

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

HACIA UNA SISTEMATIZACIÓN DE LOS GRABADOS DE LAS PRIMERAS PORTADAS DE *CELESTINA*: EL PRIMER TIPO ICONOGRÁFICO CELESTINESCO*

ANA MILAGROS JIMÉNEZ RUIZ

Universidad de Zaragoza – Instituto de Patrimonio y Humanidades

A pesar de haber sido concebida en el «otoño de la Edad Media», la originaria *Comedia de Calisto y Melibea* y, posteriormente por reclamo de sus lectores, *Tragicomedia* —«viendo estas discordias, entre estos extremos partí agora por medio la porfía y llamela tragicomedia» (Rojas 2000: 21)— fue impresa en castellano de forma prolifera en la imprenta manual hispana y europea a lo largo del siglo xvi y de las tres primeras décadas del xvii hasta las ediciones bilingües de Rouen.

La existencia constatada de noventa y dos ediciones castellanas¹ y la suposición de otro centenar desaparecido permiten columbrar una amplia acogida por parte de sus lectores coetáneos. Por ello, la historia de la recepción y lectura de la obra de Rojas es indesligable de la propia historia del libro antiguo hispánico; una realidad material que condiciona también la configuración del elemento paratextual que pretendemos abordar en la presente publicación: las ilustraciones

* Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación PID2019-104989GB-I00, concedido por el Ministerio de Ciencia e Innovación. Se inscribe en el grupo investigador 'Clarisel', que cuenta con la participación económica tanto del Departamento de Ciencia, Tecnología y Universidad del Gobierno de Aragón como del Fondo Social Europeo.

1. Para más detalles de estas ediciones, cfr. M.^a J. Lacarra, «Fernando de Rojas, *Celestina*», en *Comedic: Catálogo de obras medievales impresas en castellano hasta 1600*, Zaragoza (España), ISSN 2530-1985. En línea: 15/03/2019. Actualización: 31/01/2022. DOI: https://doi.org/10.26754/uz_comedic/comedic_322 [consulta: 28/02/2022]. Debido a la limitación cronológica de esta base de datos, no aparece la información de nueve ediciones impresas a partir de 1601. No obstante, al formar parte de nuestro corpus de estudio, conviene mencionarlas: Madrid: Andrés Sánchez, 1601; Zaragoza: Carlos de Labayen, 1607; Madrid: Juan de la Cuesta, 1619; Milán: Juan Baptista Bidelo, 1622; Madrid: viuda de Alonso Martín, 1632; Pamplona: Carlos de Labayen, 1633; Rouen: Charles Osmont, 1633; Rouen: Charles Osmont, 1633-1634; Rouen: Charles Osmont, 1644.

de las portadas. Por la relevancia en su recepción, como paratexto (Genette 1982; 1987) que completa la lectura de la obra literaria (Ruiz García 1999: 297), nos disponemos a presentar el primer tipo iconográfico celestinesco, dentro de una sistematización de las portadas de las ediciones celestinescas. Esto sentará las bases para trazar las rutas de difusión e de influencia que, respecto al panorama editorial celestinesco, existieron en las distintas prensas hispanas del siglo xvi y para comprender la lectura de la obra de Rojas.

1. LA PORTADA EN EL LIBRO IMPRESO ANTIGUO (I.^a MITAD DEL SIGLO XVI)

Antes de abordar la cuestión de los grabados de los «pórticos» celestinescos, conviene realizar una serie de precisiones que ayuden a comprender y contextualizar los elementos necesarios en la configuración de la portada. Como se puede inferir de su etimología —‘De puerta’ (*DRAE*, s.v.)—, esta se encuentra en la entrada o el principio del libro impreso. Sin embargo, frente a conceptos como frontispicio, anteportada o portadilla que son semejantes, según el criterio de localización, a portada se caracteriza por no incluir el texto principal y por incorporar un mayor número de elementos de identificación de la obra, tales como el título, el nombre del autor, el pie de imprenta —fecha, lugar y nombre del impresor— (Morato Jiménez 2014: 89) y datos legales, como el privilegio o la licencia (Reyes Gómez 2010: 21-25). No obstante, no será hasta la cuarta década del siglo xvi (Morato Jiménez 2014: 96) cuando la presencia de estos elementos se generalice.

La aparición de la portada es indesligable del libro impreso «puesto que los códices *suelen* carecer de ella y los primeros incunables, que emulan al manuscrito, también» (la cursiva es nuestra; Reyes Gómez 2010: 19) y su configuración evolucionará en diferentes etapas a medida que la difusión del libro impreso se consolide. En su etapa inaugural, desde los años ochenta del siglo xv hasta la segunda década del siglo xvi, la primera hoja del libro —denominada «protoportada» por Reyes Gómez (2010: 19-20)— ofrece unos pocos elementos identificativos como el título, el nombre del autor o, desde los años noventa del xv, ilustraciones.

En gran medida, las causas de esta evolución estuvieron determinadas por las nuevas necesidades del mundo del libro impreso y, por ello, la inicial función de protección que tenía la primera hoja del libro impreso fue adquiriendo un valor de identificación para el propio librero y, posteriormente, comercial para el demandante del libro antiguo. Precisamente, y por esta razón, el uso de grabados xilográficos —como síntesis y anuncio del contenido literario que «ilustra, describe, interpreta, sustituye o hace evidente el contenido de la obra» (Martínez Pereira 2003: 51)— cobrará una gran importancia como principal reclamo comercial para con el lector-comprador. Por tanto, ante los beneficios que habían de reportar, no es de extrañar que impresores, editores e, incluso, autores —cuando

intervenían en la producción editorial de su obra— emplearan xilografías para ilustrar la antesala de sus creaciones editoriales y literarias.

2. LAS ILUSTRACIONES DE LAS PORTADAS DE *CELESTINA*

En el momento en el que aparecen las primeras ediciones de la *Comedia de Calisto y Melibea*, la portada del libro nacido de la imprenta manual en el ámbito hispánico se encuentra todavía en una fase de configuración. Esta podía variar en función del contenido del impreso, así como de la tendencia del taller², si bien es verdad que, en las primeras décadas del siglo xvi, generalmente podemos encontrar en el «pórtico» de la obra literaria tres elementos principales: texto, subtexto y grabado.

Las primeras ediciones de la *Comedia* y *Tragicomedia de Calisto y Melibea* que conservamos cuentan, al menos, con una ilustración en sus portadas, por no mencionar el rico programa de grabados dispuesto en la edición burgalesa de Fadrique de Basilea, cuyo estudio obviaremos en esta publicación, ya que solo conservamos un único ejemplar mutilado de la primera hoja del cuaderno A (Snow 1987, 2005; Berndt Kelley 1993; Rivera 1995; Montero 2005a, 2005b, 2015; Pintado 2016; Martín Abad 2018). Desde sus orígenes, la configuración editorial de *Celestina* es decisiva en su recepción y lectura. El propio autor ya sostenía en el Prólogo «que aun los impresores han dado sus punturas, poniendo rúbricas o sumarios al principio de cada acto, narrando en breve lo que dentro contenía» (Rojas 2000: 20); de igual modo, las ilustraciones de sus portadas actuaron como una lectura e interpretación de los agentes del libro antiguo (Civil 2017: 90).

A pesar de que el estudio de las portadas celestinescas ha recibido una buena parte de la atención de los estudiosos de los grabados celestinescos (Abad 1977; Albalá Pelegrín 2015) nos disponemos a presentar una sistematización —previa a un análisis iconográfico³ e iconológico— de las portadas de las ediciones celestinescas en las tres primeras décadas del siglo xvi al calor del primer tipo iconográfico celestinesco.

2.1. Sistematización de las portadas de la *Comedia* y *Tragicomedia* de Calisto y Melibea

Como se ha establecido en la introducción, para comprender las ilustraciones de las portadas celestinescas dentro de su contexto histórico, conviene tener presente la materialidad de la obra literaria, pues, en gran medida, esta condiciona el

2. Para más información a este respecto, véase en la presente monografía la publicación de María Jesús Lacarra, «Las portadas como paratexto: el ejemplo de la *Tragi-Comedia de Calisto y Melibea*».
3. Para el que seguimos el valioso ejemplo de Lucía Megías (2006, 2015, 2021; entre otros).

contenido final que llega al lector. Por ello, en la presente sistematización concebimos las imágenes celestinescas como representaciones fruto del uso de tacos xilográficos que, aunque en ocasiones revelaban una estrecha relación icono-textual con la obra literaria que ilustraban, constituían herramientas materiales sujetas a las necesidades de un taller —o varios— de imprenta (Fernández Valladares 2012: 88-89; Fernández Valladares 2020: 59).

A partir de este enfoque —que no es exclusivo de otras metodologías más idealistas—, consideramos determinante atender al género editorial y, especialmente, el formato de las ediciones celestinescas, ya que el uso de los tacos xilográficos, especialmente aquellos de ancho de página, estaría supeditado a las dimensiones del formato y, por tanto, aquellos grabados empleados para, por ejemplo, las ediciones en cuarto no podrían ser reutilizados en las de octavo y, aún menos, en las de dozavo⁴. De este modo, los programas iconográficos celestinescos fueron evolucionando paralelamente a estas necesidades editoriales que, a su vez, estaban fuertemente determinadas por la oferta y demanda del papel en el comercio de cada época.

2.1.1. Breves precisiones terminológicas

La imagen, al igual que el texto, es un elemento que comprende una gran variedad de tipologías y, por tanto, que es susceptible de ser abordada desde muy diversas disciplinas. En la presente sistematización seguiremos las precisiones terminológicas de García Mahiques (2008a; 2008b) que se incardinan en los principios de la cultura visual como historia cultural, lo cual permitirá la conjunción de la lectura visual de los grabados celestinescos con la lectura textual de la obra de Rojas.

Para comprender la evolución de las ilustraciones de portadas celestinescas, conviene adentrarse en el concepto de «tipo iconográfico» (García Mahiques 2008a: 32-36; García Mahiques 2008b: 37-43). Este concepto panofskiano (Panofsky 1982 [1932]: 203-218) consiste en la concreción gráfica de un tema o asunto y, como tal, está estrechamente vinculado al «análisis del contenido secundario o convencional», es decir, al análisis iconográfico. Por ello, cada tipo iconográfico alberga en sí unos significados y connotaciones específicos. Asimismo,

4. Si abordamos la producción editorial de la *Comedia* y *Tragicomedia* desde la evolución de su formato, podemos establecer tres tendencias principales, que, en ocasiones, son contemporáneas en el tiempo: por una parte, las ediciones en cuarto (treinta y dos), las que aparecen en octavo (dieciséis) y las de formato menor, divididas en doceavos y dieciseisavos (en total, cuarenta). Solamente excluimos de nuestro cálculo la desconocida edición de Salamanca de 1500 que menciona en su explícit rimado final la edición valenciana de 1514 de Juan Joffré. No obstante, es bastante probable que, siguiendo la tendencia editorial del momento, presentara un formato en cuarto.

un único tipo iconográfico puede presentar diferentes modalidades o «esquemas compositivos» (García Mahiques 2008a: 36-38; García Mahiques 2008b: 43-46), es decir, diferentes composiciones formales que, a pesar de las variaciones técnicas o estilísticas, representan un mismo tipo iconográfico.

En nuestro caso, gracias al alto nivel de emulación entre unas ediciones y otras, la identificación de los principales tipos iconográficos permitirá en el futuro comprender cómo se conceptualizó la obra de Rojas.

2.1.2. El primer tipo iconográfico celestinesco: «Encuentro entre Melibea y Calisto, con Celestina a la puerta (y criados y caballos)»

Como hemos visto, en las tres primeras décadas del siglo xvi se produce el periodo de transición hacia la consolidación de la portada hispánica. En ese mismo periodo, salen a la luz las primeras ediciones de *Celestina* y las más valiosas en términos ilustrativos.

Por ello, desde la primera edición con grabado de portada, la de Toledo impresa por Pedro Hagenbach en 1500, hallamos el primer tipo iconográfico celestinesco: «Encuentro entre Melibea y Calisto, con Celestina a la puerta». En un sentido estricto, se trataría de la combinación de dos tipos iconográficos, vinculados a dos momentos distintos de la trama celestinesca, pero precisamente la elección de ambas escenas desde la más temprana ilustración nos obliga a atenderlos de forma unitaria.

El primer grabado de portada celestinesco conservado aparece en la edición de Toledo (1500) y contiene un primer esquema compositivo constituido por tres figuras equitativamente dispuestas en un mismo plano que, en una dimensión preiconográfica, podría clasificarse bajo el motivo «encuentro entre dama y galán, con anciana a la puerta». Junto a una pared de ladrillos a la izquierda, una anciana, que da la espalda a las otras dos figuras, apoya su mano derecha en un muro mientras porta en su mano izquierda una madeja. En el centro, una dama muestra cierta actitud de displicencia en su rostro —especialmente los ojos— y brazos al dirigirse a un galán con un ave posada en su brazo izquierdo y que la interpela con el gesto propositivo de su mano derecha. En un plano secundario, la escena se completa con tres (2 + 1) árboles que rellenan los espacios presentes entre las figuras. De nuevo, el mismo taco xilográfico empleado para esta edición volverá a utilizarse en la edición atribuida al Sucesor de Pedro Hagenbach (Toledo, [1510-1514]) y, más tarde, la sevillana de Juan Varela de Salamanca ([1514-1517]) emplea una copia de este mismo modelo en el que suaviza algunos rasgos faciales de los dos protagonistas de la xilografía (Fernández Valladares 2019: 480).

Este constituye el primer tipo iconográfico que conocemos de una portada de una edición celestinesca y que hemos denominado «Encuentro entre Melibea y Calisto, con Celestina a la puerta (y criados y caballos)». El tema o el asunto —concepto que permite observar la relación texto-imagen— que representa este tipo iconográfico es el abrupto encuentro —nótese el plano central de una hostil Melibea— entre Calisto y la joven (acto I) combinado con la representación de la visita de Celestina a la casa de Melibea (acto IV).

Sin lugar a dudas, este tipo iconográfico será el hegemónico a lo largo de las tres primeras décadas del siglo xvi y será el representado en un total de 19 ediciones. A pesar de que seguirán el mismo tipo iconográfico, la emulación iconográfica fruto de la competencia comercial de unos talleres con otros dará lugar a diferentes esquemas compositivos vinculados a sus ciudades, por lo que han sido denominados como el «modelo toledano» —ya mencionado—, el «modelo sevillano», el «modelo veneciano» y el «modelo burgalés».

Respecto al modelo nacido en Sevilla, este aparece solo un año más tarde de la primera edición celestinesca toledana cuando Estanislao Polono acuña un nuevo grabado xilográfico para su edición de la *Comedia* (Sevilla, 1501). La imagen parte del modelo toledano, pero añade una mayor complejidad al esquema compositivo y consolida este primer tipo iconográfico celestinesco al introducir una letrería que relaciona las figuras con los personajes del texto literario creando una clara correlación entre tema y tipo. En este nuevo esquema compositivo tanto la dama (Me.) como el galán (Ca.) se encuentran ahora en un plano principal y casi central, pero su gestualidad se conserva con respecto a la edición toledana —para la presente sistematización obviaremos las variaciones estilísticas—. Las dos figuras protagonistas aparecen simétricamente arropadas por tres nuevos motivos: una doncella (Lu.) y un caballo con un mozo (anónimo) a derecha e izquierda, respectivamente. Rompiendo ligeramente la simetría, pero también en un plano secundario, de nuevo, encontramos en la margen izquierda a la anciana (Ce.) que porta en su mano izquierda la madeja de hilos y que presenta un gesto más sofisticado al llamar a la puerta —también un nuevo motivo— con la aldaba. En un tercer plano, ocho árboles (4 + 1 + 1 + 2) equilibran la ilustración.

La misma xilografía fue empleada para la edición de Jacobo Cromberger de Sevilla [ca. 1511] y, como apunta Griffin (2001: 61-64), la ruptura de la parte izquierda donde se representa a Celestina demuestra que dicho taco fue utilizado reiteradamente seguramente para otras ediciones celestinescas desconocidas. Nuevamente, el taller de los Cromberger volverá a emplear este taco xilográfico para las seis ediciones datadas en torno a [1513-1515], [1516], [1518-1520], 1525 —ambas ediciones presentan a Celestina en la margen derecha de la composición, fruto de la ruptura definitiva del taco— y 1528. Asimismo, los grabados

de las portadas de las ediciones romanas de Marcelo Silber⁵ [1515-1516] y de Antonio Blado (1520) copian directamente el esquema compositivo sevillano; no en vano, Norton (1997 [1966]: 219-220) consideraba a la primera de estas ediciones como «edición pirata» de las ediciones sevillanas.

Siguiendo un orden cronológico —frente a un criterio regido por el formato editorial—, las tres ediciones venecianas en octavo presentan un nuevo esquema compositivo de este tipo iconográfico. El nuevo modelo ilustrativo de portada de estas ediciones, las dos de Juan Bautista Pedrezano (1523 y 1531) y la de Estéfano da Sabio (1534) —cuya imagen nace de un taco xilográfico que es una copia más tosca del de Pedrezano—, representa a Melibea (Me.) —con un nuevo gesto— y Calisto (Ca.) en un primer plano central junto a un perro en la margen derecha como nuevo motivo. En un plano intermedio, aparece Lucrecia (Lu.) y el caballo y, en un tercer plano, Celestina (Ce.) —portando un rosario en lugar de la madeja— llamando a la puerta de una casa, dos árboles y un criado que, en esta ocasión, es identificado como Sempronio (Sem.).

Finalmente, el modelo «burgalés» presente en las ediciones impresas por Juan de Junta en 1531, 1536 y 1543 muestra un esquema compositivo invertido —una particular readaptación a espejo del modelo sevillano obviando el motivo del caballo— donde Calisto (CA) y Melibea (ME) siguen protagonizando el primer plano central y, en uno secundario, se encuentran un criado anónimo, un árbol, Lucrecia (LU) y Celestina (CE) llamando a la puerta con la madeja.

A pesar de las diferencias estilísticas evidentes en estos cuatro modelos (figura 1), la identificación de la *Comedia y Tragicomedia de Calisto y Melibea* rápidamente se tuvo que asociar a este tipo iconográfico —especialmente con la propagación de las ediciones cromberguerianas— donde el encuentro entre la doncella y el galán adquiere gran parte del protagonismo. Al estilo de los incunables franceses que solían representar a la pareja protagonista de enamorados en sus portadas (Tura, 2008; 2009), este tipo iconográfico aproxima la lectura de *Celestina* al ámbito novelesco del amor-cortés. Precisamente, esta lectura habría permitido la reutilización del taco xilográfico empleado para la portada de la edición de la *Cárcel de Amor* (1493) de Pablo Hurus en la edición de la *Tragicomedia*, impresa en las prensas zaragozanas de Jorge Coci en 1507. Aunque no se trataba del único tipo iconográfico —paralelamente coexistían otros como el acuñado en las prensas de

5. La reciente edición descubierta, [Roma: Marcelo Silber, 1512-1515], queda descartada de esta clasificación puesto que el único testimonio conservado es un ejemplar mutilo que carece del primer cuaderno que debía incluir la portada. No obstante, la coincidencia de los programas iconográficos —tanto en grabados de ancho de páginas como en «figuritas fáctotum»— de esta edición y Roma [1515-1516] (Lacarra/Jiménez Ruiz 2021: 113) permite intuir que seguramente el grabado de su portada sería el mismo de las ediciones romanas.

Juan Joffré⁶—, su representación en un gran número de ediciones permite sostener que la gran mayoría de lectores de los tres primeros decenios del Quinientos establecieron su primer contacto —y lectura— con este tipo de portada celestinesca.

Rápidamente, a medida que el número de ediciones celestinescas fue en aumento los programas iconográficos de sus portadas fueron consolidándose y desarrollando nuevas variantes y esquemas compositivos e, incluso, nuevos tipos iconográficos.

Con la publicación de la *Tragicomedia* de Juan Cromberger de 1535 se produce un punto de inflexión en la difusión de este primer tipo al acuñar un nuevo grabado xilográfico para la portada —y, en general, de todo el programa iconográfico— que constituye un nuevo tipo iconográfico. Este nuevo tipo posee una mayor complejidad compositiva otorgada por la representación simultánea de tres escenas: el encuentro entre Calisto y Melibea en el huerto de la joven (parte superior izquierda); la llegada de Calisto con su desbocado caballo (parte inferior izquierda); y la visita de Celestina a Melibea (parte derecha del grabado).

A pesar de que para algunos autores la novedad podría haber supuesto un cambio de lectura de la obra de Rojas (Griffin 2001: 72), consideramos que gran parte de la razón de la renovación iconográfica reside en la competitividad editorial entre impresores. El alcance y la repercusión de este segundo tipo iconográfico fueron muy amplios ya que abarca un periodo desde 1535 hasta finales de la centuria y habita en un gran número de ediciones celestinescas de variados formatos⁷. De este modo, el primer tipo iconográfico que concedía un gran protagonismo a la pareja de jóvenes «mancebos» quedó desbancado por un segundo tipo en el que convenía —por razones editoriales— acentuar un cierto componente caballeresco.

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.

6. Con una disposición de vista de pájaro (Albalá Pelegrín 2005: 91-94), esta ilustración se encuentra en el grabado de portada de las ediciones de Valencia de 1514 y 1518, y fue copiada en las ediciones barcelonesas de Amorós de 1525 y 1531 (Jiménez Ruiz 2021: 248-249).
7. Por motivos de extensión, no podemos desarrollar este segundo gran tipo iconográfico celestinesco. Siguiendo la clasificación de Comedic, las ediciones son: Sevilla: Dominico de Robertis, 1536 (12 de mayo); Zaragoza: Bartolomé de Nájera y Pedro Bernuz, 1545 (17 de junio); Sevilla: Jácome Cromberger, 1550 (26 de marzo); Zaragoza: Pedro Bernuz, 1554 (22 de noviembre); Valladolid: Francisco Fernández de Córdoba, 1561-1562 (7 de enero); Salamanca: Pedro Lasso Vaca, 1573; Salamanca: Álvaro Ursino de Portonariis, 1575; Valencia: Juan Navarro, 1575; Salamanca: Pedro Lasso Vaca, 1577; Salamanca: Juan y Andrés Renau, 1590.

- ALBALÁ PELEGRÍN, Marta (2015), «Gestures as a Transnational Language through Woodcuts: *Celestina's* Title Pages», *Celestinesca*, 39, pp. 79-112.
- BERNDT, Kelley (1993) «Mute Commentaries on a Text: The Illustrations of the *Comedia de Calisto y Melibea*», en Ivy A. Corfis y Joseph T. Snow (eds.), *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, pp. 193-227.
- 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: continuaciones literarias y creación en España: siglos XIII a XVII*. Madrid: Casa de Velázquez, pp. 85-101.
- FERNÁNDEZ VALLADARES, Mercedes (2012), «Biblioiconografía y literatura popular impresa: la ilustración de los pliegos sueltos burgaleses (o de babuines y estampas celestinescas)», *eHumanista. Journal of Iberian Studies*, 21, pp. 87-131.
- FERNÁNDEZ VALLADARES, Mercedes (2019), «Otra enigmática *Tragicomedia de Calisto y Melibea* con la data contrahecha de "1502": Análisis tipográfico y ensayo de ecdótica iconográfica (con una nueva edición de la *Cárcel de Amor* [1520])», en María Jesús Lacarra (coord.), Nuria Aranda García, Ana-Milagros Jiménez Ruiz y Ángela Torralba Ruberte (eds.), *Literatura medieval hispánica «Libros, lecturas y reescrituras»*. San Millán de la Cogolla: Cilengua, pp. 463-500.
- 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 J. C. Conde y C. Griffin (eds.), *Actas del Simposio sobre El libro en el mundo hispánico: nuevas tendencias y direcciones (Magdalen College, Oxford, 20-21 de septiembre de 2010)*. New York: Hispanic Seminary of Medieval Studies, pp. 57-98.
- GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (2008a), «El proyecto "Los tipos iconográficos" y una reflexión sobre la terminología en los estudios iconográficos», en Rafael García Mahiques y Vicent Francesc Zuriaga Senet (eds.), *Imagen y Cultura: La interpretación de las imágenes como Historia cultural*. Valencia/Gandía: Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura i Esport/Universitat Internacional de Gandía, vol. 1, pp. 21-42.
- GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (2008b), *Iconografía e iconología*. Madrid: Editorial encuentro, Vol. 1.
- GENETTE, Gérard (1982), *Palimpsestes*. Paris: Éd. Du Seuil.
- GENETTE, Gérard (1987), *Seuils*. Paris: Éd. Du Seuil.

- GRIFFIN, Clive (2001), «*Celestina's illustrations*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 78/1, pp. 59-79.
- JIMÉNEZ RUIZ, Ana Milagros (2021), «La *Tragicomedia de Calisto y Melibea* en Barcelona (1525, 1531, 1561, 1565 y 1585): Estudio biblioiconográfico», en Francisco Toro Ceballos (ed. lit.), Folke Gernert (hom.), *Mujer, saber y heterodoxia. «Libro de Buen Amor», «La Celestina» y «La Lozana Andaluza»*. Alcalá la Real: Ayuntamiento de Alcalá la Real, pp. 245-264.
- LACARRA, María Jesús y JIMÉNEZ RUIZ, Ana Milagros (2021), «*Tragicomedia de Calisto y Melibea*: testimonios recuperados y una nueva edición [Roma, Marcello Silber, 1512-1515]», *Celestinesca*, 45, pp. 99-128.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (2006), *Leer el Quijote en imágenes: hacia una teoría de los modelos iconográficos*. Madrid: Calambur.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (2015), «El Banco de imágenes del *Quijote*: 1605-1915: una herramienta digital para conocer la iconografía quijotesca», *Caracteres: estudios culturales y críticos de la esfera digital*, 4/1, pp. 8-33.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (2021), *El Quijote en imágenes: un viaje iconográfico del libro de caballerías a la novela universal*. Alcalá de Henares: Editorial Universidad de Alcalá.
- MARTÍN ABAD, Julián (2018), *Cum Figuris. Texto e imagen en los incunables españoles. Catálogo bibliográfico y descriptivo*, prólogo de Elisa Ruiz. Madrid: Arco Libros.
- MARTÍNEZ PEREIRA, Ana (2003), «La ilustración impresa», en Víctor Infantes, François López y Jean-François Botrel (dirs.), *Historia de la edición y de la lectura en España 1472-1914*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, pp. 50-65.
- MONTERO, Ana Isabel (2005a), *Deflowering Textual Boundaries: Illustration and Transgression in the 1499(?) Edition of "Celestina"*. [Tesis Doctoral]. Atlanta: Emory University.
- MONTERO, Ana Isabel (2005b), «A Penetrable Text? Illustration and Transgression in the 1499 (?) Edition of Celestina», *Word & Image*, 21/3, pp. 41-55.
- MONTERO, Ana Isabel (2015), «Reading at the Threshold: The Role of Illustrations in the Reception of the Early Editions of *Celestina*», *Celestinesca*, 39, pp. 197-224.
- MORATO JIMÉNEZ, Mónica (2014), *La portada en el libro impreso español: tipología y evolución (1472-1558)* [Tesis Doctoral]. Universidad Complutense de Madrid.
- NORTON, Frederick John (1997), «Apéndice B. Las primeras ediciones de la "Celestina"» [1966], en Julián Martín Abad (ed.), *La imprenta en España 1501-1520* (con un nuevo «Índice de Libros Impresos en España, 1501-1520»). Madrid: Ollero y Ramos, pp. 209-224.

- PANOFSKY, Erwin (1982), «Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst», *Logos*, 21 [1932], pp. 103-119; «Sul problema della descrizione e dell'interpretazione del contenuto di opere d'arte figurativa», en *La prospettiva come «forma simbolica» e altri scritti*. Milano: Feltrinelli, pp. 203-218.
- PINTADO, Vanessa (2016), «El impresor Fadrique de Basilea y los grabados de la *Celestina* de Burgos de 1499», en Laurette Godinas (ed.), *De la piedra al pixel. Un recorrido por las edades del libro*. México D. F.: UNAM, pp. 335-356.
- REYES GÓMEZ, Fermín de los (2010), «La estructura formal del libro antiguo español», *Paratesto*, 7, pp. 9-59.
- RIVERA, Isidro (1995), «Visual Structures and Verbal Representation in the *Comedia de Calisto y Melíbea* (Burgos, 1499?)», *Celestinesca*, 19/1-2, pp. 4-30.
- ROJAS, Fernando de (2000), *La Celestina, Tragicomedia de Calisto y Melíbea*. Francisco J. Lobera, Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, Íñigo Ruiz Arzálluz y Francisco Rico (eds.). Barcelona: Crítica.
- 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.
- SNOW, Joseph T. (1987), «La iconografía de tres *Celestinas* tempranas (Burgos, 1499; Sevilla, 1518; Valencia, 1514): Unas observaciones», *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica*, 6, pp. 255-277.
- SNOW, Joseph T. (2005), «Imágenes de la lectura/ lectura de las imágenes: el caso de la comedia burgalesa impresa por Fadrique de Basilea», en Patrizia Botta (ed.), Aviva Garribba y Elisabetta Vacaro (coords.), *Filologia dei testi a stampa (área ibérica)*. Modena: Mucchi Editore, pp. 111-129.
- TURA, Adolfo (2008), «La rappresentazione degli amanti in alcuni rari incunaboli e postincunaboli francesi (considerazioni sulla genealogia dei legni)», *Gutenberg-Jahrbuch*, 83, pp. 87-92.
- TURA, Adolfo (2009), «Migrazioni, copie, migrazioni di copie: appunti su vicende di legni», *Gutenberg-Jahrbuch*, 84, pp. 203-209.