

Representación del delito social en *La Celestina* a través de su iconografía más temprana: 1499 y 1514

Este trabajo analiza la iconografía temprana de La Celestina (Burgos 1499 y Valencia 1514) como un modelo de interpretación contemporánea del texto de Rojas. Su estudio permite resaltar no sólo el valor artístico de las imágenes sino su valor crítico-literario. Las imágenes hablan por sí solas y contribuyen a la resolución de ciertos enigmas del texto o al menos abren una nueva línea de estudio. Por ejemplo, en relación a la localización de ciertas viviendas de La Celestina e inclusive a si el conjuro mágico de Celestina influye o no en el comportamiento de los personajes. Teniendo en cuenta que la temática de La Celestina es muy extensa, este trabajo se concentra en el estudio del comportamiento delictivo de los personajes. De las imágenes se analizan detalles concretos y se comparan con el texto ya que el estudio de dicho binomio permite una aproximación más creativa a La Celestina.

Varios son los autores que han venido indicando la necesidad de estudiar las xilografías de *La Celestina*. Joseph Snow, por ejemplo, se pregunta si un análisis pormenorizado de las mismas no nos serviría incluso como una lectura adicional del texto y, en el caso concreto de las imágenes más tempranas, como una interpretación contemporánea del mismo ("Iconografía" 57). Si tenemos en cuenta la observación del bibliófilo James Lyell de que en España era rara la desvinculación entre el texto y el grabado (cit. en Snow "Iconografía" 58) podríamos suponer, a su vez, que detrás de la elaboración xilográfica existe una práctica particularmente desarrollada tanto a nivel técnico como interpretativo. Por este motivo, un estudio atento de las xilografías podría aportar información relevante para la interpretación del texto.

Las ilustraciones más tempranas de la obra de Fernando de Rojas pertenecen a la edición de Burgos de Fadrique de Basilea (1499) que ilustra el texto de la *Comedia* (16 autos) y a la de Valencia de Juan Jofré (1514) que lo hace de la *Tragicomedia* (21 autos). No se sabe prácticamente nada de quienes realizaron los grabados de las citadas ediciones. Según explica Enrique Fernández Rivera, quienes producían los grabados de madera

para los primeros libros impresos eran anónimos en la mayoría de los casos (138). Lo más probable es que estas xilografías fueran hechas por artesanos en un taller a partir de la lectura de maestros que interpretaban el texto y, en el caso de *La Celestina*, al carecer la obra de instrucciones o acotaciones, la acción se representaría a partir de detalles inferidos directamente de los diálogos (Fernández Rivera 139). Teniendo esto presente, la elaboración de estas imágenes dependía de una lectura más o menos atenta del maestro o del propio grabadista y de la capacidad, habilidad y recursos de este último para plasmarlo.¹ De cualquier forma, su estudio no deja de ser esencial pues como señala Fernando Carmona Ruiz, *La Celestina* “despierta opiniones encontradas en muchos pasajes, es lógico considerar la iconografía como un modelo sugerente para examinar la recepción de la obra” (79). Sin embargo, según el crítico, “las ilustraciones de libros en general, e impresos antiguos en particular, no han recibido el estudio que requieren porque los especialistas en Historia del Arte y Filología siempre la han considerado materia de estudio ajeno” (82-83). Sin embargo, es relevante entender que la imagen se interpreta con la lectura del texto, este fija los patrones de la imagen y es como si todo fuera uno (Carmona Ruiz 83). Es así como se entiende la iconografía desde Aby Warburg y Erwin Panofsky, como una forma de descifrar el significado profundo de una ilustración ya que, ante todo, se trata de un documento de una época determinada (En Carmona Ruiz 83).

El objetivo de este trabajo es, precisamente, aproximarnos a las xilografías tempranas de *La Celestina* como si de un documento narrativo se tratara. La contribución de este estudio es mostrar el valor interpretativo que poseen las imágenes tempranas de *La Celestina* y, por tanto, la necesidad de tenerlas en cuenta en nuestras investigaciones celestinescas. Se muestra la atenta lectura realizada por los artistas o por sus maestros antes de la creación artística. Para ello, se referirá a los detalles concretos y específicos que se incorporan de la trama. Igualmente, se expondrán distintas resoluciones dadas a enigmas del texto y que todavía están por resolver y que siguen siendo tema de debate e investigación entre los celestinistas. Es decir, las xilografías, además de elemento decorativo, son el resultado de una lectura realizada por un público contemporáneo al texto y como tal pueden ser consideradas. Teniendo en cuenta que la temática de *La Celestina* es muy extensa, este trabajo se concentra en uno de los aspectos más representativos del texto: el comportamiento delictivo y negligente de los personajes. En particular observaré la lectura ofrecida por los grabados en relación a la deshonra, descuidos, hechicería, alcahuetería, relaciones clandestinas, prostitución, agresiones, cuchilladas, uso de armas, muerte por venganza, homicidio,

ejecuciones y suicidio. Dicha temática se estudia tanto en las imágenes de la edición de Burgos como en la de Valencia. La idea no es hacer un análisis comparativo entre la calidad artística e interpretativa de ambas ediciones sino extraer de cada una de ellas la lectura que hacen del texto y ver lo que aportan a nuestro estudio. Una vez concluido el análisis de las imágenes, se podrá corroborar, además, que dicho material sirve de complemento a la lectura y análisis de *La Celestina*.

La escena con que da comienzo la obra es uno de los momentos más relevantes para el desarrollo de la trama. En el Auto I, Calisto irrumpe en el jardín de Melibea y al verla sola aprovecha para declararle su loco amor. Melibea en lugar de echarle de su casa como correspondería a una mujer de su clase, lo invita a que siga hablando e inclusive le promete galardón si persevera:

CALISTO. En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios.

MELIBEA. ¿En qué, Calisto?

CALISTO. En dar poder a natura que de tan perfecta hermosura te dotase, y hacer a mí, inmérito, tanta merced que verte alcanzase, y en tan conveniente lugar, que mi secreto dolor manifestarte pudiese ... me alegro con recelo del esquivo tormento que tu ausencia me ha de causar.

MELIBEA. ¿Por gran premio tienes éste, Calisto?

CALISTO. Téngolo por tanto, en verdad, que si Dios me diese en el cielo la silla sobre sus santos, no lo ternía por tanta felicidad.

MELIBEA. Pues aun más igual galardón te daré yo, si perseveras.

CALISTO. ¡Oh benaventuradas orejas mías que indignamente tan gran palabra habéis oído." (Rojas 27-28)

Durante esta conversación, Calisto y Melibea traspasan las normas sociales de cortejo que les están permitidas y afianzan una atracción sexual que les llevará a involucrarse con el mundo del hampa hasta lograr gozar sexualmente el uno del otro, aun sabiendo la deshonra que conlleva y los peligros a los que se exponen.²

La imagen de Burgos representa, precisamente, el momento en que los jóvenes se encuentran a solas en el huerto de Melibea. El xilógrafo ubica la escena del auto I en una casa de campo con árboles y en uno de ellos aparece tallado el halcón por el que Calisto se adentra en casa de Melibea (Rojas 89). En un segundo plano, como restándole importancia a la escena principal, queda representada la ciudad. La edición de Valencia, sin embargo, omite esta primera escena rupestre y se concentra en incorporar la ciudad como escena principal de la historia. Sin embargo, a pesar de que la edición de Burgos ofrece dos espacios narrativos diferentes, en este

primer auto, está en lo correcto y se debe a una lectura deductiva y atenta de *La Celestina*. Una de las complejidades del texto de Rojas es la ubicación espacial de las viviendas. Hasta ahora, la crítica ha hecho inferencias a partir de las conversaciones entre los personajes debido a la ausencia de acotaciones por parte del autor. Según Snow, el primer encuentro entre Calisto y Melibea tiene lugar en la casa de campo de Pleberio, cerca del río, a diferencia del resto de los encuentros que tendrán lugar en la casa de la ciudad, detalle nada obvio para el lector. De acuerdo con Snow hay seis casas que se tratan en el texto de las cuales cinco están dentro de la ciudad y una afuera, en la parte rural (“*Celestina’s*” 134). Esta última vivienda es la que estaría representando el xilógrafo de Burgos en el Auto I, deducción que, más allá del trabajo de Snow, no ha sido tan evidente para la crítica de hoy. El motivo por el que no resulta tan obvio este detalle es porque no se dice explícitamente en el texto. Snow advierte, sin embargo, que se puede extraer la información a partir del diálogo y de lo que pasa en escena (“*Celestina’s*” 134). Por ejemplo, en un diálogo posterior entre Pármeneo y Calisto, el criado le comenta a su señor que fue el haber perdido al neblí lo que le dio paso a entrar en la huerta de Melibea (Rojas 89). Snow deduce que Calisto estaría cazando cerca de la huerta de Pleberio por lo que llevaría consigo uno de sus halcones, este se escapó y entró a buscarlo, y lo hizo sin ayuda de la escalera que más tarde utilizará para ver a su amada en la casa de la ciudad. En esta casa, a su vez, Melibea se encuentra tranquila y libre sin la vigilancia de un criado (Lucrecia) al no tener la vivienda rural los mismos peligros que la urbana (“*Celestina’s*” 135). Dicho encuentro entre los jóvenes “on a hunting foray would be utterly imposible in Melibea’s urban environment” (“*Celestina’s*” 135). La interpretación del xilógrafo de Burgos apoyaría, por lo tanto, la tesis de Snow.³

En la xilografía de Burgos del auto II se observa otra de las prácticas punibles que se tratan en *La Celestina*. La vieja alcahueta sale de casa de Calisto con una bolsa en la mano en cuyo interior hay cien monedas de oro como pago para que le consiga a Melibea (Rojas 81), como si esta fuera una prostituta más de su mancebía. A continuación, el grabadista representa la conversación entre Sempronio, Pármeneo y su amo quien desea saber si ha sido apropiado el pago a Celestina, conducta que aprueban sus criados: “¡Ay, si hiciste bien! Allende de remediar tu vida, ganaste muy gran honra. Y ¿para qué es la fortuna favorable y próspera sino para servir a la honra, que es el mayor de los mundanos bienes? ... Sin duda te digo que es mejor el uso de las riquezas que la posesión dellas” (Rojas 83-84).

Los entresijos y las artes de Celestina para llevar su plan a cabo son claramente interpretados por ambas ediciones. Por ejemplo, si nos fijamos en las xilografías III y VIII de ambas ediciones puede verse representado el

triángulo principal que forma la vieja con criados y prostitutas para que su plan de desplumar a Calisto sea un éxito. La imagen de Burgos del auto III, en concreto, incluye el detalle del hilado que Celestina lleva en la mano y que contiene el conjuro mágico que ha preparado en el laboratorio de su casa como artimaña para que Melibea se enamore de Calisto:

por la áspera ponzoña de las víboras de que este aceite fue hecho, con el cual unto este hilado, vengas sin tardanza a obedecer mi voluntad y en ello te envuelvas, y con ello estés sin un momento te partir, hasta que Melibea con aparejada oportunidad que haya lo compre, y con ello de tal manera quede enredada, que cuanto más lo mirare, tanto más su corazón se ablande a conceder mi petición. Y se le abras y lastimes del crudo y fuerte amor de Calisto, tanto, que, despedida toda honestidad, se descubra a mí y me galardone mis pasos y mensaje; y esto hecho pide y demanda de mí a tu voluntad.... y así confiando en mi mucho poder me parte para allá con mi hilado, donde creo te llevo ya envuelto. (Rojas 109-10)

Otra de las artes de Celestina que no pasan por alto los grabadistas es su habilidad para pasear por las calles a sus anchas a pesar de su mala fama. Por ejemplo, en los autos II, III y VII de la edición de Burgos se la ve caminando sola en distintas misiones. En primer lugar, saliendo de casa de Calisto con las 100 monedas de oro que este acaba de entregarle, a continuación con el hilado que piensa venderle a Melibea para que el conjuro funcione y, finalmente, en el instante de volver a su casa tras acabar con la faena. Una de las principales preocupaciones del momento que trata Rojas y, así lo interpretan los grabadistas, es la facilidad que tenía la gente del hampa de corromper y dañar el buen nombre de las familias. Por un lado, se temía la soltura con que contaban las alcahuetas para moverse por toda la ciudad particularmente por las calles en las que viven las familias honradas (Lacarra, "Fenómeno" 271). Por otro, preocupaba que los criados de las propias familias acomodadas fueran parte del gremio de los rufianes ya que solían ser gente reprobable, aficionada al juego y al alcohol e inclinada a cometer cualquier tipo de delitos (Palencia Herrejón 554). Los xilógrafos representan estos aspectos de forma continuada en sus grabados al hacer referencia constante al triángulo mencionado como símbolo de la relación entre criados, prostitutas y delitos pues en ambas ediciones aparecen Sempronio junto a Elicia, Pármeneo con Areúsa y la vieja en medio de ellos como hilo conductor. A su vez, el xilógrafo de Burgos da parte del proceder que utiliza Celestina para meterse en casa tanto de Calisto como de Melibea. Su gancho son los criados y el xilógrafo lo ilustra ubicándolos entremedias del marco de la puerta como vínculo

conector entre el exterior y el interior de la vivienda de los nobles como puede verse en los autos IV, V y X.

Otra de las grandes cuestiones pendientes de *La Celestina* es aclarar por qué Alisa deja a su hija a solas con Celestina a sabiendas del tipo de persona que es. La imagen de Burgos del auto IV es quizás una de las más reveladoras del texto al aportar información esencial a dicho enigma. Hasta hoy uno de los asuntos que más ha interesado a la crítica ha sido el explicar si el motivo por el que Alisa se marcha y deja a su hija a solas con la vieja se debe al efecto positivo del conjuro o a una negligencia. Para poner la escena en contexto, conviene recordar lo que ha sucedido unos momentos antes. Tras conversar Celestina con Lucrecia, esta da parte a su señora de que abajo solicita entrar “aquella vieja de la *cuchillada* que solía vivir aquí en las tenerías a la cuesta del río” (Rojas 114; énfasis mío). Aspecto, por cierto, muy revelador el detalle de la *cuchillada* que señala Rojas como muestra de su pasado delictivo y que recoge el grabadista de la edición de Valencia en todos sus grabados.⁴ En concreto, “marcar la cara o un lugar visible del cuerpo constituía en la época una injuria además de un delito” (Córdoba de la Llave 410).

Volviendo al asunto de Alisa, esta dice no acordarse de quién es la vieja de la que habla su criada, lo que extraña a Lucrecia ya que “más conocida es esta vieja que la ruda ... la que empicotaron por hechicera, que vendía las mozas a los abades y descasaba mil casados ... perfuma tocas, hace solimán y otros treinta oficios” (Rojas 115). Lucrecia, entonces, la llama por su nombre, dato que sirve a Alisa para recordar que se trata de “una buena pieza” (Rojas 116). Aun sabiendo quién es, autoriza a que suba para ver qué quiere y tras entender que desea vender un poco de hilado, pide a su hija que se encargue de atenderla porque ella tiene que marcharse a visitar a su hermana, “su mujer de Cremes, que desde ayer no la he visto, y también que viene su *paje* a llamarme, que se le arreció desde un rato acá el mal” (Rojas 117; énfasis mío). Resulta relevante que a pesar de ser este el único momento en que se menciona al paje en el texto, el xilógrafo de la edición de Burgos lo represente dos veces: auto IV y X. Su atenta lectura pone de relieve que se trata de un personaje clave en la decisión de Alisa de marcharse y dejar a su hija a solas con la alcahueta. El xilógrafo representa la llegada del paje como el motivo por el que Alisa sale de su casa y no por causa del efecto del conjuro mágico que había preparado la vieja. Este detalle no es baladí ya que una de las claves para entender la obra de Rojas es mostrar si el conjuro mágico de Celestina es el causante de la amnesia de Alisa, del amor de Melibea por Calisto, de su deshonesto y desatinado comportamiento, o si, por el contrario, se debe a su libertad de actuación.

El iniciador de la creencia en la eficiencia de la magia en *La Celestina* es Peter Russell para quien el conjuro que elabora la vieja tiene mucho que ver con el enamoramiento de Melibea, la conducta de Alisa y la resolución trágica de la obra. Según Russell, Alisa no es responsable de dar entrada a Celestina en su casa porque padece una amnesia producida por el conjuro de la vieja. En concreto, interpreta que esta amnesia “sólo es explicable como consecuencia de una influencia sobrenatural” (304). El que Alisa salga de su casa para visitar a su hermana enferma y deje a Melibea con la vieja también se debe, según el crítico, al conjuro. En relación a Melibea, Russell argumenta que la joven no despacha a la vieja cuando se da cuenta de sus malas artes por causa del conjuro, siendo este el momento en que el “maleficio funciona” y cuando “hay que considerar a la muchacha como víctima de la *philocaptio*” (304-05).⁵

Sin embargo, no toda la crítica comparte esta línea de interpretación sobre el efecto de la magia, como tampoco parece compartirla la xilografía de la edición de Burgos. Cuando Alisa permite que Celestina entre en su vivienda lo hace sabiendo ya de quién se trata y a lo que se dedica, porque su criada le ha dado buena cuenta de ello. Por esta razón no tiene suficiente peso argumentar que su decisión de dar entrada a Celestina sea causa de una amnesia producida por el conjuro (Iglesias, “Rompiendo” 62). Alisa deja entrar a la alcahueta en plenas facultades y, de acuerdo con Eukene Lacarra, la madre de Melibea no “ha podido ver ni tocar el hilado hechizado, por lo [que] parece improbable que haya podido obrar la magia en su decisión” (“Sobre la cuestión” 461). Es más, de acuerdo con Snow, “esta hermana, ‘su mujer de Cremes’ ya estaba enferma antes del conjuro a Plutón” y es su “obligación de hermana visitarla; en su círculo se supone que la visita a diario es la norma *mínima*, y Alisa, la perfecta burguesa, es una mujer que cumple con estas normas” (“Alisa” 320).⁶ El que el xilógrafo de Burgos marque la presencia del paje en sus grabados, cuando dicho personaje es mencionado de pasada, es una lectura que puede ser interpretada como que el motivo por el que sale Alisa de su casa es que este joven viene a llamarla a petición de su hermana que la necesita para que le asista en su dolencia. Es más, si nos fijamos en la imagen de Burgos del auto X, vemos de nuevo la presencia del paje junto a Alisa y, como señala Snow, el incluir dos veces al paje en las xilografías cuando solo es aludido de pasada en el texto parece demostrar, una vez más, “la atenta lectura del grabadista del texto que ilustraba. Además, la acción en el acto IV claramente es de despedida, mientras la del X es una llegada igualmente clara. Como tendría que ser para corresponder en todo su detalle al texto celestinesco” (“Iconografía” 64). Es decir, el motivo por el que tiene que

marcharse Alisa no lo explicaría la magia sino las circunstancias de la vida (Iglesias, "Rompiendo" 62) como se ilustra en el grabado.⁷

A causa de la negligencia de Alisa al dejar a Melibea a solas con la vieja, esta hace uso de sus artes para que la joven le haga entrega de un cordón suyo para que se lo lleve a Calisto (Rojas 134). La xilografía de la edición de Burgos recoge en el auto V el momento en que Celestina camina junto a Sempronio a casa de Calisto para hacerle entrega del galardón otorgado por su amada (Rojas 137-141). Conjuntamente, el artista ilustra a Calisto esperando noticias y, al igual que sucedía en la imagen anterior, sus dos criados aparecen situados en medio de las dos escenas como eje conductor entre el umbral que separa el espacio público del privado, o lo que es lo mismo, el mundo de los nobles del del hampa. Celestina, entonces, entra en casa de Calisto a darle las buenas nuevas y a entregarle el cordón que lleva entre las manos. En un único plano narrativo, el xilógrafo de Burgos del auto VI, sitúa a los personajes en el interior de la vivienda de Calisto. Hacia la derecha se sitúa a Calisto con la vieja en el momento de la entrega del cordón y, a la izquierda, a Sempronio y Pármene conversando. En dicha plática, Pármene expresa sus dudas sobre la honestidad de la vieja hacia ellos: "No le pierdas palabra, Sempronio, y verás como no quiere pedir dinero, porque es divisible ... luto habremos de medrar destes amores" (Rojas 143-44). Al tiempo que Sempronio se enoja con él por desconfiado le reprende por su negatividad: "No tiene otra tacha sino ser codiciosa; pero déjala barde sus paredes, que después bardará las nuestras o en mal punto nos conoció" (Rojas 145). Aunque es Pármene quien tiene razón ya que la vieja consigue que se le pague con un manto que no es divisible (Rojas 143), Sempronio no quiere que surjan desavenencias entre ellos para que el plan siga adelante. Dichas discrepancias entre los dos son captadas en los grabados de ambas ediciones. En la de Burgos vemos a Sempronio con ambas manos extendidas hacia adelante simulando enfado, disconformidad. En la de Valencia, Pármene apunta a su amigo con el dedo índice como indicación de irritación, advertencia.

Celestina, igual que Sempronio, es consciente de que teniendo a Pármene en contra, sus planes pueden truncarse. La vieja, entonces, pone en funcionamiento sus artes y contactos y promete a Pármene una cita con Areúsa si colabora en el negocio: "¡Oh cuán dichosa me hallaría en que tú y Sempronio estuviédeses muy conformes, muy amigos, hermanos en todo, viéndoos venir a mi pobre casa a holgar, a verme, y aun a desenojaros con sendas mochachas!" (Rojas 167). Pármene accede a formar parte del plan y la vieja lo lleva a casa de Areúsa a que retoce con ella (Rojas 173), como ilustra el xilógrafo de Burgos en el auto VII y algo menos detallado el de

Valencia. La parte derecha del grabado de Burgos del mismo auto da parte del regreso de la vieja a su casa donde aguarda Elicia.

La nueva alianza entre Pármeno y Sempronio se muestra en la parte derecha del grabado de Burgos en el auto VIII. Ambos criados aparecen representados, esta vez, de forma sobrepuesta el uno con el otro a diferencia de los grabados anteriores donde guardaban cierta distancia. Dicha proximidad puede entenderse como forma de expresar su unión, momento clave para que la intriga contra su amo prosiga sin trabas. La xilografía de Valencia hace una lectura similar aunque menos narrativa, pues reproduce a los dos criados juntos y a la derecha de Pármeno se sitúa a Areúsa como elemento de reconciliación entre ambos y de unión con la alcahueta. A continuación los grabados de ambas ediciones representan a Calisto camino de la iglesia. Sabemos por el texto que va a rezar, pero no por un acto de religiosidad sino para pedir que todo le vaya bien a Celestina con Melibea y que logre concertarle una cita con ella: “Agora lo creo, que tañen a misa. Daca mis ropas. Iré a la Madalena; rogaré a Dios aderece a Celestina y ponga en corazón a Melibea mi remedio o dé fin en breve a mis tristes días” (Rojas 196). En lo que su amo va a misa, Sempronio y Pármeno se acercan a casa de Celestina para concretar detalles del plan y, de paso, divertirse un buen rato con las muchachas. Rojas trata en *La Celestina* cómo, además del logro sexual, los burdeles a fines de la Edad Media eran lugares habituales para delinquir y conspirar. El xilógrafo de Burgos se hace eco de este doble tratamiento que hace Rojas en el texto y en la xilografía del auto IX representa, por un lado, a Sempronio y a Pármeno en casa de Celestina dispuestos a gozar de ellas a la vez que murmuran sobre Calisto y Melibea. Por otro, se muestra la llegada de Lucrecia solicitando la presencia de la vieja en casa de su señora ya que esta “se siente muy fatigada de desmayos y de dolor de corazón” (Rojas 218).⁸ Tras la petición de Lucrecia, quien de nuevo sirve de hilo conductor entre Celestina y la casa de sus señores, la alcahueta se presenta en casa de la joven enamorada y logra concertar una cita entre ella y Calisto. Como pago al éxito de Celestina, Calisto le entrega, esta vez, una cadenilla de oro: “Bien has dicho. Madre mía, yo sé cierto que jamás igualarán tu trabajo y mi liviano galardón. En lugar de manto y saya, porque no se dé parte a oficiales, toma esta cadenilla; ponla al cuello, y procede en tu razón y mi alegría” (Rojas 233). Detalle que recoge el xilógrafo de la edición de Burgos en el auto XI y que, de nuevo, hace referencia a que tanto Calisto como la vieja tratan a Melibea como si de una prostituta se tratara.

La cita entre Calisto y Melibea tiene lugar a las 12:00 de la noche a las puertas de la casa de Pleberio. En esta ocasión, las dos ediciones reflejan el

encuentro clandestino entre los jóvenes en los grabados del auto XII. Como la cita va a producirse a altas horas de la noche, Calisto pide a sus criados que vayan armados por lo que pueda pasar: “Descuelga, Pármeno, mis corazas y armaos vosotros, y así iremos a buen recaudo” (Rojas 240). El detalle de ir bien armados no le pasa desapercibido al xilógrafo de Burgos pues si comparamos las armas que llevan en el auto XII con los autos anteriores, observamos que, en esta ocasión, son de mayor tamaño. El acto de ir armado, salvo puñales de menos de un palmo de hoja, y salir de noche era un delito aunque lo cierto es que la gente lo hacía (Córdoba de la Llave 410). Tanto Rojas como los xilógrafos así lo representan.⁹ Era habitual el ampararse “en la oscuridad de la noche para cometer delitos” por lo que en todas las ciudades medievales había un toque de queda al atardecer en el que se cerraban las puertas de la ciudad y “a sus habitantes se les prohibía circular libremente por las calles salvo circunstancias puntuales y siempre, para moverse por la noche, se debía ir desprovisto de armas y portar luz que permitiera la identificación” (Córdoba de la Llave 429). Todos los núcleos urbanos de cierta importancia “contaron con una ronda nocturna, encargada de la vigilancia de las calles y lugares públicos, que en todas partes se reveló también claramente insuficiente para garantizar la seguridad y el orden durante ese periodo” (Córdoba de la Llave 429). La nocturnidad, por lo tanto, actuaba “como circunstancia agravante” (Borgognoni 236). No obstante, no era difícil burlar el sistema en ciudades de cierto tamaño al no haber suficientes controladores del orden (Córdoba de la Llave 430). En *La Celestina*, los personajes van armados y sin luz que les identifique, pues según el propio Sempronio, el objetivo es ocultarse del alguacil y salir corriendo si este apareciese (Rojas 242). El detalle de las armas en las distintas xilografías de Burgos también sería un indicativo de que la acción transcurre a altas horas de la noche.

El primer encuentro entre los jóvenes amantes lo representa la edición de Burgos en el auto XII. Calisto llega con sus dos criados, a quienes se les caracteriza bien armados como indicativo de la noche y de posibles peligros. Entre los amantes se halla una puerta que impide que puedan verse. A diferencia de las puertas de los grabados anteriores, a esta se le añade un candado que indica que, en ese momento, no puede abrirse. Ante la imposibilidad de tocarse, los jóvenes planean un nuevo encuentro clandestino para el día siguiente, en el jardín de la casa de Pleberio, sin preocuparse del daño que pueden ocasionar al buen nombre de la familia:

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.

CALISTO. ¿Cómo, señora mía, y mandas que consienta a un palo impedir nuestro gozo? Nunca yo pensé que, demás de tu voluntad, lo pudiera cosa estorbar.... Pues por Dios, señora mía, permite que llame a mis criados que las quiebren.

MELIBEA. ¿Quieres amor mío, perderme a mí y dañar mi fama? No sueltes las riendas a la voluntad ... conténtate con venir mañana a esta hora por las paredes de mi huerto, que si agora quebrases las crueles puertas, aunque al presente no fuésemos sentidos, amanecería en casa de mi padre terrible sospecha de mi yerro. Y pues sabes que tanto mayor es el yerro cuanto mayor es el que yerra, en un punto será por la ciudad publicado. (Rojas 246-47)

Una vez acordada la cita, Calisto se marcha a su casa y los criados parten hacia la de Celestina para recaudar su parte de lo ganado (Rojas 253-54). Como la alcahueta se niega a darles lo convenido, Sempronio y Pármeno acaban con su vida (Rojas 254-60). El momento del crimen y de la huida lo representa el xilógrafo de Valencia en una segunda imagen del auto XII y lo efectúa en tres planos narrativos. En el plano de la derecha se representa el asesinato de Celestina. Sempronio propina una estocada a la vieja y Pármeno detrás de él le anima a que termine con ella, como consta en el texto:

SEMPRONIO. ¡Da voces o gritos, que tú complirás lo que prometiste o complirás hoy tus días!

ELICIA. ¡Mete, por Dios, el espada! ¡Tenle, Pármeno tenle! ¡No lo mate ese desvariado!

CELESTINA. ¡Justicia, justicia! ¡Señores vecinos! ¡Justicia que me matan en mi casa estos rufianes!

SEMPRONIO. ¿Rufianes o qué? Espera, doña hechicera, que yo te haré ir al infierno con cartas.

PÁRMENO. ¡Dale, dale, acábala, pues comenzaste, que nos sentirán! ¡Muera, muera! ¡De los enemigos los menos! (Rojas 260-61)

Tras darle “más de treinta estocadas” (Rojas 267), el grabado recoge, en el plano central, la situación en que ambos criados tratan de huir por la ventana para no ser prendidos y condenados por la justicia:

SEMPRONIO. ¡Huye, huye, Pármeno, que carga mucha gente! ¡Guarte, guarte, que viene el alguacil!

PÁRMENO. ¡Oh pecador de mí, que no hay por do nos vamos que está tomando la puerta!

SEMPRONIO. ¡Saltamos destas ventanas, no muramos en poder de la justicia!

PÁRMENO. Salta, que yo tras ti voy. (Rojas 261)

La imagen evidencia el instante en que tras el salto de Sempronio va el de Pármeno y deja explícito que no lograrán ir muy lejos ya que en el plano de la izquierda se encuentra el alguacil con su gente en respuesta al llamado de auxilio de Celestina (Rojas 260).

Mientras tanto, Calisto está descansando plácidamente tras su encuentro furtivo con Melibea, contexto que capta la imagen de Burgos en el auto XIII en la parte derecha:

¡Oh cómo he dormido tan a mi placer después de aquel azucarado rato, después de aquel angélico razonamiento! Gran reposo he tenido; el sosiego y descanso ¿proceden de mi alegría, o lo causó el trabajo corporal mi mucho dormir, o la gloria y placer del ánimo? Y no me maravillo que lo uno y lo otro se juntasen a cerrar los candados de mis ojos, pues trabajé con el cuerpo y persona, y holgué con el espíritu y sentido la pasada noche. (Rojas 263)

A la izquierda de la imagen se representa lo que está sucediendo al otro lado de la puerta del aposento de Calisto. Sosia y Tristán conversan sobre lo ocurrido y planean cómo contar a su amo que Sempronio y Pármeno acaban de ser ejecutados. El grabado del auto XIII de la edición de Valencia ofrece la información que la de Burgos ha dejado pendiente: los detalles de la tragedia. Sosia explica a Calisto que ambos criados “quedan *degollados* en la plaza” (Rojas 265; énfasis mío). El xilógrafo de Valencia traza en detalle el instante del degollamiento del segundo de los criados. Al otro le modela ya casi muerto tendido en el suelo con perceptibles marcas en el cuello que representan tanto el corte del ejecutor como la sangre. La parte izquierda del grabado traza la figura del alguacil, velador del orden, junto a dos figuras que se corresponderían con la guardia urbana encargada de ayudarle.

A petición de los lectores, Rojas amplía su obra con cinco autos nuevos.¹⁰ Las imágenes de estos cinco nuevos autos pertenecen a la edición de Valencia pues es la que corresponde a la *Tragicomedia* y cabría destacar los grabados de los autos XIV y XV. El auto XIV profiere el segundo encuentro clandestino entre Calisto y Melibea. En la parte izquierda del grabado, Melibea aparece en compañía de su criada para recibir a su amado. Junto a Calisto marchan Sosia y Tristán bien armados con escudos y lanzas por si aconteciese algún peligro. Finalmente, se representa a Calisto ascendiendo por una escalera para acceder al interior de la propiedad de Pleberio, como indica el texto. Los tres momentos narrativos de la imagen ilustran la secuencia de delitos cometidos por los personajes. Por un lado, la clandestinidad de la noche, el porte ilegal de armas, la

entrada clandestina de Calisto a casa de Pleberio y, aunque no se muestra explícitamente, sí se infiere por el conjunto de los detalles que en breves momentos Melibea perderá su bien máspreciado, la virginidad:¹¹

MELIBEA. ¡Oh mi vida y mi señor! ¿Cómo has querido que pierda el nombre y corona de virgen por tan breve deleite? ¡Oh pecadora de ti, mi madre, si de tal cosa fueses sabidora, cómo tomarías de grado tu muerte y me darías a mí por fuerza! ¡Cómo serías cruel verdugo de tu propia sangre! ¡Cómo sería yo fin quejosa de tus días! ¡Oh mi padre honrado, cómo he dañado tu fama y dado causa y lugar a quebrantar tu casa! ¡Oh traidora de mí! ¿Cómo no miré primero el gran yerro que se seguía de tu entrada, el gran peligro que esperaba? (Rojas 275)

La referencia relevante de la xilografía del auto XV es la figura de Centurio. El artista coloca al personaje en medio de Elisa y Areúsa como indicativo de su relación. Si bien Centurio es un personaje secundario, estos cinco nuevos autos llevan su nombre: “Tratado de Centurio”. Centurio es el amante de Areúsa y pertenece al mundo del hampa, vive y roba a su propia amante además de a sus otras “treinta mujeres en la putería” para luego gastárselo en el juego (Rojas 286). Su presencia es clave para el plan que idean Alisa y Areúsa de matar a Calisto y vengarse de Melibea al calificar a los amantes como los causantes de la muerte de Sempronio y Pármeno:

ELICIA. Tú lo sabrás, ya oíste decir, hermana, los amores de Calisto y la loca Melibea. Bien verías como Celestina había tomado el cargo, por intercesión de Sempronio, de ser medianera, pagándole su trabajo... Pues como Calisto tan presto vido buen concierto en cosa que jamás lo esperaba, a vueltas de otras cosas dio a la desdichada de mi tía una cadena de oro. Y como sea de tal calidad aquel metal ... se vido tan rica, alzóse con su ganancia y no quiso dar parte a Sempronio ni a Pármeno dello, lo cual había quedado entre ellos que partiesen lo que Calisto diese. Pues como ellos viniesen cansados una mañana de acompañar a su amo toda la noche, muy airados de no sé qué cuestiones dizque habían hecho, pidieron su parte a Celestina de la cadena para remediarse. Ella púsose en negarles la convención y promesa y decir que todo era suyo lo ganado, y aun descubriendo otras cosillas de secretos.... Así que ellos, muy enojados ... no sabían qué hacer. Estovieron gran rato en palabras; al fin, viéndola tan codiciosa perseverando en su negar, echaron manos a sus espadas y diéronle mil cuchilladas.... Ellos, como hobieron hecho el delito, por huir de la justicia, que acaso pasaba por allí, saltaron de las ventanas y quasi muertos los prendieron, y sin más dilación los degollaron. (Rojas 288-89)

Aunque Centurio acepta colaborar para tener contenta a Areúsa, lo cierto es que en ningún momento piensa matar a nadie. La idea es que su amigo

Traso el Cojo le dé un susto y así justificarse ante Elicia y Areúsa de que lo había intentado y salió mal (Rojas 310-313). Sin embargo, las cosas no salen como las planea Centurio pues Calisto al oír ruido, mientras gozaba con Melibea, decide bajar por las escaleras para ayudar a sus criados cuando tropieza y cae escaleras abajo perdiendo la vida (Rojas 323). Ambas ediciones recogen la narrativa de la caída de Calisto aunque en momentos diferentes. Como observa Fernández Rivera, la diferencia entre las dos caídas reside en que la imagen de la edición de Burgos representa el instante antes de morir y la de Valencia, cuando acaba de fallecer. Es decir, entre los dos momentos que captan estos grabados habría un intervalo de unos minutos (144). En el auto XIV de la edición de Burgos el xilógrafo sitúa en la parte derecha a Calisto a punto de tocar el suelo ante la mirada de sus criados que no dan crédito a lo que sucede. Sobre todo Tristán a quien se le representa llevándose las manos a la cabeza. En la parte izquierda se encuentra Melibea junto a Lucrecia en el jardín de su casa vislumbrando el cuerpo inerte de su amado. Una vez más, la xilografía de Valencia prosigue desde donde se ha quedado la xilografía de Burgos y representa a Calisto ya muerto, cogido de pies y manos por sus criados para que nadie vea su deshonrosa muerte como detalla el texto:

TRISTÁN. Lloro mi gran mal, lloro mis muchos dolores; cayó mi señor Calisto del escala y es muerto; su cabeza está en tres partes. Sin confesión pereció. Díselo a la triste y nueva amiga que no espere más su penado amator. Toma tú, Sosia, desos pies; llevemos el cuerpo de nuestro querido amo donde no parezca su honra detrimento, aunque sea muerte en este lugar. (Rojas 324-25)

El grabado recoge la celeridad que tenían los criados de retirar el cuerpo sin vida de su amo para no ser vistos y poder encubrir lo que estaba sucediendo en casa de Pleberio.¹²

Después de la muerte de Calisto se suicida Melibea arrojándose desde la torre de su vivienda (Rojas 334-35). En la imagen de Burgos del auto XVI se presenta a la joven instantes antes de impactar contra el suelo mientras que la de Valencia recoge el momento de lanzarse. Las xilografías de ambas ediciones se han concentrado en representar la muerte de Melibea bajo la absorta mirada de sus padres, acto que puede considerarse como uno de los más delictivos y dramáticos del texto. De nuevo nos encontramos ante otra muerte nada honorable, pues no se trata de un suicidio cometido para salvar la honra de una familia. Por el contrario, Melibea es una muchacha deshonesta que conoce de sobra los efectos de perder la virginidad, por lo tanto, su suicidio no es un ejemplo de coraje sino de cobardía (Lacarra, "Muerte" 32; 33). El tratar de ocultarlo era inevitable dadas las

consecuencias.¹³ Si bien el texto no deja claro si el suicidio ocurre de puertas para adentro o hacia afuera, las xilografías interpretan que el cuerpo de Melibea cae en un lugar público. Dicho dato resulta relevante a la hora de interpretar las consecuencias del acto de Melibea. El suicidio de los hijos era considerado como parricidio desde los griegos hasta los tratadistas del siglo XV, por significar la condenación segura y la destrucción de la familia (Lacarra, "Muerte" 34). Melibea, sin embargo, se quita la vida sin que sus padres puedan ocultarlo, pues como se interpreta en la xilografía, ocurre en un lugar público, en plena calle, sin poder evitar que su suicidio sea visto u oído por vecinos. La forma en que muere Melibea, por lo tanto, es causa del parricidio simbólico de sus padres quienes quedan forzados a vivir una vejez colmada de aislamiento, ignominia y desaliento (Lacarra, "Muerte" 35). Tanto en el texto como en la imagen queda inmortalizado el dolor de Pleberio y Alisa al ver deshonorado el buen nombre de su familia y como su hija pierde la vida tras arrojarle al vacío.

En términos generales, puede decirse que las imágenes engloban un importante contenido narrativo. En particular, cabría destacar el doble plano informativo de las xilografías de la edición de Burgos. Por un lado, cada imagen contiene micro-historias dinámicas que representan aspectos relevantes del texto y, por otro, los grabadistas muestran haber hecho una lectura puntual y detallada. Como señala Snow, el conjunto de los xilogramados se corresponde con lo que podría llamarse una lectura visual completa de la acción narrativa en forma dramática ("Iconografía" 63). Es decir, al presentar escenas completas, la edición de Burgos "llega a tener en su aspecto pictórico una fuerza dinámica que se presta bien a la ilustración del mundo celestinesco" ("Iconografía" 62). Es cierto que los grabados de la edición de Valencia son más simples y escuetos, sin apenas detalles del texto y, como apunta Snow, su principal función es la de indicar la edad, el estado social o algún aspecto general del personaje ("Iconografía" 67). Sin embargo, hay que destacar de esta edición un grupo de imágenes que rompen con la norma, pues dejan el esquematismo para pasar al detalle narrativo. Se trata de los grabados que hacen referencia al asesinato de Celestina y huida de los criados (auto XII), a su degollamiento en plaza pública (auto XIII), a los autos que corresponden al tratado de Centurio, en concreto a la entrada de Calisto en casa de Melibea y su muerte (XIV-XIX) y al suicidio de Melibea (auto XXI). La técnica que emplean los artistas en este grupo de imágenes es tan detallada como las de la edición de Burgos y pareciera como si tuvieran el propósito de cubrir los huecos narrativos que le faltan a su predecesor.

Este estudio de las imágenes tempranas de *La Celestina* muestra que, además de su valor artístico son una fuente interpretativa del texto de Rojas. Algo así, como una especie de *Celestina comentada* pero con imágenes.¹⁴ Las xilografías tempranas de *La Celestina* no pueden por lo tanto clasificarse de simples resúmenes que encabezan cada auto como señala Erna Bernd-Kelley (cit. en Carmona Ruiz 80). De acuerdo con Snow, tampoco pueden considerárselas como meras decoraciones para aumentar la venta de la obra sino como un material esencial a la descripción del momento narrativo, como resúmenes inteligentes y, lo más relevante, como lecturas contemporáneas del texto de Rojas (“Iconografía” 69-70). La interpretación temática que nos ofrecen las xilografías de *La Celestina* conlleva que sean consideradas como un material complementario al estudio del texto. Hemos visto como dichos grabados sirven inclusive para resolver o, al menos, plantear argumentos alternativos a enigmas y complejidades del texto que siguen siendo debatidos por la crítica. Por ejemplo, el asunto de la ubicación espacial del primer encuentro entre Calisto y Melibea, el por qué Alisa deja a su hija con la vieja, si el conjuro de Celestina es el causante del cambio de comportamiento de los personajes o si la muerte de Melibea es pública o privada. Más allá, entonces, de su valor artístico, hay que destacar el valor narrativo e interpretativo del texto. Dichas imágenes son portadoras de mensajes, enigmas y conceptos que hoy en día se nos pueden escapar a los lectores modernos. De esta manera, si leemos la xilografía de las ediciones tempranas en lugar de simplemente observarlas, nos damos cuenta de su alcance aclarativo. El binomio texto-imagen medieval permite, por lo tanto, hacer una crítica más creativa de *La Celestina*.

University of Toronto

NOTAS

- 1 No se sabe mucho de los grabadistas medievales, pero podemos deducir de las palabras de Clemente Barrena que algunos de ellos además de esculpir también leían e interpretaban el texto: los xilógrafos, dice el crítico, eran “buenos técnicos dedicados a una labor reproductora e interpretativa de obras ajenas” (52).
- 2 Ver el trabajo de María Teresa López Beltrán, “En los márgenes del matrimonio: transgresiones y estrategias de supervivencia en la sociedad bajomedieval castellana”.

- 3 En el caso de la edición de Valencia, es posible que sus autores no percibieran esta doble ubicación al comienzo de la obra como viene sucediendo entre los estudiosos de hoy. El tema del espacio en la obra ha sido y sigue siendo de interés entre los estudiosos. Como ejemplos pueden citarse los siguientes trabajos: Halina Czarocka, "Sobre el problema del espacio en *La Celestina*"; Fernando Cantalapiedra Erostarbe, "Los rasgos pertinentes del espacio en *La Celestina*"; Joseph Snow, "Celestina's houses".
- 4 No se puede considerar la presencia de este rasgo como algo consciente en la xilografía de Burgos, al no ser constante y al observarse un rasgo similar en el rostro del resto de los personajes. En los grabados de Valencia, sin embargo, dicho rasgo, a modo de cuchillada, aparece siempre en el rostro de Celestina.
- 5 La *philocaptio*, según Russell, se encontraría en la madeja de hilado que es donde se encuentra el demonio invocado por la hechicera y cuyo objetivo es que la amada de un caballero empiece a sentir amor por él y, por lo general, "la actividad más común de las hechiceras era, según los autores del *Malleus*, la de producir por medios mágicos una violenta pasión hacia una persona determinada en la mente de la víctima del hechizo" (289). En el caso concreto de la obra de Rojas, Russell explica que la tarea de la vieja, una vez terminado el conjuro, sería "la de persuadir a Melibea para que la compre, quedándose así el poderoso maleficio en posesión de la joven. Cuando el poder de este maleficio empiece a hechizar a Melibea, tendrá la vieja alcahueta obligación de aprovechar el camino así abierto para llevar a cabo su malévolos proyecto" (Russell 303). Las ideas de Russell han sido continuadas por críticos como Patricia Botta, Alan Deyermond y Dorothy Severin, entre otros.
- 6 En un trabajo anterior argumento que el hechizo de Celestina nada tiene que ver con el enamoramiento de Melibea, su alocado e irresponsable comportamiento, su suicidio o el hecho de que gracias a él su madre le deje a solas con la vieja ("Rompiendo" 58). Si bien es cierto que Rojas introduce factores deterministas, como es el caso de la magia, estos no influyen en Melibea, quien siempre actúa guiada por sus decisiones y cuya forma de proceder es la misma antes y después de la llegada de Celestina. La joven está interesada en Calisto desde el principio de la obra, lo que invalida el poder de la *philocaptio* (Iglesias, "Rompiendo" 58). Lo mismo sucede con el resto de los personajes que actúan por voluntad propia o a consecuencia de las circunstancias que les rodean (ver Iglesias, "Rompiendo"; Snow, "Iconografía"; Lacarra, "Sobre la cuestión" y Canet Vallés). El xilógrafo de Burgos parece interpretar la función del hechizo en esta misma línea explicativa.
- 7 Una posible explicación del porqué Rojas introduce el uso de la magia en el texto podría ser su deseo de complacer al lector por ser la magia tema de interés en la época, o una forma de caricaturizar los ritos y prácticas

- deterministas, pues, como creo haber ilustrado en un trabajo anterior, cada uno de sus personajes marca su propio destino (Iglesias, "Rompiendo" 60).
- 8 La casa de Celestina es un prostíbulo clandestino y ella es quien lo regenta (Iglesias, "Prostitución" 199-205). Al ejercer la prostitución de forma clandestina pasaban a ser delincuentes (Molina-Molina 113). Pese al riesgo de ser detenidas, muchas mujeres ejercieron a espaldas de la ley en mesones, ventas, casas de alcahuetas y hasta en sus propias casas con tal de tener más libertad, mejor trato y mayores ganancias (Lacarra, "Evolución" 44). El perfil del intermediario más común lo daban las mujeres ancianas o de mediana edad, a las que acudían hombres solicitando sus servicios como negociadoras de encuentros amorosos. Ellas solían encargarse de gestionar el encuentro, de guardar el secreto y de cobrar por ello ya fuera con joyas o con cualquier artículo de valor (Lacarra, "Fenómeno" 273).
- 9 Uno de los motivos principales por los que las autoridades prohibieron llevar armas se debió a la mayor disposición de usarlas durante peleas o bajo los efectos del alcohol (Córdoba de la Llave 411). En la Valencia bajomedieval, en concreto, "a pesar de estar prohibidas casi todas las armas blancas en la ciudad, la mayor parte de los hombres las usaban sin reparo" (Córdoba de la Llave 428). Resulta interesante observar que son precisamente las xilografías de Valencia las que muestran a los personajes de *La Celestina* armados todo el tiempo. Quizás podría interpretarse como una representación de la costumbre social del momento, más que una interpretación literaria del texto. Una de las medidas principales que propusieron las autoridades de Valencia fue "la de limitar el uso de las armas por parte de los particulares, aunque fue siempre una medida de escaso éxito" (Córdoba de la Llave 428).
- 10 De este modo, el auto XIV de la *Comedia* queda dividido en dos partes dentro de la *Tragicomedia*: La primera mitad sigue siendo el principio del auto XIV y la segunda se convierte en el final del nuevo auto XIX. Los viejos autos XV y XVI pasan a ser los autos XX y XXI. Teniendo en cuenta los añadidos, en la xilografía del auto XIV de Burgos, que estaría basado en la *Comedia*, se representan la caída y muerte de Calisto mientras que en la de Valencia no se hace hasta el auto XIX como corresponde en la *Tragicomedia*.
- 11 Como señala López Beltrán, la virginidad "tenía un valor social que había que salvaguardar" pues de acuerdo con la norma "sólo debía entregarse una vez formalizada la alianza matrimonial, que era la institución que legitimaba el ayuntamiento carnal entre solteros que no estuvieran emparejados" (3-4). El motivo es que "la mujer soltera que se casaba no siendo virgen perdía la posibilidad de aumentar los bienes dotales que aportaba al matrimonio, pues no tenía derecho a recibir del esposo las arras que se otorgaban a las esposas para recompensarlas por determinadas cualidades, tales como la virginidad, honestidad y nobleza, pero de manera especial la virginidad" (López Beltrán

- 9). Ver el trabajo de Francisco José Herrera, en el que se ilustra el tratamiento que Rojas hace de la deshonra en *La Celestina*.
- 12 “Los acontecimientos que tienen lugar tanto antes como después del fallecimiento del noble Calisto hacen que su muerte no sea honorable y que esté salpicado por el deshonor, el delito, la venganza y la vergüenza. Calisto, al igual que los otros personajes de la obra, transgrede las normas de su época sin respetar los cánones que rigen el sistema social y la convivencia a finales del siglo XV. Calisto logra su propósito pero con ello acarrea la desgracia de la familia de Pleberio y la suya propia. De no haber muerto hubiera tenido que enfrentarse a la justicia por deshonrar a Melibea” (Iglesias, “Implicaciones” 66).
- 13 “[E]l suicidio se prohibió en todos los concilios entre los siglos VI y el X y entre los siglos XI y XV se fijó la doctrina sobre el acto y se le confirió un carácter infamante. A partir del concilio de Orleans en 533, se establecieron sanciones contra los suicidas que más tarde fueron incorporados al derecho canónico. Entre ellas destacan las prohibiciones de honrarlos en la conmemoración de la misa y de cantar los salmos en su entierro. Además, como excomulgados y heréticos, tampoco recibirían sepultura eclesiástica” (Lacarra, “Muerte” 3). El suicidio de una persona tenía también efectos legales para sus parientes que podían llegar a incluir la pérdida de propiedades. El castigo era doble ya que el suicidio pecaba contra Dios y contra la sociedad (López Ríos 314).
- 14 *La Celestina comentada*, un extenso y erudito comentario anónimo de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, realizado en el siglo XVI por un autor anónimo. Ver la edición de Louise Fothergill-Payne, Enrique Fernández Rivera y Peter Fothergill-Payne, con la colaboración de Ivy Corfis, Michel Garcia, Fabienne Plazolles.

OBRAS CITADAS

- BARRENA, CLEMENTE. “La estampa moderna. Evolución de la imagen impresa desde la talla dulce a la serigrafía”. *La construcción de la modernidad. Un paradigma comparatista*. Ed. Pedro Aullón de Haro. Madrid: Verbum, 2005. 27-62.
- BORGOGNONI, EZEQUIEL. “El tiempo del delito en las ciudades castellanas a fines de la Edad Media”. *En la España Medieval* 37 (2014): 223-46.
- BOTTA, PATRICIA. “La magia en *La Celestina*”. *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* 12 (1994): 37-67.
- CANET VALLÉS, JOSÉ LUIS. “Hechicería versus libre albedrío en *La Celestina*”. *El jardín de Melibea: Monasterio de San Juan, Burgos, 18 de abril-20 de junio*. Ed. Juan Carlos Elorza Guinea. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000. 201-228.

- CANTALAPIEDRA EROSTARBE, FERNANDO. "Los rasgos pertinentes del espacio en *La Celestina*". *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos: volumen II de las Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo, celebrado en Madrid en los días 20 al 25 de junio de 1983*. Ed. Miguel Ángel Garrido Gallardo, 1986. 285-298.
- CARMONA RUIZ, FERNANDO. "La cuestión iconográfica de la *Celestina* y el legado de Hans Weiditz". *eHumanista* 19 (2011): 79-112.
- CÓRDOBA DE LA LLAVE, RICARDO. "Violencia cotidiana en Castilla a fines de la Edad Media". *Conflictos sociales, políticos e intelectuales en la España de los siglos XIV y XV: XIV Semana de Estudios Medievales, Nájera, del 4 al 8 de agosto de 2003*. Ed. José Ignacio de la Iglesia Duarte. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2004. 393-443.
- CZAROCKA, HALINA. "Sobre el problema del espacio en *La Celestina*". *Celestinesca* 9.2 (1985): 65-74.
- DEYERMOND, ALAN. "Hilado-cordón-cadena: Symbolic Equivalence in *La Celestina*". *Celestinesca* 1.1 (1967): 6-12.
- FERNÁNDEZ RIVERA, ENRIQUE. "La caída de Calisto en las primeras ediciones ilustradas de *La Celestina*". *eHumanista* 19 (2011): 137-156.
- FERNANDO DE ROJAS. *Celestina comentada*. Eds. Louise Forthergill-Payne, Enrique Fernández Rivera y Peter Forthergill-Payne. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2002.
- HERRERA, FRANCISCO JOSÉ. "La honra en *La Celestina* y sus continuaciones". *Lemir* 3 (1999): S. pag. Web.
- IGLESIAS, YOLANDA. "Implicaciones legales de las seis muertes en *La Celestina*: Un acercamiento histórico literario". *Romance Quarterly* 62 (2015): 59-70.
- . "La prostitución en *La Celestina*: estudio histórico-literario". *eHumanista* 19 (2011): 193-208.
- . "Rompiendo las cadenas: el libre albedrío en los personajes de *La Celestina*". *Celestinesca* 34 (2010): 57-73.
- Imágenes antiguas. *Celestina visual*: <http://celestinavisual.org>.
- LACARRA LANZ, EUKENE. "La muerte irredenta de Melibea". *Proceedings of the International Symposium 1502-2002: Five Hundred Years of Fernando de Rojas' 'Tragicomedia de Calisto y Melibea'*, 18-19 October 2002. Ed. Juan Carlos Conde. New York: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2007. 1-41.
- . "Sobre la cuestión del pesimismo y su relación con la finalidad didáctica de *Celestina*". *Estudios sobre La Celestina*. Ed. Santiago López Ríos. Madrid: Clásicos y críticos, 2001. 457-474.
- . "La evolución de la prostitución en la Castilla del siglo XV y la mancebía de Salamanca en tiempos de Fernando de Rojas". *Fernando de Rojas and Celestina: Approaching the Fifth Century*. Eds. Ivy A. Corfis y Joseph T. Snow. Madison: Purdue U, 1993. 33-78.

- . “El fenómeno de la prostitución y sus conexiones con ‘La Celestina’”. *Historias y ficciones: Coloquio sobre la literatura del siglo XV*. Eds. Rafael Beltrán, José Luis Canet Vallés y J. Lluís Sirera. Valencia: Universidad de Valencia, 1992. 267-78.
- LÓPEZ BELTRÁN, MARÍA TERESA. “En los márgenes del matrimonio: transgresiones y estrategias de supervivencia en la sociedad bajomedieval castellana”. *La familia en la Edad Media: XI Semana de Estudios Medievales, Nájera, del 31 de julio al 4 de agosto de 2000*. Ed. José Ignacio de la Iglesia Duarte. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2001. 349-386.
- LÓPEZ RÍOS, SANTIAGO. “‘Pon tú en cobro este cuerpo que allá baja’. Melibea y la muerte infamante en *La Celestina*”. *Dejar hablar a los textos: Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*. Ed. Pedro Manuel Piñero Ramírez. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2005. 309-326.
- MOLINA-MOLINA, ÁNGEL LUIS. “Del mal necesario a la prohibición del burdel. La prostitución en Murcia (Siglos XV-XVII)”. *Revista de Historia* 11 (2000): 111-125.
- PALENCIA HERREJÓN, JUAN RAMÓN. “Criados y prostitutas en Toledo en torno a 1500”. *La Celestina V Centenario (1499-1999)*. Eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Gema Gómez Rubio. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2001. 551-558.
- ROJAS, FERNANDO DE. *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Edición del texto y aparato crítico: Francisco J. Lobera y Guillermo Serés. Anotación del texto: Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota e Íñigo Ruiz Arzálluz. Estudio preliminar: Francisco Rico. Otros estudios: Guillermo Serés, Íñigo Ruiz Arzálluz, Carlos Mota y Francisco J. Lobera. Barcelona: Crítica, 2000.
- RUSSELL, PETER. “La magia, tema integral de *La Celestina*”. *Estudios sobre La Celestina*. Ed. Santiago López Ríos. Madrid: Clásicos y críticos, 2001. 281-311.
- SEVERIN, DOROTHY. “Witchcraft in Celestina: A Bibliographic Update Since 1995”. *Corónica* 36.1 (2007): 237-243.
- SNOW, JOSEPH. “Celestina’s Houses”. *Bulletin of Hispanic Studies*. 86 (2009): 133-142.
- . “La iconografía de tres *Celestinas* tempranas (Burgos, 1499; Sevilla, 1518; Valencia, 1514): unas observaciones”. *Estudios sobre “La Celestina”*. Ed. S. López Ríos. Madrid: Istmo, 2001: 56-82.
- . “Alisa, Melibea, Celestina y la magia”. *Estudios sobre “La Celestina”*. Ed. S. López Ríos. Madrid: Istmo, 2001: 312-324.

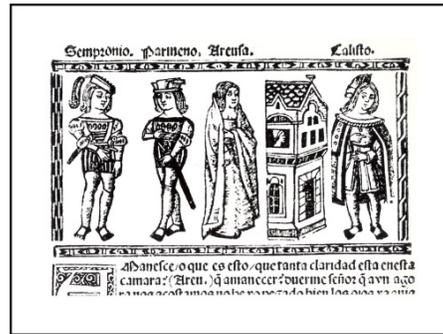
<i>Edición</i>	<i>Edición</i>
<i>Burgos 1499</i>	<i>Valencia 1514</i>
<i>Portada y Acto 1</i>	<i>Portada</i>
<i>Acto 1 (Segunda Imagen)</i>	<i>Acto 1</i>



Auto VIII



Auto VIII



Auto IX



Auto XI



Auto X



Auto X



Auto XI



Auto XI



Auto XII



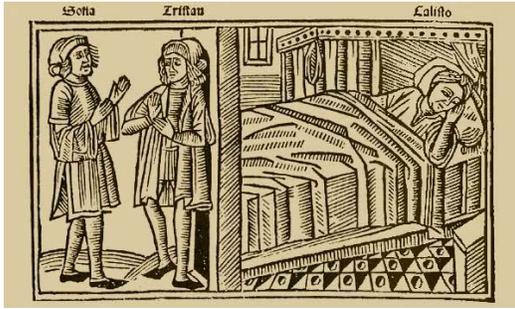
Auto XII



Auto XII (segunda imagen)



Auto XIII



Auto XIII

ser al cuydado : e no le vea : pueo reba decho tu pumado. abe tubca.
 (Erri.) señoz : no ay ningún moço en casa. (Ca.) pueo abte eñao venta



nao : vcras q bota co. (Erri.) señoz : bien de dia. (Ca.) pueo tozma las a
 cerrar : e deca me dormir hasta q sca bota de comer. (Erri.) quero ba
 rar me ala puerta : porq ouerira mi amo sin q ninguno le vnyda : e a

Auto XIV

que pamos tuca en esta calle : e ay n parece que hablan deotra par
 te del buerio. (So.) arrima eñā eñā Erri : que eñe so el moço
 Ingar : ay que alto. (Erri.) jube señoz : yo pre eñā go. poroic no sabe



mos quien eñā dentro hablando eñā. (Ca.) quedaos loco q yo en
 trare solo : q am señoz a orgo. (Abc.) co tu licrua co ni catna : co la q

Auto XV



El bozear co este de mi prima : Si ha sabido las tristes
 nuevas q yo le traygo : no aurre yo las albitias de de loz
 que por tal méfaje se ganā. Alorc Alorc : viera la arim se :

Auto XVI

dan pena las palabras que de su padre oye: que cmbia a lucrecia:
para que sea causa de su silencio: en aquel proposito.

Pleberio. Hija. Lucrecia. Abelbea.



Lisa amiga: el tiempo segun me parece se nos va: como si-

Auto XVII



Al me va con este luto. poco se visita mi casa. poco se
bailca mi calle. ya no veo las muficas de la almorada ya

Auto XVIII

ser lo que prometen. escusare como en el proceso parece.

Lenturio. Licia. Breuse.



¿Lien esta en su casa? (L.E.) mochacho corre: vuras qui
en ofa entrar sin llamar ala puerta. toz na toz na ca: q ya
no vito que ca. q de te cubras con el mato fofosa: q no

Auto XIX

porque ya llegamos al buerto: z nō amo se nos acerca. bremos este cuento: q̄ es muy largo: para otro día. (L.a.) poned moços la escala z



callad: q̄ me parece q̄ esta hablando mi feñora de detrás: sobre encima de la pared: y en ella estare escuchado por ver si oye alguna buca

Auto XIX



Auto XIX (segunda imagen)

(L.a.) oera me por Dios tenoza: que pueta esta el escala. (Abdesca) o des dichada yo: z como vas tan regio: z con tanta prisa: z desatinado amerer te entre quien no conosco. Lucrecia ven presto aca q̄ es ydo



Auto XV



Auto XX

Pleberio, Lucrecia, Abdesca.



El que quiere lucrecia: q̄ quiere tan pñurosa: q̄ pide con tanta ipozumidad z poco sosiego: q̄ es lo que mi buya ha feñido: q̄ mal tan arebatado puede ser q̄ no aya yo tre-

Auto XVI*Auto XXI*