre todo, por

¹³ Véase <http://www.fernandoalcolea.es/BIOGRAF-AS-DE-PINTORES-B-Z/Ramon-Escaler-i-Ullastre/>

¹⁴ Celestina Visual (s.d.): <http://celestinavisual.org/exhibits/show/barcelona1883>

¹⁵ Encontrada en la Biblioteca Nacional de Catalunya. Hay cierta confusión por lo que se refiere al nombre de esta colección, que pasó de llamarse *Biblioteca amena e instructiva* a llamarse *Biblioteca Salvatella* posteriormente. Véase <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/noticias-de-la-biblioteca-arte-y-letras>

su estilo antiguo y por su capacidad de captar la esencia de la historia ilustrada, consiguiendo un perfecto equilibrio estético entre texto e imagen¹⁶.

Para terminar, cabe mencionar que este siglo marca, de alguna manera, cierto renacimiento de la obra de Fernando de Rojas, pues la literatura medieval española por aquel entonces estaba muy bien valorada, y LC era considerado un texto canónico de la tradición literaria hispánica, motivo por el cual fue fruto de varias reescrituras y adaptaciones desde perspectivas que habrían parecido impensables años atrás, evidenciando así la evolución del pensamiento literario.

¹⁶ Véase LOBATO (2004)

4. COMPARACIÓN

El objetivo de este apartado, que es el más importante y extenso del presente trabajo, consiste en describir detenidamente los puntos que hemos querido destacar para llevar a cabo la comparación entre ambas ediciones. Para ello, nos hemos centrado en varios aspectos que hemos considerado importantes, porque nos permiten ver una cierta evolución entre ambas o determinar qué aspectos se conservan a pesar de la distancia temporal. En este caso, nos centraremos brevemente en la técnica, que es el primer rasgo que puede diferenciar las ilustraciones de ambas ediciones, pues cada una de ellas se aplicaba de forma diferente. En segundo lugar, describiremos las escenas que aparecen representadas en las dos ediciones, analizando así sus semejanzas y sus diferencias. Acto seguido, nos centraremos en uno de los aspectos más interesantes, la simbología: veremos cómo aparecen representados los símbolos asociados a LC en cada ilustración y comprobaremos si han evolucionado a lo largo del tiempo o se han mantenido. También comentaremos la caracterización de los personajes y, por último, daremos una pequeña pincelada acerca de la ilustración del paisaje urbano, es decir, cómo aparece representado el paisaje y la ambientación en las ilustraciones de cada edición.

4.1. Técnica

La diferencia en la técnica de ambas ediciones es muy evidente, ya que se trata de un aspecto que ha tenido una larga evolución a través del tiempo. La edición de Burgos es un xilgrabado. La xilografía es un método de impresión en relieve que, a partir del siglo XV, se utilizó durante mucho tiempo para ilustrar y que consistía en grabar dibujos sobre tacos de madera directamente a mano. Se trata de un sistema complejo, ya que el tipo de madera que se utilizaba podía afectar al procedimiento y al resultado final. A medida que fue transcurriendo el tiempo, esta técnica se fue puliendo, de manera que se pasó al aguafuerte y al grabado en tablas de cobre. De hecho, había muchos ilustradores que utilizaban ambos sistemas para grabar imágenes ilustrativas. En el caso de la edición celestinesca de Burgos, podemos destacar que el grabado se

hizo en un solo taco de manera, mientras que había otros ilustradores que utilizaban varias tablas y luego las juntaban, lo cual resultaba más sencillo¹⁷.

La edición de 1833, por su parte, es un claro ejemplo de la técnica de la litografía. Inventada en 1796 por el alemán Alois Senefelder¹⁸, esta técnica comenzó a ser popular en el siglo XIX, pues sus métodos rápidos y poco costosos permitían multiplicar originales¹⁹, sobre todo en los libros de máquinas. Personas como Carlos Gimbernat y Bartolomé Sureda figuraron entre los principales precursores del uso de la litografía en España. Según el *Diccionario de Dibujo y la Estampa de la Calcografía Nacional* (1996), el soporte sobre el que se lleva a cabo este procedimiento es una piedra calcárea que puede absorber la tinta sobre la cual el litógrafo reproducirá su dibujo. Después, mediante un procedimiento químico llamado «acidulación», se aplica sobre la piedra una capa de ácido nítrico mezclada con goma arábiga que permite fijar la zona dibujada²⁰. Eran muy impresionantes los efectos que se conseguían mediante esta curiosa técnica, y su éxito en algunos ámbitos fue inevitable, aunque el triunfo de la litografía fue relativamente breve.

Volviendo a las ilustraciones de LC, también es necesario comentar la evolución en la técnica a nivel artístico que se ha producido de un período a otro. A medida que han pasado los años, se ha ido perfeccionando la anatomía de los personajes, sus expresiones, y los juegos de perspectivas son mucho más realistas que en las ilustraciones más tempranas. Las imágenes en primer plano también van tomando relevancia en ediciones posteriores, cosa que en los grabados del siglo XVI o XVII no se contemplaba, porque era más común representar una escena completa y panorámica en la que apareciesen todos los elementos posibles.

¹⁷ Cuando se utilizaba esta técnica, las diferentes piezas de madera recibían el nombre de «tacos facticios». Ver CARMONA (2011:81).

¹⁸ DALLEY (1992: 10)

¹⁹ ZULULETA y OLCESE (2012: 89)

²⁰ Ídem (2012: 90)

4.2. Representación de escenas²¹

En cuanto a la representación de escenas, hay escenas representativas de LC que se reproducen en ambas ediciones, aunque de diferente manera. Por este motivo, consideramos que sería muy interesante centrarnos en las escenas que las dos ediciones comparten, y cómo se aplica la visión de estas según la época. Nos centraremos especialmente en aquellas consideradas más representativas a nivel argumental, siempre y cuando coincidan en ambas. Un ejemplo de ello es la escena del suicidio de Melibea, o el banquete que se celebra en casa de Celestina, escenas que, entre otras, comentaremos a continuación.

Basándonos en esta comparación, vemos que la edición de 1499 muestra escenas más representativas e icónicas a nivel general, donde aparecen todos los personajes presentes. La mayoría de ilustraciones son grabados dobles, es decir, que muestran dos acciones de diferentes personajes al mismo tiempo. En este caso, la mayoría de ellas logran este efecto representando lo que sucede tanto en el interior como en el exterior de una vivienda, de forma que la escena queda separada por un muro con una puerta, en la mayoría de casos²².

Por el contrario, la de 1833 representa escenas más simples y que, a primera vista, podría parecer que carecen de importancia. Un buen ejemplo de ello podría ser la imagen de los criados discutiendo con Celestina en el primer acto²³. No obstante, estas escenas que lucen poco importantes a nivel argumental, muestran una expresividad que nos ayuda a apreciar mejor el carácter de los personajes y la esencia propiamente caótica e incluso violenta que presenta a veces la obra. También hay ilustraciones que son simplemente acciones que formarían parte de una escena, representadas mediante un solo personaje –como en el caso de Lucrecia espiando²⁴ o Melibea lamentándose²⁵–, o incluso dos, –sería el caso de Sempronio y Pármeno hablando entre ellos²⁶ o Celestina entregando el cordón a Calisto²⁷. Así pues, estas imágenes restan importancia al contexto en sí, a los demás personajes e, incluso, al paisaje de fondo.

²¹ Todas las imágenes utilizadas para hacer la comparación y sus respectivas descripciones han sido extraídas de la página web *Celestina Visual*. Véase <http://celestinavisual.org/exhibits/show/barcelona1883> y <http://celestinavisual.org/exhibits/show/burgos1499>

²² Ese caso se da en prácticamente todas las imágenes, con algunas excepciones. Véase anexos: fig. 1.2, fig. 1.3, fig. 1.4, fig. 1.5, fig. 1.6, fig. 1.8, fig. 1.9, fig. 1.10, fig. 1.11, fig. 1.13, fig. 1.14, fig. 1.15.

²³ Ver anexos: fig. 2.2.

²⁴ Ver anexos: fig. 2.34.

²⁵ Ver anexos: fig. 2.35.

²⁶ Ver anexos: fig. 2.18.

²⁷ Ver anexos fig. 2.13.

Aunque hemos comentado las diferencias evidentes en la expresividad o la anatomía de los personajes, hay que tener en cuenta que la edición de Burgos, en su momento, era considerada una de las ediciones con ilustraciones más expresivas de su época. Aunque fuese de una manera algo rudimentaria, las expresiones faciales de los personajes o su postura corporal hacían todo lo posible por dejar entrever las emociones que se transmitían en aquel contexto, lo cual los dotaba de una gran vivacidad. A medida que han transcurrido los años, se ha hecho evidente la evolución a nivel expresivo en las ilustraciones de LC, tal como podemos comprobar a lo largo de este apartado.

Además, no es de extrañar encontrar diferencias de tal magnitud entre ilustraciones de épocas tan distintas, por lo que también resultaría interesante observar las semejanzas que ambas ediciones comparten. En este caso, pues, no nos centraremos tanto en aspectos como la técnica utilizada para ilustrar o el estilo del ilustrador; sino en aquello que las ilustraciones transmiten al lector y la manera como reflejan la esencia de esta tragicomedia tan popular.

4.2.1. Acto 1²⁸

Esta escena del primer acto representa el momento en el que Sempronio y Celestina llegan a casa de Calisto. La edición de 1499 muestra una escena doble en la que encontramos, por una parte, a Calisto y Pármeneo y, por otra, a Sempronio y Celestina que llegan a la puerta de la casa, tras la que se sitúa Pármeneo con la intención de recibirlos. La edición de 1883, en cambio, es mucho más simple, pues simplemente nos muestra la imagen de Sempronio y Celestina ante la fachada de la casa de Calisto, llamando a la puerta y esperando que el anfitrión los reciba.

Hay que decir que, en este caso, ambas acciones son semejantes en las dos ediciones –a pesar de las diferencias que encontramos a nivel compositivo–. Mientras que en la edición más tardía toda la atención recae en la acción que llevan a cabo Sempronio y Celestina, en la de Burgos se nos presenta una imagen más bien panorámica en la que todas las acciones son importantes: Celestina y Sempronio aproximándose a la casa, Pármeneo recibéndolos y Calisto esperando impaciente en el interior de su vivienda.

²⁸ Ver anexos: fig. 1. 1 (Burgos, 1499) y fig. 2.1 (Barcelona, 1883). De ahora en adelante, todas las imágenes incluidas en los anexos 1 forman parte de la edición de Burgos, y aquellas incluidas en los anexos 2 pertenecen a la edición de Barcelona.

4.2.2. Acto 4²⁹

Es en el acto cuarto donde encontramos esta escena, que representa el encuentro de Celestina con Melibea. Por ello, la podemos relacionar directamente con el famoso cordón que la joven entrega a la alcahueta. En este caso, la vivacidad de las imágenes entre una edición y otra se presenta de manera completamente diferente. La edición de 1883 nos muestra, en primer lugar, una Melibea furiosa que se levanta de la silla y señala con el dedo a Celestina de manera acusadora al oír hablar de Calisto. Esta actitud de reproche hacia Celestina la podemos observar en su posición corporal y en sus gestos, así como en la expresión de su rostro:

MELIBEA. — ¡Ya ya ya! Buena vieja, no me digas más, no pases adelante ¿Ese es el doliente por quien has hecho tantas premisas en tu demanda? ¿Por quien has venido a buscar la muerte para ti? ¿Por quién has dado tan dañosos pasos, desvergonzada barbuda? [...] (LC, IV: 97)

A continuación, vemos otra ilustración de Melibea, ya sosegada, en el huerto, entregándole el cordón a Celestina, con una expresión en el rostro totalmente contraria a la imagen anterior, pues ya ha cambiado de opinión acerca de la alcahueta:

MELIBEA. — [...] en pago de tu buen sufrimiento, quiero cumplir tu demanda y darte luego mi cordón. Y porque para escribir la oración no habrá tiempo sin que venga mi madre, si esto no bastare, ven mañana por ella muy secretamente. (LC, IV: 103)

En la edición de 1499, esta escena está enmarcada en un grabado que contiene otra acción en la que Alisa se dirige a casa de su hermana, que está muy enferma. Dentro de la casa, apreciamos que Celestina tiene el hilado de Melibea y el dinero que le había entregado Calisto anteriormente, como adelanto por sus servicios. Mientras, Lucrecia se sitúa al fondo de todo, con un brazo por encima del muro que divide la escena, escuchando lo que dicen Melibea y Celestina y con una expresión de desaprobación en el rostro. Según Fadrique de Basilea, era esencial saber que mientras Celestina está con Melibea, Alisa va a visitar a su hermana acompañada de un paje. En cambio, no parece tan importante reflejar que Melibea primero se ofende ante la comisión que le ofrece Celestina. Veremos que, en más de una ocasión, la edición de Barcelona se sirve de más de una imagen para representar todos los momentos que forman una escena concreta, tal

²⁹ Ver anexos: fig. 1.5 y fig. 2.9, fig. 2. 10.

y como sucede en este caso. En cambio, convendría añadir que la edición barcelonesa prescinde de la imagen de Lucrecia, que también está presente en la escena y tiene un papel importante, ya que intuye rápidamente las malas intenciones de Celestina y no duda en mostrar su desaprobación.

4.2.3. Acto 6³⁰

En esta escena del sexto acto, se produce la entrega del cordón a Calisto por parte de Celestina, después de haber hecho el trato que permitirá que los amantes protagonistas de la novela se amen mutuamente. Se trata de una escena enormemente iconográfica y que ha sido representada en más de una edición, pues el cordón de Melibea se considera uno de los símbolos asociados al personaje de la Celestina:

CELESTINA. —Pues más le pedí

CALIXTO. — ¿Qué, mi vieja honrada?

CELESTINA. —Un cordón que ella trae contino ceñido, diciendo que era provechoso para tu mal, porque había tocado muchas reliquias. (LC, VI: 120)

En la edición de 1883, Escaler consideró oportuno dedicar tres ilustraciones a esta escena. La primera tiene momento antes de que Celestina entregue la cuerda a Calisto, cuando este la recibe en su casa en compañía de sus criados. En la segunda, Calisto recibe el cordón de manos de Celestina. Por último, Calisto abraza el cordón mientras dirige la mirada al cielo. La edición de 1499, en cambio, muestra una escena en la que Calisto se encuentra dentro de su casa en compañía de Celestina, Sempronio y Pármeno. Mientras los criados murmuran, Celestina le entrega el cordón a Calisto, que aparece llorando de emoción:

CALIXTO. — ¡Oh desconsolado de mí! La fortuna adversa me sigue junta. Que contigo, o con el cordón, o con entrambos, quisiera yo estar acompañado esta noche luenga y oscura. Pero, pues no hay bien cumplido en esta penosa vida, venga entera la soledad [...] (LC, VI: 127)

Como podemos apreciar, es sorprendente comprobar cómo la edición burgalesa de LC se sirve de una sola imagen para ilustrar todo aquello que hemos comentado anteriormente. Sin embargo, en la edición posterior de Barcelona se representa mediante tres imágenes distintas, seguramente con el objetivo de poner énfasis en cada uno de los

³⁰ Ver anexos: fig. 1.7 y fig. 2. 12, fig. 2. 13, fig. 2.14.

momentos que dividen esta escena y darles más fuerza a nivel visual. Un aspecto que hemos notado que, en cierto modo, comparten dos ilustraciones de las diferentes ediciones es el grado de detalle que posiblemente pusieron los ilustradores en los elementos decorativos.³¹

4.2.4. Acto 7³²

Aunque las ilustraciones que comentaremos no muestren exactamente la misma escena, consideramos que, por contexto, se pueden relacionar y situar en el mismo momento de la novela, en el acto séptimo. En este acto, Pármeno consigue estar con Areúsa –una de las discípulas de Celestina–, a quien amaba enormemente, gracias a la promesa de la alcahueta y su especialidad en acordar encuentros amorosos.

La edición de 1499 muestra a Pármeno y Areúsa hablando en casa de esta mientras Celestina va a casa de Elicia, donde es recibida y reprendida por su tardanza. En la edición de 1883, en cambio, primero se nos muestra una imagen de Celestina que llega hasta Areúsa, que está incorporada en la cama y prácticamente medio desnuda. A continuación, vemos una imagen de Celestina que sale de la habitación, donde supuestamente están Pármeno y Areúsa compartiendo lecho. Apreciamos, pues, que en ambas ediciones seleccionadas se comparte el momento en el que Celestina abandona la casa de Areúsa, dejándola con Pármeno, aunque se haya transmitido de formas completamente diferentes.

Llegados a este punto, también hay que destacar una gran diferencia entre las dos ediciones, que evidencia aún más su distancia temporal y los valores que reflejan. En la edición más tardía, vemos que Areúsa, tumbada en la cama y vestida con ropa ligera, muestra una actitud grácil, incluso parece seductora y sensual a primera vista. No obstante, a la vez, se muestra esquiva³³, pues a ella realmente no le interesa Pármeno y es Celestina quien finalmente la convence para que se acueste con él:

CELESTINA. —Ya saber lo que de Pármeno te hube dicho. Quéjase que aun verle no le quieres. No sé por qué, sino porque sabes que le quiero yo bien y le tengo por hijo (LC, VII: 139)

³¹ En la fig. 1.7. vemos dibujada con detalle la pared del fondo de la imagen, mientras que en la fig. 2. 12., por su parte, hay un gran jarrón y armas que decoran la estancia y destacan notablemente.

³² Ver anexos: fig. 1.8 y fig. 2.15, fig. 2.16

³³ Lo podemos apreciar en el gesto que hace con el brazo, seguramente rechazando el contacto con Celestina.

Estas actitudes diferentes –pero que aquí vemos tan bien definidas– de Areúsa no se aprecian bajo ningún concepto en la edición burgalesa³⁴. De hecho, gracias a esta imagen de 1883, recordamos que la lujuria, o incluso la seducción, son conceptos muy importantes de esta pieza teatral, y que no se suelen representar explícitamente en las ilustraciones antiguas.

4.2.5. Acto 8³⁵

La escena del octavo acto se produce cuando Calisto se encuentra en uno de los momentos más tristes de la obra y, mientras tanto, Sempronio y Pármene dialogan sobre el estado de su amo:

PÁRMENE. — *¿Y qué hace el desesperado?*

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; si me salgo, canta o devanea. No le tomo tiento, si con aquello pena o descansa.* (LC, VIII: 151)

La edición de 1499 muestra nuevamente un grabado doble. Por una parte, Calisto está en la calle³⁶, con una expresión triste en el rostro, mientras Sempronio y Pármene, dentro, conversan sobre sus planes y sobre su amo, que se encuentra enfermo de amor. Lo mismo ocurre de forma similar en la edición de Barcelona, que contiene una imagen de los dos criados murmurando, aunque sin que Calisto aparezca en escena, como en la otra edición. En este caso, los criados parecen mostrar una actitud infantil y traviesa, los gestos de los cuales denotan que están maquinando algo y no quieren ser escuchados por su amo.

4.2.6. Acto 9³⁷

Esta es posible que sea una de las escenas más representadas en la tradición celestinesca: el momento en el que Celestina celebra un banquete en su casa. La principal diferencia entre ambas ilustraciones radica en los personajes que aparecen en

³⁴ Esta escena aparece representada de forma similar en otras ediciones del siglo XIX, como por ejemplo, la edición de Barcelona de 1841. Véase *Celestina Visual*: <http://celestinavisual.org/items/show/2356>. Se trata de una ilustración que falta en algunos ejemplares de esta edición, de manera que podría tratarse de un caso de censura por el contenido que muestra.

³⁵ Ver anexos: fig. 1.9 y fig. 2.18.

³⁶ Así lo podemos apreciar por los edificios que aparecen ilustrados donde está Calisto. No obstante, según el texto que hemos visto de LC, Calisto debería encontrarse en su alcoba o tumbado en la cama.

³⁷ Ver anexos: fig. 1.10 y fig. 2.19

escena y en el hecho que en la edición príncipe están de pie³⁸, mientras que en la de Barcelona aparecen todos sentados alrededor de una mesa. Por lo que se refiere a los personajes, y como cabría esperar, la edición de 1499 muestra un abanico de personajes más amplio que la de 1833. La edición de 1833, en cambio, es más expresiva en cuanto al estado de los figurantes, de manera que podemos apreciar la actitud supuestamente molesta de Melibea, o la complicidad entre Sempronio y Pármeno. No obstante, solamente son cuatro los personajes representados, cuando realmente en el banquete están todos invitados.

4.2.7. Acto 10³⁹

Esta escena del décimo acto tampoco se reproduce exactamente de la misma manera, pero el contexto argumental de la obra nos permite relacionarlas. En ambas escenas aparece Celestina conversando con Melibea, aunque en la edición burgalesa ambos personajes están enmarcados en un doble grabado y en la barcelonesa no. La principal diferencia, sin embargo, no es el contexto, sino la acción que vemos reflejada entre ambas ilustraciones. En la ilustración de Escaler observamos a Melibea desfallecida en una silla mientras Celestina le toma el pulso y llama a Lucrecia:

CELESTINA. — [...] Señora Melibea, ángel mío, ¿Qué has sentido? ¿Qué es de tu habla graciosa? ¿Qué es de tu color alegre? Abre tus claros ojos ¡Lucrecia! ¡Lucrecia! ¡Entra presto acá! Verás amortecida a tu señora entre mis manos. Baja presto un jarro de agua. (LC, X: 177)

En cambio, en la edición de Fadrique de Basilea simplemente vemos a Celestina hablando con Melibea, seguramente momentos antes de que esta se derrumbe; pero, en esta ocasión, sí que se nos muestra la imagen de Lucrecia recibiendo el paje y Alisa con medio cuerpo fuera del recinto, de manera que podrá oír los reclamos de Celestina cuando Melibea desfallezca.

4.2.8. Acto 11⁴⁰

Otra escena muy icónica es la que aparece representada en el acto undécimo, ya que es una escena determinante en las acciones de algunos personajes y su final. Recordamos que, en este momento de la obra, Calisto entrega la famosa cadena de oro a

³⁸ La edición de Burgos es la única que muestra los participantes del banquete de pie, sin otros elementos.

³⁹ Ver anexos: fig. 1. 11 y fig. 2.21

⁴⁰ Ver anexos: fig. 1.12 y fig. 2. 22

Celestina como recompensa, ambos acompañados por los criados Sempronio y Pármeneo, que hablan entre ellos sobre la cadena y el trato que tienen con la alcahueta acerca de ello:

CALIXTO. —Bien has dicho. Madre mía, yo sé cierto que jamás igualará tu trabajo mi liviano galardón. En lugar de manto y saya, por qué no se dé parte a oficiales, toma esta cadenilla, ponla al cuello y procede en tu corazón y mi alegría.

PÁRMENO. — ¿Cadenilla la llama? ¿No lo oyes, Sempronio? No estima el gasto, pues yo te certifico no diese mi parte por medio marco de oro, por mal que la vieja reparta. (LC, XI: 184)

Ambas ediciones comparten aspectos, a pesar de que ilustren la escena de manera diferente. En primer lugar, vemos que los cuatro personajes que aparecen en la imagen son los mismos y están colocados de una forma similar: Calisto junto a Celestina y, detrás, Sempronio y Pármeneo. La diferencia principal, pues, sería que en la edición de Burgos aparecen en fila dirigiéndose a la casa —antes que Calisto le dé la joya a la alcahueta, aunque la figura de la mujer tiene los brazos extendidos hacia Calisto como si quisiera coger la cadena que este lleva en la mano—, mientras que en la edición barcelonesa Calisto se encuentra ya entregando el oro a Celestina a la vez que Sempronio y Pármeneo murmuran por detrás.

4.2.9. Acto 12⁴¹

Esta ilustración, situada en el acto duodécimo, seguramente es una de las imágenes en las que más se nota la evolución en la técnica artística de una edición a otra. Ambas ilustraciones representan la escena en la que Calisto habla con Melibea a través de la puerta mientras Sempronio y Pármeneo, armados, vigilan.

De nuevo, la edición de Burgos muestra un grabado doble en el que no solamente aparecen Calisto y sus criados armados, sino que también se nos muestran Melibea y Lucrecia escuchando desde el otro lado de la puerta, dando así relevancia a las dos acciones. En cambio, en la edición de Barcelona se optó por representar este momento mediante dos ilustraciones diferentes, como hemos visto que hace en varias ocasiones. En la primera imagen vemos que toda la fuerza pictórica radica en la acción que desempeña Calisto, quien ocupa el eje central de la imagen, mientras que Pármeneo y Sempronio aparecen en un segundo plano, ocultos entre las sombras de detrás del muro,

⁴¹ Ver anexos: fig. 1. 13, fig. 2.23, fig. 2.24.

vigilando. En este caso, quisiéramos destacar el juego de perspectivas que utilizó Ramón Escaler para representar este momento, mostrando así su buen dominio de la técnica. La segunda ilustración nos muestra una imagen sencilla de Melibea, sola y cerca de la puerta del jardín, escuchando a Calisto. Para terminar, las semejanzas que hay entre ambas ilustraciones son evidentes en la representación de las armas que llevan los criados de Calisto, y en la aparición de Calisto, Melibea y los criados. Con tal de representar esta escena de forma completa, era necesario tener una imagen de Calisto, pero también de Melibea esperándolo en el otro lado de la puerta.

4.2.10. Actos 14 y 19⁴²

Una de las escenas más importantes a nivel argumental es la muerte de Calisto, ya que es una acción clave que tendrá repercusiones en los personajes y marcará el desenlace de la obra. En este caso, ambas escenas representan momentos diferentes, pero que, nuevamente, hemos decidido relacionar, porque se sitúan en la misma escena.

La edición de 1883 muestra una imagen de Calisto subido en el muro del jardín de Melibea bajo la luz de la luna. En este caso, no parece que se trate del momento antes de su muerte, sino más bien del encuentro con Melibea en la torre:

CALIXTO. — Poned, mozos, la escala; y callad, que me parece que está hablando mi señora de dentro. Subiré encima de la pared y en ella estaré escuchando, por ver si oiré alguna buena señal de mi amor en ausencia. (LC, XIX: 254)

No obstante, lo podemos relacionar con la escena de su caída gracias a elementos que aparecen en la ilustración, como la escalera mediante la cual consigue subir al muro y, por lo tanto, la misma desde la que se precipita al vacío por accidente. La edición de Fadrique de Basilea, por el contrario, muestra una escena panorámica mucho más completa y explícita, pues en ella vemos a Calisto ya en el suelo mientras Tristán y Sosia contemplan su caída con gran desaliento. Además, Melibea y Lucrecia también están presentes en la imagen, situadas en el interior del huerto:

CALIXTO. — ¡Oh válame Santa Maria! ¡Muerto soy! ¡Confesión!

TRISTÁN. — Llégate presto, Sosia, que el triste de nuestro amo es caído del escala y no habla ni se bulle. (LC, XIX: 259)

⁴² Ver anexos: fig. 1. 15, fig. 2. 33

4.2.11. Actos 16 y 21⁴³

Por último, no es de extrañar que ambos ilustradores se hayan detenido en una de las escenas más polémicas del panorama celestinesco: el suicidio de Melibea⁴⁴ tras saber que Calisto ha perecido:

MELIBEA. —De todos soy dejada. Bien se ha aderezado la manera de mi morir. Algún alivio siento en ver que tan presto seremos juntos yo y aquel mi querido amado Calisto. [...] (LC, XX: 263)

Sabemos que esta escena ha sido representada de diversas formas a lo largo de la historia, pues se trata de una escena que ha marcado un antes y un después en la tradición hispánica⁴⁵ y que tiene un gran peso argumental. Sabemos que este momento tiene lugar en el acto vigésimo, aunque la ilustración en cuestión aparece en el acto vigésimo primero, cuando Pleberio (el padre de Melibea) se lamenta. La edición de 1499, por su parte, nos indica que se trata del capítulo décimo sexto.

La edición de Burgos parece representar a Melibea con los brazos extendidos en el acto de caer⁴⁶ desde lo alto de la torre mientras un grupo de testigos —en este caso, sus padres: Pleberio y Alisa— presencian el momento de su muerte. Por su parte, la edición barcelonesa nos ofrece una imagen de la joven ya sin vida en el suelo tras haberse tirado de la torre, sin poner ningún énfasis en otros elementos, como la altura de la torre o las personas que han presenciado su muerte, de forma que toda la atención recae en el cuerpo de Melibea, que yace en el suelo, entre la vegetación.

En definitiva y, después de describir estas escenas, no resulta extraño ver que la edición de 1883 se desmarca completamente de los patrones que había establecido la primera edición. Así pues, la edición de Barcelona parece dar más relevancia a las acciones en sí, a veces sin necesidad de enmarcarlas en una escena concreta, y son mucho más expresivas a nivel corporal y facial, pues se trata de unas ilustraciones mucho más evolucionadas en cuanto a la técnica artística. La edición de 1499, en cambio, capta todo lo que sucede en aquel momento, incluyendo el mayor número de personajes y acciones posibles en escena, dándoles así una gran importancia y peso en la imagen. Por otra parte, las imágenes de 1883 tienen mucha más fuerza dinámica y

⁴³ Ver anexos: fig. 1.17 y fig. 2.36

⁴⁴ Es una escena ineludible en la obra cuyo motivo ha recibido diversas interpretaciones: desde su intento de subrayar sus implicaciones sociales, a su deseo por estar con Calisto en el más allá. Incluso se ha llegado a asociar a un acto de oposición y rebeldía femenina por parte de Melibea. Véase ÁLVAREZ (2017: 311)

⁴⁵ Ídem

⁴⁶ La escena proporcionada por la edición de 1499 ofrecerá un patrón para otras ediciones posteriores de la misma época. Véase ÁLVAREZ (2017: 312)

expresan mejor los valores que caracterizan la obra de Fernando de Rojas, como la extravagancia, la sensualidad o, incluso, la violencia.

Como podemos imaginar, las semejanzas entre ambas ediciones nos ayudan a verificar aquellas escenas que se han considerado icónicas desde siempre y que han mantenido su esencia en ediciones ilustradas totalmente distantes a nivel cronológico. Por ejemplo, en ambas es habitual encontrar la imagen de Pármeno y Sempronio presentes en momentos decisivos como la entrega del cordón a Calisto, siempre juntos, acompañando a su amo, y murmurando o comentando la jugada por detrás, dejando ver así su carácter maquinador y egoísta. Del mismo modo, también vemos a Lucrecia acompañando a Melibea, sobre todo en la edición burgalesa, donde la solemos encontrar situada en un plano inferior.

También quisiéramos añadir que nos ha sorprendido no encontrar coincidencia en algunas de las escenas más dramáticas y violentas, como el asesinato de Celestina, el momento preciso de la caída de Calisto⁴⁷ o la ejecución de los criados. Todas ellas son también escenas icónicas y muy importantes a nivel argumental, además de haber sido representadas en otras ediciones. El momento del asesinato de Celestina solamente lo encontramos representado en el acto duodécimo de la edición de Sucesores de Ramírez⁴⁸, presentando al lector una escena caótica con muchos personajes – concretamente Elicia, Pármeno, Sempronio y Celestina–, en la que vemos a una Celestina asustadiza que intenta rehuir los ataques de sus asesinos. Por otra parte, la caída de Calisto la encontramos en la edición de Burgos, que generalmente pone mucho énfasis en las escenas donde mueren los dos enamorados protagonistas. Visualmente, esta escena sigue una estructura similar a la del suicidio de Melibea, tal y como hemos visto anteriormente. Por lo que se refiere a la escena de la ejecución de Pármeno y Sempronio, hay que tener en cuenta que ambas ediciones tienen ilustraciones que hacen referencia a este momento, pero sin llegar a ilustrarlo explícitamente. En la edición de 1499⁴⁹ vemos, en el decimotercer acto, una imagen de Calisto en la cama sufriendo de amor y, al otro lado de la puerta, Sosia explicando la noticia de la muerte de los criados a Tristán, quién se sorprende enormemente en saberlo a juzgar por la colocación de los brazos y su expresión. En cambio, en la edición de 1883⁵⁰ aparece, simplemente, un heraldo en primer plano tocando la trompeta y anunciando el momento de la ejecución.

⁴⁷ Recordemos que la ilustración de Barcelona no muestra realmente el momento de su muerte.

⁴⁸ Ver anexos: fig. 2. 25

⁴⁹ Ver anexos: fig. 1.14

⁵⁰ Ver anexos: fig. 2. 26.

Reiteramos lo dicho a cerca de la sencillez en la representación de algunas escenas por parte de la edición barcelonesa, que se sirve a menudo de la representación de personajes en primer plano o de imágenes independientes que podemos relacionar con momentos concretos de la obra.

4.3. Símbolos

Hemos recalcado en párrafos anteriores la importancia de la simbología en LC y los valores que se transmiten a través de los diferentes símbolos iconográficos, que muchas veces van relacionados con las escenas representadas. En este apartado nos proponemos anotar los símbolos materiales más representativos de esta obra y explicar cómo cada edición las ha ilustrado, sobre todo en el caso de la edición de 1833 –que contiene dibujos de símbolos muy concretos–, con el objetivo de comprobar si los valores representados en estos signos se han conservado a lo largo del tiempo.

Mientras que en la edición de Fadrique de Basilea todo son escenas muy completas, –nueve o diez de las cuales contienen pequeños elementos simbólicos–, en la edición de Barcelona hemos recogido cinco viñetas que representan símbolos por si solos, además de los objetos simbólicos que podemos enmarcar en, por lo menos, cinco o seis ilustraciones más.

A primera vista, notamos la gran cantidad de símbolos que aparecen en ambas ediciones, seguramente siendo la de 1883 la que más llama la atención a primera vista. Una de las curiosidades de esta edición, de hecho, es la adición de ilustraciones que contienen imágenes simbólicas y metafóricas como elemento principal y que, por lo tanto, nos gustaría mencionar. La edición de Burgos, por su parte, destaca por su elevado nivel de detallismo por lo que se refiere a la acción y todos los elementos que participan en ella, poniendo especial cuidado en aquellos elementos que son imprescindibles para identificar la escena que se ilustra. Cabe añadir que esta edición incluso añade elementos que en el texto aparecen simplemente aludidos, como el paje que acompaña a Alisa a visitar a su hermana, un personaje que no se llega a materializar en la obra, pero que es mencionado un par de veces. Ya vistas las imágenes, pues, nos disponemos a enumerar los símbolos que aparecen plasmados con claridad en las ilustraciones y que son tan comunes en el panorama celestinesco.

4.3.1. El cordón de oro y otros objetos simbólicos

Todos aquellos elementos relacionados con el dinero y el sentimiento de codicia que domina a algunos personajes en LC aparecen bien ilustrados en ambas ediciones, pues se trata de uno de los valores más representativos de esta obra. El cordón que Melibea entrega a Celestina o la cadena de oro con la que Calisto paga a la alcahueta constituyen elementos clave en el argumento de LC, ya que son los objetos materiales que facilitan el trato de los amantes con Celestina y el éxito de su encuentro amoroso. Sin embargo, también forman parte de una intensa cacería de lujuria, avaricia y poder⁵¹. Por lo tanto, no hay adaptación que pueda prescindir de estos elementos esenciales en la obra.

La edición de Burgos pone especial cuidado en estos sencillos objetos de una manera muy sutil, pero que demuestra la atención que puso el ilustrador en relación con el texto y sus imágenes. Así pues, vemos que en los actos III y IV Celestina lleva en la mano el hilado que venderá a Alisa y habrá un cambio de este por el cordón de Melibea en los actos V y VI, tal como sucede en la obra. Después veremos que, en el acto VII, Celestina llega a su propia casa sin nada en la mano, de manera que se entiende que su propósito ha sido perfectamente cumplido⁵². En el acto XI, Calisto lleva consigo la cadena de oro que entregará a la alcahueta como pago por sus servicios y que tendrá una gran importancia en el desarrollo del final de la obra ya que, al tratarse de un objeto indivisible, supondrá también un peligro para Celestina y su pacto con los criados.

En la edición de Barcelona, como hemos visto, la escena relacionada con el cordón entregado a Calisto quedaba dividida en tres imágenes diferentes para resaltar su importancia. Si prestamos atención a la última imagen, notaremos que es la que tiene más peso de las tres, pues en ella vemos que Calisto recibe el cordón con gran emoción, lo cual realza la importancia de este sencillo objeto a nivel argumental. La escena donde Melibea entrega el cordón a Celestina, por su parte, transmite todo lo necesario mediante dos imágenes opuestas que muestran mucha fuerza a nivel visual y expresivo, especialmente la primera de ellas⁵³, que pone en evidencia el rechazo inicial de Melibea hacia Calisto y ayuda al lector a comprender la evolución que se ha producido en su personaje a lo largo de la obra. El ilustrador, a su vez, tampoco podía prescindir de la escena donde Calisto paga a la alcahueta con la cadena de oro ya mencionada.

⁵¹ DEYERMOND (2008: 28)

⁵² SNOW (1987: 261)

⁵³ Ver anexos: fig. 2.9.

Así pues, podemos afirmar que ambos ilustradores pusieron especial cuidado en la representación de estos objetos tan preciados que, a su vez, serán los desencadenantes del desastroso final de algunos de los personajes de la obra, como los enamorados –cuyo amor los hará sucumbir a ambos–, la propia Celestina o los criados de Calisto. Por último, cabe recordar que, conforme va avanzando la trama, estos tres últimos –en concreto– se vuelven cada vez más codiciosos y egoístas hasta el punto que no les importa cometer actos atroces en beneficio propio. Para Celestina, la joya que le proporciona Calisto representa la estabilidad económica que le ayudaría a vivir más tiempo. Para Sempronio y Pármeno, en cambio, es el medio de escape del cautiverio de su caprichoso amo. Cuando Celestina, dominada por la avaricia, decide no cumplir con su parte del trato, los criados no tienen miramientos en asesinarla a sangre fría, lo cual también provocará su propia perdición.

Otros elementos, como la bolsa de dinero que supuestamente lleva Celestina en el acto cuarto (y que lleva consigo desde el acto I, aunque vacía), aparecen representados minuciosamente en la edición de 1499⁵⁴, pero, en cambio, no los encontramos en la edición más tardía. Por lo tanto, aunque la bolsa de dinero no tiene tanta importancia a nivel argumental, verla representada en las ilustraciones, junto con la cadena de oro o el cordón, nos da a conocer el egoísmo y las ansias de riqueza de Celestina.

4.3.2. Aparición de animales

En LC, podemos destacar su fuerte simbología animal, pues varios personajes son animalizados a lo largo de la novela, y también hay abundantes comparaciones o referencias a animales. En esta ocasión, nos centraremos en un animal que desempeña un papel ciertamente importante a nivel argumental, y es que en la primera ilustración de la edición burgalesa vemos aparecer un ave –un halcón⁵⁵, concretamente– que, lejos de ser un simple elemento decorativo, tiene una función específica en la obra por lo que representa. Hay que recordar que la escena tiene lugar en el primer acto, cuando Calisto encuentra a Melibea en el huerto por primera vez, y lo hace persiguiendo su halcón, que lo conduce hasta ella prácticamente sin querer. Además de los nombres que vemos en la rúbrica, la aparición de esta ave de rapiña en la imagen nos ayuda a identificar los personajes que aparecen a escena y, por lo tanto, ayuda al lector a relacionarla con la

⁵⁴ Ver anexos: fig. 1.5.

⁵⁵ Podemos apreciar que es un halcón o neblí por la forma de su pico, que así lo identifica. Véase SNOW (1987:260)

narración de manera inmediata. Es curioso pensar que, según algunas interpretaciones, el halcón ha llegado a simbolizar la victoria sobre la concupiscencia⁵⁶, cosa que no se corresponde con lo que sucede en LC.

La edición de Barcelona también juega con las imágenes de las aves⁵⁷ como símbolo, tres veces, y de una forma totalmente diferente a la edición antigua. En este caso, se trata de imágenes, a nuestro parecer, totalmente metafóricas y que el lector debe relacionar con el texto. En la tercera ilustración del acto XIII vemos una viñeta de final de capítulo con un pájaro muerto, justo después de la escena donde tiene lugar la ejecución de Pármeno y Sempronio. Por lo tanto, este primer pájaro al que nos referimos podría simbolizar claramente la muerte, que sabemos que prevalece en la obra de forma inevitable, debido a la conducta de los personajes.

En la segunda ilustración del decimoctavo acto, aparecen dos imágenes separadas: dos pájaros en un nido caído y un pájaro adulto que los observa desde lo alto del árbol. Recordemos que, en esta escena, Elicia y Areúsa quieren vengarse de Calisto y Melibea tras la muerte de los criados, por lo que le recurren a Centurio para cumplir su objetivo. Este acepta la petición rápidamente, aunque al final se excusa, incluso parece elogiar a Calisto. El significado concreto de los pájaros representados en esta escena es algo impreciso. Podría ser que se tratase, a nuestro entender, de la imitación de Elicia y Areúsa, que serían los pájaros caídos, que piden ayuda a Centurio, el pájaro adulto.

Esta edición, además, también pone énfasis en la imagen de otros animales, como la del gato jugando con un ovillo de lana, situada en el acto XIV, cuando Calisto visita a Melibea acompañado de sus criados Sosia y Tristán. El simbolismo del gato es dudoso porque oscila entre las tendencias benéficas y maléficas, cosa que puede explicarse con la actitud socarrona y astuta del animal⁵⁸. En este caso, tampoco queda demasiado claro si el gato contiene algún tipo de función o significado en dicho contexto.

La figura del caballo de Calisto también tiene un significado concreto, según algunos estudios. De la misma manera que animales como el halcón no aparecen en la edición de Barcelona, en ella sí que se representa la figura del caballo, que a su vez no aparece en LC de Burgos. Según Carmona (2011), se trata de dos animales simbólicos que demuestran que las ilustraciones de LC rememoran los patrones del amor cortés,

⁵⁶ Véase CHEVALIER (1986: 551-552)

⁵⁷ Muchas veces, la imagen del pájaro se puede relacionar con algún tipo de presagio. Véase CHEVALIER (1986: 77)

⁵⁸ CHEVALIER (1986: 523)

pero también otros símbolos del ardor y pasión sexuales comunes ya desde la Antigüedad Clásica⁵⁹.

4.3.3. Otros símbolos

Hemos comentado antes que en el texto celestinesco de 1883 aparecen otras imágenes simbólicas de manera independiente. Aunque estas viñetas no comparten demasiada similitud con la edición de 1499, hemos considerado pertinente dedicar un apartado a describirlas y mencionarlas brevemente. En el capítulo cuarto, por ejemplo, vemos la imagen del diablo⁶⁰, coincidiendo con las palabras de Celestina, que maldice al diablo y lo culpa de la mala fortuna de la hermana de Alisa en el acto cuarto:

CELESTINA. —Por aquí anda el diablo aparejando oportunidad, arreciando el mal a la otra ¡Ea buen amigo; tener recio! Agora es mi tiempo. ¡Ea, no la dejes! Llévamela de aquí a quien digo. (LC, IV: 91)

Esta figura tiene un papel importante a nivel simbólico y que se puede relacionar con los elementos que hemos comentado anteriormente porque, a pesar de lo que le cuenta Celestina a Alisa, realmente se podría interpretar que el diablo no está en la enfermedad de la hermana de esta, sino en el hilado, que se apodera del buen juicio de Melibea y de la voluntad de Alisa⁶¹. Por lo que se refiere a la ilustración, se trata de una viñeta sencilla, pero muy bien ejecutada y agradable a nivel compositivo que muestra una caracterización del diablo algo contemporánea, con la imagen de un demonio esbelto de pie y con una sonrisa traviesa.

En el acto noveno de la misma edición, también vemos una viñeta con un corazón atravesado por una flecha⁶². Aunque el corazón, como símbolo, ha llegado a contar con múltiples significados a lo largo de la historia, en este caso podría simbolizar dos: el enamoramiento, es decir, el fuerte amor que surgirá entre los amantes a continuación; o la capacidad de Celestina para engañar mediante encuentros amorosos, pues el amor entre Calisto y Melibea no es sino una flecha envenenada que les causará más dolor que bien, ya que se trata de un «amor loco», presidido por la lujuria y la sinrazón.

⁵⁹ Véase CARMONA (2011: 82)

⁶⁰ Ver anexos: fig. 2. 8. El diablo simboliza todas las fuerzas que turban, oscurecen y debilitan la conciencia y determinan su regreso hacia lo indeterminado y lo ambivalente: centro de noche, por oposición a Dios, centro de luz. El uno arde en un mundo subterráneo, el otro brilla en el cielo. Véase CHEVALIER (1986: 414)

⁶¹ DEYERMOND (2008: 28)

⁶² Ver anexos: fig. 2. 20.

4.4. Caracterización de los personajes

Todo aquel que haya leído LC tiene una clara idea de la imagen física de la alcahueta, pues es así como se nos muestra en prácticamente todas las representaciones que se han hecho a lo largo de la historia. Del mismo modo, otros personajes aparecen caracterizados de manera más o menos similar, tal como hemos podido comprobar en estas dos ediciones que, a pesar de ser de períodos muy distintos, comparten similitudes relacionadas con los personajes y su descripción. Lo que sí que las diferencia, no obstante, es la expresividad que muestran los personajes y que ya hemos mencionado anteriormente.

Celestina es, tal vez, el personaje que tiene una descripción más detallada frente al resto, sobre todo por lo que se refiere a su apariencia desagradable y a su fuerte carácter:

SEMPRONIO. —Yo te lo diré. Días ha grandes que conozco en fin de esta vecindad una vieja barbuda, que se dice Celestina, hechicera, astuta, sagaz en cuantas maldades hay. Entiendo que pasan de cinco mil virgos los que se han hecho y deshecho por su autoridad en esta ciudad. A duras peñas promoverá y provocará a lujurias, si quiere. (LC, I: 47)

En ambas ediciones, Celestina tiene un aspecto distintivo que permite al lector reconocer su personaje a simple vista, normalmente arropada con una tela, oscura, que le cubre la cabeza y el cuerpo entero, dejando ver únicamente su rostro surcado de arrugas y su expresión poco amistosa. Recordemos que se trata de un personaje astuto y sin escrúpulos, que podemos asociar a conceptos como el poder, la maldad y el engaño, por lo cual no es de extrañar que su aspecto físico sea algo siniestro y poco favorecido, similar al de una bruja⁶³. El único caso donde podemos apreciar que viste de una forma diferente, y tal vez más discreta, es en el acto I de la edición Barcelona, donde vemos a Celestina representada por primera vez en su casa⁶⁴, posible motivo por el cual no siente la necesidad de cubrirse y viste casi igual que su criada Elicia.

Melibeia, a su vez, también presenta una detallada descripción por parte de Calisto, que recuerda cada detalle de su aspecto físico debido al fuerte enamoramiento que lo golpea desde el inicio de la obra⁶⁵:

⁶³ Recordemos que en LC se define un arquetipo de la mujer hechicera a partir de una caracterización basada en la astucia, el conocimiento, la malicia, las intenciones retorcidas y la inteligencia, todo ello puesto de manifiesto a través de la persuasión y dominio del habla. Véase ALCALÁ (1995: 60-61).

⁶⁴ Ver anexos: fig. 2.2.

⁶⁵ De hecho, en la obra dedica varios parlamentos a Melibeia y su descripción en todos los aspectos.

CALIXTO. —Los ojos verdes, rasgados, las pestañas luengas; las cejas delgadas y alzadas, la nariz mediana, la boca pequeña; los dientes menudos y blancos; los labios colorados y grosezuelos, el torno del rostro poco más luengo que redondo; el pecho alto, la redondez y forma de sus pequeñas tetas, ¿quién te la podría figurar? [...] (LC, I: 46)

Así pues, en todas las ediciones de LC ilustradas, Melibea aparece representada de manera que destaca sobre el resto de personajes femeninos por su gracia natural. En ambas ediciones tiene características que podemos asociar con la belleza y, por lo tanto, nos ayudan a identificar rápidamente su personaje. Para ilustrar lo dicho, nos podemos fijar, por ejemplo, en la edición de 1499, donde Melibea lleva un largo velo en la cabeza, que se presenta muy similar en todas las ilustraciones. En otras ocasiones también vemos que lleva el pelo trenzado. Por lo que se refiere a la edición más tardía, es relativamente sencillo reconocer a Melibea por su vestimenta, su figura alta y esbelta o su peinado. Por lo tanto, a primera instancia, podemos afirmar que Celestina y Melibea son los personajes que más fácil ha resultado reconocer y describir su caracterización, ya que se trata de los personajes que reciben una descripción más detallada en la obra.

Aun así, en las ilustraciones de ambas ediciones, consideramos que es distinta la manera en la que podremos distinguir a los diferentes personajes. La edición de Burgos se sirve de elementos relacionados con el vestuario y la apariencia física de los personajes para que el lector los pueda identificar. Por ejemplo, Calisto, un hombre rico y caprichoso, lleva en todas las viñetas un sombrero con una elegante pluma. Incluso cuando este muere, el ilustrador se molestó en dibujar el sombrero, en el suelo, al lado de su cuerpo caído. Por lo que se refiere a los criados, los podemos distinguir porque uno de ellos lleva una capa y el otro no (en la mayoría de ocasiones), aunque se han documentado ciertos errores, o mejor dicho, descuidos del ilustrador en algunas viñetas en la que no se produce esta diferenciación. Personajes como Lucrecia o Elicia se presentan de forma muy similar en ambas ediciones, pero las podemos reconocer a partir del contexto argumental y gracias al nombre de los personajes que hay en el colofón.

La edición de 1833, en cambio, no presenta tantas distinciones entre los personajes. A excepción de Celestina o Melibea, a quienes identificamos por su ropa o peinado⁶⁶, el resto tienen un aspecto bastante similar, especialmente Sempronio y Pármeno, que incluso se pueden confundir con Calisto en algunas ocasiones. El único elemento distintivo que podemos apreciar es un sombrero adornado con pequeñas plumas⁶⁷ que llevan los criados en algunas imágenes, sobre todo Sempronio. Del mismo modo, otros sirvientes que aparecen en la obra, como Centurio⁶⁸, también dan uso de este singular gorro. Por lo tanto, se podría tratar de un elemento que utiliza el ilustrador para caracterizar a todo aquel que pertenece a la servidumbre. No obstante, Calisto también lo viste en una ocasión, en el acto XIX⁶⁹. Así pues, podremos reconocer a los personajes no tanto por su vestimenta o su apariencia física, sino por la actitud que estos reflejan en las ilustraciones, o su situación en la escena. La escena del banquete en casa de Celestina es un claro ejemplo de aquello que transmiten los personajes, ya que podemos distinguir perfectamente a los personajes más importantes de la obra por sus expresiones faciales y corporales, como sería el caso de los criados. Con personajes secundarios como Lucrecia o Elicia ocurre lo mismo que en la edición de 1499, que no tienen rasgos distintivos que permitan al lector reconocerlas por su caracterización, pero se puede intuir quién es quién gracias al contexto argumental u otros aspectos. Por ejemplo, si vemos una criada con Celestina, sabremos que se trata de Elicia del mismo modo que la mujer que acompañe a Melibea será Lucrecia. El personaje de Areúsa, por su parte, también destaca por su belleza y porque, aunque solamente aparece representada una vez, lo hace de una forma algo llamativa debido al contexto argumental, como hemos visto anteriormente. Finalmente, pues, es curioso observar como la caracterización de los personajes entre ambas ediciones es, en realidad, bastante similar en algunos aspectos, a pesar de las diferencias en la representación o la técnica.

⁶⁶ Sobre todo en el caso de Melibea, cuya figura es proporcionada, va bien vestida y aparece siempre peinada con dos largas trenzas. Ver anexos 2. Recordemos que, en la edición de 1499, también aparece con el pelo trenzado. Ver anexos 1.

⁶⁷ Es curioso recordar que, en la edición de Burgos, es precisamente Calisto el único que lleva un sombrero más o menos similar al que aparece en las ilustraciones de Escaler, por lo que no podemos saber con certeza si ese accesorio simbolizaba algo por aquel entonces o si se trata de un simple elemento decorativo.

⁶⁸ Ver anexos: fig. 2. 31

⁶⁹ Ver anexos: fig. 2.33

4.5. Representación del paisaje urbano

En el momento de centrarnos y estudiar la evolución de las ilustraciones, un aspecto que puede ser determinante es la representación del paisaje urbano, es decir, el contexto en el cual se sitúa la escena y el juego de perspectivas que muestran al lector el entorno en el que se mueven los personajes. Este punto diferencia claramente una edición de la otra y nos hace dar cuenta de la evolución de la técnica, motivo por el cual hemos considerado interesante comentarlo, aunque sea de manera breve. En primer lugar, es evidente la diferencia referente al juego de perspectivas que hay entre ambas ediciones.

La edición de 1499 da cierta importancia a los elementos arquitectónicos y a los fondos⁷⁰ reproducidos en las escenas. Los elementos principales que vemos en escena son principalmente casas, torres, árboles y muros⁷¹. La mayoría de los fondos que aparecen son fondos pasivos, que no influyen demasiado en el desarrollo de la escena y más bien aparecen subordinados a las acciones de los personajes principales –aunque eso no significa que no ayuden a contar la historia mediante las ilustraciones–. No obstante, escenas como la caída de Calisto o el suicidio de Melibea representan la excepción en toda regla. Por ejemplo, en esta última escena (el suicidio de Melibea) el elemento de la torre tiene mucha importancia argumental, y el ilustrador puso detalle en la largada de las puertas y ventanas de las casas, dándonos así una mayor sensación de altitud.

También se ha llegado a teorizar acerca del supuesto muro, que en la mayoría de ocasiones divide la ilustración en dos partes con el objetivo de simbolizar el impedimento del gozo de los amantes, aquello que los mantiene separados⁷²:

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. (LC, VII: 196)

Para ilustrar lo dicho, fijémonos el acto XVII de la edición de Burgos⁷³, donde la puerta que se sitúa entre Calisto y Melibea está irremediablemente cerrada. Tal y como nos afirma el pequeño cerrojo que hay dibujado. Incluso se ha llegado a defender que la continua representación de una puerta invoca el himen de Melibea, de tal manera que

⁷⁰ La ilustración de los fondos en las primeras ilustraciones de LC siguen claramente patrones alemanes que influyeron en la manera de representar las imágenes. Véase ÁLVAREZ MORENO (2015:130)

⁷¹ ÁLVAREZ-MORENO (2015: 123)

⁷² SNOW (1987: 262)

⁷³ Ver anexos: fig. 1.13.

encontrar la puerta abierta supondría la pérdida de la virginidad de la joven⁷⁴. Sin embargo, hay que recordar que el único acto donde realmente vemos una puerta cerrada es el acto XVII, motivo por el cual esta teoría no sería del todo válida. Es curioso observar, además, como el grabador se sirvió de plantillas o variantes⁷⁵ para dibujar el fondo en muchas ocasiones, de manera que hay ilustraciones donde podemos ver la misma estructura de casas dibujadas, o el mismo estampado en el suelo de la habitación representada. Por ejemplo, el suelo de la sala en cuestión es similar en las ilustraciones de los actos XV, XIII, III, VII, VIII, X, XII.

La edición de 1883, por su parte, juega mucho más con la escala de grises y fondos más claros o más oscuros para contrastar con la imagen principal y conseguir que esta gane peso en la escena. Las presentes viñetas también dan cierta relevancia a la vegetación, pues son muchas las ilustraciones con elementos vegetales, o que tienen lugar en jardines minuciosos y representados con detalle, especialmente las escenas en las que aparecen Calisto y Melibea como, por ejemplo, en el acto XIV⁷⁶. Los elementos arquitectónicos de fondo, como puertas, ventanas o edificios, en ocasiones suelen aparecer representados de una forma muy sutil y ligeramente sombreados (especialmente cuando se ilustra el interior de una casa), de manera que toda la atención recaerá en las figuras principales. Esto no sucede, por ejemplo, en la otra edición, en la que los elementos arquitectónicos visualmente destacan tanto como los personajes presentes a escena. No obstante, no siempre destacan los personajes en la edición más tardía. Prestemos atención a ilustraciones como la que encontramos en el acto sexto, cuando Celestina entrega la cadena a Calisto⁷⁷. A simple vista, lo primero que el lector puede apreciar es la decoración de la habitación, dominada por un escudo situado en la pared y rodeado con un jarrón y plantas que lo adornan. En imágenes como esta vemos una idea de la estética que se tenía en el siglo XIX, más contemporánea, por lo que se refiere a la decoración de las casas o la representación del paisaje, que no reflejan del todo la época en la que se supone que tiene lugar la trama de LC.

Por lo tanto, podemos afirmar que la estética reflejada en las ilustraciones de 1833 es muy diferente a la que hemos visto anteriormente (en las ilustraciones del siglo XV),

⁷⁴ CARMONA (2011:82)

⁷⁵ Este sistema de repetición también lo vemos en los personajes, en partes de la ilustración dividida, o en el esquema compositivo entero. Por ejemplo, la ilustración del acto I se repite en el acto V exactamente igual. Ver anexos: fig. 1.2 y fig. 1.6.

⁷⁶ Ver anexos: fig. 2. 28.

⁷⁷ Ver anexos: fig. 2.12.

no solamente a nivel técnico y artístico, sino más bien a nivel representativo. Al tratarse de épocas totalmente diferentes, no es de extrañar que se vea reflejado en este aspecto. Además, las ilustraciones de 1499 es posible que plasmen mejor la ambientación de la obra al tratarse de una edición más cercana a la publicación de LC.

5. CONCLUSIONES

Recapitulando, el objetivo de nuestro trabajo era hacer una comparación entre dos ediciones de LC totalmente distintas y de una forma clara para observar la transmisión y el reflejo de los valores presentes en la obra, además de profundizar en las diferencias y semejanzas que ambas ediciones comparten. A pesar de las dificultades mencionadas anteriormente (como la falta de información) y otros contratiempos añadidos a causa de la situación actual provocada por el Covid-19, hemos podido obtener todas las imágenes necesarias y elaborar un análisis descriptivo acerca de ello.

En vista de lo analizado, podemos establecer algunas similitudes en la representación de objetos simbólicos (especialmente aquellos relacionados con la codicia y el valor del dinero) así como la caracterización de los personajes, y la representación de la mayoría de escenas icónicas, ya que estas tienen un gran peso en la historia. Estas semejanzas evidentes no se dan, en cambio, en la transmisión de otros valores que son más abstractos, pero igual de importantes, como la violencia o el poder de seducción (siendo la edición de 1833 la que mejor los representa). Realmente, resulta gratificante observar como viñetas de períodos tan distintos son capaces de mantener los conceptos más importantes de una obra tan divulgada y conocida como LC.

A partir de esta recopilación de ilustraciones hemos visto, también, la importancia de la literatura a lo largo del tiempo y todo lo que pueden llegar a transmitir las ilustraciones sobre una época determinada y sus valores. Cabe añadir la gran diversidad de imágenes pertenecientes a diferentes épocas acerca de dicha obra que tenemos a nuestro alcance, lo cual ha resultado muy enriquecedor a la hora de hacer este trabajo. A lo largo de la historia, se han documentado desde ilustraciones contemporáneas de LC más bien minimalistas, a ilustraciones de los siglos XV-XVI que intentan poner énfasis en cada detalle presente en el texto teatral. Ha sido sorprendente comprobar, de hecho, la vigencia de la temática elegida, pues se han llegado a documentar ilustraciones de LC incluso en la actualidad. Por ejemplo, sería interesante dar un vistazo a la edición de Madrid publicada en 2017⁷⁸, ya que es la edición más reciente que aparece en el portal *Celestina Visual*, y compararla con la primera edición. De este modo, obtendríamos una

⁷⁸ Véase *La Celestina. Nueva edición, con introducción, apéndice y notas de José Antonio Torregrosa Díaz*, Madrid: Anaya 2017, con ilustraciones de David Guirao. Consultada en <http://celestinavisual.org/exhibits/show/madrid2017/madrid2017>

visión transversal y evolutiva de las ilustraciones celestinescas. Asimismo, es muy posible que existan muchas más ediciones ilustradas actuales que no se han llegado a documentar, eso sin tener en cuenta todas las obras pictóricas relacionadas con este personaje (o con la figura de la alcahueta en sí), algunas de las cuales también podemos encontrar en la página web mencionada anteriormente.

También se debe tener en cuenta que cada ilustración analizada en este trabajo es única, de la misma manera que también lo es el ilustrador, su estilo y el grado de detalle de cada viñeta. Por lo tanto, también debemos considerar la plasmación de los valores de LC según el estilo de cada ilustrador y época.

Finalmente, quisiéramos añadir que sería interesante establecer esta comparación entre más de dos ilustradores, lo cual nos ayudaría a establecer unos patrones claros acerca de las ilustraciones encontradas. Sin embargo, para poder determinar todas las características de las imágenes y relacionarlas con el contexto histórico y social con el propósito de llegar a unas conclusiones claras y sólidas, se necesitan conocimientos sobre la materia, dedicación y años de estudio por parte de aquel que investigue. Por esta razón, deseamos que este trabajo haya sido útil como primer esbozo para adentrarnos en el maravilloso mundo de las ilustraciones celestinescas y resolver todos sus interrogantes.

6. BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

ALCALÁ GALÁN, MERCEDES (1995): «Voluntad de poder en *La Celestina*», Asociación Internacional de Hispanistas (AIH), Actas XII, *Volumen I: Medieval y lingüística*, 59-67

ALCOLEA, FERNANDO: *Biografías de pintores activos en España* (s.d.): <http://fernandoalcolea.es>

ÁLVAREZ-MORENO, RAÚL (2015): «Casa, torre, árbol, muro: hacia una morfología del escenario urbano en las Ediciones antiguas de la *Celestina*», *Celestinesca* (39), 113-136

ÁLVAREZ-MORENO, RAÚL (2017): «Notas a la ilustración de un duelo: el suicidio de Melibea en los grabados antiguos de *Celestina*», *eHumanista* (35), 311-331

AUMATELL, JESÚS (2016): «Ramon Escaler, un artista torellonenc del segle XIX», Col·lecció d'emboscall (s.d.): <http://lesmenes.blogspot.com/>

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (s.d.): cervantesvirtual.com

Burgospedia (2010): «Don Fadrique de Basilea. Impresor en Burgos de la primera edición de *La Celestina*» (s.d.), <https://burgospedia1.wordpress.com/2010/06/07/don-fadrique-de-basilea-impresor-en-burgos-de-la-primera-edicion-de-la-celestina/>

CANET VALLÉS, JOSÉ LUIS (2016): «Reflexiones sobre el libro ilustrado del impresor Fadrique Biel de Basilea», *Revista de poética medieval* (30), 81-104

CANET, JOSÉ LUIS (2017): «La edición burgalesa de la *Comedia de Calisto y Melibea*: ¿manipulación lucrativa de su fecha de impresión?», *eHumanista* (35), 408-438

CARMONA RUÍZ, FERNANDO (2011): «La cuestión iconográfica de la *Celestina* y el legado de Hans Weiditz», *eHumanista*, (19), 79-111

Celestina Visual: 500 años de imágenes de «La Celestina», 2014, (s.d.): <http://celestinavisual.org/>

CHEVALIER, JEAN et GHEERBRANT, ALAIN (1986): *Diccionario de los Símbolos*, Editorial Herder, Barcelona

DALLEY, TERENCE (1981): *Guía completa de ilustración y diseño, técnicas y materiales*, Tursen Hermann Blume Ediciones, Madrid

DAWSON, JOHN (1996): *Guía completa de grabado e impresión, técnicas y materiales*, Tursen Hermann Blume Ediciones, Madrid

DEYERMOND, ALAN D. (2008): «Hilado-Cordón-Cadena: Equivalencia simbólica en *La Celestina*», *Medievalia* (40), 27-32

Diccionario de la Real Academia Española (s.d.): <http://www.rae.es/rae.html>.

FERNANDEZ, ENRIQUE (2017): «The images of *Celestina* and Its Visual Culture», *A companion to «Celestina»*, Koninklijke Brill NV, Leiden, Chapter 22, 362-382

FRANÇOIS, JÉROMINE (2018): «Reescribir *La Celestina* del siglo XIX al XX: estrategias peritextuales», *Bibliographica, Volumen I* (2), 170-220

GALLARDO, JOSÉ LUIS (1980): «Hacia una interpretación *otra* de *La Celestina*», *Boletín Millares Carlo* (1), 167-178

LOBATO CASTAÑO, JUAN RODRIGO (2004): «Aspectos creativos de la obra de Gustave Doré», *Revista Icono 14, Volumen II*, (2)

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, BORJA (2009-2010): «Noticias de la biblioteca *Arte y Letras* (Barcelona 1881-1898)», *Cuadernos de Investigación Filológica* (35-36), 105-107

ROJAS, FERNANDO DE (1986): *La Celestina (Tragicomedia de Calisto y Melibea)*, S.A.P.E., Club Internacional del Libro, Madrid

ROJAS, FERNANDO DE, MENA, JUAN DE, Y RODRIGO DE COTA (1883): *La Celestina: Tragi-comedia de Calisto y Melibea ... obra famosísima escrita por Rodrigo de Cota. Biblioteca amena é instructiva*; Barcelona: Nueva de S. Francisco, Imp. y Litografía Sucesores de N. Ramírez y Cía.

ROMERO TROBAR, LEONARDO (1990): «Relato y grabado en las revistas románticas: los inicios de una relación», *Voz y Letra* (1), 156-170

SAGUAR GARCÍA, AMARANTA (2015): «The Concept of *Imago Agens* in *Celestina*: Text and Image», *Celestinesca* (39), 247-274

SANMARTÍN BASTIDA, REBECA (2002): «La conformación del medievalismo filológico en la segunda mitad del siglo XIX español: análisis y perspectiva», *Revista de poética medieval* (8), 145-179

SNOW, JOSEPH T. (2001): «La iconografía de tres Celestinas tempranas (Burgos, 1499; Sevilla, 1518; Valencia, 1514): Unas observaciones.» *Estudios sobre La Celestina*. Ed. Santiago López-Ríos. Madrid: Istmo, 56-82

SNOW, JOSEPH T. (2005-2006): «La problemática autoría de *Celestina*», *Incipit, Volumen XXV-XXVI* (53), 7-561

SNOW, JOSEPH T. (2015): «Ilustrando *Celestina* en *Celestinesca* de 1977 a 2002: Un catálogo», *Celestinesca* (39), 329-356

ZULULETA PÉREZ, PATRICIA et OLCESE SEGARRA, MARIANO (2012): «Las técnicas de grabado y la litografía en los libros de máquinas de los siglos XV al XIX», *STVDIUM. Revista de Humanidades* (18), 61-97

Anexos

1. BURGOS, 1499

Inicio

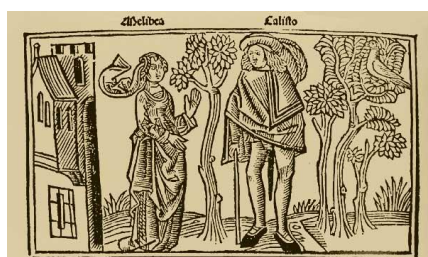


Fig. 1.1. Calisto y Melibea en su primer encuentro en el jardín. Casas a la izquierda y un árbol con un pájaro a la derecha. Esta imagen se considera la portada porque se sitúa al inicio. Imágenes de Calisto y Melibea que van a repetirse a lo largo de la obra.

Acto I



Fig. 1.2. Se trata de una imagen doble. En la parte izquierda, Calisto está dentro de la casa, mientras que Pármeno sale a recibir a Sempronio y a Celestina, que llegan a la casa desde afuera por la derecha. Bloque de casas en el margen derecho.

Imagen repetida en el acto V.

Primera aparición de la Celestina, caracterizada con una bolsa de dinero y un cordón o rosario en la mano.

Acto II



Fig. 1.3. Escena doble. Izquierda: Celestina saliendo con la bolsa de monedas de casa de Calisto, en el margen bloque de casas cortado para relleno de cuadro. En la derecha, Calisto con Sempronio y Pármeno están dentro de casa.

Acto III



Fig. 1.4. Grabado doble. En la izquierda, Elicia y Sempronio en el interior. En la derecha, Celestina se aproxima a una casa con el hilado y la bolsa de dinero. Hay una torre de fondo. Una variante de la parte izquierda de la imagen se vuelve a usar en el acto VII.

Acto IV



Fig. 1.5. Escena doble. En la izquierda, un paje y Alisa van a casa de la hermana de ésta, que está enferma. Alisa lleva un rosario en la mano. Una puerta apenas visible en el margen, como simbolizando el lugar al que van. Derecha: Celestina, con el hilado y el dinero, se encuentra con Melibea. Lucrecia se encuentra al fondo con el brazo por encima de la pared que separa las dos escenas.

Acto V



Fig. 1. 6. Mismo grabado del acto I.

Acto VI



Fig. 1. 7. Sala del interior de la casa de Calisto, quien está hablando muy triste con Celestina, mientras ésta le da el cordón. Sempronio y Pármeno hablan entre sí a la izquierda. Hay una pared de fondo con elementos decorativos en arcos.

Acto VII



Fig. 1. 8. Grabado doble. En la parte izquierda, Areúsa y Pármeno dialogan en casa de ésta. En la derecha, Celestina es recibida por Elicia en la puerta de su casa. Una variante de la mitad izquierda se usa en el acto III.

Acto VIII



Fig. 1. 9. Imagen doble. En la parte izquierda, vemos el bloque de una casa y a Calisto en la calle. En la derecha, Sempronio y Pármeno hablan en casa. La imagen de Calisto es casi la misma que se usa en la portada del acto I.

Acto IX



Fig. 1. 10. Grabado doble. Escena del banquete en casa de Celestina. Izquierda: Lucrecia que llega a la puerta y Celestina que sale a verla, uniendo los dos espacios. Derecha: interior de la casa con Sempronio, Elicia, Areúsa y Pármeno, todos de pie, no a la mesa como en ilustraciones de ediciones posteriores. Nótese la cinta alta del vestido de Areúsa, que parece sugerir una mujer encinta.

Acto X



Fig. 1.11. Celestina habla con Melibea en casa de ésta. Lucrecia sale a la puerta a recibir al paje y Alisa que regresan. La figura de Melibea es un calco de la que se usa en la portada del acto I.

Acto XI



Fig. 1.12. Escena exterior de Calisto con la cadena de oro y Celestina. Detrás, Sempronio y Pármeno saliendo de una puerta. La imagen de Calisto es casi un calco de la que aparece en los actos I y VII.

Acto XII



Fig. 1.13. Imagen doble. Izquierda: Lucrecia y Melibea en el interior tras la puerta cerrada. Derecha: Calisto acompañado por Sempronio y Pármeno, armados, a la puerta.

Acto XIII



Fig. 1.14. Imagen doble. Izquierda: Sosia llega a casa de Calisto y Tristán lo recibe a la puerta, en gestos de explicación y sorpresa respectivamente. Dentro, Calisto en la cama penando de amor.

Acto XIV



Fig. 1.15. Imagen doble. Izquierda: Lucrecia y Melibea en el interior del huerto. Derecha: Sosia y Tristán contemplan la caída de Calisto.

Acto XV



Fig. 1.16. Melibea habla con Pleberio y Alisa escucha. No está claro si la imagen es en el interior o el exterior. La imagen de Melibea es variante de la que se ha usado ya en los actos I, X y XII. La imagen de Alisa es casi idéntica a la usada en los actos IV y X, aunque sin el rosario. El suelo es casi idéntico al usado en los actos XIII, muy parecido a los de los actos III, VII, VIII, X y XII.

Acto XVI



Fig. 1.17. Alisa y Pleberio contemplan el suicidio de Melibea, caída o en el acto de caer. Detrás de Melibea hay una serie de edificios, uno de los cuales parece ser una torre incompleta. La figura de Alisa lleva una ropa diferente a la de las imágenes anteriores, pero el mismo tocado.

2. BARCELONA, 1883

Acto I



Fig. 2.1. Melibea en el huerto en la escena inicial de la obra (p. 36). Está sola entre la vegetación, peinada con largas trenzas. Se puede vislumbrar un muro de fondo.



Fig. 2.2. Discusión de Sempronio con Celestina y Elicia sobre si hay ruido en el piso de arriba (p. 43). Los tres personajes y escalera de fondo. Sempronio y Celestina discuten, detrás, Elicia parece llorar o quejarse.



Fig. 2.3. Sempronio y Celestina llegan a la puerta de la casa de Calisto (p. 46). Éste está llamando la puerta.



Fig. 2.4. Pármeneo y Calisto bajan por la escalera mientras Celestina y Sempronio, no incluidos en la imagen, los esperan abajo (p. 52).

Acto II



Fig. 2. 5. Calisto parte de su casa a caballo de su casa y Pármeno, maldiciendo, al fondo. (p. 73)

Acto III



Fig. 2.6. Viñeta con el retrato de Elicia, seguramente (p. 81)

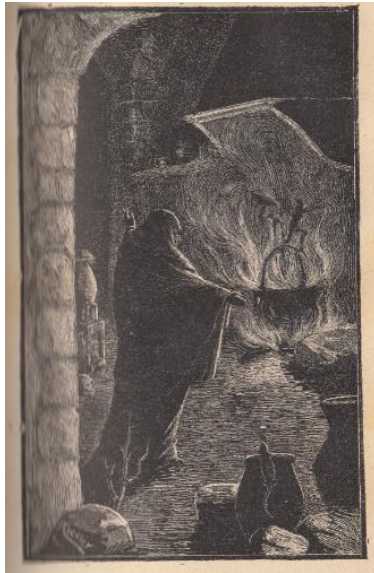


Fig. 2.7. Celestina realizando el conjuro en su casa frente al fuego. (p. 83)

Acto IV



Fig. 2. 8. Imagen del diablo algo contemporánea, como ilustración a las palabras de Celestina unas pocas líneas más arriba “Por aquí anda el diablo” (p. 90)



Fig. 2. 9. Primera visita de Celestina a casa de Melibea, que se levanta de una silla airada y le reprocha su comisión (p. 97)



Fig. 2. 10. Melibea le entrega el cordón a Celestina (p. 103). Esta escena tiene lugar en el huerto.

Acto V



Fig. 2. 11. Calisto y Pármeno a la ventana viendo a Celestina, que no aparece en la imagen, acercarse a la casa a traer el cordón. (p. 111)

Acto VI



Fig. 2. 12. Calisto recibe a Celestina en casa, quien razona antes de entregar el cordón. (p. 114) Decoración de armas y un jarrón



Fig. 2. 13. Calisto recibe el cordón de manos de Celestina (p. 125)



Fig. 2. 14. Calisto abraza el cordón (p. 131)

Acto VII



Fig. 2. 15. Celestina llega hasta la cama donde yace Areúsa. (p. 143)



Fig. 2. 16. Celestina se va escalera abajo dejando a Pármeno y Areúsa en la cama (p. 149)

Acto VIII



Fig. 2. 17. Pármeneo ve de lejos y saluda a Sempronio (p. 155)



Fig. 2. 18. Pármeneo y Sempronio comentan la situación de su amo, que está en la cama penando de amor (p. 160). Viñeta de fondo negro.

Acto IX



Fig. 2. 19. Banquete en casa de Celestina (p. 171). Está de pie con la jarra de vino en la mano.

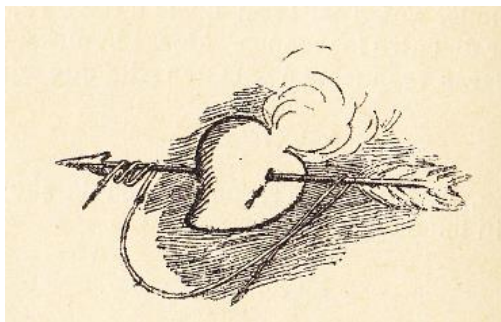


Fig. 2. 20. Viñeta de corazón herido por flecha (p. 180).

Acto X



Fig. 2. 21. Melibea desfallecida en su silla y Celestina le toma el pulso (p. 189). Viñeta.

Acto XI



Fig. 2. 22. Calisto le entrega la cadena a Celestina mientras Pármeno y Sempronio murmuran (p. 198).

Acto XII



Fig. 2. 23. Calisto habla por la puerta con Melibea mientras Pármeno y Sempronio vigilan (p. 208).



Fig. 2. 24. Melibea responde a Calisto junto a la puerta del jardín, desde el interior (p. 210).



Fig. 2. 25. Muerte de Celestina a manos de Pármeno y Sempronio con la presencia de Elicia (p. 225).

Acto XIII



Fig. 2. 26. Herald proclamando la ejecución de Pármeno y Sempronio (p. 231). Viñeta.



Fig. 2. 27. Viñeta de fin de capítulo con un pequeño pájaro muerto (p. 234).

Acto XIV



Fig. 2. 28. Calisto toma la mano de Melibea en un banco del jardín (p. 237).

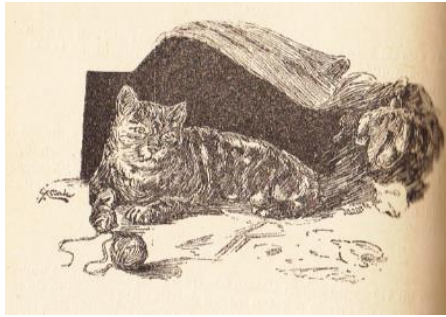


Fig. 2. 29. Gato jugando con ovillo de lana (p. 240)

Acto XVI

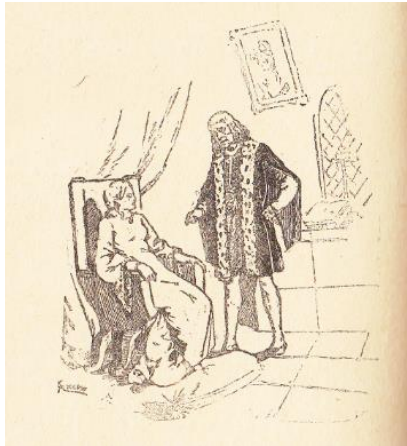


Fig. 2. 30. Pleberio y Alisa hablan de la conveniencia de casar a Melibea (p. 256).

Acto XVIII



Fig. 2. 31. Centurio habla con Elicia y Areúsa en casa de ésta (p. 270).

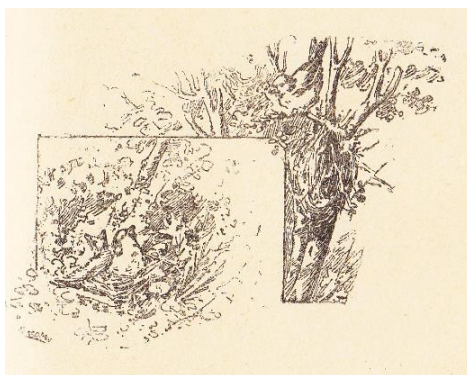


Fig. 2. 32. Viñeta de final de capítulo con dos escenas separadas: dos pájaro en un nido caído y pájaro adulto que los ve desde el árbol (p. 273).

Acto XIX



Fig. 2. 33. Calisto subido en el muro del jardín de Melibea, luna en el cielo (p. 277).



Fig. 2. 34. Lucrecia espiando a los amantes detrás de la vegetación (p. 281).



Fig. 2. 35. Melibea se lamenta de la muerte de Calisto sentada en un banco del jardín (p. 284).

Acto XXI



Fig. 2. 36. Melibea yace muerta tras haberse tirado de la torre (p. 294).