

Notas a la ilustración de un duelo: el suicidio de Melibea en los grabados antiguos de *Celestina*

Raúl Álvarez Moreno
(University of British Columbia)

Sin ser el primero de la literatura española, como a veces se ha presentado, es indudable que el suicidio de Melibea marca un antes y un después en la tradición hispánica sobre el tema. Tampoco es el único de una obra, *Celestina*, que como recoge López-Ríos, alude antes al potencial suicidio del “desesperado” Calisto o incluye a la “Inés que se ahorcó” entre los hechos de resonancia de la ciudad (Rojas 2000, 310-314). Quizás pudiera añadirse, como posibilidad lectora, la autodefensación de Pármeno y Sempronio, quienes *sin casi esperanza* de escapar, prefieren saltar al vacío a morir en poder de una justicia que los ejecuta “ya sin sentido” (Rojas 2000, 261-266).¹

En todo caso, la muerte autoinfligida de Melibea, en tanto que desenlace de la trama, está entre los episodios ineludibles para las diversas lecturas de *Celestina*. Tradicionalmente, han primado las interpretaciones moralizantes del acto, resumidas por Matthies Baraibar, con Otis Green (clímax de la *reprobatio amoris*), María Rosa Lida de Malkiel (consecuencia de la magia que la ata a Calisto) o José A. Maravall (castigo a la burguesía urbana emergente que amenaza las formas sociales tradicionales) en sus comienzos (Matthies Baraibar 1295-1296). A estas podría sumarse el excelente artículo de López-Ríos sobre la cuestión, quien además de anotar los estudios previos (309), ve en el suicidio de la joven un intento de subrayar sus implicaciones sociales, particularmente en términos de honra u opinión ajena.

Otras interpretaciones de la muerte de Melibea refutan, en distintos grados, la adscripción aporética de su suicidio al adoctrinamiento moral. Bien sea por seguir modelos literarios, filosóficos (mundo regido por el azar, naturalismo) y/o como resultado del origen converso de su autor, lo ven más como un acto de oposición al orden moral, social, legal o teológico (subversión de los límites del libre albedrío). Para Moya, algo se le escapó al moralista que permite la lectura desde la castigada, poniendo de manifiesto un individualismo ajeno a sus antecesoras medievales y que admite explicaciones como la del nihilismo moral de Rojas (Moya 208). Severin lo encuadra desde los modelos sentimentales, de más independencia y rebeldía femenina que los cortesanos (279). Más lejos va Gerli, para quien: “Her suicide is as much an expression of her wish to be with Calisto as it is a challenge to the patriarchal world that constrains all feminine desire” (161).

La relevancia textual del fin de Melibea la corroboran las ilustraciones antiguas de *Celestina*. Si como aprecia Berndt-Kelley “no other work in Spanish literature was as profusely illustrated” (193), el episodio nunca suele faltar en las ediciones publicadas en España que ilustran más que la portada.² Cuando las ediciones sevillana (1502, 1511) y

¹ El suicidio del criminal que se mata para eludir o tratando de eludir la justicia es de los más frecuentes en los testimonios históricos (Marías Martínez 277). Lo tipificaba el derecho romano, la *Lex Romana Visigothorum* de principios del VI, que incluía el acto por remordimiento (Andrés 166), así como la *Partida* VII, 24.

² Ello contrasta con muchas de las publicadas fuera y en otras lenguas, como la traducción veneciana de 1519, con grabados pero sin la escena del suicidio; la traducción francesa publicada en París en 1527, que incluye a Pleberio con Melibea en el auto 20 pero lo omite; la también veneciana de 1535, sin muerte de Melibea; la italiana de 1541 también en Venecia, con tautos facticios pero sin la escena; la parisina de 1543, con tautos solo hasta el auto 10; o la veneciana de 1543, con otras escenas típicamente representadas como Calisto en la escala o la retirada de su cadáver, pero sin rastro de nuestro suicidio como sí aparece en su modelo sevillano de 1523.

valenciana (1514) de la *Tragicomedia* iniciaron un modelo cuasi sistemático que generalizó el uso de tacos facticios, entre las pocas escenas que conservaron xilografía individualizada junto al taco del argumento fue la del suicidio.³ Existen casos incluso, como el de la edición salmantina de la *Tragicomedia* de 1590, en que el suicidio (la reacción) aparece ilustrado en el auto 8 además de en el 21. Ello puede verse dentro de la práctica de los editores de incluir grabados sin ir necesariamente con el argumento, pero en todo caso –por ser la única escena con que se hace– no deja de marcar su relevancia proléptica. Esta la confirma la edición valenciana de la *Tragicomedia* de 1575, versión que solo ilustra la portada más un único grabado: el de Melibea tirándose desde la torre.⁴

A lo dicho se añade el que el del suicidio, “con” o “más” la reacción al mismo, suele ser el grabado que cierra la obra, dejando más huella en la retina y memoria del lector. Por todo ello, creemos que las ilustraciones antiguas de la muerte de Melibea merecen un estudio específico en relación con el texto y no solo como su apéndice. Para realizarlo, empezaremos con una descripción clasificatoria del suicidio en las ilustraciones, con el fin de organizar el material y detectar las tendencias iconográficas de su visualización.⁵ Luego, pasando a lo iconológico, trataremos de explicar la poética visual anómala que observamos en la representación del acto, tanto en el texto como en su paso a la imagen.⁶ Lo haremos alrededor de tres focos que guiarán nuestra reflexión: el que las ediciones españolas ilustradas representen el momento en sí incluso avanzado el siglo XVI, cuando lo podían o debían haber suprimido; el cambio iconográfico clave tras Sevilla (1502, 1511) y Valencia (1514), pasándose a representar a Melibea casi siempre colgándose o (des)colgándose en la torre (“hanging from the tower”); y la discordancia con el texto ya desde Burgos (1499), al incluir a Alisa como testigo y a la que se irán añadiendo personajes.

Ya Snow vio en los grabados de la *Comedia* burgalesa de 1499, más cuidados y solo xilografías, una base esencial de las ilustraciones posteriores (256-261), notando después Alvar un modelo de influencias mutuas e incluso un “programa visual” entre las tempranas ediciones de *Celestina* (97). Se observa en la ilustración del suicidio, para el que la edición de 1499 introdujo patrones que, en distinta medida, gozaron de predicamento posterior y que por ello consignamos.

Por ejemplo, aunque tras Sevilla (1502, 1511) empezaran a sumarse a los tacos facticios, tras los argumentos, grabados para algunos autos, la costumbre de ofrecer una ilustración –fuera taco o xilografía– de ancho de página tras el argumento es una característica de Burgos que persistió después. Lo mismo puede decirse de la tradición de presentar la escena del suicidio (auto 15 o 20) y de la reacción (auto 16 o 21) en un solo grabado, a modo de síntesis causal del acto y su efecto. Aunque luego se alterará el esquema

³ A veces con ilustraciones muy rudimentarias, como la de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* impresa en Valencia en 1529, un interesante híbrido entre taco facticio y grabado.

⁴ El único caso en que hemos detectado algo similar es el de *La tercera Celestina* de Gaspar Gómez de Toledo (Medina, 1536), donde solo se ilustra como portada la ejecución de Pármeno y Sempronio.

⁵ En total hemos podido consultar, con solo alguna reedición con alguna diferencia, 32 ediciones ilustradas de la *Comedia* y la *Tragicomedia* que van desde 1499 a 1616. A estas se suman 6 ediciones ilustradas de continuaciones de entre 1514 y 1554. Aunque somos conscientes de que nuestra pesquisa no agota el tema, pensamos que el número y variedad de las consultas son válidos para los objetivos de clasificación y análisis de este artículo.

⁶ Nos ocupamos así de las dos últimas etapas de esquema triple de Panofsky, quien señalaba tres momentos del acto interpretativo de las obras de arte: el morfológico o lectura del sentido fenoménico de formas y motivos de la imagen; el iconográfico o interpretación identificativa, descriptiva y clasificatoria de esta; y el iconológico o visión la imagen como expresión de valores y contenidos teológicos, morales, filosóficos, políticos, etc (5-15).

composicional burgales de mostrar los dos eventos de derecha a izquierda e incluso algunas ediciones los separarán, su influencia iconográfica será decisiva. También se mantendrá en la mayoría de las ilustraciones tras 1499, la presencia de Pleberio y Alisa (en el texto se entera después por su marido) como testigos de pie y haciendo gestos. Estos irán desde el señalamiento del cuerpo dando paso a la escena en Burgos, a la extensión de los brazos, su levantamiento al cielo, la actitud de rezo, las manos cruzadas bajas en señal de resignación o las de Pleberio alzadas en aspa negando lo que ve (Augsburgo, 1520). De las ediciones consultadas, la primera que añade más testigos a Pleberio y Alisa conservando la escena en un grabado es la *Tragicomedia* sevillana de 1523.⁷ Esta práctica será la más común en las ediciones que separen las dos escenas, comenzando por la alemana de 1520. Algunas, como la toledana de 1538 o Medina 1536, mantendrán el apego al texto y representarán solo a Pleberio, sin grabado posterior con más testigos. Otro uso de Burgos que perdurará es la elipsis de lo que Rivera llama “the graphic depiction of Melibea’s injuries” (23). En ninguna edición se ve su “cuerpo hecho pedazos”, como tampoco los sesos de Calisto en los grabados de su muerte. Ambas escenas contrastan con la más gráfica, en general, de la ejecución de los criados.

Saliendo de la influencia burgalesa, son menos relevantes para este estudio las vestimentas de los personajes de la escena, que varían de acuerdo con el origen de las ediciones y su año. Tan solo una nota, por lo llamativo, de las *Tragicomedias* toledanas de 1526 y 1538, y de la de Medina (1536) influida por la primera. Pleberio se muestra aquí orientalizado, con atuendo y barba que recuerdan más a un padre musulmán que cristiano. Esto nos hace pensar que tal vez, junto a la impronta mudéjar típica toledana, se pueda estar recurriendo al viejo recurso narrativo medieval de otorizar actos y costumbres “repudiables”, usando en este caso la imagen para ello.



Il. 1: *Tragicomedia* de Toledo (1526). Fuente: CelestinaVisual.Org
<<http://celestinavisual.org/exhibits/show/toledo1526/item/495>>

En cualquier caso y siguiendo con nuestra descripción, el giro iconográfico fundamental que afecta al propio acto del suicidio fue el cambio tras Sevilla (1502, 1511), de representar a Melibea en el aire como en Burgos, a hacerlo cayendo colgándose o (des)colgándose en la azotea de la torre en diversos grados de verticalidad.⁸ Este hecho, junto

⁷ A esta le siguen, junto a su reedición veneciana de 1534, la *Tragicomedia* publicada en 1533 en Medina del Campo, y la *Tragicomedia trobada* (1540) de Juan de Sedeño.

⁸ Como resultado de ello, y también con consecuencias iconológicas que comentaremos, del pelo de Melibea recogido (¿en trenza?) como en Burgos, se pasará al pelo más suelto y a veces todo desgreñado o desordenado de casi todas las ediciones, con alguna excepción de pelo recogido como la alemana de 1520 o la valenciana de 1575.

al también básico de sintetizar la doble escena en un grabado o de componerla en dos e incluso tres, son los dos criterios primarios que nos llevan a dividir las ilustraciones antiguas del suicidio de la joven en cinco grupos.⁹

El primero lo forma la *Comedia* de Burgos (1499). En ella se dibuja a Melibea en el aire, con varios edificios de fondo, cayendo de la torre en posición horizontal, los brazos semi-extendidos y a punto de estrellarse contra el suelo. Lleva el pelo recogido y el tamaño de su cuerpo es menor que el de Pleberio y Alisa.

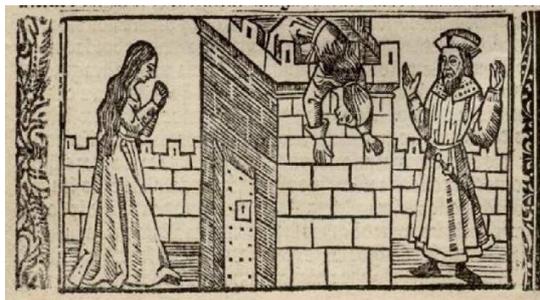


Il. 2: *Comedia* de Burgos (1499). Fuente: CelestinaVisual.Org
<<http://celestinavisual.org/exhibits/show/burgos1499/item/139>>

El segundo grupo de ilustraciones es el más profuso. Está compuesto por las ediciones que también articulan en un solo grabado la acción de suicidio y la reacción del padre o los padres, a los que a veces se suma más gente. No obstante, aunque por el formato a veces se corte, se ilustra a Melibea en caída colgándose o (des)colgándose en la torre de forma vertical o semi-vertical. Dentro de esta categoría están primero los grabados que colocan la torre en medio y a los testigos (los padres) a los lados según su sexo, como las *Tragicomedias* de Sevilla (1502, 1511, 1515-1518, 1528), Valencia (1514, 1529), Roma (1515), Burgos (1531) o la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* (1542) de Sancho de Muñón. El grabado de esta última copia a Burgos 1531, que a su vez sigue de cerca las ediciones sevillanas de los Cromberger.¹⁰

⁹ Dejamos a un lado, por falta de interés iconográfico e iconológico para nosotros, las ediciones que componen la escena del suicidio en taco facticio, sugiriéndolo pero sin representarlo, como la *Tragicomedia* veneciana de 1541.

¹⁰ Puesto que Roselia muere por heridas causadas por tiros de ballesta (cena 2, auto 5), estamos aquí ante otro uso genérico de las xilografías celestinescas. Aparece el grabado, no obstante, tras el argumento de la cena 3 del auto 5, para ilustrar el lamento de Eugenia, madre de Roselia, lo que no lo hace completamente inapropiado.



Il. 3: *Tragicomedia* de Sevilla (1515-1518). Fuente: Biblioteca Digital Hispánica, BNE R/26575(4) <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000020624&page=1>>

Otro subgrupo lo componen las publicaciones que, igualmente con la torre partiendo la escena y los testigos a los lados según el sexo, amplían estos con al menos un hombre y una mujer (¿Lucrecia?) a cada lado. Aquí tenemos, por ejemplo, las *Tragicomedias* de Sevilla (1523) y sus reediciones venecianas de 1531 y 1534, Medina del Campo (1533) y la *Tragicomedia trobada* de Juan Sedeño (Salamanca, 1540), que amplifica espacialmente y con una tercera figura el sector masculino. A este segundo grupo pertenecen, por último, las ediciones que, guardando más fidelidad al diálogo, devuelven la torre a uno de los lados del grabado y presentan en el otro a Pleberio brazos en alto como único testigo del suicidio. Entre estas están las *Tragicomedias* de Medina del Campo (1536) y Toledo (1538), que se alejan de su modelo toledano de 1526, al no incluir un grabado posterior con la reacción. Mención aparte merece Valencia (1575), similar a las últimas pero con la variante de un testigo más, Lucrecia o Alisa, que sale de la casa y extiende los brazos como para intentar coger a Melibea, aunque sin interferir en el plano de un Pleberio con un tamaño mayor.

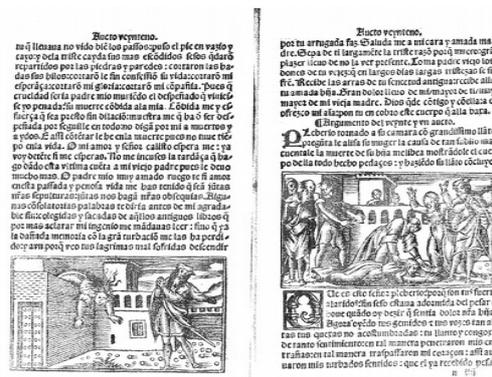


Il. 4: *Tragicomedia trobada* de Salamanca (1540). Fuente: Biblioteca Nacional de España, R/6601(1)

El tercer grupo de ilustraciones está formado por aquellas ediciones de la *Tragicomedia*, como Augsburgo (1520), Toledo (1526) y Salamanca (1590), que representan el acto del suicidio de Melibea colgándose o (des)colgándose en la torre, pero que desglosan el doble episodio del acto y la reacción en dos o tres escenas. La salmantina se ciñe a dos, la del suicidio con Pleberio y Lucrecia de testigos (auto 20) y la del llanto (auto 21), con un personaje masculino añadido a los padres y Lucrecia. Una escena más incluye la toledana, que agrega un taco en el auto 21 con la escena previa al suicidio (Lucrecia, Pleberio y Melibea), y otro tras el grabado del mismo en el auto 22 con Pleberio y Alisa. También lo

hace la alemana, que mete en el auto 21, tras el suicidio del 20, otro grabado que representa el momento en que Pleberio despierta a Alisa para decirle, antes del último llanto con Pleberio, Alisa agarrando el cuerpo y Lucrecia llorando al lado.

La cuarta categoría la ejemplifican las ediciones de Zaragoza (1545) y Valladolid (1561-1562), con el doble episodio compuesto solo de dos escenas, pero añadiendo a la segunda de la reacción cinco personajes más –sin división por sexos, dos de los cuales contemplan la escena desde el otro lado del muro. Hay en la escena del suicidio una diferencia relevante a la que volveremos, y es que Melibea no se cuelga o (des)cuelga de la torre sino que se abalanza desde el muro, siguiendo así más fielmente la muerte de Calisto que al texto.



Il. 5: *Tragicomedia* de Zaragoza (1545). Fuente: Biblioteca Nacional de España, R/39668

El último grupo lo constituyen las ilustraciones que eliden la escena del acto del suicidio pero sí ilustran la reacción, con el cuerpo caído de Melibea en el suelo y un grupo de testigos. Lo vemos en la *Tragicomedia* holandesa de 1616, que inspirada en Zaragoza (1545) o Valladolid (1561-1562) elimina un testigo del muro, quedándose en cuatro añadidos los cinco de su modelo.



Il. 6: *Tragicomedia* holandesa (1616). Fuente: Biblioteca Nacional de España, R/41626

Esta descripción y clasificación iconográfica de las ilustraciones antiguas sobre el suicidio de Melibea nos descubre preferencias, tendencias y discrepancias con el texto. Con todo, la primera pregunta que surge es por qué las ediciones españolas ilustradas persisten en representar la escena, con los problemas técnicos, económicos e ideológicos que podían

derivarse. El hecho lo destaca no solo el que la ilustración esté entre las pocas que conservan xilografía individual, o el que en ocasiones la repitan dos grabados o sea la única representada. Ello se siguió haciendo, además, en un contexto en que, como anota Griffin, el papel en España era cada vez más caro, escaso y se iba reduciendo el tamaño de las hojas en las ediciones (60).

Parece claro, entonces, el gran interés por continuar representando el suicidio pero no tanto el por qué. Para Griffin, los editores del XVI eligieron los momentos más dramáticos (Calisto escalando el muro, muerte de Celestina, ejecución de los criados, Calisto muerto y suicidio de Melibea) por razones comerciales (60). Aunque estamos de acuerdo con Griffin – menos en lo cómico de las imágenes (77)–, creemos que junto a la competencia editorial, el gusto truculento del público o la tradición iniciada por Burgos, hubo otras razones para que en España se siguiera incluyendo una escena polémica que se podía o debía haber suprimido, como en las ediciones francesas o venecianas; o presentado en elipsis parcial como en la holandesa de 1616. Estas razones son iconológicas (ideológicas) y se relacionan con aspectos iconográficos como el modo de representar el acto de suicidio, la inclusión de la reacción o el añadido de más personajes.

Debemos empezar diciendo que, dentro de la interacción entre palabra e imagen en la literatura medieval, vemos las ilustraciones celestinescas más que como apéndices del diálogo como interpretaciones de este y textos visuales *per se*. Igualmente vio Montero, por ejemplo, los grabados de las puertas de Burgos (1499), lugares liminares –análogos al himen femenino– que la alcahueta se dibuja penetrando, mientras de modo ambivalente subvierte y a la vez refuerza la división patriarcal del espacio (52). No obstante, pensamos que las imágenes en *Celestina* y en particular las del suicidio, operaron a menudo menos para abrir puertas a lecturas inquietantes que para controlarlas y dirigir doctrinalmente su potencial carga semántica.¹¹ En este sentido, no podemos dejar de ver las ilustraciones en conjunción con el resto de añadidos paratextuales de los editores, como los argumentos de los autos que a menudo las preceden, el auto de Traso, algunas partes del texto, los versos finales de Proaza e incluso en parte los del supuesto autor(es). Por ello Griffin las calificó de “contemporary commentary on a text which is notorious for its elusiveness and ambiguity”, ofreciendo una perspectiva del género y de otros elementos problemáticos de la obra como la magia, el escenario o el origen converso de Rojas (59, 73).

Creemos que entre estos está el suicidio de Melibea y que, por proteger su inversión, amor al texto o creer en su valor doctrinal, editores e impresores reforzaron, incluso en el paso de Burgos (1499) a Sevilla (1502, 1511) y Valencia (1514), el control iconográfico del episodio textual mediante su ilustración. Rivera señala cómo ya en Burgos, en la imagen de la escena de la muerte de Melibea “the artist has taken liberties with the story in order to control the reader’s experience of the events” (23),¹² algo que se intensifica –veremos cómo– desde las ediciones sevillanas de los Cromberger. Es este intento de control y de fijación interpretativa, sin olvidar el gusto del público integrado en la operación, lo que favoreció la continua inclusión de la escena en un contexto que no invitaba a ello. A este tenor, deben añadirse dos aspectos. El primero es el endurecimiento de las actitudes hacia la ficción a

¹¹ Seguimos aquí a Brown, quien al mismo tiempo que reconoce la gran fertilidad interpretativa de las imágenes del suicidio desde la antigüedad, admite que fueron desde el comienzo modelo para la diferencia y la otrorización (21).

¹² Hablando de la inclusión iconográfica de Alisa, indica cómo “This manipulation is consistent with the way in which the Burgos artist is frequently suggesting to the reader a protocol for comprehending the text” (Rivera 23).

finales del XV y principios del XVI, del que dan fe las leyes sobre la imprenta o el prólogo de Rodríguez de Montalvo al *Amadís* (1508).¹³ Por su popularidad, supuesta inmoralidad y miedo a que los lectores no distinguieran entre lo real y no, era la ficción literaria, sobre todo la sentimental, donde el suicidio podía ser más peligroso. Por ello, las citadas actitudes hostiles tuvieron un gran impacto en el control y autocontrol de las ideas y episodios ficcionales que pudieran leerse como polémicos o heterodoxos.

El segundo aspecto es también un cambio de actitud hacia el propio suicidio a finales de la Edad Media, que generó aún más tensiones. Si como muestra el estudio de Murray, este fue siempre un tema espinoso y generador de ansiedad representativa, ya desde el Gótico, pero sobre todo con la renovación humanista de los estudios clásicos, aumentó su representación artística. Sin desaparecer su visión peyorativa se tendió, no obstante, a presentarse de forma más libre (Zambrano 18) o con esas anomalías y significados conflictivos de que habla Brown (21) y que vemos a veces en la ficción sentimental. A ello se contrapuso el poder, especialmente cuando la Iglesia y la Monarquía españolas en el siglo XV adquirieron más capacidad para imponer, por razones políticas y económicas más que altruistas, medidas no nuevas pero que endurecieron la actitud frente al aborto, el abandono de niños o el suicidio (ver Andrés 163-164).

Estas posturas generaron más control si cabe hacia la inclusión del suicidio en el arte, aunque existan ejemplos que prueban su fracaso. Es por ello que Lida de Malkiel apuntó cómo a comienzos del siglo XVI se eliminó como desenlace en la literatura española (1962, 447). Si lo ideal era la supresión, como hizo Rodríguez de Montalvo con el suicidio de Oriana del *Amadís* primitivo (Lida de Malkiel 1952, 289), su presencia solo podía aceptarse con los mecanismos tradicionales de control muy reforzados.¹⁴ Aquí entraban las imágenes, que dentro de las interrelaciones dialógicas y contradicciones aludidas, cuando no se elidieron (tabú), sufrieron un proceso de criminalización y feminización. Para ello, por ejemplo, se cerró la vieja diferencia pagana entre suicidio heroico y la autodestrucción criminal que todavía late en Dante; se reforzó la relación iconográfica entre la causa del suicidio y su método; se explotó la imagen de Judas para criminalizar el acto o a la víctima; o se la demonizó y asoció a la locura usando el folclore (Brown 44, 53). Asimismo, se terminó de afianzar el vínculo entre las malas muertes y lo femenino, mediante el énfasis en la culpa, la debilidad de carácter (*passio* vs. *ratio*), la imperfección y la contaminación corporales. Este fue el caso de heroínas trágicas y mitológicas como Fedra, Jocasta, Hero o Dido, cuyos

¹³ Entre 1477 y 1502 se pasó gradualmente de fomentar la difusión de la imprenta a un recelo hacia el hecho gráfico que acabó con la intensificación de la censura, la necesidad de licencia para imprimir y la plena potestad real en el examen ideológico y la vigilancia del negocio librero. Por ejemplo, la pragmática de 1502 se refería a los libros que trataban de “cosas vanas y sin provecho” como mercancía excusable, dentro de un clima que potenció lo “moralizante” en lo editado. Influidos por estos cambios que llevaban a marcar la grieta entre realidad y ficción, Rodríguez de Montalvo enumera las tres formas de narrar los hechos: “historias verdaderas, de afición e fingidas”, tachando a estas de auténticas patrañas sin relación alguna con la realidad. A continuación, expone como para él lo importante, más que el criterio de verdad, es lo doctrinal, el que la obra sirva para salvar el alma del lector (130).

¹⁴ Entre estos estaban los lingüísticos (perífrasis, circunloquios, eufemismos –“desesperarse”–, verbos en pasiva, muerte vs. asesinato, etc) reseñados por Daube. También se podía recurrir a los narrativos como la resurrección (Encina en *La Égloga de Plácida y Victoriano*) o la elipsis, reemplazando el momento en sí para centrarse en el castigo. Lo último tenía la ventaja de poder arrebatar la palabra al suicida –el narrador contaba o sugería lo ocurrido, suprimiendo toda posibilidad de empatizar con el mismo. Otro recurso era cubrir el acto de virtud, como con la castidad en Lucrecia, si bien la autoinmolación solo quedaba sin dudas si, como con Sansón o los santos, la guiaba un designio divino. En todo caso, el acto debía siempre vincularse a una condena moral expresa y sin ambivalencias.

suicidios se fueron reduciendo solo a castigo o “precio” por pecados como el incesto o el deseo.

En este clima exacerbado de antipatía y antisuicidio del cambio de siglo no sorprende, entonces, que desde Sevilla (1502, 1511) se creara un modelo de ilustraciones del suicidio de Melibea que persistirá durante el XVI, y que servía a la vez que para satisfacer los gustos truculentos del público, para fijar o reforzar la lectura doctrinal de un texto no tan claro. A ello contribuía el que el acto o/y la reacción fuera el último grabado, creando una *gradatio* secuencial en la que el suicidio “como castigo”, según la lógica jurídica del “*maius est delictum se ipsum occidere quam alium*”, hacía de broche de pecados y crímenes menores que –no casualmente– también tenían xilografía propia: el castigo por *avaritia* (Celestina), por *homicidium* (ejecución de los criados) y por *fornicatio* (muerte de Calisto).

Añadida la dirección doctrinal del texto, como motivación de las ediciones españolas para continuar ilustrando el suicidio en sí, queda ver cómo la pauta creada por Sevilla y Valencia acentuó este control, lugar donde encaja el cambio iconográfico anotado de dibujar a Melibea colgándose o descolgándose en la torre (“*hanging from the tower*”). Para tratar de explicarlo nos detenemos antes con brevedad, en los precedentes y modelos que pudieron tener en mente o usar tanto el autor(es) del texto como sus ilustradores, pero en particular estos últimos.

Antes que los precedentes artísticos textuales o visuales, no debe descartarse la realidad. De hecho, en la Edad Media solía haber un vínculo entre el modo de suicidio elegido, la clase y las connotaciones, siendo lo más común entre campesinos y artesanos el ahorcamiento, entre los monjes arrojarse desde ventanas o torres, y entre los de clase más alta usar la espada (Dowbiggin 17). Aunque no era universal, desde este enfoque hubiera sido entonces más propio que Melibea hubiera usado un puñal, como la Plácida de Encina en 1513 o ella misma en la versión flamenca actual de *Celestina*, coreografiada por María Antonia Gutiérrez “La Morris”.

Ya en lo artístico, en un brillante estudio sobre suicidio y novela áurea, Marías Martínez habla de tres paradigmas de representación tradicionales: el clásico, el bíblico y el medieval (263 y ss.). El clásico femenino muestra una división entre los suicidios heroicos de Porcia (carbones ardiendo) o Lucrecia (cuchillo) de fuentes históricas y morales; y los pasionales de origen literario trágico (Antígona, Fedra) o mitológico, sobre todo ovidianos (*Heroidas*). Estos tendrían un cariz más negativo por su vínculo con el descontrol de los apetitos (no reflexión), e incluirían junto al cuchillo, métodos menos dignos y heroicos como el ahorcamiento o la muerte por precipitación. Del paradigma clásico, tamizado o no por fuentes medievales, provienen muchas de las posibles fuentes del suicidio de Melibea, citadas en la edición de *Celestina* por Francisco J. Lobera *et al.*: Hero (Ovidio, Museo), Dido (Ovidio, Crónicas), Filis (Ovidio), Fedra (Séneca) (737-738).¹⁵ En cuanto al bíblico, es sobre todo masculino (Sara no se llega ahorcar), con métodos y motivos diversos, y solo positivos los de Sansón, Eleazar y Racías. El único del Nuevo Testamento es el ahorcamiento de Judas, que influirá enormemente en el discurso escolástico de la responsabilidad humana y los pecados mortales (*desperatio*, castigo *post-mortem*).

El paradigma medieval consolida la relación entre suicidio, *desperatio* y la inconsistencia de la fe. No obstante, genera a la vez patrones como el de Dante (Infierno IV)

¹⁵ De estos modelos es Dido quien logra más apoyo parcial, con críticos como Lida de Malkiel (1962, 447) o Marías Martínez (264). Forcadad, por su parte, defendió ya la entrada de los modelos ovidianos en fusión con lo sentimental a través del *Bursario*, traducción de las *Heroidas* de la primera mitad del XV por Juan Rodríguez del Padrón (180).

que lo matizan, defendiendo que “paganos virtuosos” suicidas como Catón sean bien tratados, o condenando a Dido o Cleopatra por otros pecados más que por su suicidio (Zambrano 17-18). Con todo, será la ficción sentimental (y la pastoril) la que, al socaire humanista, aborde su representación con más libertad y fuera de los postulados estoicos, lo que generará la reacción comentada. Para Lida de Malkiel, Melibea debe a lo sentimental el tipo de muerte que escoge, “pero no su fisonomía de conjunto, decididamente distintas y aun opuestas” (445). Curiosamente, Marías Martínez ve en los suicidios de Ardanlier en *Siervo libre de amor* (1439), el de Leriano en *Cárcel de amor* (1492) y el Grisel de *Grisel y Mirabella* (1495) semejanzas con el paradigma clásico femenino (265). Este popular género también presenta suicidas femeninas que precedieron a Melibea, como Camar de *Curial y Güelfa* (1435-1462) enamorada de Curial y que, al no poder librarse de la boda con el Rey de Túnez, realiza la tentativa de Fiammetta previa invocación a Dido (Lida de Malkiel 1962, 447); o la Mirabella de Juan de Flores, a la que junto a Fiammetta volveremos después. Los modelos pastoriles de Encina, como el de Fileno (*Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio*), enterrado en sagrado, o el de Plácida con resurrección (*Égloga de Plácida y Victoriano*) son posteriores a la llegada del autor a Roma (1498), y de influencia italiana humanista y/o de la propia *Celestina*.

Ciñéndonos a los suicidios por precipitación desde una torre, esta era un espacio de gran función simbólica en sí. Representaba un nexo entre el cielo y la tierra y, por tanto, era expresión de poder y ascenso (Matthies Baraibar 1290). También lo era, en nuestro contexto, de prestigio económico-social y de autoridad paterna (López-Ríos 324). Con todo, lo que aquí nos interesa señalar es que el descenso autoinflingido femenino, leíble como caída moral o castigo infernal pero también como ruptura de un encerramiento simbólico o desmochamiento del poder patriarcal, acrecentaba lo ambiguo de una geografía imaginaria ya muy peñada de significados.

Para este mitema, el autor(es) de *Celestina* podría haber conocido el suicidio de Oriana del *Amadís* primitivo, que moría arrojándose de una ventana abajo, o la mención del *Tristán de Leonís*, en que el rey Mares teme que Iseo, de dolor por la muerte de Tristán, se eche de la torre ayuso, si bien Lida de Malkiel cree que esta alusión fue añadida tras 1501 (1962, 447). Un modelo nunca mencionado, aunque sea menos probable su impronta, es el hagiográfico. Si bien la historia más conocida en España de Santa Pelagia era la de Jerusalén (siglo V), la de Antioquía (Pelagia o Domnia) no moría de muerte natural. En la frágil línea entre martirio y suicidio, Pelagia, para no ser deshonrada por los soldados romanos que la buscaban e influida posiblemente su historia por Dido, se encerraba sola en la casa con la excusa de coger ropa y se lanzaba desde la azotea.¹⁶ También estaban las antes referidas historias de Hero, que se tiraba de la torre tras ver el cadáver de Leandro ahogado, y la de Dido.¹⁷ Esta se atravesaba con la espada de Eneas al ser abandonada y se arrojaba a la pira donde iba a quemar sus objetos (*Eneida* IV). Pero en fuentes medievales, por cruce isotópico

¹⁶ La historia, ejemplo de *contaminatio* medieval y vinculada a la persecución de Diocleciano del siglo IV, la tomamos de la *New Catholic Encyclopedia* (58), si bien era conocida por las menciones de San Ambrosio y los sermones de San Juan Crisóstomo. Eusebio en su *Historia Eclesiástica* (VIII.12) menciona también dos historias de mártires de Antioquía que, para escapar la violación, usando una excusa, se lanzaron a un río o al mar (185-86).

¹⁷ Lida de Malkiel señala coincidencias entre Dido y Melibea, en hechos como el modo en que se desembarazan de sus acompañantes, la presencia de fondo de los navíos, el monólogo agitado que ambas pronuncian (con distinto contenido) o el hecho clave de la ejecución de su decisión con rapidez y destreza (1962, 448-49). Para García Plaza, la asimilación de la *Eneida* procede de los *auctores* usados en la época para aprender latín (132).

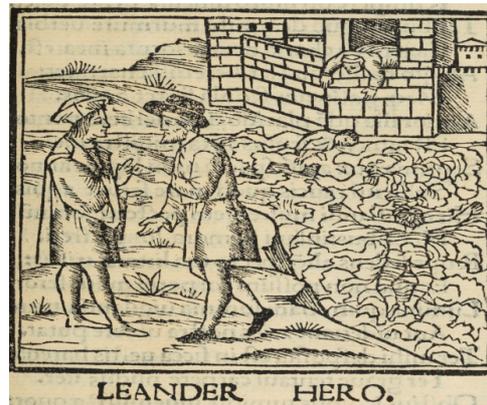
con lo alto de la pira, con Hero o por su simbolismo, se precipitaba de una torre tras clavarse la espada (Alfonso X 1955, 44; *Castigos* 168). El intento de lanzarse de la torre por celos de doña Fiammetta de Boccaccio, que imagina su cuerpo roto en pedazos pero la salva la nodriza al quedar enganchada por la ropa (libro IV), era otro de los modelos disponibles al autor(es). No obstante, Lida de Malkiel enfatizó lo distinto de las circunstancias con la muerte de Melibea, visible en aspectos como el mayor espacio dado a la deliberación o el menor brío para llevar a cabo el plan (1962: 446-448).¹⁸ Otra suicida cuyo influjo en Melibea se ha advertido es Mirabella, de *Grisel y Mirabella* (h. 1495) de Juan de Flores. Mirabella es también hija única de un hombre viejo y de elevada posición, que ha perdido la virginidad, sobrepone su “yo” a la opinión social, ignora el consuelo y se precipita de las alturas quedando despedazada, aunque aquí la desmiembren los leones (Von der Walde 252-253).

Por lo que respecta a lo estrictamente visual, para el paradigma burgalés con Melibea cayendo en el aire, Matthies Baraibar (1297) propuso como modelo la ilustración de la carta 16 del tarot, muy popular y replicada en el XV a través de tarots como el de Visconti-Sforza (1432). En esta, dos figuras humanas –los constructores– aparecen cayendo verticalmente en el aire desde una torre majestuosa y soberbia (Babilonia), tras ser decapitada por un rayo. A esta sugestiva posibilidad, nos gustaría añadir el probable influjo de otros grabados, conocidos sin duda por editores centroeuropeos como Fadrique de Basilea o sus tallistas. Hablamos en concreto del suicidio del maldiciente Enús, cuya caída horizontal recuerda más a la de la Melibea de 1499. Estaba disponible en las ediciones historiadadas de las *Fábulas de Esopo* como la zaragozana de Juan de Hurus de 1489 (fol. 22r) o la burgalesa del propio Fadrique en 1496, cuyos grabados se basaban en los del *Ulmer Aesop* (1476) publicado en Augsburgo por Heinrich Steinhöwel.

En cuanto al paradigma sevillano (1502-1511) – valenciano (1514), con Melibea colgándose o (des)colgándose en la torre, López-Ríos (310) sugirió como fuente, por coincidencia en la postura (“abalanzándose desde la torre”), a la Hero de las ilustraciones de las ediciones venecianas de las *Heroidas* de 1516 (fol. m₆^v) y 1520 (fol. 6₆^v).¹⁹ El modelo más antiguo que hemos encontrado y podido consultar es el de la edición veneciana de las *Heroidas* de 1510 (fol. h₈^r), de Agustín de Zanni como la de 1520, lo que limita el posible influjo en Sevilla de no haber ejemplares anteriores o incunables. Debe notarse, asimismo, que las ilustraciones de 1510 y 1520 son diferentes de la de 1516, editada por Bernardino Stagnini de Tridino. Mientras las primeras presentan a Hero, en efecto, abalanzada de una ventana en posición casi horizontal y con pelo recogido en una cofia, la segunda es mucho más vertical, con parte del cuerpo fuera colgando y el pelo suelto sin orden. En definitiva, tiene más similitudes al paradigma y variantes de Melibea.

¹⁸ Recordamos que Fiammetta sí se suicidaba y condenaba al infierno, aunque sin darse detalles “dio fin a su triste vida”, tras ser abandonada de nuevo por Pánfilo en la novela *Grimalte y Gradissa* (h.1495) de Juan de Flores (128).

¹⁹ Aprovecho para agradecer a Matthew T. Collins, estudiante graduado de Harvard, por su ayuda en la consulta de los ejemplares de 1516 (Typ 525 16.663) y 1520 (f OLC Ov43E 520), hoy en la Houghton Library.



Il. 7: Suicidio de Hero en las *Heroidas* (1510).

Fuente: Cortesía de la Biblioteca della Fondazione Giorgio Cini, FOAN TES 417

Los dos patrones de la heroína asomada y (des)(colgándose) en la torre los tenemos en la tradición iconográfica de Dido, cuya influencia en *Celestina* vemos más probable. Moreno, en un revelador artículo, mostró cómo la imagen del suicidio de Dido en el Ms. 3995 del siglo XV de los *Castigos del rey don Sancho* (fol. 66v) pertenecía a un universo visual manuscrito visible, con variantes de escuela o época, en precedentes miniaturados europeos que incluyen la versión de la heroína asomada, a veces en versiones de notable verticalidad (21-30).²⁰ Esta crítica, si bien estableció el vínculo con *Celestina*, lo hizo, siguiendo a Lida de Malkiel, solo con el texto. Dado que librerías e ilustradores de impresos conocían e incluso –estos últimos– iluminaban también manuscritos, no descartamos que estos modelos con Dido colgándose o (des)(colgándose) en la torre, a escala muy superior al edificio y a veces con el pelo suelto, influyeran en el patrón iniciado por Sevilla.



Il. 8: Suicidio de Dido en los *Castigos* (h. 1420-1430).

Fuente: Biblioteca Nacional de España, Ms. 3995

La relevancia de la iconografía del suicidio de Dido en la Edad Media se cimentaba en parte por poder ofrecer, como el de Melibea, el desenlace narrativo a un relato. Sin

²⁰ Por ejemplo, en la imagen 200 de la *Histoire ancienne* (fol. 156v) del XIII, donde Dido aparece con más de medio cuerpo fuera y los brazos hacia abajo, mientras Eneas se aleja con sus hombres en dos barcas (ver Moreno, nota 29).

embargo, la ambigüedad textual latente en el tema y en los textos, la proliferación de siglos o la porosidad del modelo para resignificar elementos hacía inevitables las fisuras: “In the visual history of suicide, the repetition of Dido’s story emphasizes the ambiguities of suicidal death and the associated problems of analysis they provoke. There is never simply one reading” (Brown 47).²¹ Por ello, asentimos con este crítico cuando subraya en su iconografía una tensión, intensificada a fines de la Edad Media, entre la perpetuación de su estatus heroico y la disyunción o fragmentación del mismo (45). Tan solo indicamos brevemente algunos de los métodos que se usaron, por ejemplo, en imágenes como la de los *Castigos*, para revertir el estatus heroico y empatizador de Dido, lo que nos lleva a lo dicho antes de la criminalización y la feminización.

Si el paganismo resultaba aquí insuficiente como forma de estigmatización, para hacer las distinciones más absolutas, trocando en lo posible lo heroico, aflictivo y empático en *libido moriendi* irracional, pecadora y destructiva, era mejor centrarse en la caída que en la imagen de la espada, asociable a la virtuosa Lucrecia. La caída, aparte del simbolismo moral mencionado, denotaba inestabilidad, desorden emocional, falta de adaptación y desesperación. A marcarlas ayudaban la desproporción entre el cuerpo del delito y la arquitectura, el desorden del pelo –aquí junto a la corona– y la posición boca abajo. Con la imagen de fondo del *mundus inversus*, esta posición contribuía al sentido de desorientación y desequilibrio, sin olvidar que la rueda de la Fortuna reflejaba lo negativo en la parte de inferior y además invertido, posición similar a la iconografía del ángel caído (McCullogh 878). La torre ofrecía, junto a lo simbólico de “perder el poder o la fortaleza”, mayor impacto dramático, al que se añadían las posibles evocaciones del fuego (infierno de los suicidas) (Moreno 22, 24). La exclusión del pueblo al que Dido habla, se lee aquí como un intento de privatizar el acto para quitarle resonancia épica. También Moreno, dentro de la permeabilidad visual del episodio, lo compara a ilustraciones de la caída del rey Ocozías (*Libro de los reyes* II, 1:2) colgándose en la torre (31). Este personaje bíblico moría por faltarle fe en el Dios de Israel, y con él, como con Dido y Melíbea, finalizaba una dinastía.

La muerte sin fe abría la puerta en la Edad Media cristiana a un solapamiento visual con la omnipresente iconografía de la *desperatio*: la muerte de Judas. Combinando también la espada para sacarse las tripas y el colgamiento para ahorcarse, Judas ahondaba en lo femenino, criminal y pecaminoso, pasando la desesperación de estado psicológico a vicio y crimen contra Dios.²² Esta asociación implícita, con igual ejecutor (la gravedad) y

²¹ Si Virgilio había puesto a Dido en el Infierno al volverla a ver Eneas (*Eneida* VI), su acción no era reprobada abiertamente ni su vida era tan distinta a la de un bienaventurado. El texto se centraba en su desdicha, quedando mejor que un Eneas incapaz de conmovérsela y dedicada a amar a Siqueo. La heroída VIII de Ovidio podía leerse como la reivindicación de una esposa relegada (su estado de gestación ayudaba), con una Dido aún amante, no arrepentida y que desviaba la atención de la herida de la espada a la más profunda del amor. Late un reproche a su acción en textos medievales como la *Primera Crónica General* y los *Castigos*, pero al igual que otros textos (*Roman de la Rose*, siglo XIII), están más en la órbita de la “casta Dido”, que resalta no tanto su acto como su condición de víctima de una traición. A esta imagen se unía la de la “infeliz Dido”, por la quien lloró San Agustín, herida por la Fortuna (visión del *De casibus* de Boccaccio), despreciadora de la muerte, ejemplo de dolor (ver Lida de Malkiel 1974, 10-12), y con la que podían simpatizar poetas cancioneriles y lectores sentimentales. Además, el método elegido (hierro y fuego) la asociaba al suicidio heroico, así como su nombre (Dido = heroica) frente al original Elisa.

²² “Thus, it appears that even before the emblematic suicide of Judas, hanging was regarded as a bad, faint-hearted, or «feminine» death” (Brown 25). La asociación entre colgamiento y mala muerte estaba presente ya en la incestuosa Fedra, quedando en el imaginario colectivo medieval como muerte de mujeres, criminales o gente de baja condición.

reconocible al receptor medieval, era el perfecto antídoto contra cualquier sentimiento heroico, simpatético o de admiración trágica hacia Dido. Igualmente, convertía su muerte en un castigo y su vida en un ejemplo a no seguir.

Creemos que, dentro de la interacción entre texto e imágenes, en la elección iconográfica del paradigma sevillano y valenciano del suicidio de Melibea hubo razones iconológicas similares a las expuestas y no solo técnicas o miméticas. Este suicidio se inscribía en una tradición clásica y sentimental de ambigüedades no fijadas para muchos lectores,²³ lo que en el contexto antificcional y antisuicidio del cambio de siglo debió llevar a editores, libreros y tallistas a utilizar un acto, en potencia ambivalente, para reforzar la lectura doctrinal del texto.

La verdad es que el suicidio de Melibea pertenece a la lista de episodios, temas y aspectos que hacen de *Celestina* ese texto elusivo y ambiguo al que se refiere Griffin (59). Dejando aparte circunstancias generales que lo fomentan, como la ausencia de un narrador, lo contradictorio de los paratextos, la cosmovisión conflictiva, el problema de la autoría y el género o la transición desde la lectura pública a una privada más libre, el acto del suicidio planteaba –como adelantamos– problemas en el texto que podían retar su estatus de contraejemplo. El suicidio y su forma estaba enlazado causalmente a la muerte de Calisto (Melibea se despeñaba “por seguirle en todo”), la cual si se puede ver como un castigo divino no menos como resultado de un azar irónico y ridículo. Por su lado, el lamento de Pleberio que lo seguía tampoco daba al lector una condena expresa del acto de su hija, víctima más bien de un mundo sin orden ni sentido, cuyo Dios ausente u *otiosus* era incapaz de ofrecerlo. Si el suicidio era el castigo de Melibea, el texto presentaba la perspectiva de la “castigada”, con una individualidad y una actitud de autoafirmación vital aún más intensa que Mirabella o Fiammetta. Sin la extensa meditación de la última, no obstante, no debe confundirse resolución con impulso solo irracional. Aunque ejecuta su plan rápidamente, tanto en la forma en que lo planea y prepara como en las palabras que dirige a su padre, se percibe en Melibea cierto pensamiento y deliberación. De hecho, su línea de actuación final es bastante coherente con su construcción psicológica.

A ello se suma su monólogo, lleno de elementos controvertibles. Su reivindicación del señorío sobre su vida y cuerpo se hacía en un marco literario que acentuaba la simpatía, entre parte del público, hacia su preferencia por seguir a su amado en lugar de ser la “tortolilla viuda”.²⁴ Su acto podía leerse así como virtud (fidelidad o constancia amorosa), consistente con su disponibilidad a pasar la mar o dejarse vender en tierra mora (Rojas 2000, 296). También desde la perspectiva médica, su despeñamiento por el *amor hereos* la podía excusar del castigo y de la intervención de la Providencia (Illades 63, 84). Por otro lado, al acto que por sí usurpaba el poder de las instituciones que administraban la vida y la muerte, se unía un conflicto sin precedentes con las normas religiosas, sociales y de género que sostenían ese poder. En lo religioso, la subversión de los límites asignados al libre albedrío se acompañaba de la falta de una idea sólida de pecado que hiciera posible la culpa, de ahí que la suicida pidiese campanas para sepultar su cuerpo (Rojas 2000, 331). Dentro de la deficiente reciprocidad entre los valores éticos al uso y la incesante mutabilidad del mundo celestinesco

²³ Es algo en lo que inciden Dickenson y Boyden al tratar del suicidio en la España de la Edad Moderna temprana: “Clearly, however, the emotional valence of despair could vary depending on the observer or the context” (115).

²⁴ Rodríguez de Padrón en el *Triunfo de las donas*, presenta ambas opciones como modelo de castidad, con un tono nada condenatorio hacia las mujeres que, frente a los hombres, sí son capaces de morir tras ellos, algo que lo harían infinitas (como las indianas), si la fe lo consintiera (225).

(Illades 89), conceptos como la virtud o la honra carecían de la firmeza condenatoria requerida. Para el género, aparte de poderse ver como la ruptura radical de un confinamiento y de su condición de “doncella encerrada”, críticos como Gerli han visto cómo la muerte de Melibea “implies more an end to her personal pleasure than an expression of grief for the death of Calisto” (153). Esto la convertía en un acto deliberado contra el amor cortés y su concepción unidireccional del deseo. Por último, estaba el modo. Tirarse de la torre –símbolo del poder patriarcal y eminencia de la honra– era recorrer simbólicamente el trayecto inverso al de la erección o edificación, contraedificar el patriarcado (Illades 89).

La posibilidad de leer así el fin de Melibea debió ser parte de esas contiendas y maneras de entenderse la obra citadas en el prólogo (Rojas 2000, 20), contribuyendo a la “sensación perturbadora” del final que anota Walde Moheno (254). No casualmente las distintas lecturas se mencionan junto a “las puntadas de los impresores”, quienes comisionaron un grabado del suicidio que enfatizara la motivación evasiva por desesperación (*remedia amoris acerbi*), reforzada por lo cristiano, frente a la del duelo amoroso-pasional (*fides et amor*) o de privación del gozo.²⁵ Esto se hizo también con Hero (*Heroidas* de 1510 y quizás en manuscritos anteriores), pero sobre todo con Dido, cuyos patrones visuales de muerte por precipitación de la torre acentuaban la otrorización del acto, y el mensaje de autodestrucción desesperada, criminal y pecaminosa. Es lo que vemos en el patrón sevillano-valenciano del suicidio de Melibea, tan seguido después. En él, el cuerpo femenino por tamaño o posición ocupa el lugar central, el pelo desordenado o suelto denota lujuria, fatuidad, vicio o desesperación, y su verticalidad boca abajo inversión moral y desequilibrio. Todo lo realza la extensión de los brazos y la doblez contorsionada del cuerpo.

A la imaginaria sub-presencial de la mujer desesperada se añade la confluencia asociativo-visual con la aún más popular anti-imagen de la *desperatio*: la del colgamiento de Judas.²⁶ De esta forma, el lugar simbólico de la torre reemplazaría al “hanging tree”, en tanto que también símbolo del árbol familiar cortado con su acto por Melibea. Como la *desperatio* de la *spes*, para el sistema significativo cristiano Judas era el reverso excluyente de Cristo, cuya muerte, aunque también voluntaria y por colgamiento en la cruz, había sido sin embargo con el fin elevado de salvar al hombre. Su autosacrificio era emblema del amor al Padre y al prójimo (*caritas*) y, por tanto, completamente opuesto al *amor hereos*, visto como amor intransitivo a uno mismo.

Mediante concurrencia visual, ese “ahorcarse de la torre” de Melibea fortalecía la asociación de su muerte con el peor pecado: la desesperación. Esta, dentro del discurso teológico prevalente equivalía a falta de fe, de esperanza en la salvación y de incapacidad para reconocer a Dios (Andrés 193), a menudo por inspiración demoniaca (Brown 74).²⁷

²⁵ Tomo la terminología usada por Navarro para clasificar los motivos de los suicidios mitológicos y elegiacos (45).

²⁶ La *Desperatio* se representaba como una figura femenina colgada con el pelo erizado, como en la imagen pintada por el Giotto a principios del XIV en la iglesia de los Scrovegni de Padua (López-Ríos 311-12). Añadimos que, aunque parte de los Vicios, esta imagen está vinculada por posición y analogía visual con la *Spes* y la escena del Juicio Final, en cuyo Infierno está Judas ahorcado. Para este, lo que decimos encaja a la perfección con lo apuntado por Brown sobre su imaginaria: “By about 1500, towards the end of this millennial period, there is a major shift in Judas imagery which signifies the change from scribal culture towards print culture; from illiteracy to literacy... The importance of the effect of this on the function and place of the visual image cannot be underestimated” (54).

²⁷ Dentro de esta unión teológica y folclórica del suicida (ahorcado) y el demonio, podría tener continuidad la hipótesis de la magia: Melibea se suicidaría últimamente por influencia diabólica del hechizo amoroso de Celestina.

También la inscribía dentro de una gradación: si la desesperación de Judas era precedida por la avaricia, la de Melibea por la lujuria. Al final, se trataba de favorecer una ilustración adoctrinadora del suicidio de la joven sugiriendo visualmente su condena eterna. Con ello se trataba de resolver cualquier ambivalencia sentimental o heterodoxa, y que el diálogo cuadrara mejor como enseñanza cristiana *ex contrariis*.²⁸ El lector, en línea con los versos añadidos, “teniendo por espejo” entre otros el fin desesperado y sin fe de Melibea, debía elegir entre guardar compañía a Judas por toda la eternidad o la salvación mediante el *amor caritas* a “Aquel que espinas y lanza / azotes y clavos su sangre vertieron” (Rojas 2000, 349).

Con todo, dada la creencia popular en el paralelo entre justicia eterna y temporal,²⁹ no era suficiente con implicar la condena divina por acto antinatural. Se necesitaba la humana por acto antisocial y en este sentido vemos la tendencia descrita a crear una escena con más gente, añadiendo primero a Alisa y luego a más testigos en contraste con el texto. Es lo que hacía ya Burgos (1499) con Alisa, seguido por el patrón sevillano-valenciano mayoritario, que mantiene el grabado doble del suicidio y su reacción. La *Tragicomedia* sevillana de 1523 agrega ya dos personas más, haciendo del llanto privado de Pleberio uno público: familia + sociedad. Con los años se tenderá al añadido de extras, especialmente en las ediciones que separan ambas escenas.

Aunque se ha incidido en el carácter público de la muerte de Melibea con argumentos como que es al amanecer o que la Inés que se ahorcó antes se menciona entre los sucesos remarcables de la comunidad (López-Ríos 314), lo cierto es que el texto no deja tan claro que Melibea se tire a la calle y que Pleberio en el suelo haya salido de su propiedad. Matthies Baraibar sugirió incluso cómo la resonancia social de tirarse de la torre tenía que ver más con la autocondena a la extinción de un linaje, y que para la reprobación social hubiera encajado mejor el ajusticiamiento por Pleberio (1296). Lo que sí es indiscutible es que a los pies de la torre falta la sociedad ajena a la casa, y que el llanto de Pleberio se centra más en subrayar aspectos como la soledad radical del ser humano ante la pérdida, el sinsentido del mundo o la falta de consuelo divino y comunitario ante su dolor, que en el qué dirán y la infamia de su nombre.³⁰ Quedándose en las consecuencias biológicas (no descendencia), económicas (las conquistas materiales de Pleberio no servían para nada) y existenciales, el diálogo las inserta más en lo privado y personal del dolor presente que en relación a sus consecuencias públicas futuras.³¹

Frente al texto, las ilustraciones componen otra disposición de la escena, haciéndola pública y orientándola hacia el futuro. Para reforzar lo público del suicidio colocan la torre fuera, bien aneja o a distancia del muro del jardín; ponen edificios a un lado o a ambos; hacen el piso campo externo o empedrado citadino; colocan gente mirando desde el muro de adentro afuera; o incluso disuelven la ambigüedad haciendo que Melibea se tire del muro y

²⁸ “Suicide and its imaging both questioned the strength of Christianity and were deployed to reinforce it” (Brown 13).

²⁹ La prueban los rituales de castigo a los suicidas, como arrastrar el cuerpo por la calle y luego empalarlo o colgarlo en la horca, recordatorio legal *post-mortem* del castigo que conllevaba su mero intento (Andrés 176).

³⁰ “Pleberio no parece concebir la seducción ni el suicidio de Melibea como pecados y no parece estar preocupado (como Calisto en el Acto XIV) por su honor manchado” (Gilman 362).

³¹ Sin desear entrar en el “futuro post-textual”, la verdad es que basados en lo que ocurría en la época, no hubiera sido descabellado pensar que alguien tan rico como Pleberio hubiera podido ejercer atenuantes o eximentes a su deshonor (lesión de la memoria que sabemos perturbada en Melibea, locura –Partida VII–, etc.), bien fuera pagando a testigos, sobornando autoridades eclesiásticas o influyendo en la justicia (existe el precedente del padre de Calisto).

no de la torre. A ello ayuda el efecto creado por los personajes añadidos. Alisa podría haberse agregado para aludir a la culpa de su imprudencia (Berndt-Kelley 221) pero también para corregir la desviación –frente a la tradición– de que fuera solo un hombre el plañidero y, sobre todo, para marcar la deshonra del conjunto de la familia en la comunidad. El resto, lejos de ser la multitud clásica sancionadora del acto épico o trágico, refuerzan su criminalización y amplifican la condena social futura. El crimen de Melibea contra Dios es también contra sí misma, contra su familia y contra el bien común de la *civitas*. La composición mueve así la escena hacia el futuro, algo ya que vio Rivera en correspondencia con los argumentos, otro añadido de los editores: “The *argumento*, focusing attention on the parents’ response to the discovery of their daughter’s shattered body, invites the reader to move forward in the narrative and to infer events associated with Melibea’s death” (22). Es aquí, por tanto, en los añadidos que incluyen la ilustración del episodio o en su conjunción con el texto, aunque no en este *per se*, donde asentimos del todo con la prefiguración de la mentalidad áurea de la honra que defiende López-Ríos para el suicidio de Melibea (319).

Obras citadas

- Alfonso X. (1974), *Las Siete Partidas del sabio rey don Alonso el nono nuevamente glosadas*. Gregorio López ed. Madrid: Boletín Oficial del Estado, 1974.
- . *Primera crónica general de España*. Ramón Menéndez Pidal ed. Madrid: Gredos, 1955.
- Alvar, Carlos. “De *La Celestina* a *Amadís*: el itinerario de un grabado”. En Patrizia Botta ed. *Atti del Simposio Filologia dei Testi a Stamp (Area Ibérica)*. Modena: Mucchi, 2005. 97-109.
- Andrés, Ramón. *Historia del suicidio en Occidente*. Barcelona: Península, 2003.
- Berndt Kelley, Erna Ruth. “Mute Commentaries on a Text: The Illustrations of the *Comedia de Calisto y Melibea*”. En Ivy Corfís et al. eds. *Fernando de Rojas and “Celestina”: Approaching the Fifth Centenary*. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1993. 193-227.
- Boccaccio, Giovanni. *La Fiammetta*. James C. Brogan ed. [S.l.]: Project Gutenberg, 2003.
- Brown, Ron M. *The Art of Suicide*. London: Reaktion Books, 2001.
- Castigos y documentos del rey don Sancho*. En Pascual Gayangos ed. *Escritores en prosa anteriores al siglo XV*. Madrid: Atlas, 1952. 79-228.
- . *Castigos e documentos para bien vivir*. Madrid: Biblioteca Nacional, MS. 3995, 1420-1430.
- Daube, David. “The Linguistics of Suicide”. *Philosophy and Public Affairs* 1.4 (1972): 387-437.
- Dickenson, Elizabeth G. & James M. Boyden. “Ambivalence Toward Suicide in Golden Age Spain”. En Jeffrey R. Watt ed. *From Sin to Insanity: Suicide in Early Modern Europe*. Ithaca: Cornell University Press, 2004. 100-115.
- Dowbiggin, Ian. *A Concise History of Euthanasia: Life, Death, God, and Medicine*. Lanham: Rowman and Littlefield, 2007.
- Encina, Juan del. *Teatro completo*. Madrid: Cátedra, 1991.
- Esopo. *Libro del Ysopo: famoso hablador, historiado en romance*. Burgos: Fadrique de Basilea, 1496.
- . *Vida del Isopet con sus fábulas historiadas*. Zaragoza, Juan Hurus, 1489.
- Eusebius Pamphili. *Ecclesiastical History (Books 6-10)*. Roy J. Deferrari trad. [S.l.]: Catholic University of America Press, 2005.
- Flores, Juan de. *Grimalte y Gradisa*. Carmen Parrilla ed. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1988.
- Forcadas, Alberto M. “El Bursario [traducción de las *Heroidas* de Ovidio por Juan Rodríguez de la Cámara o del Padrón] en *La Celestina*”. En Antonio Vilanova ed. *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Barcelona: PPU, 1992. 179-187.
- García Plaza, Manuel. “Virgilio en la muerte de Celestina”. *Celestinesca* 24 (2000): 131-134.
- Gerli, Michael E. “*Celestina*” and the Ends of Desire. Toronto: University of Toronto Press, 2011.
- Gilman, Stephen. *La España de Fernando de Rojas: panorama intelectual y social de “La Celestina”*. Pedro Rodríguez Santidrián trad. Madrid: Taurus, 1978.
- Griffin, Clive. “*Celestina*’s Illustrations”. En Ian Michael & David G. Pattison eds. *Context, Meaning and Reception of “Celestina”. A Fifth Centenar Symposium*. Basingstoke, Hants: Carfax Publishing, 2001. 59-79.

- Gómez de Toledo, Gaspar. *Tercera parte de la Tragicomedia de Celestina*. Medina del Campo: Cristóbal Pérez, 1536.
- Gutiérrez, María Antonia, “La Morris”. “*La Celestina*. Ballet-Teatro Flamenco”. Montaje de 2010. Accesible on-line: <<https://www.youtube.com/watch?v=bDjkT6W3uPg>> [consultado el 26/12/2016].
- Illades, Gustavo. *La Celestina en el taller salmantino*. México: Universidad Autónoma, 1999.
- Lida de Malkiel, María Rosa. *Dido en la literatura española: su retrato y defensa*. Londres: Támesis, 1974.
- . *La originalidad artística de “La Celestina”*. Buenos Aires: EUDEBA, 1962.
- . “El desenlace del Amadís primitivo”. *Romance Philology* 6 (1952): 283-289.
- López-Ríos, Santiago. “Pon tú en cobro este cuerpo que allá baja: Melibea y la muerte infamante en *La Celestina*”. En Pedro M. Piñero ed. *Dejad hablar a los textos. Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2005. Vol. 1. 309-326.
- Mariás Martínez, Clara. “Remedios y desenlaces desesperados: el suicidio en las novelas cortas de Juan Pérez de Montalbán y María de Zayas y Sotomayor”. En Isabel Colón et al. eds. *Los viajes de Pampinea: novella y novela española en los Siglos de Oro*. Madrid: Sial, 2013. 259-282.
- Matthies Baraibar, Silvia. “La dama en la torre: doña Ximena y Melibea, dos manifestaciones de un símbolo en nuestra literatura medieval”. En Margarita Freixas et al. eds. *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Santander: Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria, 2000. 1289-1298.
- McCulloch, Janice. “Upside Down”. En Helen E. Roberts ed. *Encyclopedia of Comparative Iconography: Themes Depicted in Works of Art*. Chicago: Fitzroy Dearborn, 1998. 875-881.
- Moreno, Charo. “Imágenes de Dido y Eneas en los *Castigos del rey don Sancho IV* (ms. 3995 BNE, s. XV)”. *E-Spania* 3 (2007). Artículo digital: <<https://e-spania.revues.org/297>> [consultado el 26/12/2016].
- Montero, Ana Isabel. “A penetrable text? Illustration and Transgression in the 1499? Edition of *Celestina*”. *Word and Image* 21.1 (2005): 41-55.
- Moya, Pablo C. “La muerte de Alda y el suicidio de Melibea: la ideología del amor como desenlace narrativo”. En Vicente González Martín ed. *Amor y erotismo en la literatura: Congreso Internacional “Amor y erotismo en la literatura”*. Salamanca: Caja Duero, 1999. 205-212.
- Murray, Alexander. *Suicide in the Middle Ages*. Oxford: Oxford University Press, 1998-2000.
- Muñón, Sancho de. *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*. Salamanca: Juan de Juntas, 1542.
- Navarro Antolín, Fernando. “El suicidio como motivo literario en los elegíacos latinos”. *Emerita* 65.1 (1997): 41-55.
- New Catholic Encyclopedia*. Detroit: Thomson/Gale, 2003, vol. 11.
- Ovidius Naso, Publius. *Epistolae heroides*. Agustín de Zanni: Venetiis, 1520.
- . *Epistole Heroidum*. Bernardini de Tridino: Venetiis, 1516.
- . *Epistolae heroides*. Agustín de Zanni: Venetiis, 1510.
- Panofsky, Erwin. *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. New York, Evaston and London: Harper Torchbooks, 1962.
- Rivera, Isidro. “Visual Structures and Verbal Representation in the *Comedia de Calisto y Melibea* (Burgos, 1499?)”. *Celestinesca* 19.1-2 (1995): 4-30.
- Rodríguez de Montalvo. *Amadís de Gaula*. Juan Avalle-Arce ed. Madrid: Espasa Calpe, 1991.

- Rodríguez del Padrón, Juan. “Triunfo de las donas”. En César Hernández ed. *Obras completas*. Madrid, Editora Nacional, 1982. 211-258.
- Rojas, Fernando de. *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Francisco J. Lobera et al. eds. Barcelona: Crítica, 2000.
- . *Tragicomedie van Calisto ende Melibea*. Anónimo trad. T’Hantwerpen: Heyndric Heyndricz, 1616.
- . *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Salamanca: Juan y Andrés Renaut, 1590.
- . *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Valencia: Joan Navarro, 1575.
- . *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Valladolid: Francisco Fernández de Córdoba, 1561-1562.
- . *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Zaragoza: Jorge Coci, 1545.
- . *Celestina: Tragicomedia di Calisto e Melibea*. Anónimo tr. Venecia: Bernardino de Bandoni, 1543.
- . *Celestina, en la quelle est traicte deceptions des serviteurs envers leurs masitre et des macquerelles envers les amoureux*. Anónimo tr. París: Foucher, 1543.
- . *Celestina, tragicomedia de Calisto et Melibea*. Anónimo, tr. Venecia: Giovanni Antonio y Pietro de Nicolini da Sabio, 1541.
- . *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Toledo: Juan de Ayala, 1538.
- . *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Medina del Campo: [S.i.], 1536.
- . *Celestina: tragicomedia de Calisto et Melibea*. Anónimo tr. Venecia: Pietro de Nicolini da Sabio, 1535.
- . *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Venecia: Stefano da Sabio, 1534.
- . *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Medina del Campo: ¿Pierre Tovans?, 1533.
- . *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Venecia: Marchio Sessa, 1531.
- . *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Burgos: Juan de Junta, 1531.
- . *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Valencia: Juan Viñao, 1529.
- . *Libro de Calixto y Melibea y de la puta vieja Celestina*. Sevilla: Jacobo y Juan Cromberger, 1528.
- . *Celestine en la quelle est traicte des deceptions des seruiterur enuers leurs maitres et des macquerelles enuers les amoureux*. Anónimo tr. París: Galliot du Pre, 1527.
- . *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Toledo: Remón de Petras, 1526.
- . *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Sevilla: Pedrazano, 1523.
- . *Ain hipsche Tragedia von zwaien liebhabenden mentschen ainem Ritter Calixstus unn Ainer Edlen junckfrawen Melibia genant*. Christof Wirsung trad. Augsburg: Grymm und Wirsung, 1520.
- . *Tragicomedia de Calisto i Melibea*. Venecia: Cesare Arrivabene, 1519.
- . *Libro de Calixto y Melibea y de la puta vieja Celestina*. Sevilla: Jacobo Cromberger, 1515-1518.
- . *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Roma: Marcelo Silber, 1515-1516.
- . *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Valencia: Juan Joffre, 1514.
- . *Libro de Calixto y Melibea y de la puta vieja Celestina*. Sevilla: Jacobo Cromberger, 1511.
- . *Libro de Calixto y Melibea y de la puta vieja Celestina*. Sevilla: Jacobo Cromberger, 1502.
- . *Comedia de Calisto y Melibea*. Burgos: Fadrique de Basilea, ¿1499?.
- Sedeño, Juan. *Tragicomedia de Calisto y Melibea trobada y sacada de prosa en metro castellano por Juan Sedeño*. Salamanca, Pedro de Castro, 1540.

- Severin, Dorothy S. “La parodia del amor cortés en *La Celestina*”. *Edad de Oro* 3 (1984): 275-279.
- Snow, Joseph T. “La iconografía de tres *Celestinas* tempranas (Burgos, 1499; Sevilla, 1518; Valencia, 1514): unas observaciones”. *Dicenda* 6 (1987): 255-277.
- Walde Moheno, Lillian von der. “Grisel y Mirabella de Juan de Flores: fuente desapercibida en la obra de Fernando de Rojas”. En Florencio Sevilla y Carlos Alvar eds. *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Madrid: Castalia, 2000. Vol. 1, 249-255.
- Zambrano, Pablo Luis. “Literatura y suicidio: breve historia del debate”. En Pablo Luis Zambrano ed. *Estudios sobre literatura y suicidio*. Sevilla: Alfar 2006. 13-42.