

La caída de Calisto en las primeras ediciones ilustradas de *La Celestina*

Enrique Fernández Rivera
University of Manitoba



Fig. 1: Grabado de la caída de Calisto de la edición de Burgos, 1499

La elección de la caída y muerte de Calisto (fig. 1) para uno de los dieciséis grabados diferentes que ilustran *La Celestina* de Fadrique de Basilea (Burgos, 1499) es fácil de explicar. No sólo es ésta una de las escenas más importantes de la obra sino que su dramatismo la hace especialmente adecuada a su representación gráfica. Además, su contenido de castigo y muerte satisface la predilección de los libros de la época por utilizar grabados que enfatizaran los puntos moralizantes y aleccionadores de sus textos. Este grabado, como todos los demás de esta primera edición conservada de *La Celestina*, tuvo un enorme peso en las ediciones posteriores. Como bien es sabido, esta edición estableció qué escenas se iban a ilustrar, así como su tratamiento, en las ediciones de los decenios siguientes. Así, un grabado con la caída de Calisto es parte de todas las ediciones ilustradas durante la primera mitad del XVI. Aunque los grabados de esas ediciones cambian algo la escena, siempre es perceptible que se parte del tratamiento de la caída en la edición burgalesa o de una de sus reelaboraciones en ediciones posteriores. En este artículo voy a estudiar esa evolución de los grabados de la caída de Calisto en las ediciones ilustradas tempranas. Sostengo que el grabado burgalés de la caída de Calisto, intencionada o accidentalmente, contiene reminiscencias iconográficas de las caídas de Fortuna y de la *depositio Christi*. Los grabadores posteriores expandieron esas reminiscencias, modificando así

sustancialmente el tratamiento inicial de la escena en el grabado burgalés.¹

No sabemos prácticamente nada de la persona que realizó los grabados de la edición de Burgos 1499 –ni de las que realizaron los grabados de las ediciones de decenios posteriores. Quienes producían los grabados de madera para los primeros libros impresos trabajaban, en la mayoría de los casos, en un anonimato que recuerda al de quienes tallaron capiteles y estatuas para las catedrales medievales.² Evidentemente, la producción de grabados para la impresión se consideraba un trabajo manual o mecánico que no conllevaba el renombre ni la fama que ya empezaba a estar asociado a pintores y otros artistas. En la mayoría de los casos, no sólo no conocemos los nombres de los autores de los grabados sino que tampoco sabemos cuáles eran sus condiciones de trabajo. El que diseñaba las imágenes para las ilustraciones podía ser el mismo que luego tallaba las planchas de madera con las que se imprimían libros y estampas. O bien, una persona diseñaba las imágenes y después un grabador se limitaba a copiarlas, literalmente calcándolas del papel a la madera, para luego eliminar el material que sobraba a los lados de las líneas del dibujo, que quedaba así en relieve, listo para imprimir. Me inclino a pensar que en muchos casos el diseño y el tallado de estas xilografías eran realizados por el mismo artesano –hoy lo llamaríamos artista– que, dadas su habilidad y sensibilidad, también se dedicaría profesionalmente a la pintura, grabado en madera, escultura y bajorrelieve. Como el mayor cliente para este tipo de trabajos eran las iglesias, y la mayoría de libros ilustrados y estampas impresas eran de tema religioso o moralizante, es inevitable que el artesano estuviese íntimamente familiarizado con la iconografía cristiana. En una sociedad que estaba mucho menos saturada de representaciones gráficas que la nuestra, tenía que ser enorme la impronta que las imágenes religiosas dejaban en la población en general, y no digamos en quienes se dedicaban profesionalmente a hacerlas. Además, dado que el afán por originalidad no actuaba aún con la fuerza con que lo haría después, se puede suponer que estos artesanos repetían de manera más o menos fiel los mismos modelos establecidos en su oficio. Como es lógico, recurrirían también a esos modelos al realizar las xilografías para los libros impresos.³

¹ Para un análisis del grabado de la caída y muerte de Calisto en la edición de Burgos, véase Snow 2005, 125-26. Agradezco a Joseph Snow haber leído una versión de este artículo así como sus sugerencias y correcciones. La importancia de los grabados de la edición de Fadrique de Basilea a la hora de establecer un modelo para las ediciones ilustradas tempranas de *La Celestina* fue señalada por Snow, 2001. Snow añade que esa influencia de los grabados de la edición burgalesa en ediciones ilustradas posteriores no es directa sino a través del modelo de las ediciones ilustradas de Cromberger, que a su vez se inspiran en la de Burgos.

² Los grabados de las ediciones tempranas de *La Celestina* están relativamente poco estudiados, aunque parece que últimamente han comenzado a ser centro de atención de muchos críticos. Un excelente resumen de los trabajos al respecto está en las primeras páginas del artículo de Carmona Ruiz incluido en este mismo número monográfico de *eHumanista* y al cual me remito.

³ Para ejemplos de las pocas estampas religiosas sueltas de la España de la época que se conservan, véase Bonet Correa 22 y ss. Sobre la preponderancia de obras religiosas entre los primeros libros impresos en España, véase, por ejemplo, el listado de los libros del impresor valenciano Juan Jofre en Canet Vallés, especialmente 45. Además de los trabajos que tratan exclusivamente de *La Celestina*, hay

Podemos presumir que Fadrique de Basilea, a pesar del gran gasto que esto suponía, ordenó a uno de estos artesanos que hiciera una serie completa de diecisiete ilustraciones (dieciséis más una repetida) para su edición de *La Celestina*. Ignoramos a quién y con qué condiciones. De los grabados mismos se pueden sacar una serie de conjeturas. Se ha señalado en varias ocasiones que estas ilustraciones, como muchas de la época en España, están muy influenciadas por modelos alemanes.⁴ Esta influencia no es de extrañar dado que la incipiente industria de la imprenta había surgido en Alemania hacía relativamente muy poco y que la mayoría de los impresores, como es el caso de Fadrique de Basilea, procedían de Europa central. Otra característica importante de los grabados de *La Celestina* de Burgos que se ha señalado es que su posible modelo es la edición de las *Comedias* de Terencio que Johann Grüninger publicó en Estrasburgo en 1496. La elección de este modelo se suele citar como ejemplo de la percepción en la época de una cierta semejanza de contenido entre *La Celestina* y la comedia latina.⁵ Sin embargo, a la hora de crear una ilustración de la caída de Calisto, los grabados de las *Comedias* de Terencio editadas en Estrasburgo no ofrecían ningún modelo concreto que sirviera de inspiración para ilustrar un evento tan específico. Tampoco parece haber ningún otro libro ilustrado de la época que contenga una escena de caída y muerte lo suficientemente parecida como para servir de modelo inmediato.⁶

La escena de la caída de Calisto está narrada muy brevemente en el texto de *La Celestina*. Además, al carecer la obra de didascalias, la acción sólo se puede representar a partir de los detalles que se pueden inferir de los diálogos. Breves son las líneas de los personajes en escena, y más breves las palabras que Melibea, antes de suicidarse, usa para describírsele a Pleberio. Sin embargo y a pesar del poco espacio que se le dedica a la caída en sí, del conjunto de la obra se desprende la importancia simbólica de que sea precisamente una caída lo que cause la muerte de Calisto –y también la de Melibea, y las de Pármeno y Sempronio. El uso de “caída” para indicar

una serie de obras que estudian las xilografías y otras técnicas de grabado en los comienzos de la imprenta y épocas posteriores. Buenos puntos de partida para España son Ainaud; Esteve Botey, 1996; Esteve Botey, 1997; Gallego; García Vega; y Lyell y Martín Abad.

⁴ Martín Abad 18.

⁵ Berndt Kelley; Penney 41; y Griffin 66. Más recientemente, Rodríguez-Solás ha estudiado la edición ilustrada de las comedias de Terencio de Lyon, 1493, en relación con *La Celestina* de Burgos. En la misma línea está el aun más reciente trabajo de Cull, quien compara las ilustraciones de *La Celestina* de Burgos con las de la traducción alemana del *Eunuchus* de Ulm, 1486.

⁶ Cantalapiedra Erostarbe, en el trabajo que es también parte de este mismo volumen de *eHumanista*, indica que el ilustrador de *La Celestina* de Burgos es el mismo que el que realizó las ilustraciones de las fábulas de Esopo que Fadrique de Basilea publicó en 1496 con el título de *Libro de Ysopo: famoso fablador, historiado en romance*. Este libro contiene dos ilustraciones de caídas: la de un hombre que se suicida arrojándose desde una torre (xix); y la de otro hombre que es arrojado desde una alta roca para ejecutar su sentencia de muerte (xxii). Ninguna de las dos ilustraciones tiene, en mi opinión, mayor parecido con la ilustración de la caída de Calisto –ni la de Melibea– de la edición burgalesa. Las dos ilustraciones del *Libro de Ysopo* en cuestión se pueden ver en el enlace electrónico de *Gallica*, de la BNF que se cita en la sección bibliográfica al final de este artículo.

un pecado o falta y el castigo implícito es frecuentísimo en el español de la época y aún pervive. Un ejemplo son las palabras de Pármeno al despertarse tras su noche de amor con Areúsa. Cuando se da cuenta de que es casi mediodía y no ha acudido a servir a su amo, exclama: “¡O traidor de mí, en qué gran falta *he caído* con mi amo!” (187).⁷ El valor simbólico de las caídas en *La Celestina* se ve reforzado por la presencia repetida en el texto de alusiones a la Caída o expulsión del paraíso de Adán y Eva. Ya en el primer acto hay una alusión a este episodio del *Génesis* en los consejos de Sempronio a Calisto: “Ésta es la mujer, antigua malicia que a Adam echó de los deleites del paraíso” (41). También alude a la Caída una respuesta de Sempronio a Calisto: “[B]ien sé de qué pie coxqueas” (34), que conlleva una referencia a la leyenda de que Adán cojeó el resto de su vida a consecuencia de su caída.⁸ Otros muchos ecos del *Génesis* aparecen en la trama de *La Celestina*, como el paradisiaco jardín de la casa de Pleberio en que Calisto y Melibea cometen el pecado del conocimiento carnal. Melibea, en las palabras que dirige a su padre antes de arrojarlo desde la torre, se refiere a la caída de Calisto al salir del jardín como “triste caída” (333), una fórmula frecuente para referirse al pecado de Adán y Eva en el Edén.⁹

Aunque las referencias a la Caída están muy claras en *La Celestina*, este evento no ofrecía un modelo gráfico que el grabador pudiera seguir ya que la Caída de Adán y Eva es metafórica y no tiene una tradición de representación de caída literal. Es raro encontrar imágenes de Adán *cayendo* en el sentido físico y literal de la palabra. A pesar de que la expresión metafórica “Caída” se generalizó para referirse a este evento, la imagen que se impuso fue la de Adán, casi siempre junto con Eva, escondiéndose de Dios tras su acto de desobediencia o caminando escoltado por el ángel que lo(s) expulsa del Paraíso. Sin embargo, hay otro tipo de caídas simbólicas relacionadas con ésta que tienen una rica tradición iconográfica de caídas literales. Me refiero a las caídas de Fortuna, las mismas a las que se refiere Calisto tras su primera noche de amor con Melibea, cuando se entera del ajusticiamiento público de Pármeno y Sempronio: “¡Oh mi gozo, cómo te vas disminuyendo! Proverbio es antiguo: que de muy alto *grandes caídas* se dan. Mucho había anoche alcanzado, mucho tengo hoy perdido” (268, énfasis añadido). Igualmente, Melibea, en sus palabras a su padre Pleberio antes de suicidarse, no deja sin notar el papel que jugó la caprichosa fortuna

⁷ Énfasis añadido. Las citas son por número de página a la edición de *La Celestina* de Francisco J. Lobera *et al.*

⁸ El bastón que lleva Calisto en el primer grabado de la edición de Burgos parece apuntar a esa cojera post-lapsaria. Sin embargo, el bastón está ya en la figura que sirve inspiración para las ilustraciones de Burgos y que es uno de los grabados que ilustran las *Comedias* de Terencio publicadas por Johann Grüninger (Estrasburgo, 1496). Según apunta Cantalapiedra Erostarbe en el artículo que se incluye en este mismo número de *eHumanista*, el modelo para la figura grabada de Calisto es la figura de Taso, el soldado del *Eunuco*, de la edición de Grüninger. El bastón sería la vara de boyero que caracterizaba a los soldados retirados, a los que se les concedía tierras como recompensa por sus años de servicio.

⁹ Un análisis detallado de los ecos de la historia de Adán y Eva en *La Celestina* es Weiner, alguna de cuyas ideas he resumido aquí.

en la caída y muerte de Calisto, porque “de la fortuna mudable estuviese dispuesto y ordenado según su desordenada costumbre” (333). De sobra conocida es la cuasi-obsesión por el tema de la Fortuna en la época, especialmente vía Séneca y el estoicismo, así como su notable presencia en todo el texto de *La Celestina* (Berndt).

Las figuras 2, 3 y 4 muestran tres ilustraciones de los numerosísimos ejemplos que se podrían haber elegido de representaciones de la Rueda de Fortuna, que abundaba tanto en manuscritos ilustrados, libros impresos o vidrieras de las iglesias.¹⁰



Fig. 2: Ilustración del *De Casibus Virorum Illustrium* de Boccaccio (París, 1467)

¹⁰ Sobre la iconografía de la Rueda de Fortuna, véase Sánchez Márquez.

prevenir sus efectos. Si comparamos estos personajes con el grabado de *La Celestina*, se ve claramente un cierto parecido con la postura y gesto de Calisto. Es como si en el grabado burgalés la rueda de Fortuna hubiera tomado la forma de una escalera por la cual se sube para después descender repentina e inesperadamente. Melibea, acompañada de Lucrecia, aparece situada en el lugar en que se suele situar a la diosa Fortuna haciendo girar la rueda, o a espectadores que presencian horrorizados los efectos de su giro, papel que comparten Tristán y Sosia. Otros elementos de la ilustración de Burgos recuerdan también la tradición de las caídas de Fortuna. El sombrero que se le ha caído a Calisto al precipitarse de la escalera –se puede ver detrás del puño de su espada– se asemeja a la corona que se les cae de la cabeza a los reyes que son frecuentes en estas representaciones (véase fig. 4). También coincide el grabado de Burgos con las caídas de Fortuna en no representar el evento como una vertiginosa caída al vacío sino más bien como un traspie que hace perder la compostura del personaje. Lo que interesa representar es el descenso inesperado y sus humillantes implicaciones más que sus consecuencias mortales. Así, Calisto es retratado en una postura poco digna, la de alguien que se humilla, ante sus criados en este caso.

Otra tradición gráfica que puede haber influenciado al grabador de la escena de la caída en la edición de Burgos de 1499 son las caídas de soldados que asaltan un castillo o ciudad amurallada y que son frecuentes desde antiguo en la ilustración de batallas y sitios. Que estas escenas, aunque no sean parte de la iconografía religiosa o moralizante propiamente dicha, sirvieran de inspiración al grabador de caída de Calisto no se puede descartar. El grabado incluye un espacio amurallado y el uso de una escalera o escala para acceder a él, así como la presencia de personajes armados. Las referencias en la obra a los asaltos nocturnos a la casa de Pleberio –“nuestro huerto escalado como fortaleza,” según palabras de Melibea (297)–, la presencia de guardas y las tradiciones de amor cortés que unen amor y guerra como disciplinas son más que suficientes para relacionar la caída de Calisto con las escenas de una batalla. Esta resonancia bélica se confirma de manera indirecta en la curiosa reutilización que este grabado tuvo unos años más tarde. Como bien es sabido, para ahorrar gastos, en primeros tiempos de la imprenta las planchas de madera de los grabados solían pasarse de impresor a impresor, o simplemente copiarse, y era frecuente volver a utilizarlas para ilustrar otros libros diferentes. Así, el grabado de la caída de Calisto vuelve a aparecer en el libro de 1530 de Salaya que contiene el “Romance de la reina troyana.” En este nuevo contexto, el jardín de Melibea se ha convertido en los muros de Troya; las figuras de Melibea y su criada Lucrecia representan ahora a la reina Hécuba y a una de sus sirvientas. La figura de Calisto cayendo pasa a ser uno de los muchos soldados heridos o muertos en el asalto a la famosa ciudad, y sus criados, otros soldados que participan en la batalla.¹¹

¹¹ Un estudio de cómo un grabado de *La Celestina* es usado para otro libro totalmente diferente es Alvar.

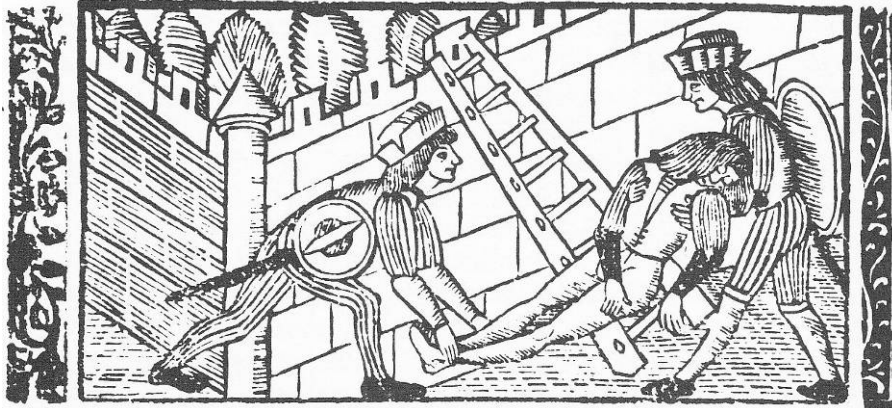


Fig. 6: Grabado de la caída de Calisto en la edición de Cromberger (Sevilla, 1518)

Pasemos ahora estudiar la forma en que la edición de Cromberger de Sevilla (1518) ilustra la misma escena de la obra (fig. 6). Como en el caso anterior, no sabemos prácticamente nada de la persona que realizó estos grabados que, como ya dijimos, deben mucho a los de la edición de Burgos. Aunque en la edición de Sevilla de Cromberger la escena de la caída está claramente inspirada en la de Burgos, se introducen cambios sustanciales.¹² Melibea y Lucrecia han desaparecido del grabado. Calisto, Sosia y Tristán, el muro y la escala pasan ahora al centro del cuadro. Pero el cambio más notable de esta escena es que lo representado no es un Calisto en el acto de caer sino un Calisto ya muerto, cuyo cuerpo es llevado del lugar por sus criados. En otras palabras, lo que se representa es la escena unos segundos o minutos más tarde que en el grabado de Burgos. Como consecuencia, se ha seguido aquí un nuevo modelo iconográfico que, como veremos, no es ya el de las caídas de Fortuna o el de caídas bélicas sino el de la *depositio Christi*.

Si bien el texto de *La Celestina* permite entrever una conexión entre Calisto, el caído Adán y las víctimas de las caídas de Fortuna, no contiene en cambio ningún indicio que conecte a Calisto con la figura de Cristo.¹³ Por ello hay que descartar que

¹² Sigo el esquema propuesto por Snow, 2001, para la evolución de los grabados de *La Celestina* en las ediciones primitivas, así como para la precedencia de las ilustraciones de Cromberger sobre la edición de Valencia.

¹³ La única relación posible entre Cristo y Calisto es indirectamente a través de la identificación de Calisto con Adán y la conexión tipológica de éste último con Cristo. La figura de Adán y la de Cristo están claramente conectadas en la interpretación tipológica, que entiende los pasajes y personajes del *Antiguo testamento* como alegorías que anuncian a los del *Nuevo testamento*. Una manifestación típica de esta relación tipológica entre Cristo y Adán es la leyenda de que la cruz de Cristo se erigió precisamente en el mismo lugar donde se hallaba la tumba de Adán, el monte Calvario. Así, muchas representaciones de la Crucifixión ponen a los pies de la cruz una calavera para simbolizar que la muerte de Cristo cierra el ciclo de condenación abierto con el pecado de Adán (véase fig. 9).

el ilustrador de Cromberger haya actuado basándose en su interpretación del texto para hacer una conexión entre el transporte de Calisto muerto y escenas de la Pasión de Cristo, en las que se inspira para su grabado, como luego veremos. La adopción de este nuevo modelo iconográfico se debe a que el grabador de Cromberger está desarrollando ciertos elementos del grabado burgalés que sugieren la Pasión. Uno de ellos es la escala o escalera de mano que utiliza Calisto para asaltar el huerto de Melibea. En el grabado de la caída de Calisto de la edición de Burgos, la escala ocupa un lugar preeminente. No puede ser de otro modo ya que es un objeto citado repetidamente en el texto de *La Celestina*. “Tente, señor, con las manos al escala” (323), le dice Sosia a Calisto antes de caer; “la escala delgada” (333) es una de las causas que aduce Melibea, antes de precipitarse desde la torre, para explicar a su padre la caída y muerte de Calisto. Las alusiones a la escalera en boca de los personajes son tan frecuentes que ésta se convierte, por así decirlo, en un autentico accesorio de utilería teatral.

En la iconografía de la época, como vimos, la escala es usual en representaciones bélicas, pero como imagen simbólica es aún más usual en la iconografía cristiana. Además de la *Scala Caeli* de Clímaco o la escala de Jacob de la *Biblia*, su uso simbólico más importante y frecuente es, con mucho, como una de las *arma Christi* o instrumentos de la Pasión. La escala que se usa durante la crucifixión y, sobre todo, durante el desprendimiento, aunque nunca citada literalmente en los *Evangelios*, produjo una riquísima iconografía. Esta escala, acompañada de los otros instrumentos de la pasión –cruz, clavos, espinas, etc.– o por sí sola, era una imagen frecuentísima en la época. Durante siglos ha servido de base para meditaciones en que los escalones o peldaños simbolizan los diversos puntos de perfección o la posibilidad de comunicación entre Dios y el hombre. En el grabado de la edición de Burgos, por casualidad o por intención del grabador, el punto más alto de la escalera apoyada en el muro coincide con los barrotes en forma de cruz de una ventana. Queda así la escala convertida en remedo de una de las representaciones de los instrumentos de la Pasión más usual, que es representarlos alrededor de una cruz en la que está apoyada una escalera. Pero la presencia de la escalera no es el único elemento que conecta la representación de la caída de Calisto de la edición de Burgos con la tradición iconográfica de la Pasión. La presencia de Melibea y Alicia, que en el grabado de Burgos aparecen a la izquierda de la escena se lamentan tras el muro de la huerta, claramente resuena a la tradición de la Pasión de presentar a María la Virgen y María Magdalena lamentándose al pie de la cruz.

Curiosamente Melibea y Lucrecia están ausentes en la ilustración de la edición de Cromberger. El efecto de su supresión es que Tristán y Sosia llevando el cuerpo sin vida de Calisto pasen a ser el centro de la imagen. En esta nueva disposición, estos tres personajes se asemejan a otro grupo típico del ciclo de la Pasión: Nicodemo y José de Arimatea desprendiendo el cuerpo de Cristo de la cruz y acarreándolo a su tumba. Esta imagen de grupo es una de las variantes de lo que hasta ahora hemos llamado la *depositio* de Cristo pero que, en realidad, es una compleja serie de episodios e

imágenes de antigua raigambre iconográfica en el arte cristiano. A partir de una brevísima descripción del desprendimiento de Cristo en los *Evangelios* sinópticos (Mt 27: 57-61; Mc 15: 42-47; Lc 23: 50-56) y de una también breve pero algo más detallada en el de San Juan (Jn 19: 38-42), se generó una riquísima tradición de representaciones del evento. A éstas pertenecen el desprendimiento del cuerpo muerto de Cristo de la cruz, las lamentaciones de las mujeres, la *pietà*, el amortajamiento del cuerpo en el sudario, su conducción a la tumba, la unción con óleos y la colocación final en la tumba. Aunque en algunas representaciones se pueden separar estos episodios, en otros se mezclan tanto actitudes como personajes. Igualmente, aunque hay gran variación formal en este ciclo de representaciones, todas se centran en torno a la figura de cuerpo inanimado de Cristo. Entre los cientos de ejemplos que se podían haber incluido, he elegido reproducir uno de Tiziano y otro de Rafael por ser muy conocidos y representativos (fig. 7 y 8). Probablemente, las imágenes de estas escenas que estaban en la mente de los grabadores de *La Celestina* eran mucho más humildes, trabajos en iglesias, conventos y domicilios particulares en forma de pequeños cuadros o representaciones en madera o piedra, que en su mayor parte no han sobrevivido. Intentar buscar un modelo concreto para los grabados es imposible además porque la iconografía de la *depositio* no se limita a la Pasión sino que sus soluciones formales se extendieron a otras escenas de la iconografía cristiana –y no cristiana. Baste como ejemplo el también conocidísimo entierro del conde de Orgaz, en el que San Esteban y San Agustín son representados sujetando el cuerpo muerto del conde conforme al modelo de la *depositio*.¹⁴

¹⁴ La iconografía de la *depositio* es tan rica que tiene su propia evolución histórica y sus variantes regionales. Una buena aproximación se puede ver en Schiller, que ofrece además numerosas ilustraciones. Véase igualmente Kirschbaum 590-95. Aunque Judson sólo trata de un cuadro específico de Rubens, contiene valiosa información sobre el tratamiento del tema en el arte antiguo.



Fig. 7: *Entierro de Cristo*, de Tiziano



Fig. 8: *Entierro de Cristo*, de Rafael

La representación del cuerpo inerte de Calisto transportado por Sosia y Tristán en la edición de Cromberger presenta claras semejanzas con las soluciones formales concretas que se adoptan repetidamente en representaciones de la *depositio*. Muchas de estas representaciones se caracterizan por una composición de grupo triangular. En ellas, la cruz y la escalera, las figuras humanas de pie o de rodillas, y el cuerpo de Cristo yacente o en el proceso de ser descendido de la cruz forman una imagen

triangular (véase fig. 9). Es ésta una composición que permite representar la escena en un formato geométrico de probada eficacia. Esto es especialmente importante dada la falta de color e incluso de intensidades de tono que impone la técnica del grabado primitivo en madera, por lo que la línea y las figuras que con ésta se pueden trazar son su principal instrumento expresivo. Creo que son soluciones estéticas como éstas que ofrece la tradición iconográfica de la *depositio* la principal razón por la que el grabador de Cromberger adoptó este modelo para su grabado. Otras soluciones formales concretas típicas de la *depositio*, como es representar el cuerpo de Cristo en diagonal, con la cabeza más alta que los pies, son también aplicadas por nuestro grabador. Esto resulta en una composición de grupo muy efectiva en la que el cuerpo yacente de Calisto corta transversalmente en dos el espacio del grabado. La línea diagonal del cuerpo de Calisto se prolonga en la espada y en la imagen pintada en el escudo de Sosia, así como en la muralla –también en diagonal por la perspectiva– para cruzarse con la escalera, formando una figura de equis o cruz que se convierte en el centro visual del grabado. El resultado es un diseño muy logrado en el que varias triángulos –los formados por las piernas de los criados, el huerto detrás de la muralla, etc.– se repiten armónicamente.

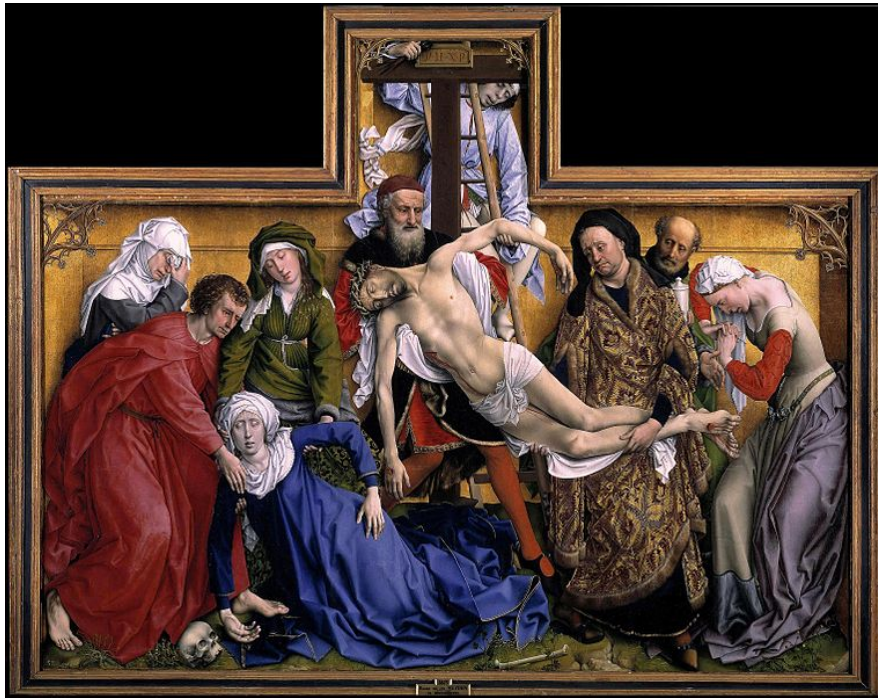


Fig. 9. Típico ejemplo de *depositio* en esquema triangular:
Descenso de Cristo de la Cruz (Rogier van der Weyden, 1435)

Otras soluciones estéticas típicas de la iconografía de la *depositio* se pueden observar también en el grabado, como la flacidez de los brazos del cuerpo muerto de Calisto y la cabeza tornada hacia un lado. También coincide el grabado con la convención frecuente de la *depositio* de que uno de los dos personajes que llevan el cuerpo esté en posición más baja para tomar los pies, algo que viene de la tradición de representar a Nicodemo arrodillado, como en posición de orar, mientras arranca los clavos que sujetan los pies de Cristo a la cruz. No se está tomando muchas libertades el grabador al representar a uno de los criados de Calisto en esta posición, dado que en el texto de *La Celestina* dice Tristán: “Toma tú, Sosia, desos pies; llevemos el cuerpo etc.” (324). El grabado de la escena en la edición de Jofre de Valencia (fig. 10), que es una copia girada de la escena de Cromberger, introduce como cambio más notable que Sosia está casi totalmente arrodillado para tomar de los pies el cuerpo de Calisto. En el grabado de la edición de Toledo 1538 de la misma escena (fig. 11), también un trasunto del grabado de Cromberger, la genuflexión de Sosia es total, y la forma en que literalmente abraza con reverencia las piernas de Calisto a la altura de las rodillas está claramente influenciada por la tradición de la *depositio*. Otras soluciones formales típicas de la iconografía de la *depositio* se pueden distinguir en la evolución de los grabados de la caída de Calisto. Por ejemplo, la forma en que el cuerpo de Tristán, el criado que está de pie, inclina el tronco adelante (Cromberger y Venecia) o atrás (Valencia y Toledo) y coloca sus piernas en posturas más o menos abierta para soportar el peso del cuerpo muerto.¹⁵ Especialmente curioso en el grabado de Toledo (fig. 11) es cómo los zapatos o calzas de Calisto no están en sus pies, sino en el suelo o en el aire, colgados de su muñeca, como si sus criados se las hubiesen quitado para proceder a enterrar el cuerpo, que se solía –y suele– descalzar.

¹⁵ En el grabado de Valencia, la mano izquierda de Calisto (la derecha en el de Sevilla) está colocada delante de sus genitales. ¿Estamos ante una reminiscencia de un modelo anterior, como el de la desnudez y vergüenza de Adán tras la caída?



Fig. 10: Grabado de la caída de Calisto, edición de Jofre (Valencia, 1514)

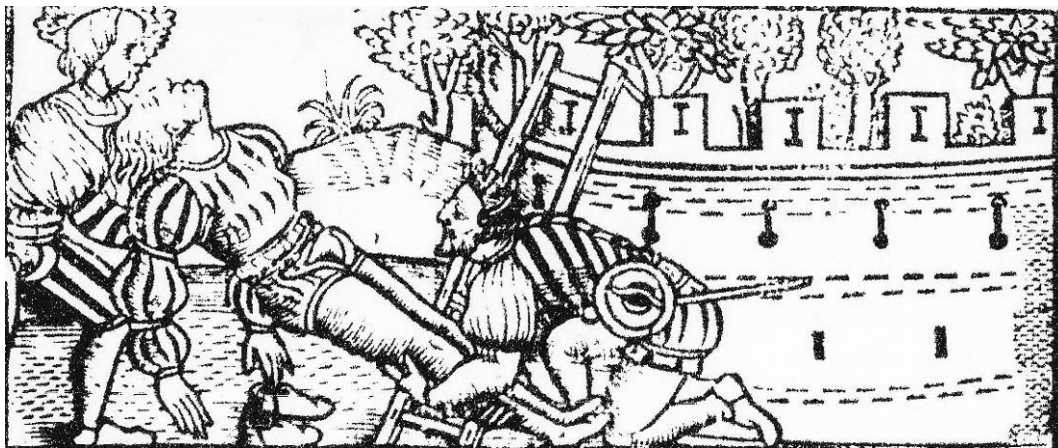


Fig. 11: Grabado de la caída de Calisto, edición de Juan de Ayala (Toledo, 1538)

Resulta curioso ver cómo estas influencias iconológicas que hemos estudiado no se conservan en las ediciones ilustradas de *La Celestina* de siglos posteriores. Parece haber ocurrido una ruptura total con la tradición gráfica que se inauguró con los grabados de la edición de Burgos cuando la obra volvió a ilustrarse después del gran hiato sin ediciones del XVIII. Cuando *La Celestina* vuelve a ilustrarse en el XIX, ni se representarán las mismas escenas ni, cuando coincida alguna, el tema será tratado de la

misma manera. Por ejemplo, la edición de Tomás Gorchs (1841) se preocupa principalmente de escenas galantes y no representa la caída de Calisto. Un sumario repaso de las ediciones ilustradas más recientes confirma esta ruptura con la tradición iconográfica antigua. Algunas ediciones simplemente no representan la escena de la caída, como la de Bartolomé Liarte (1988), que prefiere representar la triunfante entrada de Calisto en el huerto, aunque reproduce como pie de imagen las premonitorias palabras de Melibea “no saltes desde tan alto” (fig. 12). En otros casos, como en las litografías de Palet y Goñi (fig. 13), sí se representa la caída de Calisto, pero de manera totalmente diferente a la tradición antigua. Palet y Goñi muestran los sesos desparramados de Calisto, algo que raramente se hace en los grabados primitivos, que siguen la tradición representar un cuerpo integro y sereno, como el de Cristo muerto.¹⁶ Esta litografía de Palet y Goñi presenta un solo criado en vez de dos, pero recupera la angustia de Melibea y Lucrecia al otro lado del muro –¿una influencia del grabado de Burgos?–, aunque la indica de manera muy moderna mediante ojos incorpóreos esbozados sobre el muro. Evidentemente, estas representaciones modernas se han distanciado notablemente tanto de la tradición del grabado de la caída de las ediciones primitivas como de la iconografía cristiana.

¹⁶ El único ejemplo de grabado antiguo que conozco en que se representan los sesos desparramados de Calisto está en la traducción alemana de *La Celestina* de 1520. Este grabado es de gran calidad y de una complejidad técnica muy superior a los que hemos visto. La perspectiva casi frontal del cuerpo yacente y el consiguiente acortamiento de la figura hacen que el grabado parezca más moderno, aunque es prácticamente coetáneo de los de Sevilla o Toledo. A pesar de todas estas innovaciones, cierta deuda con el grabado de Cromberger y con la tradición de la *depositio* está también presente. Este grabado y un análisis de la serie entera de grabados de la traducción alemana pueden verse en el artículo antes citado de Carmona Ruiz.



Fig. 12: Entrada de Calisto al Huerto, ilustración de Liarte (1988)



Fig. 13: Calisto caído, sus sesos desparramados por las piedras, ilustración de Palet y Goñi (1974)

En conclusión, en las representaciones antiguas de la caída de Calisto, los grabadores siguieron una serie de motivos iconográficos clásicos y cristianos –como las caídas de Fortuna o la *depositio Christi*– con los que estaban familiarizados por su quehacer profesional. Aunque no se puede descartar que la lectura e interpretación del texto de *La Celestina* fuera un factor coadyuvante, la inclusión de elementos de la iconología cristiana fue más una decisión formal que interpretativa por parte de los grabadores. Para ilustrar la escena de la caída de Calisto, éstos acudieron a soluciones de la iconología cristiana por su archiprobada eficacia formal más que por la semejanza de los episodios sacros con lo que se describe en el texto de *La Celestina*. Así, por inercia profesional, los ilustradores siguieron aplicando métodos alegóricos de antigua raigambre cristiana, como la tipología, para elaborar sus representaciones de una escena de *La Celestina* en que las conexiones con la historia sagrada o la doctrina cristiana son sólo marginales. En otras palabras, el seguir recurriendo a moldes cristianos para ilustrar una obra que claramente los desborda se puede deber a que los grabadores eran miembros de una clase artesanal que vivía en un mundo visual dominado por la iconografía cristiana. Además, imágenes impactantes y simples, como las que se habían ido desarrollando para la decoración de las iglesias y las imágenes piadosas populares se adecuaban especialmente a la técnica rudimentaria de las xilografías de la época. Incluso es posible que los editores prefirieran este tipo de grabados, sabedores de que, aunque no se correspondían a la complejidad del texto, ayudaban a su venta en los estantes de los libreros. Sea cual sea la razón, el resultado es que las ilustraciones de la caída de Calisto cobraron vida propia, desarrollando su propio ciclo evolutivo casi independientemente del texto. Es posible que un análisis semejante se pueda extender a otros grabados de las ediciones ilustradas primitivas de *La Celestina*, pero esto requeriría el estudio detallado de fuentes e influencias iconográficas en cada caso.

Obras citadas

- Ainaud, Juan. "Grabado." *Ars Hispania*. Madrid: Editorial Plus-Ultra, 1962. 18: 245-320.
- Alvar, Carlos. "De *La Celestina* a *Amadis*: el itinerario de un grabado." Ed. Patrizia Botta. *Filologia dei Testi a Stampa*. Modena: Mucchi Editore, 2005. 97-107.
- Anónimo. Atribuido a Lorenzo Spirito. *Libro de las suertes*. Valencia: Juan Jofre, 1528.
- Anónimo. *Libro de Ysopo: famoso fablador, historiado en romançe*. Burgos: Fadrique de Basilea, 1496. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70106r.r=ysopo+1496.langEN>.
- Berndt, Erna Ruth. *Amor, muerte y fortuna en La Celestina*. Madrid: Gredos, 1963.
- Berndt Kelley, Erna. "Mute Commentaries on a Text: The Illustrations of the *Comedia de Calisto y Melibea*." Eds. Ivy A. Corfis & Joseph T. Snow. *Fernando De Rojas and Celestina: Approaching the Fifth Centenary: Proceedings of an International Conference in Commemoration of the 450th Anniversary of the Death of Fernando De Rojas*. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1993. 193-227.
- Boccaccio, Giovanni. *De Casibus Virorum Illustrium*. Ms., Glasgow University [París, 1467].
- Bonet Correa, Antonio. *Estampas: cinco siglos de imagen impresa (catálogo de la exposición celebrada en las Salas del Palacio de Bibliotecas y Museos, Madrid, diciembre 1981-febrero 1982)*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1982.
- Canet Vallés, José Luis. "El impresor valenciano Juan Jofré." Ed. Nicasio Salvador Miguel. *Tragicomedia de Calisto y Melibea (Valencia, Juan Joffre, 1514)*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 1999. 39-52.
- Cantalapiedra Erostarbe, Fernando. "Fue tanto breve quanto muy sutil. Los paratextos de *La Celestina*." *eHumanista* 19 (2012): 20-78.
- Carmona Ruiz, Fernando. "La cuestión iconográfica de *La Celestina* y el legado de Hans Weiditz." *eHumanista* 19 (2012): 20-78.
- John, T. Cull. "A Possible Influence on the Burgos 1499 *Celestina* Illustrations: The German 1486 Translation of Terence's *Eunuchus*." *La corónica* 38.2 (2010): 137-60.
- Esteve Botey, Francisco. *El grabado en la ilustración del libro: las gráficas artísticas y las fotomecánicas*. 2 vols. Aranjuez: Doce Calles, 1996.
- . *Historia del grabado*. Madrid: Clan, 1997.
- Gallego, Antonio. *Historia del grabado en España*. Madrid: Cátedra, 1990.
- García Vega, Blanca. *El grabado del libro español: siglos XV-XVI-XVII (aportación a su estudio con los fondos de las bibliotecas de Valladolid)*. Publicaciones de la Institución Cultural Simancas. 2 vols. Valladolid: Institución Cultural Simancas, 1984.
- Goñi, Lorenzo, ilustrador. Ed. Martín de Riquer. *La Celestina*. Madrid: Alfaguara,

- 1974.
- Greco, el [Doménikos Theotokópoulos]. *El entierro del Conde de Orgaz*. Óleo, Santo Tomé, Toledo. 1586.
- Griffin, Clive. “*Celestina’s* Illustrations.” *Bulletin of Hispanic Studies* 78 (2001): 59-79.
- Judson, Richard. *Rubens’ the Passion of Christ*. Corpus Rubenianum Ludwig Burchard. Vol. 6. Londres: Harvey Miller, 2000.
- Kirschbaum, Engelbert, y Günter Bandman. *Lexikon der Christlichen Ikonographie*. Vol. 3. Roma: Herder, 1968.
- Landsberg, Herrad de. *Hortus Deliciarum*. Ms. Abadía de Hohenburg (Mont Saint-Odile), 1167-85.
- Lyell, James P. R., & Julián Martín Abad. *La ilustración del libro antiguo en España*. Madrid: Ollero y Ramos, 1997.
- Martín Abad, Julián, e Isabel Moyano Andrés. *Estanislao Polono*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá Centro Internacional de Estudios Históricos Cisneros, 2002.
- Palet, J., y Lorenzo Goñi, ilustradores. Ed. Martín de Riquer. *La Celestina*. Barcelona: Argos Vergara, 1979.
- Penney, Clara Louise. *The Book Called ‘Celestina’ in the Library of the Hispanic Society of America*. Nueva York: Hispanic Society of America, 1954.
- Rafael Sanzio. *Entierro de Cristo*. Óleo, Galería Borghese, c. 1507.
- Rodríguez-Solás, David. “A la vanguardia del libro ilustrado: *El Terencio* de Lyon (1493) y *La Celestina* de Burgos (1499).” *Bulletin of Spanish Studies* 86.1 (2009): 1-17.
- Rojas, Fernando de, y Antiguo autor. Eds. Francisco J. Lobera *et al.* *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Barcelona: Crítica, 2000.
- Salaya, Alonso de. *Romance de la reina troyana glosado y un romance de Amadís*. S.l.: s.n., c. 1530.
- Sánchez Márquez, Carles. “‘*Fortuna velut luna*’: iconografía de la Rueda de la Fortuna en la Edad Media y el Renacimiento.” *eHumanista* 17 (2011): 230-53.
- Schiller, Gertrude. *The Passion of Jesus Christ*. Vol. 2 de *Iconography of Christian Art*. Trans. Seligman, Janet. Greenwich, CT: New York Graphic Society, 1972.
- Snow, Joseph. “La iconografía de tres *Celestinas* tempranas (Burgos, 1499; Sevilla, 1518; Valencia, 1514): unas observaciones.” Ed. S. López-Ríos. *Estudios sobre La Celestina*. Madrid: Istmo, 2001. 56-82.
- . “Imágenes de la lectura / lectura de las imágenes: el caso de la *Comedia burgalesa* impresa por Fadrique de Basilea.” Ed. P. Botta. *Filologia dei Testi a Stampa*. Modena: Mucchi Editore, 2005. 111-29.
- Terencio. *Opera*. Lyon: Joannes Trechsel, 1493.
- . *Opera*. Estrasburgo: Joann Grüninger, 1496. <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/inc-iv-77>.
- Tiziano, Vecelio. *Entierro de Cristo*. Óleo, Museo del Louvre. c. 1520.

van der Weyden, Rogier. *Descenso de Cristo de la cruz*. Óleo, Museo del Prado. c. 1435.

Weiner, Jack. "Adam and Eve Imagery in *La Celestina*." *Papers on Language and Literature* 5 (1969): 389-96.