

Pervivencia y Literatura:

documentos periféricos al texto literario



Coordinado y editado por
CARMEN F. BLANCO VALDÉS y ELISA BORSARI

cilengua

SAN MILLÁN DE LA COGOLLA
2023

LAS PORTADAS COMO PARATEXTO: EL EJEMPLO DE LA *TRAGI-COMEDIA DE CALISTO Y MELIBEA**

MARÍA JESÚS LACARRA

Universidad de Zaragoza / Instituto de Patrimonio y Humanidades

EL PÓRTICO DEL LIBRO ANTIGUO

La portada, producto esencialmente de la imprenta, es la página más importante del libro que puede indicarnos horizontes de recepción de la obra y mostrarnos su evolución a lo largo del tiempo. Los manuscritos bajomedievales, emulados por los primeros impresores en los incunables, solían carecer de este elemento e incluían en la primera línea del recto de la primera hoja la fórmula latina *incipit*, es decir, «[aquí] empieza o comienza», seguida del título, tras lo cual se iniciaba el texto. Las primitivas portadas impresas presentaban el título desnudo. Con el paso del tiempo los elementos compositivos se multiplican, tanto desde el punto de vista informativo como desde el estético. Su estudio, que todavía debe completarse en el ámbito hispánico, plantea numerosos problemas que aquí solo podremos apuntar.

En la actualidad el texto literario se lee tras franquear ese pórtico que, a partir de los trabajos de Genette, se ha convenido en considerar un paratexto¹. Sin embargo, el sentido que encierra nuestro término —portada— es metafóricamente mucho más expresivo, aunque sea de reciente creación. Como recuerda José Luis Gonzalo Sánchez Molero (2016: 148-149), las locuciones usadas en otras lenguas hacen referencia al modo de presentar el título: *titel-label* en inglés, *page de*

* Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación PID2019-104989GB-I00, financiado por MCIN/ AEI /10.13039/501100011033, y se inscribe en el grupo investigador 'Clarisel', que cuenta con la participación económica del Departamento de Ciencia, Universidad y Sociedad del Conocimiento del Gobierno de Aragón.

1. El término nace en 1982 con Genette (1982), aunque su uso y estudio se generalizó tras la obra dedicada a los paratextos por este autor (1987).

titre en francés, o *Titelblatt* en alemán². La voz española ‘portada’, en su acepción actual, se localiza por vez primera en el DRAE (1737) como tercera acepción:

Se llama también la primera plana de los libros impressos, en que, de letras grandes, se pone el título del libro, y el lugar y año de la impresión³.

Este término tiene una carga metafórica que ayuda a valorar su sentido: se entra en un libro como se entraba en una ciudad, a través de una puerta o de un arco. Traspasando ese pórtico se orienta al lector, se le incita a la compra y se establecen también unas vinculaciones genéricas cambiantes a lo largo del tiempo. La portada, situada en el frente del libro, es su cara visible, donde el editor ha de informar a los lectores acerca de los nuevos alicientes del producto que se pone a la venta. Para Elisa Ruiz García (1999: 297):

El estudio de este elemento a lo largo de la historia del libro constituye una de las vertientes más fértiles para observar la significación de una obra en un momento determinado y la evolución producida en el proceso de recepción de la misma.

En palabras de Mónica Morato Jiménez (2013: 24), autora de una tesis doctoral dedicada a este tema,

la portada actualmente es una de las partes más importantes del libro para su identificación, siendo por ejemplo la fuente principal de información para la catalogación de libros. Sin embargo, es el elemento menos estudiado dentro de la historia material del libro español, siendo imposible encontrar algún estudio sistemático sobre ella.

2. La confusión se acentúa porque en las distintas lenguas se usa terminología equívoca, con palabras similares que designan elementos diferentes del libro antiguo. Como indica Francesco Barberi (1982: 347), *frontispice* o *frontispiece* en francés equivale a *antiporta* en italiano; en esta lengua designa una página, con ornamentación habitualmente alegórica, insertada en los libros del Seiscientos y Setecientos, antes de la portada, mientras que nuestra ‘portada’ equivale a *frontespizio* en italiano. Por el contrario, en español el término ‘frontispicio’ referido al libro antiguo lo usamos como «portada, abundantemente ornamentada, y dicha ornamentación debe de tener forma de elementos arquitectónicos: fachada, tabernáculo, altar» (Morato 2014: 42; Herrera Morillas 2015). ‘Anteportada’, por el contrario, es una hoja previa que anticipa algunos datos o algún grabado con técnica calcográfica, lo que se acerca a la *antiporta* italiana (Reyes Gómez 2005: 58). Martín Abad (2004: 65) considera que debe usarse ‘frontispicio’ de acuerdo con la definición de la RAE («página de un libro, anterior a la portada, que suele contener el título y algún grabado o viñeta»), la anteportada o portadilla no se generaliza hasta el siglo XVIII. Para los distintos nombres, *vid.* Reyes Gómez (2010: 17-19).
3. *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*, En línea: <<http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUI-LoginNtlle>> [consulta: 26/12/2021].

Hoy no concebimos un libro sin este elemento, aunque no siempre existieron. Su génesis, en la que no voy a entrar, fue un proceso iniciado en la etapa incunable, que se fue completando a lo largo del siglo xvi⁴. El interés de su estudio es evidente, puesto que texto y portada, interior y exterior, forman parte de un mismo todo, pero nos podemos plantear una duda previa: ¿a quién corresponde? Posiblemente haya que pensar en distintos responsables —editor, impresor, autor—, como veremos más adelante, pero, con independencia de a quién atribuir la responsabilidad paratextual, es la primera señal que el libro emite ante el lector, al que atrae y captura con su conjunto de signos (icónicos y escritos) que habrá que relacionar con el texto al que precede⁵. En resumen, la portada se irá convirtiendo en un factor de atracción para el comprador del libro, a la vez que sumará elementos útiles para identificar la obra de acuerdo también con una legislación cada vez más compleja y exigente.

LAS TRANSFORMACIONES DE LAS PORTADAS CELESTINESCAS

Un texto, con una trayectoria editorial tan compleja y tan rica como *Celestina*, puede ser un buen campo para observar las transformaciones de la portada a lo largo del siglo xvi. *Celestina*, conocida inicialmente como *Comedia de Calisto y Melibea* y posteriormente en su versión ampliada como *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, gozó de un éxito excepcional en las prensas, solo parangonable con el *Quijote* en el terreno de la ficción. Para esta aproximación hemos trabajado con 85 ediciones, que no incluyen todas las conservadas, si tenemos en cuenta que en algún caso al testimonio único le falta la portada, como sucede con el impreso burgalés de la *Comedia*, lo que nos evita adentrarnos en su discutida datación⁶.

Siguiendo los trabajos de la investigadora alemana Ursula Rautenberg (2007: 89), podemos diferenciar dos grupos a la hora de estudiar los elementos de la

4. Para sus orígenes, *vid.* Gonzalo Sánchez Molero (2016).

5. Para la distinción entre paratexto autorial y editorial, *vid.* Lane (1991).

6. Los hallazgos de nuevas ediciones, que siguen produciéndose, hacen que esta cifra pueda verse modificada en un futuro y las afirmaciones relativas a la prioridad de un impreso en el uso de un grabado, por ejemplo, deben considerarse también siempre de un modo aproximado. Pese a que la crítica celestinesca ha adoptado las conocidas siglas de Herriott (1964) para las ediciones antiguas, en este caso, al no tratarse de un estudio ecdótico, se identifica cada impreso con el nombre completo de la ciudad seguido del año. Cuando la ciudad o el año sean dudosos, se recurrirá al sistema de corchetes. Pueden verse gran parte de las portadas en el portal *Celestina visual*, dirigido por el profesor Enrique Fernández <<http://celestinavisual.org/>> [consulta: 26/12/2021], que incluye también una «Bibliografía comentada de la cultura visual de *La Celestina*»; para una relación completa de los impresos y acceso a gran número de digitalizaciones, *vid.* Lacarra (2019-2020), «Fernando de Rojas, *Celestina*», en *Comedic: Catálogo de obras medievales impresas en castellano hasta 1600*. El *Portal celestinesco* incluye la más rica y actualizada información para trabajar sobre esta obra.

portada. El principal cumple una función identificativa, y en él se incluiría el título, el nombre del autor y la ilustración. El secundario, que ocupa el espacio inferior, señala el libro como un producto comercial e incorporará fecha, lugar de impresión, taller, marca, a veces editor, etc. Todos estos datos, y algunos más, como las menciones legales, se van sumando a las portadas durante el siglo xvi, en un proceso que no puede considerarse lineal. Según Rautenberg (2016: 171), la portada podría compararse con las dos caras de Jano: está dirigida al lector, pero también tiene un papel que desempeñar en la distribución y venta del libro⁷.

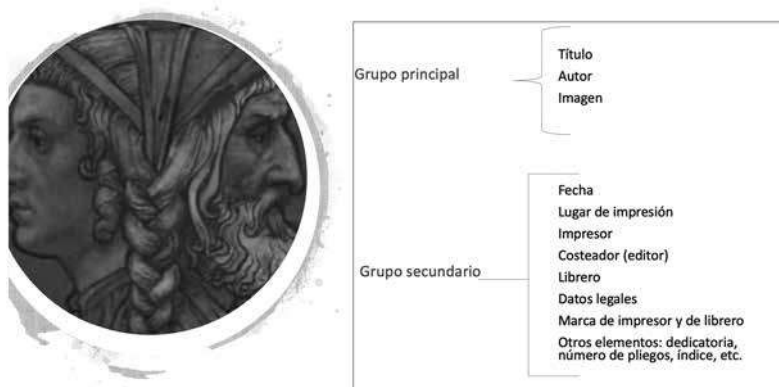


Fig. 1

Grupo principal *El título*

Este primer grupo, que puede incorporar título, nombre del autor y alguna ilustración, plantea ya ciertas peculiaridades en el caso de la *Tragicomedia*: la primera se refiere a la ausencia del nombre del autor y la segunda afecta a la compleja datación de los impresos de esta etapa, que dificulta considerablemente el análisis de su evolución. No falta, sin embargo, el título, único elemento imprescindible para poder hablar de una portada, por lo que comenzaremos con su estudio. Se trata de

7. La portada completa es aquella que incluye todos los datos de identificación de la edición (año, lugar, impresor), un proceso que se va generalizando en España a partir de 1543 (Morato 2013: 89, 92). Por su parte, Reyes Gómez (2005) diferencia entre una etapa primitiva, a la que llama protoportada, que abarca el periodo incunable hasta el primer tercio del siglo xvi, en la que van incorporándose título, autor, ilustración, etc., de una etapa de consolidación, que iría del segundo tercio a finales del siglo xvi, e implica la progresiva conformación con todos los datos básicos: autor, título, pie de imprenta, datos legales, etc.

una ciencia compleja, que cuenta con su propia denominación, *Titulología*, aunque su análisis en el campo hispano ha sido descuidado, como señalaba Spang.

No ha sido así con el de nuestra obra, que ha sido objeto de atención por parte de Keith Whinnom, Erna Berndt Kelley, Jeremy Lawrance o Patrizia Botta, por citar los trabajos más significativos y a los que seguimos. Si pensamos en su estrecha relación con el texto al que precede y en que se trata de la información previa que recibe el lector y, a partir de la cual, reconstruye su horizonte de expectativas, comprenderemos su importancia⁸. En relación con *Celestina*, debería hablarse de títulos en plural, como propone acertadamente Patrizia Botta, por su repercusión especular en el interior del libro (Síguese, Octavas de Proaza, colofón, pero también paratextos ajenos al autor, como los legales y las dedicatorias) y en ámbitos externos, como las numerosas citas de lectores, etc., pero prescindimos de ellos, dado que aquí solo atendemos al título en cuanto elemento de la portada. Por lo tanto, podemos distinguir desde el punto de vista textual entre título, subtítulo y reescritura.

El título sería exclusivamente la denominación *Comedia de Calisto y Melibea* o *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. En el primer elemento, de carácter genérico, se da un cambio de *Comedia* a *Tragicomedia* atribuible a Fernando de Rojas⁹. Le sigue el nombre de la pareja protagonista, una asociación que ya encontrábamos en la ficción sentimental (*Arnalte y Lucenda*) y proseguirá en la novela bizantina (*Teágenes y Cariclea*). Del total de 85 impresos consultados, solo dos utilizan en portada el término *Comedia*, al estar incompleto el impreso burgalés, y el resto recurren a *Tragicomedia*. Destaca la portada del impreso de Barcelona: Carles Amoros, 1531, la única que se sirve de la tipografía para hacer que ambas denominaciones genéricas coexistan: *Tragi-Comedia* (fig. 2).

Este título se complementa en todos los impresos, incluso ya desde el manuscrito de Palacio, con un amplio subtítulo que anticipa el contenido y contiene un elogio del estilo («agradable y dulce») y del contenido sentencioso («muchas sentencias filosofales») más un mensaje edificante en el que se condena el amor ilícito, a la vez que se advierte contra el peligro que comporta confiar en alcahuetas y sirvientes infieles¹⁰.

8. Para el título celestinesco hay que contar con los imprescindibles trabajos de Whinnom (1980), Berndt Kelley (1985), Lawrance (1993) y, sobre todo, Patrizia Botta (1999). Como declara Spang (1986: 540), «el título no solamente remite a su propio co-texto, sino que en determinados casos puede remitir también a otros títulos y otros co-textos desempeñando así una función doble, dado que evoca dos textos a la vez». Por su parte, Cayuela (2000: 38) destaca que el receptor del título reconstruye el horizonte de expectativas a partir de esta información previa.
9. Sobre los títulos genéricos, *vid.* Spang (1986: 535), Simón Díaz (2000: 82) e Infantes (2006).
10. Para Botta (2008), debe ser de autor todo el material epigráfico, sin olvidar la influencia de la legislación de 1502, donde se insiste en que los títulos no sean menguados sino claros.



Fig. 2

En el caso de obras con una larga andadura editorial es habitual una reescritura del título debida a los editores o a los lectores, pero también, en una primera instancia, al autor. El adverbio modal ‘nuevamente’, entendido como recientemente, se suma al reclamo, aunque las revisiones, correcciones, adiciones en muchas ocasiones sean mera propaganda. No sería así el caso quizá del primer impreso que nos transmite en castellano la versión ampliada en 21 actos, el de Zaragoza, 1507, que gracias al hallazgo del testimonio completo, actualmente en la biblioteca de El Cigarral del Carmen (Toledo), podemos ahora conocer. En su portada se anuncia: «nuevamente añadid[o] lo que hasta aquí faltava de poner /en el processo de sus amores», y en el interior no se incluyen los argumentos añadidos por los impresores («Que aun los impresores han dado sus punturas, poniendo rúbricas o sumarios al principio de cada acto, narrando en breve lo que dentro contenía; una cosa bien escusada según lo que los antiguos escritores usaron»)¹¹. Pocos años después algún impresor (¿en Sevilla, [1511] o Toledo, [1510-1514]?) optó por sumar una nueva denominación genérica, ‘tratado’, asociada a un solo

11. Según Botta (Botta/Infantes, 1999) podría ser de redacción autorial, por hacerse mención («faltava de poner») a lo que «tuvo que añadir» el autor; *vid.* Rojas (2011: 20).

personaje, Centurio, anunciando así la adición del ahora denominado: *Tratado de Centurio*, que no es más que la ampliación de los cinco actos que daban paso a la *Tragicomedia*. La noticia de esta innovación se mantuvo hasta las últimas décadas del siglo xvi (Estella, 1560), aunque ya tenía muy poco de novedoso, y convivió desde 1526 en algunos testimonios con el espurio *Auto de Trasso*.

A iniciativa de los impresores cabe atribuir el anuncio de la adición de los argumentos, que ya se publicitan en la *Comedia* (Sevilla, 1501), aunque en Valencia (1514) se siguen presentando como novedad («nuevamente revista y emendada con addición de los argumentos de cada un auto en principio»), o los avisos de que el texto se edita «nuevamente historiado» (Toledo, 1526) o de nuevo corregido y enmendado, que se convierte en un motivo reiterado desde la segunda mitad del siglo xvi, amplificado en «Agora nuevamente corregida y emendada de muchos errores que antes tenía», desde el impreso salmantino de 1570. Destacan las portadas venecianas, con la mención de todas las adiciones que incorporan, dirigidas a un público italiano.



Fig. 3

Frente a esta uniformidad, sobresalen algunos cambios. Como anomalía calificaba Norton (1997) el título escogido por Cromberger cuando editó hacia 1518-1520 de nuevo la obra, aunque con el reiterado colofón que remite a 1502:

Libro de Calisto y Melibea y de la puta vieja Celestina, título que nunca vuelve a repetirse, por lo que podemos pensar que la novedad no fue comúnmente aceptada; sin embargo, permitía ya atisbar la importancia de la vieja junto a la pareja protagonista, hasta el punto de llegar a ser el escogido por los lectores¹². (fig. 3)

Como recuerda Ottavio di Camillo (2012: 219), el nombre de *Celestina* en el título, seguido por un subtítulo *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, aparece por primera vez en Venecia en la edición de 1519 de la traducción italiana impresa por Cesare Arrivabene en octavo y, a partir de esta fecha, todas las ediciones de la versión italiana se caracterizan por el nuevo título¹³. Dejando aparte las traducciones o diversas fuentes escritas, como las censuras, los inventarios, etc., donde se atestigua el título de *Celestina* desde 1511, esta denominación solo se utiliza en la portada de un impreso del siglo xvi en España (Alcalá de Henares, 1569), pero de un modo singular: en un cuerpo de letra menor y encerrado entre corchetes. Fuera de España los impresos plantinianos ([Leiden] 1595 y 1599) son los primeros en destacar, incluso tipográficamente, este nuevo título (fig. 4).

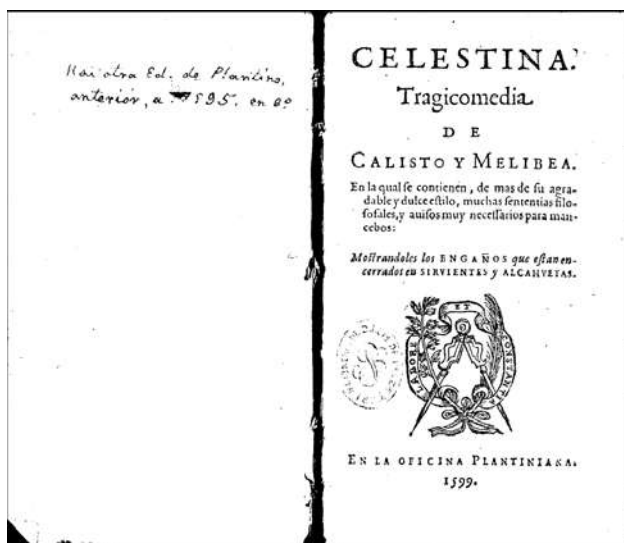


Fig. 4

12. También Alemán (1987: 115) se lamentaba de que su libro «habiéndolo intitulado *Atalaya de la vida humana*, dieron en llamarle *Pícaro* y no se conoce ya por otro nombre».
13. Una opinión discutida por Lawrance (1993: 79), porque el colofón apunta inequívocamente al título convencional «Finisse la tragicomedia intitolata calisto & Melibea».

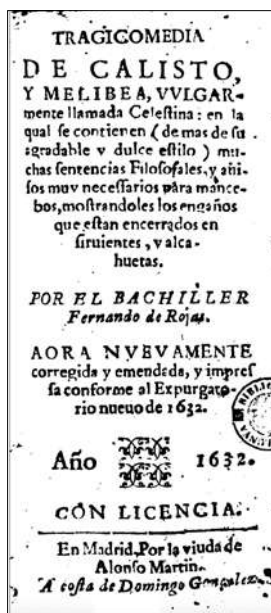


Fig. 5

Autor

Asunto problemático es la mención del nombre del autor, unido en este caso a su discutida autoría. En la pragmática de 1502 de los Reyes Católicos ya se indicaba la necesidad de que los impresos incluyeran el nombre del autor de la obra, normativa incumplida, por lo que volvió a recordarlo el tribunal de la Inquisición en 1554 y lo refrendó la Pragmática de 1558 (*Nov. Recop.* Ley III, tit. XVI, lib. VIII), en la que se señala que debe incorporar la mención autorial «en principio de cada libro». Esta situación implicó que en el *Índice de obras prohibidas*, redactado en 1559 por Fernando de Valdés, se prohibiera terminantemente imprimir o leer textos sin indicación autoral expresa. La insistencia no comportaba ningún reconocimiento de méritos literarios sino la identificación del posible culpable si

Por último, serán las ediciones del siglo xvii las que aclaren mejor el proceso: *Tragicomedia de Calisto y Melibea vulgarmente llamada Celestina* (Madrid, 1632, Rouen y Pamplona, 1633) (fig. 5)¹⁴.

Para destacar el título los tipógrafos juegan con el tamaño y forma de los tipos, la disposición de las palabras, la relación con los espacios en blanco, los colores (rojo y negro, en especial a partir de 1534), su disposición siguiendo una ideal forma geométrica (Sevilla, [1518-1520]), etc., aunque no siempre estas combinaciones obedecen a una clara intencionalidad para subrayar palabras importantes; a veces son solo una exhibición de tipos y una combinación cromática con una intención estética (como en Sevilla, 1536)¹⁵; por ejemplo, en la *Comedia de Sevilla*, 1501, o en Sevilla, [1511], se emplean tipos más grandes para el título que para el subtítulo y en Valencia, 1514, se destaca el término *Tragicomedia*, indicio de la importancia que le conceden frente al subtítulo en un cuerpo menor.

14. Para Lawrance (1993: 82), *La Celestina* sería un vulgarismo, mientras *Celestina* es un título espurio, pero elegante. La denominación popular debió de estar pronto difundida. La mención del testamento de Francisco de Treviño, regidor de Santiago de Compostela, del 3 de octubre de 1511 se convierte en la más temprana cita a «otro de Celestina» (López Ferreiro 1968: 239-240).
15. Según A. F. Johnson, en *One hundred title-pages*, «One rule which seems to have been almost universally observed is that the mass of the type must be in the top half of the page and not evenly distributed», citado por Rautenberg (2008: 42); Barbieri (1969).

la obra atentaba contra la Iglesia o la moral. Esta legislación, que supuso incluso la invención de autores para sortear la prohibición, no afectó en gran medida a la *Tragicomedia*, ya que son muy pocos los impresos que anuncian que la obra fue compuesta por el bachiller Fernando de Rojas¹⁶. Solo dos ediciones del siglo xvi incorporan al título esta información: *Tragicomedia de Calisto y Melibea, compuesta por el bachiller Fernando de Rojas* (Cuenca, 1561 y Sevilla, 1562) y, por lo menos, otras dos en el siglo siguiente (Madrid, 1632; Pamplona, 1633). El proceso de desvelamiento parcial del nombre en unas coplas acrósticas fue también seguido por Juan de Padilla, el Cartujano, para atribuirse el *Retablo de la vida de Cristo*, aunque movido por razones bien distintas.

Imagen

La presencia del título o del autor en portada es una novedad de la imprenta, no así la imagen, que ya decoraba los frontispicios de los manuscritos. Los dibujos a mano se sustituyeron por grabados en madera (xilografías) o metal (calcografía), aunque también se dieron casos más excepcionales de obras impresas decoradas con miniaturas o de xilografías coloreadas con esmero. Pese a su coste, la consideración del libro impreso como producto comercial implicará la aparición de un grabado en portada, porque es el primer vínculo que une al receptor con el texto y así resultaba mucho más atractiva. La presentación mediante alguna imagen no solo servirá para atraer al comprador sino para crear unas expectativas de lectura visuales, es decir relacionarlo con otras series afines, con un género literario o con el patrocinio regio, por ejemplo, si incorporaba la presencia de escudos. A su vez, mediante la imagen inicial se sintetizaba y anunciaba su contenido, lo que proporcionaba claves interpretativas. La ilustración de portada adquiere en sí misma un valor paratextual al ser como un prólogo en imagen que atraía la atención del comprador-lector (Tran 2007: 97).

No es este lugar para detenerme en un análisis detallado de las portadas desde el punto de vista iconográfico, que nos llevaría mucho más espacio y constituye por sí mismo un material de estudio independiente¹⁷. Mi objetivo, mucho más reducido, se limita a comentar la importancia estética e interpretativa que implicaron las xilografías de los impresos celestinescos, su incidencia en la recepción y lectura de la obra, y su progresiva desaparición. De las 84 portadas analizadas de

16. En algunos casos, obras anónimas sortearon la normativa, imprimiéndose bajo nombres ficticios, como es el caso de los *Siete sabios de Roma* ahora atribuidos a un tal Marcos Pérez.

17. Sobre este tema está realizando su tesis doctoral bajo mi dirección Ana Milagros Jiménez Ruiz, contratada FPI. Son ya muchos los trabajos que se orientan hacia el estudio de las imágenes en *Celestina*, pero no tantos los centrados exclusivamente en las portadas, entre los que cabe citar Abad (1977), Griffin (2001), Albalá (2012 y 2015) o Civil (2017).

Celestina, 41 están ilustradas frente a 43 sin imágenes, incluyendo aquí también las que solo cuentan con figuritas, bustos, elementos decorativos o con la marca del impresor o el editor. Pese a que la cifra sea bastante equilibrada, como se refleja en este gráfico, la distribución no es aleatoria en el tiempo:

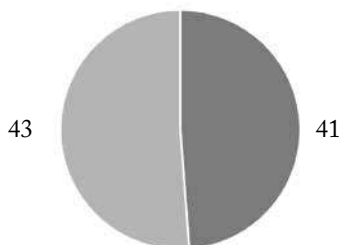


Fig. 6: 41 Portadas con ilustración/43 sin ilustración

La ordenación del espacio suele ser similar en casi todas las portadas celestinescas. Si imaginamos el folio en blanco dividido en dos partes más o menos proporcionales, la superior estaría ocupada por la xilografía y la inferior por el título o subtítulo, con escasas excepciones (Venecia, 1543, Salamanca, 1590), lo que parece obedecer al modelo iconográfico establecido por la *Comedia* y subraya la importancia que los impresores conceden a este elemento. Este reparto (imagen+título), sin embargo, no es el habitual en otros impresos, ni siquiera en las traducciones celestinescas, en las que la estampa se ubica en la parte inferior¹⁸.

Las 41 portadas ilustradas responden a una variedad mucho más reducida, puesto que los modelos se reutilizan, se copian, recrean o reelaboran, conceptos que ejemplificaremos con los dos primeros conservados¹⁹. Guardan una estrecha relación con el texto, a excepción de la estampa usada para ilustrar la edición de Zaragoza, 1507, que reproduce un taco perteneciente al taller de Pablo Hurus, donde se preparó para la *Cárcel de amor* (1493) y representaba la imagen del Autor arrodillado ante Laureola sentada en un trono²⁰. La mayoría de las restantes

18. Por el contrario, según los ejemplos analizados por Rautenberg (2008: 42), la imagen se sitúa debajo del título, igual que vemos en las traducciones italianas (Venecia, 1531, 1535) o en la flamenca (Amberes, 1574).

19. Mercedes Fernández Valladares (2020) repasa en nota 17 las discrepancias en la tipología y terminología alusivas a las modificaciones y transferencias de las entalladuras. La reutilización y reinterpretación de motivos iconográficos es una constante en la tradición iconográfica celestinesca, en la que los artesanos se inspiran en el ejemplar, o ejemplares, que tienen delante para construir sus estampas; *vid.* Amaranta Saguar García (2020).

20. Según Clive Griffin (2001: 73), «it would thus appear that in 1507, when he was unsure how successful Rojas' revised *Celestina* was going to be, Coci had employed a courtly-love block merely

combinan los grupos escénicos y mantienen una directa dependencia con la organización establecida en los dos testimonios de la *Comedia* con portada conservada: Toledo, 1500 y Sevilla, 1501 (figs. 7 y 8).

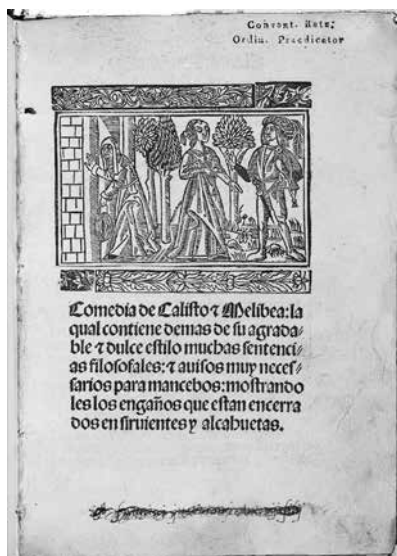


Fig. 7



Fig. 8

En la primera solo encontramos tres figuras: en un primer plano Calisto, con halcón, y Melibea, con gesto adusto, apuntando hacia el suelo, con expresión de rechazo. A la izquierda, en un segundo plano, Celestina, parece inclinarse para entrar en la casa de Melibea, con la madeja de hilado en su mano izquierda (Jiménez Ruiz 2020). La misma fue reutilizada dos veces en Toledo [1510-1514] y en Sevilla [1514-1517], aunque en esta última ocasión se añadieron los nombres de las figuras.

Es posible que sobre este diseño se creara la portada de la *Comedia* sevillana pese a las diferencias. En un primer plano la pareja protagonista: Calisto, con halcón, y Melibea, con el mismo gesto de rechazo. Celestina ahora usa una alda para llamar, pero, la novedad reside en la incorporación de dos figuras nuevas (Lucrecia y Sempronio) y en la identificación de los personajes gracias a las dos

because it was the least inappropriate one he happened to have to hand at the time». En opinión de Pierre Civil (2017: 90), esta portada cuenta con una interesante carga iconológica.

primeras letras de su nombre. Este taco fue utilizado en el taller de Jacobo Cromberger en sucesivas ocasiones [1511], [1513-1515], [1516] y [1518-1520].

La fortuna de las ediciones cromberguerianas hizo que se copiaran y reelaboraran dentro y fuera de España. En Italia fue remedada toscamente en Roma en el taller de Marcellus Silber [1515-1516] y [1520] y sirvió de inspiración para las portadas venecianas (1523, 1531 y 1534), más alejadas del modelo gótico, con rostros más redondeados, pliegues más marcados, etc., también con la primera sílaba del nombre de los personajes. La figura de Calisto cazador se complementa con un perro y la madeja de hilo celestinesca se convierte en un rosario. La portada de Burgos, 1531 (reutilizada en Burgos, 1536 y Salamanca, 1543), sigue ese modelo, con dama y caballero, identificados como Calisto (CA) y Melibea (ME) por sus iniciales, acompañados de un joven con espada, sin identificar, y de una doncella (LU). A la derecha una vieja (CE) llama a una puerta, llevando una madeja de hilado en la mano izquierda. La escena guarda un equilibrio entre una pareja de enamorados en primer plano y otra de criados, con el contrapunto de Celestina, e incorporando, al igual que Sevilla, 1501, la identificación de los personajes. La ausencia del halcón y el gesto más amable de Melibea, alejado del rechazo de la portada sevillana, no parecen remitir al primer encuentro.

El continuado uso del modelo sevillano, no solo para impresiones celestinescas, motivó posiblemente que se partiera, como se aprecia en 1528, lo que explica la nueva disposición de la imagen de Celestina a la derecha en 1525 (dos emisiones) y llevará finalmente a que en el taller de Juan Cromberger se preparara uno nuevo hacia 1535, con una nueva puesta en escena más dinámica y dramatizada, que la antigua del taller de Polono (Griffin 2001: 59-79). Preside el nuevo grabado la imagen de un caballo desbocado, sujetado por un mozo (¿Sempronio?) y, al fondo, tras un muro almenado se descubre una pareja (Calisto y Melibea)²¹. La figura de Celestina está más encorvada y suma en su mano derecha un bastón, junto a la tradicional madeja de hilado, mientras golpea con su izquierda una al-daba de la casa de Melibea, de la que asoma una cabeza femenina (¿Lucrecia?)²².

21. Como señala Griffin (2001: 72), «Calisto's horse had moved from its position in the background of the earlier much imitated tradition of Celestina title-page cuts, also begun at Seville, to centre stage and was now portrayed rearing wildly. It is no longer symbolic of Calisto's social status as a caballero, but of his unbridled passion, the mad love which lies at the heart of the work's tragedy».
22. Utilizado dos veces en Sevilla 1543 y 1550, y copiado por Dominico de Robertis en 1536, sirvió de inspiración en el taller zaragozano de Bartolomé de Nájera y Pedro Bernuz, para su portada de 1545. Según Albalá Pelegrín (2012 y 2015), en un ambiente de extrema competición comercial, Juan Cromberger parece apostar aquí por una ilustración "sensacionalista" o "poco decorosa" de la obra, que se acerca a los gestos populares del exceso denunciados por eclesiásticos, y oradores, pero practicados por histriones y juristas.

No lejos de este segundo modelo crombergueriano está el creado en el taller zaragozano de Bartolomé de Nájera y Pedro Bernuz en 1545 para una portada a dos tintas, en la que Melibea, asomada a un balcón, preside la escena, dirigiendo su mirada hacia Calisto. Este, desde el huerto y con su mano izquierda sobre el pecho, parece declararle su amor, pero se sitúa en una posición inferior; al fondo, posado en las ramas, se representa el halcón. A la derecha, Celestina, provista de su madeja de hilo, llama a la puerta de la casa de Melibea, y Lucrecia se asoma a una ventana adornada con frontón triangular. En la calle, reencontramos ocupando el primer plano a Sempronio tratando de dominar a un caballo. Este grabado, reutilizado en la misma ciudad en 1554, fue burdamente copiado en Valladolid, 1561 (1562), Salamanca, 1577, Valencia, 1575 o Salamanca, 1590, en una muestra del deterioro de la imprenta en las últimas décadas del siglo.

Las restantes portadas podrían también reagruparse. Frente a las sevillanas o toledanas que situaban a los personajes principales en un ambiente campestre, queriendo recordar así la importancia del huerto de Melibea, en la ilustración preparada en Valencia en 1514 predomina el paisaje urbano. La mitad superior aparece ocupada por un grabado que representa una calle de una ciudad. A la izquierda una casa, en cuyo huerto hablan dos jóvenes (Lucrecia y Melibea) y tres figuras se asoman a las ventanas del primer piso (¿Pleberio, Alisa y Melibea?), mientras una anciana (Celestina) llama a la puerta. En el centro de la calle un caballero (Calisto), acompañado de dos sirvientes (Pármeno y Sempronio). Al fondo dos jóvenes hablan con dos mujeres. La misma xilografía se usó de nuevo en el taller de Juan Joffre unos años después y pasó a Barcelona, donde se sirvió de ella Carles Amorós (1525, 1531). Este diseño pudo inspirar la portada toledana de 1526 (y 1538), también de entorno urbano, en la que Calisto y Melibea conversan en el huerto tras los muros de una tapia mientras, en un primer plano, Celestina llama a la puerta de la casa para vender un poco de hilado. Esos motivos, amantes y alcahueta, sin criados, salvo una figura femenina (¿Lucrecia?) que se asoma a la casa, mientras golpea Celestina, son los que utilizó el primero impreso toledano.

Carecen de reutilización, o copia, las portadas de Valencia: Juan Viñao, 1529 y Lisboa: Luis Rodríguez, 1540, aunque en este último caso se retoman los mismos motivos iconográficos (pareja de amante, alcahueta y criados), pero en una disposición totalmente diferente a la tradicional, lo que indica la independencia del grabado respecto de la tradición preexistente²³. En Valencia, 1529 parecen combinarse distintos motivos iconográficos preexistentes: ocupa el centro del

23. Se trata de la única edición impresa en Portugal de la que tenemos noticia, conservada en testimonio único, y que se singulariza de la tradición por varios aspectos. Su difusión quedaría limitada al prohibirse su lectura en el *Index librorum prohibitorum* (Lisboa, Antonio Ribeiro, 1581).

grabado la imagen de un caballero (Calisto) con dos criados detrás y acompañado por un esclavo negro encadenado; delante camina un perro de caza. A la derecha, una vieja (Celestina), con una madeja de hilo, llama a la puerta de una casa, y dos figuras femeninas (¿Lucrecia y Melibea?) se asoman. El esclavo, o quizá prisionero, si atendemos a su condición de encadenado, sorprende en el contexto y podría indicar que el grabador se inspiró en alguna otra portada, quizá de temática caballeresca, que no hemos identificado²⁴.

El esquema iconográfico de las portadas de la *Comedia* condiciona una lectura basada principalmente en el primer acto, escena 1ª (con la plasmación del encuentro entre Calisto, provisto del halcón, y Melibea y el rechazo final de esta última), y el acto IV, escena 2ª (llegada de Celestina a la casa de Melibea). El gesto adusto de Melibea con el dedo índice apuntando hacia el suelo se contrapone con el de Calisto, quien sostiene el halcón en su brazo izquierdo y eleva el otro en actitud de hablar. La adición de las figuras de dos criados en el taller de Estanislao Polono en 1501, en un discreto segundo plano, pero cada uno acompañando a su señor respectivo, codifica ante los lectores el título y el largo subtítulo²⁵. La sucesiva reutilización del mismo taco por Jacobo Cromberger dejó una impronta en posteriores estampas, aunque no todas compartieron este mismo esquema. Los motivos se mantienen —pareja de protagonistas, criados y alcahueta—, pero se reorganizan, a excepción de esta última. La representación de una anciana, que llama a la puerta de la casa de Melibea con la madeja de hilado (con la excepción de Lisboa 1540, dónde parece salir de su casa, y de Venecia, en la que lleva en su mano izquierda un gran rosario) avala la lectura que concede a la magia una importancia fundamental en el proceso de los amores de Calisto y Melibea y el desencadenamiento de la tragedia²⁶. La presencia constante de la imagen de la alcahueta nos da un indicio plástico de su relevancia y pudo contribuir a fijar en la mente el título popularmente adaptado. En palabras de Manuel Abad (1977: 230):

24. Griffin (2001: 77) considera que es un rasgo cómico y podría representar a Sosia: «However, given the prevailing view of blacks in Spanish writing where they were invariably figures of fun, by including a black man on his title page *Celestina's* Valencian printer may well have been promising the potential purchaser a particularly humorous work». Esta interpretación, sin embargo, no tiene en consideración las cadenas.
25. Según Albalá Pelegrín (2012: 890-891), «la diferencia de las portadas de Toledo y Sevilla, con respecto a la de Burgos, es que estas sirven para ilustrar el argumento general de la obra». Civil (2017: 90) también considera que las portadas de la *Comedia* ilustran el argumento de la obra.
26. Es posible incluso que en Valencia, 1514, o en Toledo, 1526, el rostro de la alcahueta esté marcado con una cuchillada.

El diseñador renacentista se limita a representar una escena, sin duda la más significativa del texto, o a la narración simultánea de varias, con aquellos acontecimientos calificados de ‘esenciales’ en el discurso poético.

Según este planteamiento, una amplia mayoría de las portadas celestinescas narran simultáneamente dos escenas, que consideraron ‘esenciales’: el primer encuentro de la pareja y la intervención de Celestina. Frente a esta representación, la estampa preparada en el taller valenciano de Juan Joffre podría sugerir una innovación, ante la falta de dos elementos iconográficos esenciales: el halcón y el hilado. La ausencia de la rapaz puede hacernos pensar que ilustra la visita de Calisto al huerto de Melibea (actos XIV o XIX), acompañado por una pareja de criados, en esta ocasión Tristán y Sosia, donde le aguardaría impaciente su enamorada en compañía de Lucrecia²⁷; se mantiene la figura de Celestina, quien con la mano derecha se sujeta el manto y golpea la aldaba con la izquierda, por lo que podría representar su segunda visita a la casa de Melibea (acto X). Frente a la habitual pluralidad de escenas, en dos ocasiones se optó por ilustrar un único suceso, aunque no se abrió ninguna madera ex profeso sino que se reutilizó un grabado del interior de la obra. Para ello se escogió la imagen de Calisto ascendiendo al huerto de Melibea, mientras desde las almenas le observan Melibea y Lucrecia y en la calle le aguardan Tristán y Sosia (Zaragoza: Diego Hernández, 1545, 22 de abril) o la retirada de su cuerpo (Medina del Campo, 1563).

Del total de portadas analizadas, 43 carecen total o parcialmente de ilustración y se alejan del modelo que habían fijado a principio del siglo los testimonios de la *Comedia*. Entre ellas podemos establecer una triple distinción:

27. Manuel Abad (1977: 232) también destaca que en la edición de Valencia (1514) se ha prescindido de la representación iconográfica de la primera escena; por el contrario, en las portadas toledanas (1526 y 1538), que retoman el diseño valenciano, no faltan el halcón ni el hilado. Albalá Pelegrín (2012: 888-889) traza una interesante lectura de esta portada: «Los grupos escénicos que presenta la portada coinciden tan sólo parcialmente con la edición zaragozana. Celestina, esta vez a la derecha, llama a la puerta, con la cabeza ligeramente inclinada hacia arriba. La representación de la medianera es aquí más icónica. En lugar del hilado, debemos fijarnos en el gesto del puño cerrado con el índice señalando al suelo que coincide con la gestualidad de Melibea en las portadas de la *Comedia* de Toledo 1500 y Sevilla 1501. La mirada de Celestina se corresponde ligeramente con la de Melibea en la ventana del segundo piso inmediatamente a la izquierda, y la de Pleberio y Alisa en la ventana situada inmediatamente a continuación. Abajo a la izquierda en el huerto Melibea habla con Lucrecia (o Celestina) con las manos extendidas como en las ediciones venecianas que reproducen a la medianera con las palmas extendidas hacia Melibea. A la derecha de la imagen Calisto, Pármeno y Sempronio agrupados y sin dirigirse la mirada parecen contemplar la esquina derecha del grabado, cuya perspectiva se pierde en dirección a Melibea, sin que suceda un cruce de miradas, que parece perderse en la esquina inferior. En la parte superior derecha de la calle, Pármeno y Sempronio hablan con Celestina, que apunta con el índice a Pármeno, y Elicia quien recibe con la mano abierta a Sempronio».

1) Adornadas solo con elementos ilustrativos, como figuritas o bustos, sin que se trate, como en los casos anteriores, de una estampa. Esta opción arranca de un impreso incompleto, atribuido por Casas del Álamo (2021: n.º 138) a [Valladolid, 1526], que ilustra su portada con tres figuritas, que pueden identificarse con Calisto, Melibea y Celestina. No sucede así en otros casos, en los que se embelecen las portadas con bustos ajenos a la iconografía de la obra, como en Estella (1567 y 1560), donde una pareja joven, con los nombres Calist. y Melib. porta una corona de laurel en la cabeza, o con imágenes de damas y galanes, habituales en los talleres para adornar pliegos.

2) Decoradas solo con alguna marca del impresor o del editor. Esta moda, que arranca de las ediciones flamencas (Amberes, 1539, 1545, [1547], 1558 y 1568), tendrá también posteriormente su eco en España e implicará la progresiva inserción de elementos del grupo secundario en la portada, de la que hablaremos seguidamente.

3) Un número aún más elevado de portadas carecen de cualquier mensaje icónico que remita directa o indirectamente a la obra, aunque en ocasiones se recurre a algún elemento ornamental, como una hoja de hiedra o un búcaro, de los habituales en las imprentas, o al uso de orlas decorativas, que pueden aparecer también en los apartados anteriores.

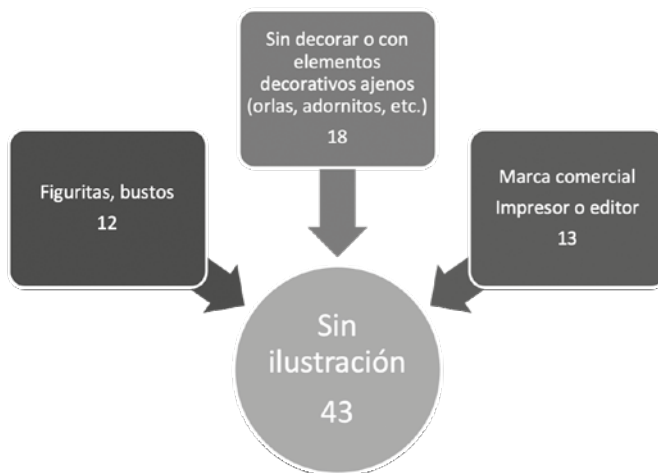


Fig. 9

Grupo secundario

Con el paso del tiempo, las portadas van adquiriendo más elementos identificativos hasta convertirse en lo que Fermín de los Reyes (2010: 20) llama portadas plenas, es decir aquellas que reúnen todos los elementos precisos para la identificación de la obra. Estos datos van incorporándose en la parte inferior, en un espacio secundario, según la terminología de Ursula Rautenberg, en relación al principal conformado por el título, al que se suman a veces autor e ilustración. Estos datos secundarios cumplen la función de identificar el libro como un producto comercial, pero en España tendrán también un peso legislativo. Ambos factores, comercial y legislativo, confluirán en ocasiones y originarán que el espacio de la portada vaya ‘sobrecargándose’ de información. A ello se sumará, como puede verificarse en el ejemplo celestinesco, una reducción de los formatos de los ejemplares y un empobrecimiento de los mismos, lo que acabará ‘expulsando’ de las portadas las bellas ilustraciones de los primeros testimonios.

Como elemento decorativo encontramos a veces la marca de impresor, otra de las innovaciones del libro impreso que lo diferencian del libro manuscrito. Se trata de un elemento distintivo, que servía para identificar el producto frente a los de la competencia, asociándolo al maestro-impresor, y más adelante también al editor o librero. Se insertaba al final del libro, junto al colofón, aunque progresivamente fue ocupando la portada, puesto que esta inicial disposición era poco visible para el comprador (De Vinne 1902: 21-22). Contribuía a que se reconociera el producto, incluso por parte de los mozos, muchas veces analfabetos, que hacían los envíos o cuando se transportaban las remesas a las ferias; de ahí que también se colocaran en el exterior de los paquetes. Estas tempranas marcas eran muy esquemáticas y sencillas, y en ellas se incluían habitualmente las iniciales del maestro impresor, pero se fueron progresivamente embelleciendo hasta convertirse en complejos grabados, alusivos a veces al apellido del impresor, y acompañados en muchas ocasiones de un lema.

Las primeras marcas asoman en las portadas celestinescas impresas en Amberes, donde ya empezó a difundirse el libro en español a partir de 1539 por Guillermo Montano y en reiteradas ocasiones en la imprenta de Martín Nucio (1545, [1547], 1557, o sus herederos en 1558 o 1560). Este taller se especializó en editar libros con unas características propias que los definen y diferencian: formato pequeño (8°, 12°), buen papel, portada simple con la marca del impresor, tipografía redonda y cursiva de cuerpo pequeño, etc. Este reducido formato es lo que entonces se denominaba “libros de faltriquera”, equivalentes a los actuales libros de bolsillo. Una oficina tipográfica tan activa como esta llegó a usar hasta ocho marcas distintas, lo que ayuda a veces, a falta de otros datos, para establecer la fecha de impresión. En el caso de Martín Nucio la figura de la cigüeña que

alimenta a otra, poniéndole una anguila en el pico, mientras vuelan, puede aparecer sin lema o rodeada por el texto: *Pietas Homini Tutissima Virtus*.

En otros casos puede servir para identificar al editor (costeador de la impresión), como sucede en este impreso celestinesco de Medina del Campo: Francisco del Canto, 1582 [a costa de Claudio Curlet y Pablo Ascanio]. Claudio Curlet, natural de Saboya, librero e impresor que trabajó en Salamanca, usaba como marca dos plantas de las que cuelgan seis calabazas con la inscripción: *Sine ipsa durum iter* ('sin un camino firme') y en la parte superior, dos ángeles que sostienen una cruz de la que salen dos ramas de palma. Como recuerda Pérez Pastor (1992: 498), Curlet puso «en la muestra de su tienda [...] como enseña una calabaza dorada, cuyo emblema, multiplicado, reprodujo en su marca tipográfica». En ambos casos los impresos son dozavos, lo que implica que con estas marcas, título y subtítulo, etc., no quede ya espacio para las ilustraciones.

Los mismos ejemplos nos permiten visualizar la incorporación al pie de las portadas de los datos correspondientes a la ciudad, impresor (editor) y año, que estábamos acostumbrados a encontrar en el colofón. Las primeras ediciones del siglo xvi repiten la información en ambos lugares, aunque, con el paso del tiempo, se van enriqueciendo las indicaciones de la portada y simplificando las de los colofones. Este trasvase a su nueva ubicación facilitaba su visibilidad, pero también estará relacionado con el peso que irá adquiriendo la legislación del libro en España. El cambio más importante se produjo con la Pragmática promulgada el 7 de septiembre de 1558, firmada por doña Juana de Austria, que implicó un recrudescimiento considerable de los sistemas de control, como resultado, sin duda, de la difusión del protestantismo. La Censura se centralizaba en el Consejo Real. A partir de esa fecha al principio de cada libro debía figurar de forma obligatoria la licencia, la tasa, el privilegio —en el caso que lo hubiera—, el nombre del autor, el del impresor y el lugar donde se imprimió, siguiéndose también este proceso en las reediciones, bajo la pena de pérdida de bienes y destierro perpetuo.

Los impresos, como se comprueba con *Celestina*, no siempre cumplen estrictamente la normativa. Uno de los primeros que observa los requisitos es el de Cuenca, 1561, que ya mencionamos por insertar el nombre de Fernando de Rojas. En otros casos no se respeta la Pragmática, bien por tratarse de impresos navarros o catalanes, puesto que, aunque se trasladó la pragmática al Consejo de Aragón, no se concretaron las autoridades encargadas de su cumplimiento y tardó en ser efectiva (1573, Cataluña; 1580, Valencia; 1592, Aragón). En otros casos por incumplimiento (por ejemplo, Sevilla: Sebastián Trujillo, 1562), y en otros la mención en portada (Sevilla: Alonso de la Barrera) no va acompañada de la inserción en el interior de la licencia, lo que hace pensar que se imprimieron al margen de la legalidad para aprovecharse del éxito de ventas de una obra que seguía gozando del favor de los lectores.

CONCLUSIONES

Las portadas ocupan un lugar privilegiado por lo que se convierten en un interesantísimo campo de estudio, hasta hace poco relegado en España, del que aquí hemos tratado de ofrecer una visión de conjunto. La evolución de este elemento desde el periodo incunable hasta las primeras años décadas del siglo xvii pocas veces puede abordarse a través de una misma obra, con una tradición editorial tan rica y con tantos testimonios conservados. En el caso de *Celestina* nos proporciona datos sobre la historia de la obra, agrupados en lo que aquí hemos llamado grupo secundario, y gracias a sus estampas nos ofrece una lectura coetánea del texto que, dada la ubicación, influiría en su lectura y la harían más atractiva hacia los lectores-compradores. La predilección de los ilustradores por el diseño simultáneo de varias escenas nos suministra una importante información de lo que se consideró un mensaje iconológico esencial. En gran parte de ellas, a partir de unos hitos, reconocibles por los lectores/compradores, nos encontramos con el inicial rechazo de Melibea a las palabras de Calisto, la intervención de Celestina y la colaboración de los criados, en relación especular con el subtítulo. Las estampas anuncian también, gracias a la disposición de las figuras, el carácter dramático del texto y condicionan su recepción genérica. La reducción del formato, habitualmente pasando del cuarto al octavo más económico, o incluso dozavo, abarataba costes, al necesitar menos papel, pero implicará la progresiva desaparición de las ilustraciones. A ello vendrá a sumarse la necesaria incorporación de nuevos identificadores en las portadas, con el progresivo trasvase del colofón, y el cumplimiento de la Pragmática de 1558. La ausencia de algunos datos será una prueba de encontrarnos ante impresos salidos de las prensas al margen de la legalidad y un indicio del éxito de la obra. Todo ello puede desprenderse del estudio de este elemento, que es algo más que un paratexto. Como se desprende de su etimología, es la puerta que nos abre el paso hacia la trágica relación de sus protagonistas, las artimañas de la alcahueta y la deslealtad de los sirvientes y su configuración a lo largo del tiempo nos proporciona valiosa información acerca de la historia editorial del libro.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABAD, Manuel (1977), «La ilustración de portadas de *La Celestina*, en siete ediciones del siglo xvi», *Revista de Ideas Estéticas*, 35, pp. 229-238.
- ALBALÁ PELEGRÍN, Marta (2012), «El actor en la página: de grabados y escenarios “cómicos” a principios del xvi», en Marina Garone, Isabel Galina y Laurette Godinas (eds.), *Memorias del Congreso Internacional Las Edades del Libro*. México D. F.: UNAM, pp. 908-958.

- ALBALÁ PELEGRÍN, Marta (2015), «Gestures as a Transnational Language through Woodcuts: *Celestina's* Title Pages», *Celestinesca*, 39, pp. 79-112.
- ALEMÁN, Mateo (1987), *Guzmán de Alfarache*. José María Micó (ed.). Madrid: Cátedra, vol. 2.
- BARBERI, Francesco (1969), *Il frontespizio nel libro italiano del Quattrocento e del Cinquecento*. Milano: Il Polifilo.
- BARBERI, Francesco (1982), «L'antiporta nei libri italiani del Seicento», *Accademie e Biblioteche d'Italia*, 33/4-5, pp. 347-355.
- BERNDT KELLEY, Erna (1985), «Peripicias de un título: en torno al nombre de la obra de Fernando de Rojas», *Celestinesca*, 9/2, pp. 3-46.
- BOTTA, Patrizia (2008), «Los epígrafes en la *Celestina* (títulos, subtítulos, rúbricas, argumentos, etc.)», en Aviva Garibba (ed.), *De rúbricas ibéricas*. Ariccia: Aracne Editrice, pp. 183-217.
- BOTTA, Patrizia e INFANTES, Víctor (1999), «Nuevas bibliográficas de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (Zaragoza, Jorge Coci, 1507)», *Revista de Literatura Medieval*, 11, pp. 179-208.
- CASAS DEL ÁLAMO, María (2021), *La imprenta en Valladolid: repertorio tipobibliográfico (1501-1560 tipografía gótica)*. Valladolid: Ayuntamiento.
- CAYUELA, Anne (2000), «De reescritores y reescrituras: teoría y práctica de la reescritura en los paratextos del Siglo de Oro», *Criticón*, 79, pp. 37-46.
- CAYUELA, Anne (2015), «'Esta pobre habilidad que Dios me dio': autores, impresores, editores en el entuerto de la publicación (siglos XVI-XVII)», en E. Torné y E. Villalba (coords.), *Cultura escrita y memoria... Tiempos Modernos*, 31/2, pp. 296-317.
- CELESTINA VISUAL, dir. Enrique Fernández. En línea: <<http://celestinavisual.org/>> [consulta: 26/12/2021].
- CIVIL, Pierre (2017), «Grabados celestinescos. La ilustración de un 'género' literario en la primera mitad del siglo XVI», en David Álvarez Roblin y Olivier Biaggini (eds.), *La escritura inacabada*. Madrid: Collection de la Casa de Velázquez, 159, pp. 85-101.
- DE VINNE, Theodore Low (1902), *The Practice of Typography. A Treatise on Title-pages, with Numerous Illustrations in Facsimile and Some Observations on the Early and Recent Printing of Books*. New York: Century Company.
- DI CAMILLO, Ottavio (2012), «Algunas consideraciones sobre *La Celestina* italiana», en Patrizia Botta, Aviva Garibba, María Luisa Cerrón Puga, Debora Vaccari (eds.), *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*. Roma: Bagatto Libri, pp. 216-226, col. 2.
- FERNÁNDEZ VALLADARES, Mercedes (2020), «De la tipobibliografía a la biblioiconografía. Consideraciones metodológicas para un *Repertorio digital de materiales iconográficos de los impresos españoles del siglo XVI*», en Juan Carlos

- Conde y Clive Griffin (eds.), *La palabra escrita e impresa: libros, bibliotecas, coleccionistas y lectores en el mundo hispano y novohispano: in memoriam Víctor Infantes & Giuseppe Mazzocchi*. New York/Oxford: Hispanic Seminary of Medieval Studies & MIMS, pp. 57-98.
- GENETTE, Gérard (1982), *Palimpsestes*. Paris: Éd. Du Seuil.
- GENETTE, Gérard (1987), *Seuils*. Paris: Éd. Du Seuil.
- GENETTE, Gérard (1988), «Structure and Functions of the Title in Literature», *Critical Inquiry*, 14, pp. 692-720.
- GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, José Luis (2018), «Los orígenes de la portada. Un laberinto editorial con una salida inesperada», *Titivillus*, 2, pp. 127-157.
- GRIFFIN, Clive (2001), «*Celestina's* Illustrations», *Bulletin of Hispanic Studies*, 78/1, pp. 59-79.
- GUILLOT, Catherine (2007), «Espace liminaire du livre de théâtre au XVIII^e siècle et espace du frontispice», en Alain Milon y Marc Perelman (dirs.), *Le livre et ses espaces*. Paris: Presses Universitaires de Paris Nanterre, pp. 109-128.
- HERRERA MORILLAS, José Luis (2015), «Aspectos artísticos del fondo antiguo digital de la Universidad de Sevilla: los frontispicios del siglo XVI», *Anales de Documentación*, 18/2, pp. 1-27.
- HERRIOTT, J. Homer (1964), *Towards a critical edition of La Celestina*. Madison/Milwaukee: The University of Wisconsin Press.
- INFANTES, Víctor (2006), *Del libro áureo*. Madrid: Calambour.
- JIMÉNEZ RUIZ, Ana Milagros (2020), «La primera portada celestinesca sevillana: Estudio de una parodia iconográfica e iconológica», en Enrique Fernández Rivera y Amaranta Saguar García (eds.), *Videoactas del I Congreso del CEL-PYC (4-5 de junio de 2020)*. New York: Celpyc.
- LACARRA, María Jesús (2019), «Fernando de Rojas, *Celestina*», en *Comedic: Catálogo de obras medievales impresas en castellano hasta 1600*. Zaragoza. En línea. Publicación: 15/03/2019. Actualización: 31/12/2020. DOI: https://doi.org/10.26754/uz_comedic/comedic_322
- LANE, Philippe (1991), «Seuils éditoriaux», *Espaces Temps*, 47-48, pp. 91-108.
- LAWRANCE, Jeremy (1993), «On the Title *Tragicomedia de Calisto y Melibea*», en Alan Deyermond y Jeremy Lawrance (eds.), *Letters and Society in Fifteenth-Century Spain. Studies Presented to P. E. Russell on his Eightieth Birthday*. Llan-grannog (Gales): The Dolphin Book, pp. 80-92.
- LÓPEZ FERREIRO, Antonio (1968), *Galicia en el último tercio del siglo XV*. Vigo: Editorial Compostelana.
- MARTÍN ABAD, Julián (2004), *Los libros impresos antiguos*. Valladolid: Universidad.
- MORATO JIMÉNEZ, Mónica (2013), *La portada en el libro impreso español: tipología y evolución, (1472-1558)*. [Tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid. En línea: <<http://eprints.ucm.es/24482/1/T35151.pdf>> [consulta: 8/11/2020].

- NORTON, Frederick J. (1997), *Printing in Spain 1501-1520* [1966]. Nueva ed. anotada por Julián Martín Abad, *La imprenta en España, 1501-1520*. Madrid: Ollero & Ramos.
- PARGUEZ, G. (1971), «A propos des pages de titres des livres anciens», *Revue française d'histoire du livre*, 1-2, pp. 55-76.
- PÉREZ PASTOR, Cristóbal (1992), *La imprenta en Medina del Campo* [1895]. Con un prefacio [y adiciones al repertorio] de Pedro M. Cátedra. Salamanca: Junta de Castilla y León.
- PORTAL CELESTINESCO, dir. Marta Haro Cortés, Valencia. En línea: <<https://parnaseo.uv.es/PortalCelestinesco/>> [consulta: 29-12-2021].
- RAUTENBERG, Ursula (2007), «La page de titre. Naissance d'un dispositif typographique dans les débuts de l'imprimerie», en Alfred Messerli y Roger Chartier (eds.), *Scripta volant, verba manent. Schriftkulturen in Europa zwischen 1500 und 1900*. Basel: Schwabe, pp. 61-92.
- RAUTENBERG, Ursula (2008), «Die Entstehung und Entwicklung des Buchtitelblatts in der Inkunabelzeit in Deutschland, den Niederlanden und Venedig. Quantitative und qualitative Studien», *Archiv für Geschichte des Buchwesens*, 62, pp. 1-105.
- RAUTENBERG, Ursula (2016), «The-Title-Pages from the Printing Shop of Aldus Manutius (1495-1515)», en Mario Infelise (ed.), *Aldo Manuzio. La costruzione del mito*. Venezia: Marsilio Editori, pp.163-181.
- REYES GÓMEZ, Fermín de los (2003), «Los preliminares en la identificación del libro antiguo», en Manuel José Pedraza (ed.), *Comercio y tasación del libro antiguo: análisis, identificación y descripción (Textos y materiales)*. Zaragoza: Pressas Universitarias de Zaragoza, pp. 201-256.
- REYES GÓMEZ, Fermín de los (2005), «Estructura formal del libro antiguo», en Manuel José Pedraza Gracia (ed.), *Valoración y tasación del libro antiguo: Cuarto curso-taller sobre comercio y tasación del libro antiguo*. Zaragoza: Pressas Universitarias, pp. 49-91.
- REYES GÓMEZ, Fermín de los (2010), «La estructura formal del libro antiguo español», *Paratesto*, 7, pp. 9-59.
- ROJAS, Fernando de (2011), *La Celestina*. Francisco J. Lobera et al. (ed.). Madrid: Real Academia Española.
- RUIZ GARCÍA, Elisa (1999), «El artificio librario: de cómo las formas tienen sentido», en Antonio Castillo Gómez (ed.), *Escribir y leer en el siglo de Cervantes*. Barcelona: Gedisa, pp. 308-309.
- SAGUAR GARCÍA, Amaranta (2020) «¿Un programa iconográfico original? Modelos alemanes para los tacos de la edición Zaragoza, en la oficina de Jorge Coci a costa de Pedro Bernuz y Bartolomé de Nájera, 17 de junio de 1545, de "Celestina"», en Enrique Fernández y Amaranta Saguar (eds.), *Videoactas del*

- I Congreso del CELPYC (4-5 de junio de 2020)*. New York: CELPYC. DOI: <https://doi.org/10.47537/celpyc2020>
- SHEVLIN, Eleanor F. (1999), «To Reconcile Book and Title, and Make 'em Kin to One Another: The Evolution of the Title's Contractual Functions», *Book History*, 2, pp. 42-77.
- SIMÓN DÍAZ, José (2000), *El libro español antiguo: Análisis de su estructura*. Madrid: Ollero & Ramos.
- SPANG, Kurt (1986), «Aproximación semiótica al título literario», en *Investigaciones Semióticas I: Actas del I Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica celebrado en Toledo durante los días 7, 8 y 9 de junio de 1984*. Madrid. CSIC, pp. 531-542.
- TRAN, Trung (2007), «L'image dans l'espace visuel et textuel des narrations illustrées de la Renaissance: morphologie du livre, topographie du texte et parcours de lectura», en Alain Milon et Marc Perelman (dirs.), *Le livre et ses espaces*. Paris: Presses Universitaires de Paris Nanterre, pp. 85-107.
- WHINNOM, Keith (1980), «'La Celestina', 'The Celestina', and L2 Interference in L1», *Celestinesca*, 4/2, pp. 19-21.