

**Eleventh Antonio Binimelis Sagrera
Memorial Lecture**

3rd February, 1998

**El género de los emblemas y el
simbolismo visual en la obra de
Cervantes**

by

Ignacio Arellano

University of Navarra, Spain

CENTRE OF SPANISH STUDIES
Jawaharlal Nehru University
New Delhi
India

El género de los emblemas y el simbolismo visual en la obra de Cervantes

□ Ignacio Arellano

1. Emblemas y literatura del Siglo de Oro

Abundan en el Siglo de Oro los libros de emblemas que incluyen en cada uno de sus motivos un grabado y su comentario verbal, con dos vertientes: el mote o frase concentrada que resume el mensaje, y la glosa o comentario más extenso, donde se reflexiona y aportan otros matices del ejemplo. Es un género mixto, que atraviesa los modos de expresión visual y literario, generalmente con motivaciones didácticas, pero con muchas posibilidades y tratamientos.

Este género influye en la literatura que menciona, alude o adopta modos de expresión emblemáticos.

La circulación desde la imagen a la palabra y viceversa es constante: <<los códigos se alimentan recíprocamente, los estímulos son continuos, palabras e imágenes están conectadas, se entrelazan e influncian>> (G. Ledda)

Cervantes no queda al margen de esta corriente, que aparece en todos los campos de su obra, desde la poesía al *Quijote*.

Mi intención ahora no es hacer una historia completa de cada uno de los motivos, que aparecen en muchos más repertorios emblemáticos de los que citaré, ni rastrear sistemáticamente el funcionamiento de los emblemas en Cervantes, sino únicamente poner de relieve la importancia de este tipo de referencias, aportando a modo de ilustración parcial, algunos comentarios, revisando la poesía, el teatro y el *Quijote*.

2 Emblemas en la poesía de Cervantes

Además de una serie de motivos asistemáticos que pueden surgir en contextos diversos, destacan en esta área los emblemas de tema amoroso, los situados en torno a la alegoría de la Fama y al tema de la gloria poética, y otros de sentido moral, y cortesano.

2.1. Motivos generales de presencia asistemática

De esto es, por ejemplo, el de la Fortuna, descrita en el *Canto de Caliope* (59, 809-12, las referencias son de la edición de V. Gaos en editorial Castalia, *Poesía completa de Cervantes*) con sus atributos de rueda voltaria, ligereza y movilidad, imposible de fijar. No hay que buscar,

evidentemente, una fuente concreta a esta imagen tópicarepetida en numerosos libros de emblemas, casi siempre con la acostumbrada iconografía. En Alciato, autor del más famoso libro *Emblemas* (emblema 98) se opone la firmeza de Hermes (que descansa sobre un cubo de piedra) a la inestabilidad de la Fortuna, cuyos pies descansan sobre una bola rodante. Lleva tapados los ojos, y una vela sobre la que sopla el viento variable. Juan de Borja en sus *Empresas morales* reproduce en su grabado el atributo esencial de la rueda para expresar la variedad de las cosas del mundo, comparable a una rueda que continuamente se menea, confundiendo lo alto y lo bajo.

Del mismo ámbito es la calva Ocasión, que don Belianís, según dice a don Quijote, en uno de los poemas preliminares de la obra, trae cogida por el copete. El emblema 121 de Alciato <<In Occasionem>> ilustra este concepto con iconografía muy cercana a la de la Fortuna, que insiste en la inestabilidad y rapidez: la Ocasión navega en un mar movedizo sobre una rueda, y lleva alas en los pies, una navaja en la mano y el copete al viento sobre la frente, por el que debe cogerla el avisado en el momento en que se presenta, pues la parte posterior de la cabeza es una calva inasible. Diego López, en su comentario a Alciato, lo explica: <<viendo la buena ocasión le habemos de echar la mano y no dejarla pasar, y por esto tiene el cabello en la frente para que nos aprovechemos de la buena ocasión, y tener la postrera parte de la cabeza calva significa que en pasando no hay por dónde la podamos coger>>.

Hay bastantes de esta clase. Mencionaré solo uno más: el emblema del mar tempestuoso, la vida como navegación y a las naves contrastadas por las tormentas y los temporales.

El segundo soneto de Damón de *La Galatea* (47, 1-4) comienza con la imagen del mar tormentoso en el que navega la flaca nave de la vida humana:

Si el áspero furor del mar airado
por largo tiempo en su rigor durase,
mal se podría hallar quien entregase
su flaca nave al piélagos alterado.

Y Cervantes utiliza esta imagen en numerosas otras ocasiones.

En los repertorios emblemáticos es uno de los motivos favoritos: Alciato recoge un texto de Horacio sobre la nave del estado, y la importancia de este símbolo resulta evidente en la colección de Borja, que dedica media docena de empresas a esta navegación que <<comenzamos cuando nacemos y acabamos cuando morimos>>, y que requiere toda la pericia del buen piloto: <<esto mismo debe hacer el hombre prudente y cuerdo

cuando se viere ya haber muchos días que navega sin saber cuál será el suceso desta navegación, que es la vida que se vive, para excusar los peligros y tempestades que hay en este mar del mundo y en sus ocupaciones>>.

2.2. Emblemas en torno al amor

En *La Galatea*, que incluye la mayor cantidad de versos en los libros de Cervantes, el tema amoroso es nuclear, y se expresa constantemente en imágenes emblemáticas, a partir de un centro que podemos considerar básico, el de Cupido o dios Amor, que aparece en retratos completos o a través de atributos parciales, como el arco, las saetas, el lazo, las alas o la antorcha de fuego. Los diversos lugares cervantinos siguen ceñidamente los aspectos tópicos; véanse algunos ejemplos:

Sin que me pongan miedo el hielo y fuego
el arco y flechas del amor tirano,
en su deshonra he de mover mi lengua,
que ¿quién ha de temer un niño ciego
de vario antojo y de juicio insano... (39, 1-5)

Frente al Amor se erige la figura de Anteros, el amor divino o el amor honesto. Cervantes aduce esta oposición en el poema 9, 37-44, glosa de Elicio, que pondera el amor platónico capaz de elevar el alma del amante hacia las alturas:

El amor es infinito
si se funda en ser honesto,
y aquel que se acaba presto
no es amor, sino apetito;
y al que sin alzar el vuelo
con su voluntad se cierra,
mátele rayo del cielo
y no le cubra la tierra.

La distinción entre amor sensual y espiritual es doctrina muy fatigada en las teorías amorosas de la época. En tres emblemas de Alciato (9, 109, 110) aparece Anteros, <<Id est, Amor Virtutis>> (emblema 109) que <<despierta al hombre a contemplar las cosas divinas y celestiales, y les da toda virtud y honestidad>> (Diego López). En el 110 Anteros vence al otro Cupido, quemando en una hoguera su arco y flechas. En un emblema de Vaenius (*Emblemas amorosos*) ambos amores se disputan una palma, iconografía habitual.

La identificación del amor con una quimera es un caso significativo de la multiplicidad monstruosa de las preocupaciones y dolores de amor. En el poema 8, 10-11 se limita el locutor cervantino a mencionar la

Eleventh Antonio Binimelis Memorial Lecture

quimera como término metafórico, pero en el 140, 32 y ss. (cancioncilla de *El celoso extremeño*) elabora un retrato quimérico de la hermosa enajenada de amor, adaptado al caso:

Es de tal manera
la fuerza amorosa
que a la más hermosa
la vuelve en quimera:
el pecho de cera,
de fuego la gana,
las manos de lana,
de fieltro los pies

retrato grotesco que hay que relacionar con la figura de la quimera, monstruo que tenía, según Lucrecio y Homero, cabeza de león, vientre de cabra y cola de dragón (así aparece en la *Iconología* de Ripa o en Alciato).

El motivo más repetido es, como he indicado antes, el del mar airado, símbolo del amor en este contexto, y de sus peligros difícilmente dominables: Amor es una tormenta cuyo único puerto seguro es la fe amorosa (51, 9-10), una implacable tormenta (57, 26), un mar de tormenta que jamás ve bonanza (64, 31-32), un <<hirviente mar y golfo insano / donde tanto amenaza la tormenta>> (80, 1-2), etc. Todo el soneto 53 (II Soneto de Silerio) estriba en esta alegoría:

Gracias al cielo doy, pues he escapado
de los peligros deste mar incierto,
y al recogido favorable puerto
tan sin saber por dónde, he ya llegado.
Recójanse las velas del cuidado,
repárese el navío pobre abierto,
cumpla los votos quien con rostro muerto
hizo promesas en el mar airado (vv. 1-8).

La mariposa que se quema en el fuego es símbolo amoroso en Vaenius (*Emblemas amorosos*) con el mote <<Brevis et damnosa voluptas>> (Placer breve y dañoso); con otros sentidos pero con representaciones semejantes se puede hallar en Borja, aplicable en este caso también al amor (y a otras situaciones en que la razón se deja llevar del apetito): <<el que [...] es llevado por este deseo contra lo que entiende que lo conviene puede lo dar a entender con esta empresa de la mariposa que se quema con la letra Fugienda peto, que quiere decir "Busco lo que huir debería", porque lo mismo le acontece al que no siguiendo el partido justo de la razón consiente en la rebelión de los apetitos>>.

Otros motivos hacen referencia a la amada desdeñosa, que se

compara con animales feroces (tigre, león, basilisco) o al amante, que se compara con héroes mitológicos condenados a eterno sufrimiento, como Tántalo, Sísifo, o Icaro, todos frecuentes en los libros de emblemas.

2.3. La Fama. El poeta laureado

La preocupación de Cervantes por el oficio poético y la gloria literaria se rastrea en la fuerte presencia de este tema en su corpus, responsable a su vez de un conjunto de emblemas característicos.

En los poemas de Cervantes aparece la iconografía básica de la Fama, pregonera y parlera, con alas y ojos múltiples, que escribe en láminas de bronce o mármol y se acompaña de una trompeta (48, 21 y ss.; 58, 101-102; 62, 16; 171, 1-3, 12-14; 181, 9, 11; 185, 12-13);

Bate fama veloz, las prestas alas,
[...]
aligera los pies
[...]
hasta que con tus ojos y tus lenguas
diciendo ajenas menguas
de los hijos de España el valor cantes (171, 1 y ss.)

Cesare Ripa (*Iconología*) proporciona detalles oportunos: <<Mujer vestida con sutil y sucinto velo, [...] que aperece corriendo con ligereza. Tiene dos grandes alas, yendo toda emplumada, poniéndose por todos lados tantos ojos como plúmas tiene y junto a ellos otras tantas bocas y otras muchas orejas. Sostendrá con la diestra una trompa>>.

Respecto a los símbolos de triunfo poético destacan los de las plantas y los bestiaros.

En el citado *Canto a Calíope* se atribuyen a los distintos poetas elogiados coronas de laurel, hiedra, oliva y encina. Son todas símbolos de triunfo, de gloria poética (el laurel atribuido a Apolo, dios de la poesía; la hiedra siempre verde; la encina símbolo de fortaleza; la oliva de suavidad y paz...). De los animales cisne es el más tópic. Es el estandarte de los buenos poetas en la guerra del *Viaje del Parnaso*.

2.4. Emblemas en poemas morales, épicos y cortesanos

El ámbito de la moralización y el simbolismo propios de los emblemas hacen que el territorio de la poesía moral y sacra sea uno de los más aptos para la integración de este tipo de materiales.

Un nuevo emblema, que es esencial en la pintura de la corte, es aludido en el poema 38 (vv. 129-31: <<No su semblante o su color se muda / porque mude color, mude semblante / el señor a quien sirve>>): se trata del camaleón, que se alimenta de aire y cambia de colores

constantemente, símbolo de los aduladores cortesanos, que remite directamente a otro de los emblemas de Alciato (53), <<In aduladores>>: <<El camaleón siempre bosteza, siempre lleva atrás y adelante la brisa sutil de la que se alimenta, y cambia de aspecto y asume distintos colores [...] Del mismo modo hace ir y venir el rumor del pueblo al adulador y bostezando lo devora todo, y solo imita del príncipe las costumbres oscuras>>.

Otro terreno en el que se advierte una explotación sistemática de los emblemas en la poesía de Cervantes es el de los poemas cortesanos y épicos. Me centraré solamente en el romance de la misa de parida de la reina doña Margarita, de *La gitanilla* (131), y en la Canción Segunda a la Armada contra Inglaterra (172).

En el primer poema se califica a Felipe III de <<sol de Austria>> (v. 11), se ataca a la <<envidia mordedora>> (v.v. 53-54), aplica al matrimonio real el emblema de la vida y el olmo (65-68), usa la metáfora de la paloma para la reina, que producirá por crías <<águilas de dos coronas>> (vv. 73 y ss.), todos elementos emblemáticos. Añadiré aquí solo el recuerdo del valor heráldico del águila bicéfala, y la imagen implícita de la Envidia.

Es Ferrer de Valdecebro quien más largamente ha escrito sobre el águila en su Libro Primero de *Gobierno general, moral y político hallado en las aves*, donde la califica de <<la reina de las aves y princesa coronada de los vientos, pájaro el más noble y generoso de cuantos viven en la esfera clara y transparente de los aires>>. De esa nobleza procede su valor heráldico.

La Envidia se representa habitualmente como una vieja que muerde su propio corazón y se alimenta de víboras: traduce Daza Pinciano a Alciato: <<Por declarar la invidia y sus enojos / pintaron una vieja que comía / víboras, y con mal contino de ojos. / Su propio corazón muerde a porfía>>.

En la Canción a la Armada, de tono épico y lamentativo por el fracaso de la expedición se suceden lugares emblemáticos en la evocación de la <<calva ocasión>> (21-23) que no ha sido propicia, en la figura del león como símbolo del rey (35 y ss.), en la roca firme a los embates del mar (120 y ss), etc.

3. Elementos emblemáticos en el teatro de Cervantes

Si pasamos al teatro (referencias de la edición de Sevilla y Rey Hazas, de *Teatro completo*, Barcelona, Planeta) hallamos en unas ocasiones usos emblemáticos como los que he comentado para la poesía, menciones en el nivel textual, ordenados de nuevo según modelos procedentes de

Eleventh Antonio Binimelis Memorial Lecture

la mitología, del bestiario y de las plantas. Así, por ejemplo, el elogio al valor de don Fernando puesto en boca de Arlaxa (*Gallardo español*) se califica a aquel de <<Atlante de España>>, en una asimilación muy tópica que arranca de la imagen del gigante Atlas sosteniendo en sus hombros la bóveda celeste. Horozco (*Emblemas morales*) trae un emblema con Hércules sosteniendo el globo celeste para que Atlante descansa, pero otros repertorios traen exactamente la imagen de Atlas, como el de Borja, que comenta <<Aunque la carga y pesadumbre que el mundo da a cada uno en su estado muchas veces oprima [...] no por esto debemos desmayar [...] que es lo que se da a entender por esta empresa de Atlas que fingía la antigüedad que tenía el mundo a cuestas>>.

Etc.

Un caso más elaborado que da lugar a la construcción de una forma poemática tan concentrada como el soneto es el mito de Icaro, que por subir cerca del sol se derritieron sus alas de cera, desarrollado por Cardenio en *La entretenida* como expresión de su frustración amorosa por haber aspirado a un cielo tan alto como la amada:

Yo vengo a ser perfecta semejanza
de aquel mancebo que de Creta el suelo
dejó, y contrario de su padre al cielo,
a la región del cielo se abalanza.

Plantas y animales simbólicos aparecen en numerosas ocasiones, con los mismos sentidos que en la poesía. Hallamos también casos de inspiración muy concreta, como la queja de los pastores en *La casa de los celos*, sobre el peso de la pobreza (<<Pesado contrapeso es la pobreza / para volar de amor>>) que procede de un emblema de Alciato (120) donde hombre ingenioso tiene alas en la mano izquierda que tienen a encumbrarlo, pero una piedra en la derecha (la pobreza) que lo detiene.

Pero los más interesantes, desde el punto de vista teatral son los emblemas que alcanzan materialización sobre el escenario. Hay dos piezas cervantinas cruciales en esta técnica: *La casa de los celos y selvas de Ardenia*, cuya dimensión fantástica da entrada a los personajes alegóricos y proyecciones psicológicas, y *La Numancia*, igualmente propicia a estas <<figuras morales>>.

La composición escénica se concibe en estas obras en algunos momentos como verdaderos cuerpos gráficos de emblemas, cuya glosa o comentario estaría constituido por el texto dramático.

Algunas ocurrencias son más sencillas y su dimensión emblemática más difícil de percibir: el gesto de estrecharse la mano como signo de

concordia, por ejemplo, en *La casa de los celos* que responde en realidad a una inspiración emblemática: Horozco escribe: <<Las dos manos juntas, sabida cosa es que significaban la concordia, y estas se traían figuradas y se enviaban de una parte a otra cuando querían concordia>>. Véase también el emblema de Alciato.

Otras composiciones implican a actores, escenografía, elementos de vestuario y hasta animales para componer un conjunto de extraordinario valor visual (una gran preocupación del Cervantes dramaturgo), muy a menudo ligado al universo de los emblemas. Recordaré sólo cómo el poder del amor se expresa por medio de un emblema escénico: el del carro de Venus tirado de los leones de la montaña (p. 147). El emblema 105 de Alciato <<Potentissimus affectus amor>> representa este poder en el grabado de un carro cuyo auriga es Cupido, tirado por dos leones, como en la comedia citada de Cervantes.

El propio Cupido, con los atributos que ya he comentado, sale ahora a escena encarnado en un actor, que trae varias discrepancias respecto del modelo arquetípico, sobre todo la de ir vestido, sin venda y con el arco roto: <<el dios Cupido, vestido, y con alas, flechas y arco desarmado>> (p. 148). Venus comenta esta rareza:

¿No me dirás, hijo amado,
si es invención de provecho,
andar en traje no usado
y el arco roto y deshecho?
¿Quién te le rompió? ¿Y quién pudo
cubrir tu cuerpo desnudo
que su libertad mostraba?
¿Quién te ha quitado el aljaba
y la venda?

La respuesta se mantiene en el universo emblemático también: es el Interés quien ha hecho todo esto a Cupido, según reflejan emblemas como el de Corrozet <<Amor vencido por el dinero>>.

De *Numancia* deben tenerse en cuenta sobre todo las figuras <<morales>> o alegorías de España (p. 930), el río Duero (p. 933), la Guerra, Enfermedad y Hambre (p. 978), y la Fama, que ya he comentado (p. 991).

España sale <<coronada con unas torres y trae un castillo en la mano>>, con algunos elementos que aparecen en la ilustración que podemos ver en Covarrubias, en la que España lleva un escudo en la mano donde se ven leones y castillos; la Guerra sale armada de escudo y lanza; la Enfermedad con muleta y vendas en la cabeza y máscara amarilla, el mismo color negativo que caracteriza el vestido y máscara del Hambre, etc,

4. Los emblemas en el *Quijote*

Terminaré con algún comentario sobre los modelos emblemáticos en la principal obra en prosa de Cervantes, *Don Quijote de Mancha*.

Me ocuparé primero de una especie de somera catalogación, mencionando los principales motivos que remiten al mundo emblemático y trataré después de algunos episodios o acumulaciones significativas en torno a un tema o situación.

4.1 Catálogo de motivos emblemáticos en *Don Quijote* a modo de revisión

Ya en el prólogo del *Quijote* podríamos seguramente advertir una evocación emblemática, cuando Cervantes juzga su propia obra y se compara al padre que encuentra en un hijo feo virtudes que ningún otro advierte.

Acontece tener un padre un hijo feo y sin gracia alguna y el amor que le tiene pone una venda en los ojos para que no vea sus faltas, antes las juzga por discreciones y lindezas.

Esta comparación recuerda mucho un emblema de Reusnerio, El ciego amor de los hijos, que presenta una mona admirada de la belleza de sus hijos.

De nuevo la cantidad de emblemas perceptibles nos permite establecer alguna agrupación didáctica, según algunos núcleos básicos, empezando por la mitología o el bestiario y las plantas.

La Ocasión con su copete de guedejas ya ha sido comentada. Don Quijote, cuando se dispone a hacer las tonterías en imitación de Amadís en la Peña Pobre, la evoca de nuevo, diciendo que no hay para qué dejar la ocasión que <<ahora con tanta comodidad me ofrece sus guedejas>>, y más adelante el narrador explica que Sancho tomaba la ocasión por la melena en esto del regalarse cada y cuando se le ofrecía>>.

Personajes concretos de diversas historias mitológicas sirven frecuentemente de términos de comparación, como Cupido, pero también otros menos usuales. De carácter grotesco y cómico es la comparación de don Quijote (I, 15) cuando considera que no es deshonoroso ir caballero en un asno, que fue cabalgadura que llevó a <<aquel buen viejo Sileno, ayo y pedagogo del alegre dios de la risa, cuando entró en la ciudad de las cien puertas>>, imagen esta de Sileno en el asno que aparece en diversos repertorios.

La comparación de los libros de caballerías con quimeras solo se entiende cabalmente si se recuerda la conformación monstruosa y mezclada de la quimera: en el pasaje del *Quijote* señala que <<los componen con

Eleventh Antonio Binimelis Memorial Lecture

tantos miembros que más parece que llevan intención de formar una quimera o un monstruo que a hacer una figura proporcionada>> (I, 47): no se trata solo de una comparación general apeladora a lo monstruoso y disforme, sino que estamos en un pasaje de teoría literaria donde la referencia es muy precisa a la desordenada estructura y a la falta de unidad de estos libros.

En la aventura de Clavileño (II, 41) era inevitable la referencia a Faetón: cuando amo y escudero creen volar por los altos cielos acercándose a la esfera del fuego, don Quijote recomienda a Sancho que se tenga bien en el mágico caballo no se vaya a caer de peor caída que la del atrevido mozo que quiso regir el carro del sol.

El pasaje más significativo por su acumulación mitológica se localiza en el episodio de Marcela y Grisóstomo, en la canción lamentativa del desdeñado amante, quien se va comparando con una serie de personajes símbolos de frustración y sufrimiento, todos ellos bien representados en los libros de emblemas: Ticio con el hígado devorado eternamente por un buitre, Ixión torturado en su rueda, Sísifo empujando su piedra para que vuelva a rodar desde la cumbre, etc.

Otro terreno propicio es, ya se ha dicho, el bestiario y las plantas,

Los pastores del cortejo funeral de Grisóstomo aparecen con guirnaldas de cipreses y adelfas, plantas de valor funeral, caracterizadas por su amargura y por servir de ilustración a las tumbas. El emblema 189 de Alciato se dedica, por ejemplo, al ciprés.

Más dinamismo dramático suelen tener los motivos animales: así Grisóstomo es fenix en amistad, y don Quijote no piensa casarse sí con el ave fénix si fuera para traicionar la fe debida a Dulcinea.

En el episodio de Ricote donde se hace referencia a la expulsión de los moriscos se apela también a un motivo presente en los emblemas para justificar la expulsión y calificar a este pueblo, comparado con la serpiente abrigada en el seno que pica a su protector:

algunos había cristianos firmes y verdaderos, pero eran tan pocos que no se podían oponer a los que no lo eran, y no era bien criar la siepe en el seno, teniendo el enemigo dentro de casa

El pasaje, incluso en su sentido, puede conectarse con el emblema 14 del libro II de los *Emblemas morales* de Horozco, cuyo grabado nuestra a una sierpe recogida medio muerta de frío por un hombre que se acerca al fuego para ser picado por la serpiente revivida al calor. El mote es *Ingratis servire nefas* y el comentario de Horozco explica: <<no se ha de hacer el bien en quien no lo merece y de quien se pueda temer el poco agradecimiento, y antes agravio y ofensa en su lugar>>.

Eleventh Antonio Binimelis Memorial Lecture

Una de las referencias emblemáticas más significativas es la que aparece en el episodio del yelmo de Mambrino, abandonado por el barbero del mismo modo que el castor <<el cual, viéndose acosado de los cazadores se taraza y arpa con los dientes aquello por lo que él, por distinto natural, sabe que es perseguido>>. El emblema 152 de Alciato explica esta referencia: se ve un castor a punto de ser cogido por un cazador con dos perros, que se arranca los genitales para salvar la vida.

En Covarrubias, Emblemas morales, III, 17 muestra parecida ilustración, con el castor mutilándose para salvar la vida.

Una serie de menciones animales seguidas aparece en II, 12, en una chistosa ponderación de la amistad de Rocinante y el rucio, comparada a la de Orestes y Píldes, motivo clásico ya tópico:

Y no le parezca a alguno que anduvo el autor algo fuera de camino en haber comparado la amistad de estos animales a la de los hombres, que de las bestias han recibido muchos advertimientos los hombres, y aprendido muchas cosas de importancia, como son: de las cigüeñas el clistel, de los perros el vomito, y el agradecimiento, de las grullas la vigilancia, de las hormigas la providencia, de los elefantes la honestidad y la lealtad del caballo.

Unos cuantos aparecen reunidos también en Emblemas morales de Horozco, en el libro I donde repasa varios simbolismos y jeroglíficos: allí menciona, por ejemplo, a la grulla, emblema de la vigilancia, a la que pintaba los egipcios con una piedra en el pie, de manera que la grulla centinela al dormirse deja caer la piedra que inmediatamente la despierta. Es motivo, dice Horozco, muy sabido y averiguado, como es la verdad. Así la representa una emblema de Reusnerius.

Pero, más allá de estas ocurrencias, puntuales, que podríamos ejemplificar con muchos otros casos, me parece quizá más interesa repasar aquellos episodios que podrían estar organizados en modo emblemático o que alcanzan toda su resonancia interpretativa si se ponen en contacto con este modo de expresión que venimos analizando. En ellos Cervantes no se limita a utilizar una referencia emblemática como apoyo o imagen determinada, sino que todo un pasaje o una serie organizada de motivos se estructuran sobre la base de un esquema cuyas referencias centrales son emblemáticas. Examinaré sólo un par de ejemplos.

4.2. Los motivos heráldicos y batallas de ovejas y de asnos

La aventura de los rebaños (I, 18) es uno de los episodios con más intensas modulaciones emblemáticas, en este caso relativas a la variedad

de las empresas heráldicas. La divisa o empresa de familias nobles o naciones y ejércitos, es una de las posibles formas de la familia emblemática, y don Quijote, en su descripción de los dos supuestos ejércitos desarrolla una amplia gama de estas divisas, sometidas por Cervantes a la comicidad paródica en diversos modos:

Aquel caballero que allí ves de las armas jaldes que trae en el escudo un león coronado, rendido a los pies de una doncella, es el valeroso Laurcalco, señor de la Puente de plata; el otro de las armas de las flores de oro que trae en el escudo tres coronas de plata en camo azul es el temido Micocolembo, [...] vuelve los ojos a estotra parte [...] Timonel de Carcajona, príncipe de la Nueva Vizcaya que viene armado con las armas partidas a cuarteles azules, verdes, blancas y amarillas, y trae en el escudo un gato de oro en campo leonado, con una letra que dice Miau, que es el principio del nombre de su dama, que según se dice es la sin par Miaulina, hija del duque Alfeñiquén del Algarbe...

El mecanismo es evidente, aunque no haya que buscar, como es obvio, una fuente emblemática o heráldica precisa para ese gato de oro con a letra Miau, inveniones cómicas del ingenio cervantino. No menos cómica es otra ilustración heráldica, en el estandarte que traen los del pueblo del rebuzno en las aventuras de los alcaldes rebuznadores de II, 27:

una que en un estandarte o jirón de raso blanco venfa, en el cual estaba pintado muy al vivo un asno [...] como si estuviera rebuznando: alrededor dél estaban escritos en letras grandes estos dos versos:

No rebuznaron en balde
el uno y el otro alcalde

No hace falta subrayar este mecanismo paródico que remite a las divisas nobiliarias y otro tipo de empresas: baste, por si acaso, recordar las páginas iniciales de los *Emblemas morales* de Horozco, donde repasa este tipo de empresas en los distintos pueblos de la antigüedad, por ejemplo las insignias de Israel, Caldeos, asirios, egipcios, o troyanos en el capítulo XI de libro I:

los éstandartes y señales de gobernar los ejércitos son tan necesarios... y las insignias que pusieron en ellos... Los asirios traían por señal en su estandarte la paloma....Los egipcios traían prncialmente por gufa en sus ejércitos la figura del dios Apis o Serapis en forma de becerro... Los de Frigia traían el puerco... De los argivos se dice que eran sus insignias el topo, y averiguado bien era el ratón

etc.

4.3. El motivo de la muerte igualadora

No menos relacionado con el mundo de los emblemas es el episodio

de la carreta de las cortes de la muerte, II, 11, cuando don Quijote topa con el carro del comediante Angulo que viene de representar el auto de las Cortes de la Muerte (se refiere al parecer a uno de los autos de Lope de Vega) y por ganar tiempo no se han desvestido de los trajes de la pieza, pues han de representar el auto en un pueblo cercano:

La primera figura que se ofreció a los ojos de don Quijote fue la de la misma muerte, con rostro humano, junto a ella venía un ángel con unas grandes y pintadas alas; a un lado estaba un emperador con una corona, al parecer de oro, en la cabeza; a los pies de la Muerte estaba el dios que llaman Cupido, sin venda en los ojos pero con su arco, carcaj y saetas..

etc.

La descripción recuerda emblemas de Hernando de Soto, Horozco, y otras divisas de Gabriel Simeón que publicó en español Alonso de Ulloa en un apéndice a su traducción de la famosísima obra de Giovio, *Diálogo de las empresas militares y amorosas*.

Podría añadirse otro emblema de Alciato (De la que murió antes de tiempo) que representa a la muerte atacando a Cupido, que está a sus pies, con arco y flechas pero sin venda, mientras una dama yace muerta a un lado, escena que glosa Daza Pinciano. Emblemas de muerte hay muchísimos, con esqueletos, tumbas, calaveras, etc. en los libros de emblemas de la época. Pero interesa subrayar la cercanía concreta de otras imágenes provocadas en las reflexiones siguientes que comparan la vida humana con un juego de ajedrez, que, como dice Sancho <<mientras dura el juego cada pieza tiene su particular oficio, y en acabándose el juego, todas se mezclan, juntan y barajan, y dan con ellas en una bolsa, que es como dar con la vida en la sepultura>>.

Recordaré sólo que esta imagen del juego del ajedrez, es el motivo de Covarrubias, *Emblemas morales*, centuria I, emblema 23, que representa un tablero colgado en una pared y una bolsa con los trebejos debajo, en el suelo de una estancia. El mote es francés: <<Roys, pyõns dans le sac son eguaux>>, y la glosa:

El Rey, la dama, alfil, roque, caballo
cada cual de estos tiene en el tablero
su casa, su poder, y en el mudallo
se guarda orden y concierto entero.
Al fin del juego por mi cuenta hallo
que en el saco el peón entra primero
y al rematar los bienes y los males
de aquesta vida, todos son iguales.

En tanto que vivimos, cada uno tiene su puesto en la república, con cuya variedad se compone y se conserva. Pero llegado el día de la

muerte la tierra nos recibe con tanta igualdad, que no hay distinción del rico al pobre. Y así es como la bolsa de los trebejos en el ajedrez, que acabado el juego todos entran confusamente en el saco. Y esto nos significa el emblema con el mote francés

4.4 Emblemas de la locura y algunas aventuras quijotescas

Márquez Villanueva¹ ha puesto de relieve la conexión con elementos emblemáticos de ciertos episodios manifestadores de la locura en la segunda parte del *Quijote*. Literatura esta del loco, o bufón que obras como el *Elogio de la locura* de Erasmo contribuyeron a difundir, en relación también con las celebraciones del carnaval. La iconografía desempeñó un papel fundamental en este proceso. La nave de la locura alcanza las portadas de dos obras tan relevantes como el *Retrato de la lozana andaluza*, en una góndola que timonea el bellaco Rampín. A proa y popa van monas (símbolos de lujuria) y en ella navegan alcahuetas y rameras. En el estandarte el león de la república veneciana, pero también una muerte. Otra nave de locos hallamos en la *Pícaro Justina* (Medina del Campo, 1605), en publicación justo anterior al *Quijote* I.

Con tales antecedentes la famosa aventura del barco encantado (II, 29) se perfila no solo como parodia de un tipo particular de aventura caballeresca, sino también como cita con un motivo ya tradicional. La crónica de tan catastrófico periplo es pura bufonada.

La nave estultífera se transmuta en el barco de la aventura quijotesca, de cuya destrucción en el molino del Ebro le salvan esos molineros enharinados, que tan de cerca recuerdan prácticas carnavalescas.

Pero hay otros emblemas de la locura en esta parte del *Quijote*: el bufón de la aventura de la carreta de las Cortes de la Muerte, con su vejiga y cascabeles, y probablemente el vestido del caballero del Verde Gabán, don Diego Miranda (verde y leonado) haga alusión a los sayos que vestían los locos en la época (de manera que estos colores emblemáticos orientan sobre la interpretación de tan controvertido personaje)....

4.5 El episodio de las bodas de Camacho

Uno de los episodios que más intensamente explotan el elemento emblemático, es el de las bodas de Camacho, que se extiende por los capítulos 19-21 de la Parte Segunda.

El momento nuclear en esta adaptación de motivos emblemáticos es la danza hablada entre los cortejos de Cupido y del Interés.

Tiene también importancia una de las danzas previas a esta, que hacen unas doncellas hermosísimas, con la cabellera adornada de

<<guirnalda de jazmines, rosas amaranto y madreSelva compuestas>>. Son flores con valores emblemáticos casi todas. El jazmín tiene por rasgo distintivo el color blanco, simbólico de valores positivos; sobre las rosas, reinas de las flores, asociadas a las espinas en contextos amorosos, no hay necesidad de aportar documentación; permítaseme, sin embargo, una cita de Ripa (*Iconología*): <<Las rosas siempre estuvieron dedicadas a Venus, como hermosas incitadoras al placer, a causa de la suavidad y delicadeza de su olor que indica y simboliza las cualidades de los goces amorosos>>. El amaranto, por su lado, <<es planta de las llamadas perennes, por lo cual y a diferencia de las restantes flores significa estabilidad, conservación y lozanía, por su particular condición y propiedad de no marchitarse nunca, manteniéndose hermosa de continuo>> (Ripa). La corona de varias flores es para Ripa parte del emblema de la adolescencia, significando la alegría que suele reinar en dicha edad.

Más estructurada es la danza hablada que sigue a la mencionada. La hacen dos hileras de ninfas:

de la una hilera era gufa el dios Cupido y de la otra el Interés; aquel adornado de alas, arco, aljaba y saetas; este vestido de ricas y diversas colores de oro y seda. Las ninfas que al Amor seguían trían a las espaldas, en pergamino blanco y letras grandes escritos sus nombres: *Poesía* era el título de la primera, el de la segunda *Discreción*, el de la tercera *Buen Linaje*, el de la cuarta *Valentía*; del modo mesmo venían señaladas las que al Interés seguían: decía *Liberalidad* el título de la primera, *Dáviva* el de la segunda, *Tesoro* el de la tercera y el de la cuarta *Posesión pacífica*. Delante de todos venía un castillo de madera a quien tiraban cuatro salvajes, todos vestidos de yedra y de cáñamo teñido de verde [...] En la frontera del castillo y en todas las cuatro partes de sus cuadros trafa escrito: *Castillo del buen recato*

La danza tiene una dimensión alegórica, emblemática, obvia.

Si nos fijamos primero en la puesta en escena destaca la figura de Cupido como la más tónica y definida, con sus atributos habituales.

El Interés aparece menos definido en los repertorios, pero lo que sí es tema del género es la lucha entre Amor e Interés, que antes he mencionado en relación a un emblema de Corrozet <<Amour vaincu par argent>>.

Los colores varios son siempre emblema de la variabilidad, inconstancia y mentira: los varios colores caracterizan a la Mentira (Ripa), al Pensamiento (Ripa), el Placer (Ripa), etc. No parece que en contexto apunten a estos sentidos, sino más bien a la variedad de la riqueza, poniendo el acento más en el oro y la seda que en los varios colores en cuanto a su simbolismo posible.

Eleventh Antonio Binimelis Memorial Lecture

Los carteles que llevan a la espalda sí evocan formas de los emblemas. Nada se nos dice de la conformación de estas figuras alegóricas. No se encuentran en los repertorios habituales, y parecen creaciones propias de esta coyuntura cervantina. El cartel escrito que las identifica parece suficiente para la función que les confiere el relato.

El castillo de madera tirado por los salvajes insiste precisamente en esta calidad, aunque de nuevo el valor simbólico de los salvajes queda muy paliado en el texto cervantino.

El texto hablado de los protagonistas de la danza, Amor, e Interés sobre todo, equivale, a la glosa o comentario de la ilustración, subrayando este enfoque. Fijémonos un momento en el texto de Cupido, que lanza una flecha al castillo, declama:

Yo soy el dios poderoso
en el aire y en la tierra,
y en el ancho mar undoso
y en cuanto el abismo encierra
en su bátrato espantoso.

El texto se construye de nuevo sobre motivos emblemáticos. Aduciré sólo los emblemas 105 y 106 de Alciato, ambos sobre la fuerza del amor. El primero representa a Cupido guiando un carro tirado por leones, pero el segundo es más cercano al texto cervantino. Cupido tiene en una mano flores y en la otra un pez para indicar su poderío extendido a todos los ámbitos y elementos. De nuevo oigamos la glosa de Daza Pinciano:

Nos ves cómo el Amor con dulce aspecto
dejado el arco flechas y su llama,
para mostrar cómo le está sujeto
el mar y tierra, a quien de amor inflama,
un pez pintado tiene en una mano,
y en la otra frescas flores del verano.

Compárese con la mención de los reinos del mar y de la tierra del Cupido de la danza y se advertirá la estrecha relación con el emblema de Alciato.

En resumen, esta rápida mirada a la obra cervantina demuestra su enorme afición a este modo expresivo. Cervantes no se limita a evocar emblemas concretos, sino que también construye sus propias secuencias narrativas, poéticas o teatrales, según estos modelos.

Los ejemplos aducidos creo que son suficientemente representativos.



Eleventh Antonio Binimelis Memorial Lecture

Kranke mit einem Stein in den Krallen

CURA SAPIENTIA CRESCIT
Ad Christophorum Schillingum Francofurtum



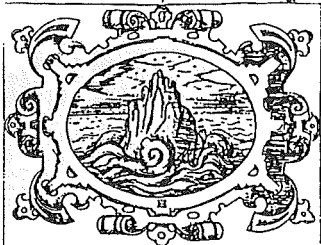
R.
L.
N.
18
19

Rom. Alle mit einem Jungen
Lamb II
No 11

CARUS AMOR PROLIS
Ad Vatum Viagrum Iuriconsultum



EMPRESAS MORALES.



Alle nicht sich im Spiegel!

NULLI NON SVA FORMA PLACET.



R.
L.
N.
18
19



RETRATO DE
la Lozana andaluza en lengua española
muy clarísima. Copiada en Roma.

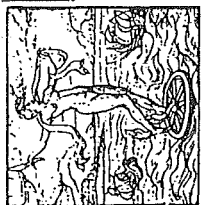
el qual Retrato de nuestra lengua en Roma
pasa y contiene muchas otras
cosas que la A. de Lima.

Que el Amor es afecto pasionalísimo



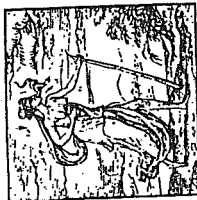
La fuerza del hombre tiene vencida
 La fuerza de la mujer, vencida,
 Que a sólo amor ser quiso Amor ren-
 [dida,
 A quien no ay cosa que no esté renhida]

La Ovesada



Soy obra de Lulipo, y soy llamada
 La ovesada del tiempo peribulido,
 De quien no ay cosa que no esté di-
 [vidida,
 En un con la más alta y más volada,
 De aqueza nada, porque se veer.

La Invidia



Por declarar la invidia y sus enojos
 Pintaron una veja que emula
 Bivotos, y con mal comino, de oja,
 Su propio corazón murcía a poja,
 Y lleva un palo en la mano de ay
 Que le pintaron las manos roscas y dja,

Que la pobreza impide e sábrse a las
 ingratitudas.



Un canto, y la sábrse está cocum-
 [brada
 Con una idea que sábrse en un
 Tumbado, porque como la sábrse
 Conq' d'elante, quanto de este llano
 La pluma sabe a la región no ballada,
 Que así sábrse sábrse ingente en
 [dado
 Si así pobreza no impidiera el d'ato,

La Concoctia



Después por fin de sus fiestas vendida
 Rema por la d'elof' sábrse sábrse,
 A las juntas de los sábrse sábrse,
 Concoctia fin, con la d'elof' junta,
 Hacer sábrse de pa' muy sábrse,
 Almas que a los que el Amor sábrse,
 Lo d' a entender la mano entre ambas
 [junta,

Que por sábrse la salud no ay la de
 hacer sábrse del d'atras.



Aunque de sábrse p'as y gran buriga
 Haye tu gentilian arremando,
 Sabiendo el Cantor que no ay que
 [sábrse
 Sino es sábrse provado d'elof', quando
 La p'risa de la casa le friga,
 De cuyo ejemplo bien conjuerando
 Apendicis a no sábrse tu cosas
 Por verte fuera de otra poligona,

© Prof. Ignacio Arellano Depto. de Literatura Universidad de Navarra, Spain
© Centre of Spanish Studies, JNU, New Delhi, India
Published by the Centre of Spanish Studies, Jawaharlal Nehru University and
Printed by Printexcel, New Delhi