

En Doiro,
antr'o Porto e Gaia

Estudos de Literatura Medieval Ibérica



Organização

JOSÉ CARLOS RIBEIRO MIRANDA

revisão editorial

RAFAELA DA CÂMARA SILVA



estratégias criativas

PORTO

En Doiro, antr'o Porto e Gaia

Estudos de Literatura Medieval Ibérica





LAS IMAGINES AGENTES DE CELESTINA (II)

LA TRADICIÓN ICONOGRÁFICA

AMARANTA SAGUAR GARCÍA
Universität Trier
amaranta_sg@ya.com

En el XV Congreso Internacional de la AHLM, celebrado en 2013 en San Millán de la Cogolla, tuve la oportunidad de exponer mi teoría sobre cómo las descripciones de las muertes de los personajes de *Celestina* encajaban a la perfección con el concepto de *imago agens* y la finalidad didáctico-moralizante que éste recibe en la Edad Media, muy especialmente en el ámbito de la meditación religiosa laica¹. Ésta consistía básicamente en la recreación imaginativa de una imagen piadosa, generalmente una escena de la vida de Cristo, con la que se buscaba involucrar emocionalmente al devoto, obligándole a plantearse como si hubiera sido testigo presencial de la misma, y por lo tanto estaba estrechamente vinculada con la metodología de la mnemotecnica clásica², en la cual se recurría a toda una serie de imágenes mentales impactantes, las llamadas *imagines agentes*, para favorecer la memorización de determinados contenidos³. Dichas *imagines agentes* no son sino simples representaciones visuales mentales orientadas a grabarse indeleblemente en la memoria de quien las visualiza en función de una configuración impactante, incapaz de dejar indiferente al que las imagina, ya sea una belleza o una fealdad extraordinarias, ya una ternura o una violencia desusadas, ya un adorno exquisito o un aspecto chabacano, ya una especial comicidad o un patetismo desbocado.

Gracias a esta extravagancia y a la respuesta emocional que desencadena, el *ars memoriae* clásico las consideraba una herramienta mnemotécnica fundamental⁴:

1. Amaranta Saguar García, «Las *imagines agentes* de *Celestina*», en Carlos Alvar (coord.), *Estudios de literatura medieval en la Península Ibérica*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2015, pp. 1125-1135.
2. Susan M. Arvay, «Private Passions: The Contemplation of Suffering in Medieval Affective Devotions», Tesis doctoral inédita, New Jersey, The State University of New Jersey, 2008.
3. Frances A. Yates, *The Art of Memory*, London, Routledge, 1966; Mary J. Carruthers, *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
4. Marcus Tullius Cicero, *Rhetorica ad Herennium*, Henry Caplan (ed.), Cambridge, Harvard University Press, 1954, lib. III, cap. XII, §37.

«Imagines igitur nos in eo genere constituere oportebit, quod genus in memoria diutissime potest haerere. Id accidet, si quam maxime notatas similitudines constituemus; si non multas nec vagas, sed aliquid agentes imagines ponemus; si egregiam pulcritudinem aut unicam turpitudinem eis adtribuemus; si aliquas exornabimus, ut si coronis aut veste purpurea, quo nobis notatior sit similitudo; aut si qua re deformabimus, ut si cruentam aut caeno oblitam aut rubrica delibutam inducamus, quo magis insignita sit forma, aut ridiculas res aliquas imaginibus adtribuamus: nam ea res quoque faciet, ut facilius meminisse valeamus. Nam, quas res <veras> facile meminimus, easdem fictas et diligenter notatas meminisse non difficile est. Sed illud facere oportebit, ut identidem primos quosque locos imaginum renovandarum causa celeriter animo pervagemus».

Sin embargo, la dependencia que en la Edad Media se establece entre la virtud cardinal de la Prudencia y la memoria hizo que las *imagines agentes* desarrollaran un muy marcado componente moral⁵:

«Respondeo dicendum quod prudentia est circa contingentia operabilia, sicut dictum est. In his autem non potest homo dirigi per ea quae sunt simpliciter et ex necessitate vera, sed ex his quae ut in pluribus accidunt, oportet enim principia conclusionibus esse proportionata, et ex talibus talia concludere, ut dicitur in VI Ethic. Quid autem in pluribus sit verum oportet per experimentum considerare, unde et in II Ethic. philosophus dicit quod virtus intellectualis habet generationem et augmentum ex experimento et tempore. Experimentum autem est ex pluribus memoriis; ut patet in I Metaphys. Unde consequens est quod ad prudentiam requiritur plurium memoriam habere. Unde convenienter memoria ponitur pars prudentiae».

Esto acabaría reduciéndolas a, como ya describiera Frances A. Yates, «corporeal similitudes of spiritual intentions of gaining Heaven or avoiding Hell»⁶, de manera que las *imagines agentes* se convirtieron en una herramienta adoctrinadora utilísima para la Iglesia durante la Baja Edad Media. No en vano, éstas ofrecían el vehículo perfecto para llegar incluso a los menos cultos gracias a su componente visual y emocional⁷:

«rudium, qui eis quasi quibusdam libris edocentur. Secundo ut incarnationis mysterium et sanctorum exempla magis in memoria essent, dum quotidie oculis re-

-
5. Tomás de Aquino, «Summa Theologiae», base de datos on-line, en Enrique Alarcón (ed.), *Corpus Thomisticum*, 2010, lib. IIa-IIae, q. 49, a. 1, 1 co. <<http://www.corpusthomisticum.org>>, [12/2015].
 6. Yates, *The Art of Memory*, p. 79.
 7. Tomás de Aquino, «Scriptum super sententiis», base de datos on-line, en Enrique Alarcón (ed.), *Corpus Thomisticum*, 2010, lib. III, d. 9, q. 1, a. 2, qc. 2. <<http://www.corpusthomisticum.org>>, [12/2015].

praesentantur. Tertio ad excitandum devotionis affectum qui ex visis efficacius incitatur quam ex auditis».

Entre los muchos mecanismos disponibles para no dejar indiferente al observador y excitar una respuesta emotiva en él, lo macabro se reveló como el recurso óptimo para sacudir las conciencias de los creyentes. Así, el hombre tardomedieval pasa gran parte de su tiempo enfrentado, ya sea de manera directamente visual, a través de las artes plásticas, o simplemente imaginativo, a través de sugerencias discursivas leídas u oídas en sermones y similares, a constantes *imagines agentes*, a saber, por nombrar unas pocas bien conocidas: recordatorios de la propia mortalidad bajo la forma de cadáveres putrefactos, por ejemplo, en las danzas de la muerte; descripciones detalladas de las penas del Infierno y del Purgatorio, por ejemplo, en la pintura y en algunas oraciones, y los mismísimos padecimientos de Jesucristo y de los santos, cuyas torturas y muertes son fundamentales en el arte y la literatura medievales.

En *Celestina* el lector también confronta lo macabro en cada descripción de las muertes de los personajes: la alcahueta es cosida a puñaladas ante los ojos de su pupila – «Mil cuchilladas le vi dar a mis ojos, en mi regazo me la mataron»⁸ –, los criados llegan tan maltrechos a su ajusticiamiento que éste nos parece una mera formalidad,

«El uno llevaba todos los sesos de la cabeza de fuera sin ningún sentido, el otro quebrados entramos brazos y la cara magullada, todos llenos de sangre, que saltaron de unas ventanas muy altas por huir del alguacil, y así cuasi muertos les cortaron las cabezas, que creo que ya no sintieron nada»⁹,

Calisto esparce sus sesos por toda la calle – «Coge, Sosia, esos sesos de esos cantos; júntalos con la cabeza del desdichado amo nuestro. [...] su cabeza está en tres partes» y «[...] y de la triste caída sus más escondidos sesos quedaron repartidos por las piedras y paredes»¹⁰ – y Melibea queda totalmente destrozada – «¡Oh mi hija despedazada!»¹¹. Pues bien, dada la dependencia directa de la iconografía celestinesca del texto que ya señalara Joseph T. Snow¹², la violencia verbal de todas estas descripciones encuentra su contrapartida en las ilustraciones que, a partir de la edición de Burgos de la *Comedia*,

8. Fernando de Rojas y «antiguo autor», *La Celestina: Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Francisco Lobera *et al.* (eds.), Madrid, Real Academia Española, 2011, p. 288.

9. *Ibidem*, p. 267.

10. *Ibidem*, pp. 324 y 333.

11. *Ibidem*, pp. 346-347.

12. Joseph Thomas Snow, «La iconografía de tres *Celestinas* tempranas (Burgos, 1499; Sevilla, 1518; Valencia, 1514): unas observaciones», en *Dicenda* 6 (1987), pp. 255-280.

acostumbran a acompañar las ediciones de la *Tragicomedia* de los primeros años del siglo XVI¹³.

Fijémonos, en primer lugar, en los grabados que representan las muertes de Celestina y de Pármeno y Sempronio. Éstas no tienen cabida en la *Comedia* de Burgos, que prefiere mostrar a un Calisto todavía metido en la cama, completamente ajeno a los últimos acontecimientos, frente a la consternación de los criados Tristán y Sosia al otro lado de la puerta, en sintonía con la preeminencia que la primera redacción de *Celestina* quiere conceder a la pareja de amantes. Sin embargo, con el auge de los personajes bajos en la *Tragicomedia*, el apuñalamiento de la alcahueta, el intento de huida de los criados y la decapitación pública de éstos se incorporan a la iconografía de la obra, y lo hacen, además, en su punto álgido. Así, todas las ediciones escogen representar en una mitad de la misma xilografía el momento exacto en que Sempronio da la primera estocada en el costado de la alcahueta, jaleado por Pármeno y ante una horrorizada Elicia que se tira de los pelos, y, en la otra mitad, el fracaso de la huida de los criados, descubiertos por el alguacil en el momento exacto de estrellarse el uno contra el suelo y saltar el otro por la ventana. De entre las pocas variaciones, las más interesantes serían, por un lado, la omisión de Elicia en la edición de Juan Joffre, por otro, el desvío de las miradas de Celestina y Elicia de los asesinos y su orientación hacia la segunda escena, es decir, la huida, en las ediciones de Juan de Junta. Este último cambio no nos debe parecer baladí, pues refuerza el efecto del dedo señalador del alguacil en todas las versiones de la xilografía, marcando muy claramente sobre qué se quiere centrar la atención del observador: el cuerpo machacado del asesino y el por poco tiempo sano de su cómplice (o *vice versa*), que no en vano ocupan el lugar central o casi central de la composición en todos los grabados.

El dedo señalador y las miradas dirigidas reaparecen en las xilografías dedicadas al ajusticiamiento de Pármeno y Sempronio. Éstas se reparten entre las que muestran al

13. Puesto que la pertinencia de las *imágenes agentes* como método didáctico sólo es segura en los primeros años del siglo xv, y las ediciones comienzan a introducir grandes cambios en el esquema iconográfico a partir de 1536, en este trabajo tomamos únicamente en consideración las ediciones hasta ese año y, más concretamente, la edición ilustrada de la *Comedia* (Fadrique de Basilea, Burgos, 1499 [pero 1500-1502]), la edición de la *Tragicomedia* de Juan Joffre, Valencia, 1514; las dos ediciones con colofón falso de 1502 de Jacobo Cromberger, Sevilla, 1511 y 1518-1520; las ediciones venecianas de Juan Bautista Pedrezano, 1523 (aunque como lugar de impresión figure Sevilla) y Stefano da Sabio, 1534, y la edición de Juan de Junta, Burgos, 1531. Asimismo, descartamos todas las ediciones que reutilizan los tacos de alguna de estas ediciones (Juan Joffre, Valencia, 1518; Jacobo Cromberger, Sevilla, 1520 [pero 1513-1515]; Marcelo Silber, Sevilla [Roma], 1502 [pero 1515-1516]; Antonio de Salamanca, Salamanca [Roma], 1502 [pero 1520]; Carles Amorós, Barcelona, 1525 y 1531; Juan Bautista Pedrezano, Venecia, 1531; Stefano da Sabio, Venecia, 1536; y Juan de Junta, Burgos, 1536). Finalmente, no hemos podido consultar las ediciones de Pedro Hagenbach (o su sucesor), Toledo, 1502 (pero 1510-1514); Juan y Jacobo Cromberger, Sevilla, 1525 y 1528; Ramón de Petras, Toledo, 1526, y Juan Viñao, Valencia, 1529, pero probablemente respondan a los mismos esquemas que las ediciones analizadas, si es que no reutilizan los mismos tacos, a excepción tal vez de las ediciones toledanas.

verdugo a punto de cortar el cuello a uno de los criados y al otro ya decapitado, cuya cabeza bien está en manos de uno de los ayudantes del verdugo (ediciones con colofón falso de 1502 y de Juan de Junta), bien en el suelo (ediciones venecianas), y las que representan al verdugo cortando la cabeza a uno de los condenados, con el cadáver del otro a su lado, en el suelo (edición de Juan Joffre). Salvo en las ediciones venecianas, donde son la dirección de la mirada de los personajes, la posición central y la espada y la vaina del verdugo las que destacan la cabeza decapitada del primer criado y apuntan hacia el ajusticiamiento del segundo, en el resto de ediciones ilustradas aparece siempre la figura del alguacil señalando con el dedo, una vez más, el triste final de los asesinos, rodeado de una serie de personajes genéricos cuya mirada, claramente orientada hacia la escena de la decapitación, refuerza este efecto señalador.

Dando por sentado que lo cruento de las ilustraciones responde a la necesidad de impactar de la *imago agens*, interesa destacar la similitud de estos recursos señaladores con los que encontramos en materiales textuales e iconográficos sobre cuya naturaleza de *imágenes agentes* con finalidad didáctico-moralizante no cabe ninguna duda. Por ejemplo, como si de un sustituto verbal del dedo señalador del alguacil se tratase, el imperativo de los verbos de visión es recurso habitual en la literatura de la *meditatio humanitatis Christi*, en donde se exhorta al devoto a fijarse en determinados detalles de la escena que se le describe para, con ello, estimular su piedad y moverle a reflexión. Sirva como muestra la *Pasión trovada* de Diego de San Pedro¹⁴:

Llegando al huerto, *notad*
 con qué triste corazón
 aquel Rey de la bondad
 les dixo: Velad y orad,
 y no entréis en tentación.
 (estrofa 14, vv. 6-10)
Mira qué dolor sintió
 aquel alto Rey del cielo,
 que la sangre rebentó,
 y por su rostro corrió,
 no parando fasta el suelo.
 (estrofa 129, vv. 1-5)
Contempla con qué humildad
 aquellas cosas sufría
 aquel Dios de la verdad;
contempla qué mansedad
 y paciencia que tenía.
 (estrofa 158, vv. 1-5)

14. Diego de San Pedro, «La Passión trovada», en Keith Whinnom y Dorothy S. Severin (eds.), *Obras completas III. Poesía*, Madrid, Castalia, 1979, pp. 101-238; las cursivas son mías.

Sin embargo, más pertinente para nuestro propósito es la utilización de los mismos recursos señaladores del dedo y de la mirada que apuntan a un detalle concreto en las *imágenes agentes* plásticas, y así los encontramos, sobre todo aplicados a las figuras de los donantes, en representaciones de la vida de Cristo, de las vidas de los santos y en las visiones de las penas del Infierno y del Purgatorio¹⁵. Aunque las primeras también son importantes para entender la iconografía de los grabados de las muertes de los personajes en la *Tragicomedia*, estas últimas son de especial relevancia pues, en ellas lo mismo que en *Celestina*, es el castigo de los pecadores lo que se destaca. En consecuencia, parece innegable que las xilografías de las muertes de Celestina y de los criados se ciñen al mismo esquema de violencia visual y exhortación a mirar que las *imágenes agentes* con finalidad didáctico-moralizante de contextos devotos.

Las otras dos muertes con tratamiento iconográfico en *Celestina* son, cómo no, las de la pareja de amantes, ya ilustradas en la edición de la *Comedia* de Burgos. Sobre la evolución de la xilografía relativa a la muerte de Calisto poco hay que añadir a lo que dijera Enrique Fernández-Rivera acerca de su velocísimo acercamiento a la iconografía del Descendimiento y de la Deposición¹⁶: de un Calisto a punto de estrellarse contra el suelo en la *Comedia*, donde de nuevo funciona el recurso de las miradas orientadoras de la atención, pasamos en la *Tragicomedia* a un Calisto ya muerto, con la cabeza ladeada sobre un hombro, transportado por las axilas y los tobillos por sus dos criados, en una postura prototípica de Cristo siendo retirado de la Cruz. Asimismo, aunque en *Celestina* desempeñe una función argumental, la escalera que aparece de fondo en todos los grabados es también un elemento icónico característico del Descendimiento, de manera que la relación entre éste y el grabado de la muerte de Calisto hubo de estar muy clara desde el principio para el lector-observador.

Por su parte, la representación de la muerte de Melibea también sufre un cambio fundamental en el paso de la *Comedia* a la *Tragicomedia*: frente a una Melibea a punto de impactar contra el suelo se impone una Melibea precipitándose desde la torre. Sin embargo, el cambio que más nos interesa reside en la composición: mientras que en la *Comedia* de Burgos la muerte de Melibea se está produciendo en una esquina, bajo la mirada de unos Pleberio y, en contra de lo que pone en el texto, Alisa bastante poco afectados, en el resto de la tradición la caída de Melibea ocupa el lugar central superior, con el padre a un lado de la torre y la madre – o Lucrecia en las ediciones con colofón falso de 1502 y las de Juan de Junta – al otro, que en las ediciones venecianas aparecen acompañados, además, por otro personaje de su mismo sexo. Salvando las distancias, ésta es la composición prototípica de la iconografía sobre la Crucifixión, con la Virgen y san Juan *iuxta Crucis*, y Jesucristo en el centro y, por razones obvias, en un plano más elevado. Este paralelismo viene reforzado por las manos en actitud de oración del per-

15. Craig Harbison, «Visions and Meditations in Early Flemish Painting», en *Simiolus* 15, 2 (1985), pp. 87-118.

16. Enrique Fernández-Rivera, «La caída de Calisto en las primeras ediciones ilustradas de *La Celestina*», en *eHumanista* 19 (2011), pp. 137-156.

sonaje femenino, que es con la que tradicionalmente se representa a la Virgen, y el gesto del padre que, como san Juan, unas veces guarda la compostura (edición de Juan Joffre) y, otras, se muestra muy afectado (ediciones sevillanas). Por último, forzando tal vez un poco la coincidencia, la posición de los brazos de Melibea, bastante en cruz en las edición de Juan Joffre y algo menos en el resto, podría ser también una deuda para con la Crucifixión. En consecuencia, el lector-observador hubo necesariamente de reconocer el esquema iconográfico de ésta en el grabado de la muerte de Melibea.

A la luz de lo anterior, parece que la iconografía de las muertes de los personajes de la *Tragicomedia* no sólo encaja dentro del concepto de *imago agens* por su violencia visual, sino que debe mucho a las propias *imágenes agentes* destinadas a la meditación sobre la Pasión de Cristo y a la reflexión sobre las penas del Infierno y del Purgatorio, con las que el potencial lector-observador estaba de sobra familiarizado. Por su relación con éstas y a causa de la propia naturaleza adoctrinadora de la *imago agens* en la Baja Edad Media, el lector-observador necesariamente hubo de percibir las y reconocerlas como pertenecientes a una tradición didáctico-moral de ilustraciones sobre las que reflexionar para extraer una enseñanza, de manera que sólo puede ser natural que las sintiera como una manifestación más de la finalidad didáctico-moralizante anunciada en los textos preliminares y se acercara a ellas no como simples apoyos argumentales, sino como refuerzos de la moralidad de la historia. No en vano, creemos que existen razones para suponer que los impresores las incluyeron precisamente con esta intención.

Si nos fijamos en el esquema iconográfico de la *Comedia* de Burgos veremos que, por más que se trate de xilografías de ancho de página, imita las composiciones a partir de tacos *factotum* que el impresor Johann Grüninger había popularizado a través de sus ediciones de las comedias de Terencio, como ya demostrara Clive Griffin¹⁷. Sin embargo, los grabados de las muertes de Calisto y Melibea escapan a esta concepción pues, frente al estatismo general del resto de escenas, donde, a lo más, se representan conversaciones, las caídas de los amantes exigen un dinamismo que las figurillas de Johann Grüninger no satisfacen, y que el ilustrador de la *Comedia* soluciona violando la distribución del espacio en segmentos verticales correspondientes a lo que hubieran sido los tacos *factotum* y colocando el cuerpo que cae en horizontal, superpuesto a dos de estas piezas. De hecho, cuando las ediciones ilustradas de la *Tragicomedia* recuperan los tacos *factotum* para reducir gastos, no debe extrañar que las escenas de muerte sean las únicas que permanecen de ancho de página, incluyendo las dos nuevas xilografías dedicadas a las muertes de Celestina y de Pármeno y Sempronio, en tanto su dinamismo no admite la representación por medio de figurillas.

Este alejamiento voluntario del esquema de Grüninger indica que la finalidad de estas xilografías no es exclusivamente decorativa ya que, de haberlo sido, nada obligaba al ilustrador de la *Comedia*, ni después a los de la *Tragicomedia*, a retratar fielmente las muertes de los personajes. Asimismo, su excepcionalidad y su vinculación a momentos climáticos de la obra impiden que se trate de un mero apoyo visual a la lectura, en tanto

17. Clive Griffin, «*Celestina's Illustrations*», en *Bulletin of Hispanic Studies* 78, 1 (2001), pp. 59-79.

se dejan sin retratar todas las demás escenas que podrían haberse beneficiado de una ilustración de apoyo más estrechamente ceñida a la acción. En cambio, revela que los ilustradores perciben estas escenas con un estatus especial que, al menos desde nuestra perspectiva, es el de *imágenes agentes* con finalidad didáctico-moral y, en consecuencia, destacan este valor aplicándoles las mismas técnicas utilizadas para el tipo de *imágenes agentes* más extendido: las devotas.

Aunque no nos pasa desapercibido que la dependencia entre la iconografía de las escenas de las muertes en *Celestina* y la de las *imágenes agentes* religiosas se puede explicar tanto por deformación profesional de unos grabadores acostumbrados a trabajar para obras pías, como por la generalización de una sensibilidad plástica marcada por la omnipresencia de la religión en la vida del hombre tardomedieval, sin que la función didáctico-moral de las *imágenes agentes* tenga nada que ver en ello, sencillamente no podemos concebir que, por un lado, los ilustradores no fueran del todo conscientes de las relaciones que estaban estableciendo con la iconografía religiosa, por otro, las similitudes vistas más arriba no repercutieran sobre el lector-observador, sugiriéndole que las ilustraciones de las muertes en *Celestina* son material sobre el que reflexionar tanto como sus contrapartidas religiosas. En consecuencia, creemos poder afirmar con total seguridad que las ilustraciones de las muertes de los personajes en *Celestina* son, en virtud de su violencia y recursos gráficos, *imágenes agentes* de pleno derecho, con todo lo que eso conlleva a nivel didáctico-moralizante a principios del siglo xvi.