

# Cultura visual y emblemática en las *Novelas ejemplares* de Cervantes

IGNACIO ARELLANO\*

He dedicado en otras ocasiones algunos trabajos a examinar la presencia de la cultura emblemática y visual en la obra cervantina<sup>1</sup>, que pretendo completar con algunas observaciones sobre este aspecto en las *Novelas ejemplares*, no sin insistir en las limitaciones que señalaba en dichos trabajos, esto es, que teniendo en cuenta la relación constante desde la imagen a la palabra y viceversa<sup>2</sup>, solo procede examinar cómo el emblema en su conjunto influye o se rastrea «como forma de pensamiento o estructura artística», poniendo por «delante de cualquier consideración de orígenes y fuentes el sistema conceptual operativo de los emblemas» (Egido, 1993: 11 y 13)<sup>3</sup>. Por otra parte, debido a la abundancia de repertorios, la multiplicidad de las fuentes y la calidad mostrenca de estos materiales se hace imposible en la mayoría de los casos determinar genéticamente un determinado uso. Añádase, lo que se revela de manera evidente en las *Novelas ejemplares*, que a menudo no quedará claro si un motivo se relaciona con el mundo emblemático o es simplemente una referencia (mitológica, erudita, fabulística, zoológica...) que encuentra sus correspondientes en los libros de emblemas sin que haya una relación mutua.

\* *GRISO*. Universidad de Navarra.

1. Arellano (1997, 1998, 1999, 2000 y 2004). Allí hay pertinentes referencias bibliográficas que no reitero. Recojo algunas líneas procedentes de esos trabajos para plantear el marco introductorio. Una versión complementaria de este, breve y con variaciones en ejemplos y comentarios, en *Ínsula*, 2013.

2. Ver Ledda (1996: 128): «los códigos se alimentan recíprocamente, los estímulos son continuos, palabras e imágenes están conectadas, se entrelazan e influncian».

3. De ahí que a veces se ponga como ilustración un emblema de un repertorio posterior a las *Novelas ejemplares*, ya que no se trata de establecer filiaciones sino examinar una estrategia de expresión emblemática.

Numerosas menciones aparecen lexicalizadas, sin mucha conexión con dimensiones visuales propiamente emblemáticas, como sucede, pongo por caso, con citas del laurel o la palma como signos de victoria o excelencia<sup>4</sup>.

Sea como fuere, en la obra cervantina abundan motivos y episodios que podrían ponerse en contacto con los emblemas, universo que Cervantes conoce bien, como ha señalado la crítica<sup>5</sup>. Para Bernat Vistarini hay razones para suponer una fuerte presencia de estos elementos en un ingenio cuya mentalidad está tan asentada «sobre aspectos cruciales del Humanismo renacentista», aunque halla en contra cierto «relativismo moral» poco inclinado al rigor didáctico de los emblemas, y una actitud irónica hacia la acumulación de autoridades (Bernat, 1995: 84), característica del género.

El mismo Bernat (1995) sugiere algunos libros de emblemas que Cervantes pudo ver: Alciato, quizá en la edición del Brocense de 1573; los *Triunfos morales* de Francisco de Guzmán, 1557; las *Empresas morales* de Juan de Borja, 1581; los *Emblemas morales* de Juan de Horozco, 1589; las *Emblemas moralizadas* de Hernando de Soto, 1599, o las *Empresas espirituales* de Francisco de Villava, 1613, principalmente. Algunas ocurrencias cervantinas podrían remitir a fuentes concretas; otras son imposibles de dilucidar; ciertas composiciones «visuales» que encontramos en *La Galatea*, el *Quijote*, el *Persiles* o las *Novelas ejemplares* probablemente son construcciones de estilo emblemático que no poseen fuente concreta alguna.

De todos modos la abundancia de este tipo de materiales que se pone de manifiesto en el conjunto de la obra de Cervantes, inclina a pensar que las ocurrencias de las *Novelas*, sin ser excesivas –mucho menores, desde luego, que en la *Galatea*, o el mismo *Quijote*<sup>6</sup>– evocan con cierta densidad, en la intención del narrador, y en la percepción del lector, este universo visual y simbólico tan extendido en la época.

Ya en prólogo al lector aparece una imagen que evoca el ámbito de los emblemas, y que se repetirá en otros pasajes de la colección, en diferente contexto. Cervantes promete en ese prólogo entregar a su tiempo el *Persiles*, la segunda parte del *Quijote* y *Las semanas del jardín*, cosa que le parece mucho «con fuerzas tan pocas como las mías», pero «¿quién pondrá rienda a

4. A mi juicio es precisamente la frecuencia de materiales emblemáticos indiscutibles en la obra cervantina lo que apunta a esta dimensión y la sugiere en los casos menos claros o más ambiguos.

5. Sobre la poesía ver Lokos (1989), y sobre todo Bernat (1995). En Arellano (1997 y 1998) hay otras referencias bibliográficas. Sobre el *Quijote* son importantes los trabajos de Cull (1990 y 1992); Selig (1973, 1974-75, 1984a y 1984b); Ulmann (1974); Márquez Villanueva (1995); Álvarez (1988) y Pinillos (1997).

6. La distribución de elementos emblemáticos tiene que ver también con el género. Como señalaba en Arellano (2004), a propósito de *La Galatea*, se percibe una distribución peculiar en estos elementos, presentes fundamentalmente en las poesías integradas en el relato pastoril y prácticamente inexistentes en la prosa. Para las *Novelas ejemplares* tengo noticia de una tesis doctoral de Julia D'Onofrio, *Cervantes frente a la cultura simbólica de su época. El testimonio de las «Novelas ejemplares»*, defendida en marzo 2013 en la Universidad de Buenos Aires. Debo la referencia a uno de sus directores, mi colega y amigo Dr. Antonio Bernat, a quien se la agradezco. Otros trabajos de D'Onofrio se citan luego.

los deseos?» (p. 81)<sup>7</sup>. Estos deseos que corren sin freno tienen aquí un mero papel ponderativo, sin implicaciones morales, pero responden a la bien conocida imagen del caballo desbocado, frecuente en repertorios emblemáticos. También los deseos de Andrés de oír el poema que un admirador le entrega a Preciosa se asimilan a un caballo espoleado por la resistencia que la gitaniña hace a descubrir el papel (p. 129). Donde la imagen halla su aplicación moralizante usual es en otro pasaje de *La gitaniña* (pp. 138-139), en un discurso muy elaborado de la propia protagonista, que se refiere a los ímpetus amorosos, los cuales «corren a rienda suelta hasta que encuentran con la razón o el desengaño». Estos ímpetus son los mismos que llevan a Teodosia en *Las dos doncellas* (p. 539) a sufrir las consecuencias y embarcarse en una peregrinación dificultosa: «¡Y ay de mí una y mil veces, que tan a rienda suelta me dejé llevar de mis deseos!».

Es este del caballo un emblema de fuerte sentido político y moral: bien regido con freno y riendas es símbolo de la prudencia, pero desbocado es símbolo de la ceguera pasional, intelectual y moral, de la ceguera de las pasiones, como se ve en Alciato, Covarrubias Horozco y otros emblemistas<sup>8</sup>.

Como sucedía en *La Galatea*, una buena parte de los motivos emblemáticos se concentra en las poesías insertadas en los relatos. Buen ejemplo ofrece la primera novela de la colección, *La gitaniña*, donde estos poemas no siempre tienen relación directa con la trama. El primero que procede observar es el romance «Salió a misa de parida»<sup>9</sup> (pp. 95-99), donde se localizan varias ocurrencias interesantes, de las que comentaré algunas. Unas cuantas se ordenan en la serie astronómica, comparando a los reyes, príncipes y nobles con el sol, la aurora, estrellas o luceros; otras pertenecen a la mitología, con semejantes comparaciones con Saturno, Mercurio, Cupido, Marte o Júpiter:

Y para mostrar que es parte  
del cielo en la tierra toda,  
a un lado lleva el sol de Austria,  
al otro tiene la aurora (p. 95).

El sol es Felipe III, la aurora la princesa Ana de Austria, etc. El sol y la luna como emblemas de los esposos reales figuran en una empresa de Isabel de Valois recogida por Gómez de la Reguera (Bernat y Cull, 1999, núm. 1531), con la *suscriptio*:

El sol y la luna en una misma esfera,  
él sin temor de eclipse, ella amorosa,  
ya lleno el orbe de su luz hermosa,

7. Cito por la edición de García López recogida en la bibliografía, indicando la página.

8. Ver Bernat y Cull (1999: núms. 260, 261, 266). Para el caballo desbocado ver Valbuena Briones (1977).

9. Se refiere a la reina Margarita, que sale a misa de parida en San Lorenzo de Valladolid el 31 de mayo de 1605.

que el mundo con obsequios les venera.  
 Cuando ella sola con su luz pudiera  
 émula ser del sol vanagloriosa,  
 cediendo luces en unión dichosa,  
 firme del sol amante persevera.

El cinto tachonado (p. 97) de la milagrosa esfera de la reina alude a los nobles y pajes que la circundan como las estrellas en el círculo celeste o zodiaco, imagen que hallamos en un emblema de Ortí, por ejemplo (Bernat y Cull, 1999, núm. 1452).

La comparación del anciano cardenal Sandoval y Rojas con Saturno (p. 96) se debe no solo a la vejez, sino al hecho de que la enfermedad de la gota retarda al cardenal y Saturno es dios lento y decrepito, como lo representa La Perrière en su emblema «Saturne fait le decrepité suyure» (Henkel y Schöne, 1976, col. 1813), pero en el romance se contraponen ingeniosamente la melancolía saturnina al placer de la ocasión, y la tardanza a la ligereza extraordinaria de este Saturno, que paradójicamente «aunque es tardo va ligero» (p. 96).

No hace al caso ejemplificar con mayor amplitud estos motivos, como el frecuentísimo sol, en los repertorios; Cervantes los explota con mayor intensidad en *El viaje del Parnaso*, donde el marco mitológico los exige, y donde se someten a mecanismos burlescos<sup>10</sup>.

Me interesa, en cambio, subrayar algunas elaboraciones más complejas o ingeniosas en el trazado de los motivos emblemáticos.

La referencia a la envidia mordedora («con los mal intencionados / va la envidia mordedora», p. 97) no parece solo alusiva a la murmuración, como anota el editor García López (mordedora ‘murmuradora’), sino a la imagen precisa de la Envidia en los libros de emblemas, donde 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 porfia» (emblema 71). C. Ripa (*Iconología*, I, pp. 341-344) comenta varias representaciones: «Mujer delgada, vieja, fea y de lívido color. Ha de tener desnudo el pecho izquierdo, mordiéndolo una serpe [...] la serpiente [...] simboliza el remordimiento que permanentemente desgarrar el corazón del envidioso»; «va vestida del color de la herrumbre, destocada y con los cabellos entreverados de sierpes».

Plenamente inserto en el universo emblemático es el motivo de la vid y el olmo («Fecunda vid, / crece, sube, abraza y toca / el olmo felice tuyo / que mil siglos te haga sombra», p. 97), imagen del matrimonio real, expresión de unión indisoluble, que aparece en numerosos emblemas. Sobre el tratamiento del *topos* por parte de los clásicos latinos, véase Ripa, I, pp. 134-135: «Benevolencia y unión matrimonial», de donde proceden los siguientes textos:

10. Ver Arellano (1999). Para emblemas astronómicos Henkel y Schöne (1976), sección I, y para mitológicos su sección VII.

«Ulmus amat vites, vitis no deserit ulmum» (Ovidio); «Ut vidua in nudo vitis quae nascitur arvo nunquam se extollit [...] At si forte eadem est ulmo coniuncta marito» (Catulo); «Amano ancora gli arbori, verder puoi con quanto affetto et con quanti iterati abbracciamenti la vite s'avvicchia al suo marito» (Tasso), etc. En el emblema CLIX de Alciato «Amicitia etiam post mortem durans» la imagen simboliza la amistad duradera<sup>11</sup>.

Una variante de connotaciones negativas es la de la hiedra y el tronco, en la imprecación de Ricardo (*El amante liberal*): «llégate, cruel, un poco más y enrede tu yedra a ese inútil tronco que te busca» (p. 186): Juan de Horozco y Covarrubias en sus *Emblemas morales* presenta un árbol seco cubierto de hiedra y comenta<sup>12</sup>:

Y dejando aparte el eterno fuego en que parece que desde luego arden y arderán de veras los que en llamas de amor se publican estar ardiendo, y junto con dar cuenta de sus vanidades las enseñan a otros, cuanto en el mundo puede haber de pena y tormento, tanto sufren los deshonestos y viciosos... Y en cuanto a la comparación de la yedra ninguna cosa puede ser en el mundo más propia, pues todos ven de la manera que gasta la virtud, y consume del todo a cualquier árbol que se deja acompañar della por grande y crecido que sea.

Cervantes construye, en el romance que vengo observando, una expresión más ingeniosa en la contraposición de la paloma y las águilas (la reina y sus vástagos):

Vivas, ¡oh blanca paloma!,  
que nos has de dar por crías  
águilas de dos coronas  
para ahuyentar de los aires  
las de rapiña furiosa,  
para cubrir con sus alas  
a las virtudes medrosas (p. 98).

Es un ejemplo de lo que Gracián llamaría agudeza de discordancia, ya que es extraño que de una paloma nazcan águilas, cosa que se entiende desde sus valores simbólicos: la paloma sin hiel –la reina–, criará águilas imperiales.

Núñez de Cepeda (empresa XIX) escribe sobre la candidez y sencillez de la paloma, y García Mahiques (1988: 94-95) señala que «la paloma posee un bagaje simbólico positivo en todos sus aspectos y son también innumerables los conceptos formados por medio de su imagen», recordando por ejemplo, que en los *Commentaria symbolica* de A. Brixiano aparece con noventa y dos significaciones diferentes. Ferrer de Valdecebro (*Gobierno general, moral y político hallado en las aves*, libro XVII, cap. LXX) pondera:

11. Ver Egido (1982), para este motivo en Quevedo, con observaciones útiles para otros casos.

12. Bernat y Cull, 1999, núm. 838. La misma lección en Borja (1981, núm. 839), y otra aplicación diferente en Remón (núm. 1194).

Cándido y sencillo pájaro y el más venturoso que puebla ciudadano la región del viento es la paloma, pues mereció que la persona tercera de la Trinidad Santísima, el divino espíritu de amor, apareciese en su forma sobre las corrientes claras y cristalinas del Jordán [...] Tiene también de buena dicha el que la Madre del Unigénito Verbo encarnado, María Santísima, se nombre con nombre de paloma en los Cantares.

Por su parte, Ferrer de Valdecebro escribe largamente 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. En lo que se refiere al águila imperial alemana parece haber sido adoptada por Carlomagno como símbolo del imperio. Su origen más remoto pudieron ser las dos águilas que aparecieron el día del nacimiento de Alejandro Magno y que han quedado incorporadas en las armas imperiales (Covarrubias, 2006).

Un trabajo de Galindo Blasco (1994) comenta la frecuencia del emblema del águila como símbolo imperial en las exequias valencianas de José I de Austria, dinastía que tomó este animal como signo de identidad, entre otros muchos reyes y emperadores de todas las épocas y latitudes que acudieron a él para expresar su nobleza.

El águila bicéfala coronada («águilas de dos coronas») significa en sus dos cabezas el poder de uno y otro imperio, oriental y occidental (Covarrubias, 2006).

Innumerables serían las citas de emblemas con águilas y águilas imperiales: en el libro de Honras que hizo el Colegio de la Compañía de Jesús a la emperatriz doña María de Austria, se ve en un emblema (Bernat y Cull, 1999, núm. 33) un águila coronada que ahuyenta a unas harpías, con la *suscriptio*, semejante a los versos cervantinos:

Huyen las sucias harpías  
porque siempre las fue mal  
con esta águila imperial.

La protección que ofrece a las virtudes evoca el motivo del águila protectora de sus polluelos, que aparece por ejemplo, en un emblema de Villava «Sic deffensso» «así protejo a los míos», con el comentario:

Dicen pues que las águilas mudan alguna vez sus pollos y que los recogen sobre sí, para defenderlos de los tiros, dardos y flechas que pueden arrojarles monteros y cazadores... (Bernat y Cull, 1999, núm. 51).

O en otro de Núñez de Cepeda, donde se aplica al obispo, con la glosa:

Abriga la águila al calor de su pluma los polluelos, aliméntalos de el fruto de sus fatigas, y sin perderlos de vista, ronda en torno, desterrando en perpetuo movimiento sus peligros. Contra cualquiera invasión se arma de

enojo, y baja sobre el agresor rayo de pluma, a castigar con alas, y uñas su atrevimiento. (Bernat y Cull, 1999, núm. 52).

También es ingeniosa la aplicación del fénix emblemático a San Lorenzo, titular de la iglesia donde se celebra la misa, «fénix santo que en Roma / fue abrasado, y quedó vivo / en la fama y en la gloria» (p. 98). Es una agudeza de proporción, ya que la metáfora del ave fénix se justifica por haber sido San Lorenzo abrasado en unas parrillas, como se quema el ave fénix para renacer.

Sobre el fénix y su resurrección de las cenizas en que él mismo se quema, los testimonios serían innumerables. Ferrer de Valdecebro, en el libro que dedica a las aves (ver pp. 90-98), argumenta en favor de la existencia del ave fénix, siguiendo «el corriente de los más santos filósofos y escritores», y comenta el sentido de resurrección de la carne en el capítulo XXXV. Sobre el ave fénix traen emblemas Camerarius, Piero Valeriano, Horapolo...<sup>13</sup>

Se habrá advertido la frecuencia de dos campos de generación de emblemas, como son la mitología y los animales. Estos campos proporcionan otros casos de distinta relevancia: Argos vigilante con sus ojos es la vieja gitana abuela putativa de Preciosa («Nunca se apartaba de ella la gitana vieja, hecha su Argos», p. 94) y Cortadillo roba cualquier bolsa «aunque le estén guardando con ojos de Argos» (p. 242), dos ejemplos lexicalizados y de poca elaboración. Más interesante parece la identificación del celoso extremeño (p. 420) con Argos, para vigilar con cien ojos a su mujer, y el mismo resultado fracasado, que se explica en la trama global de la novela<sup>14</sup>. Hernando de Soto trae un emblema de Argos para significar precisamente al celoso, con el lema «Zelotypus» y la glosa:

Es el celo tan poderoso en el hombre, que totalmente le descompone el juicio, y le hace que del aire que corre levante imaginaciones para su inquietud y desasosiego. Esto se verifica bien en los celosos amantes, pues la amarillez suya es cierta significación de lo que sienten en semejante estado... nace el serlo [celoso] de querer bien y del amor el pesar de perder lo que bien quiere.

Aparecen a menudo personajes mitológicos con su iconografía habitual que no es necesario documentar, por bien conocida: la Fama, con su trompeta y lenguas pregoneras, se evoca en *La gitanilla* (pp. 90, 159); y el rey es Atlante de sus reinos (p. 99), Lerma es Júpiter (p. 96), Cupido arroja sus flechas a los amantes (p. 129), que prometen «las alas de Mercurio y los rayos de Júpiter» (p. 139), etc.

13. Ver Henkel y Schöne (1976), cols. 795-796.

14. Bernat y Cull, 1999, emblemas con Argos en núms. 165 (el de Soto), 1057; curiosamente Argos es adormecido por la música de Mercurio, y este Carrizales acaba vencido por la música del virote Loaysa, que le franquea las puertas de la fortaleza del celoso.

Mayores dimensiones emblemáticas cabe hallar en ciertas ocurrencias como la de *El licenciado Vidriera*<sup>15</sup>:

decía que las lenguas de los murmuradores eran como las plumas del águila que roen y menoscaban todas las de las otras aves que a ellas se juntan (p. 382)

Un emblema de Saavedra Fajardo, el 92 (Bernat y Cull, 1999, núm. 72), puede ilustrar esta comparación de Vidriera: la imagen consiste en unas alas de águila que destrozan las de otra ave sobre las que se superponen, con el lema «que suele ser dañosa la protección», y el comentario:

Aun las plumas de las aves peligran arrimadas a las del águila, porque estas las roen y destruyen, conservada en ellas aquella antipatía natural entre el águila y las aves. Así la protección suele convertirse en tiranía. No guarda leyes la mayor potencia ni respetos la ambición. Lo que se le encomendó, lo retiene a título de defensa natural. Piensan los príncipes inferiores asegurar sus Estados con los socorros extranjeros, y los pierden...

En el poema «Gitanica, que de hermosa» (*La gitanilla*, pp. 103-104), la belleza de Preciosa la convierte en basilisco, que mata mirando, y su voz en sirena que encanta si canta (ver pp. 103, 104, 160). Es sabido que la más mortífera de las serpientes es el basilisco, monstruo fabuloso con alas de pájaro, cola de dragón y cabeza de gallo, producto de huevo de gallo incubado por una serpiente y cuya mirada y aliento causan muerte instantánea. Se llama basilisco (de *basileus*, rey), rey de las serpientes, por la cresta que corona su cabeza, y es omnipresente en los libros de emblemas<sup>16</sup>. De las sirenas no hace falta añadir más sino que en este caso Preciosa es una sirena benigna que no trae la perdición a nadie.

Las peripecias que suceden a todos los personajes de estas novelas, llenas de enredos, conflictos y peregrinaciones, con ecos del género bizantino (en especial en algunos casos como *El amante liberal* o *La española inglesa*), explican la importancia que alcanzan dos motivos emblemáticos como el laberinto y la navegación.

Ricardo en *El amante liberal*, se refiere al «confuso laberinto de mis males» (p. 182), y Leonisa se siente atrapada junto con su amante en un «laberinto, donde, como dice, nuestra corta ventura nos tiene puestos» (p. 219). Otro laberinto expresa simbólicamente la situación de los protagonistas de *La española inglesa* («La reina respondió que si su real palabra no estuviera de por medio, que ella hallara salida a tan cerrado laberinto», p. 322), y los ya mencionados deseos desenfrenados de Teodosia la conducen en *Las dos doncellas* a otro «intrincado laberinto donde me hallo» (p. 539).

15. Ver también D'Onofrio (2011).

16. Para ejemplos de basiliscos y otras serpientes venenosas en emblemas ver Borja, 1981: 352; Villava, *Empresas espirituales y morales*, II, p. 47; Henkel y Schöne (1976), cols. 627 y ss.

La interpretación moral del laberinto puede verse en repertorios emblemáticos<sup>17</sup>, como el de la *Morosophie* de Guillaume de La Perrière, en donde aparece un hombre en el centro de un laberinto del que no puede salir, y otros muchos.

En cuanto a la navegación y el mar tempestuoso, ya apuntaba en el examen de la poesía<sup>18</sup>, que era el motivo que con mayor frecuencia quizá aparece en los poemas cervantinos, reiterado tanto en la definición del amor, como en los motivos morales de los peligros del mundo y de la corte o en la expresión de la misma cualidad agitada y peligrosa de la vida humana. En el poema de loa al libro de Alonso de Barros, *Filosofía cortesana moralizada* (núm. 168, 9-11)<sup>19</sup> reúne significativamente el laberinto y la navegación:

El que navega por el golfo insano  
del mar de pretensiones verá al punto  
del cortesano labirinto el hilo.

Volvemos a hallar este golfo peligroso en las *Novelas ejemplares*, tanto en las composiciones en verso como en los relatos en prosa. El gitano viejo que alecciona a Andrés en *La gitanilla* (p. 140) es consciente de los peligros de la vida, pero «no porque corra un navío tormenta o se anega han de dejar los otros de navegar». Leonisa, en *El amante liberal*, consigue pasar «el naufragio de sus desdichas» (p. 233); y Ricaredo en *La española inglesa*, «donde él pensaba que la nave de su buena fortuna corría con próspero viento hacia el deseado puerto, la contraria suerte levantó en su mar tal tormenta que mil veces temió anegarle» (p. 321), como anega al licenciado Vidriera la indiferencia y olvido de «este gran mar de la corte», que ha de abandonar para buscar su fortuna en Flandes (p. 385).

Aunque no integrada en la colección podría añadirse aquí una de las principales ocurrencias de este motivo en la obra cervantina, que se localiza en otra «novela ejemplar», la del *Curioso Impertinente*, donde desempeña, junto con otros motivos emblemáticos una importante función<sup>20</sup>.

Se recordará que en la serie de hipócritas seguridades ofrecidas a Anselmo, Lotario desarrolla un amplia alegoría de la navegación en la que no falta ningún elemento (Quijote, I, 34). El desarrollo minucioso de la alegoría (muy tópica, no hay que olvidarlo) denuncia para el lector atento, en su propia ampulosidad y excesiva meticulosidad de verbalización la falsedad del hablante: es, en suma, un falaz ejercicio de charlatanería, que suplanta al discurso sincero y claro de otras veces:

17. Para documentación emblemática del laberinto ver Henkel y Schöne (1976), cols. 1200-1202, donde se recoge el de La Perrière.

18. Arellano (1998), donde se recogen otros ejemplos que ahorraré aquí.

19. Cito por el número de poema de *Poesías completas* de Cervantes, ed. Gaos.

20. Ver Arellano (2000); retomo en lo que sigue algunas líneas del artículo citado.

Anselmo, no quieras hacer más pruebas de las hechas, y pues a pie enjuto has pasado el mar de las dificultades y sospechas que de las mujeres suelen y pueden tenerse, no quieras entrar de nuevo en el profundo piélago de nuevos inconvenientes ni quieras hacer experiencia con otro piloto de la bondad y fortaleza del navío que el cielo te dio en suerte para que en él pasases la mar deste mundo, sino haz cuenta que estás ya en seguro puerto y aférrate con las áncoras de la buena consideración y déjate estar hasta que te vengan a pedir la deuda que no hay hidalgua humana que de pagarla se excuse...

En los repertorios emblemáticos es uno de los motivos favoritos: Alciato recoge un texto de Horacio sobre la nave del estado, aplicando su emblema 43 a la esperanza cercana («*Spes proxima*»), representada como una nave en alta mar, sufriendo los embates de la tempestad. La nave que sufre tormenta puede expresar alegóricamente la condición de la vida humana en general, que ha de ser regida por pilotos como la razón, la prudencia o la filosofía. En Mendo, documento 71 el interés se centra en el piloto sagaz que echa el ancla para evitar que la nave se anegue, y glosa: «Es navegación por el piélago del mundo la vida de los hombres combatidos de continuas olas en que muchos padecen miserable naufragio; es nave la república».

La importancia de este símbolo resulta evidente en la colección de Borja (1981) que dedica media docena de empresas a esta navegación que «comenzamos cuando nacemos y acabamos cuando morimos» (pp. 10-11), 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»<sup>21</sup>.

Si las tormentas reales y metafóricas aquejan a los protagonistas de estas historias, hay otros momentos en que la escena se ilumina, como hace la belleza de Leonisa al descubrir su rostro, quitándose el antifaz, de manera que puede compararse con «el sol que por entre cerradas nubes, después de mucha oscuridad, se ofrece a los ojos de los que le desean» (*El amante liberal*, p. 201), imagen que recuerda el emblema de Horozco Covarrubias en el que el sol irrumpe entre un cerco de nubes, con el mote «*Post nubila clarior*», el de Ortí «*Obstantia nubila solvo*» o el de Pérez de Herrera «*Post nubila Phoebus*»<sup>22</sup>.

Si se recuerda la importancia del mar y la tempestad como metáfora de los riesgos y peligros del amor, se comprenderá la coherencia de la otra imagen emblemática que se le contrapone como símbolo de la firmeza del amante: roca en medio de las olas combatida, pero firme, como es la de Isabela en *La*

21. Ver también en Borja (1981: 48-49, 110-11, 192-193, 286-287) otras empresas con naves. Y Henkel y Schöne (1976), cols. 1453 y ss. con numerosas representaciones de todos los matices.

22. Bernat y Cull, 1999, núm. 1535, 1536, 1540. El de Villava, núm. 1537 tiene la misma imagen pero distinta aplicación, al ingrato que oscurece el mismo que lo ha levantado, como hacen las nubes con el sol.

*española inglesa* (p. 335), que resiste las sollicitaciones como «roca en mitad del mar, que la tocan, pero no la mueven las olas ni los vientos». No es en Cervantes un motivo aislado: así era en *La Galatea* la fe de Silerio «más firme y contrastada / que roca en medio de la mar airada» (núm. 26, vv. 31-32); así está el firme pecho de Lauso frente a los desdenes de Filis, «cual firme roca contra el mar» (núm. 58, 96); la pastora cruel que frustra a Artemidoro, en cambio, se muestra «no firme al mar y a los vientos / como bien fundada roca» (núm. 12, vv. 39-40), etc.

De nuevo una ilustración de Borja (1981: 34-35) es la más cercana a la concepción cervantina: un peñón en el mar alterado con el mote «Ferendo vincam», enseña que frente a los trabajos el mejor medio

es la firmeza y constancia de ánimo, para sufriendo vencerlos, lo que significa esta empresa del peñasco, en que la mar rompe, con la letra Ferendo vincam, que quiere decir «Sufriendo venceré». Porque así como el peñasco sufriendo los golpes de las olas en la tormenta, con su firmeza las deshace y vence, de la misma manera el que tuviere firmeza y valor para sufrir los trabajos por grandes que sean, si él de su propia voluntad no se les rindiere, al cabo con paciencia los vencerá.

Algunas de las novelas ejemplares son especialmente parcas en estos materiales emblemáticos: casi nada hay en *El licenciado vidriera* o *la fuerza de la sangre*. *La ilustre fregona* añade casos poco relevantes de la rueda de la Fortuna o la palma de la victoria (pp. 490, 500, 503)<sup>23</sup>.

*La señora Cornelia* solo ofrece solo un caso, pero de mayor interés. Se trata de una composición gestual que remite a un simbolismo bien conocido en la época, menos evidente para un lector de hoy: don Antonio, al abrir el aposento donde se ha refugiado la señora Cornelia, la encuentra «sentada en la cama, con la mano en la mejilla, derramando tiernas lágrimas» (p. 592), y en un episodio posterior es el mismo Antonio quien se describe «sentado en una silla, con la mano en la mejilla y con una color de muerto» (p. 617). Son posturas melancólicas codificadas, reiteradas en el *Quijote* (personajes pensativos, mano en mejilla, etc.)<sup>24</sup> con representaciones iconográficas de la melancolía, como el famoso grabado de Durero *Melancolía I*, en que el ángel de la Melancolía, con la pluma en la mano y el codo en la rodilla, medita, igual que en el prólogo del *Quijote*:

Muchas veces tomé la pluma para escribille, y muchas la dejé, por no saber lo que escribiría; y estando una suspenso, con el papel delante, la pluma en la oreja, el codo en el bufete y la mano en la mejilla...

23. El trabajo de D'Onofrio (2012: 134), aborda esta novela desde una perspectiva emblemática más bien metafórica, señalando las coincidencias entre la técnica constructiva del emblema y la de la novela, en la que distingue «tres componentes fundamentales de la configuración emblemática que tienen también un papel importante en la construcción de *La ilustre fregona*: el desciframiento enigmático, la estructura múltiple y el propósito ejemplar».

24. Ver para este motivo Redondo (1997), espec. pp. 133-134, donde recoge datos de Ripa y otros.

A diferencia de otros tratamientos más aleatorios, puntuales o autónomos, El celoso extremeño destaca particularmente por la coherencia de sus elementos emblemáticos en relación con su trama y tema. Ya he señalado la pertinencia en este caso de la imagen de Argos, pero hay tres motivos especialmente significativos: la mariposa, la quimera y el gusano de seda, que reflejan distintos aspectos del conflicto de Carrizales.

En la canción que canta la dueña al compás de la música de Loaysa el mensaje es claro respecto al futuro anunciado:

Madre, la mi madre,  
guardas me ponéis,  
que si yo no me guardo  
no me guardaréis.

En esa canción se inserta el motivo de la mariposa (p. 445) y de la quimera (p. 446), como imágenes de la enamorada o amante, que se van tras la lumbre del amor como la mariposa tras el fuego, hasta que se quema, y del mismo poder del amor que enajena a los amantes.

La mariposa que se quema en el fuego es símbolo amoroso en Vaenius (Henkel y Schöne, 1976, col. 911) con el mote «Brevis et damnosa voluptas»; con otros sentidos pero con representaciones semejantes se puede hallar en Borja (1981: 66-67), 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 le 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.

La quimera es otro ejemplo significativo de la multiplicidad monstruosa de las preocupaciones y dolores de amor. En esta cancioncilla de *El celoso extremeño* se elabora un retrato quimérico de la hermosa dominada por el 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 debe relacionarse con la figura de la quimera, monstruo que tenía, según Lucrecio y Homero, cabeza de león, vientre de cabra y cola de dragón (Ripa, II, p. 95; Alciato, emblema 14 «Que con

buen consejo y valor se vence a la Quimera, es decir, a los más fuertes y embusteros»).

En el desenlace el propio Carrizales arrepentido de su error, se compara al gusano de seda, que ha fabricado la casa en que ha de morir: «Yo fui el que, como el gusano de seda, me fabriqué la casa donde muriese, y a ti no te culpo, ¡oh niña mal aconsejada!» (p. 455), como muestra el emblema de Horozco Covarrubias (Bernat y Cull, 1999, núm. 766), con el gusano de seda que muere en su capullo, con *suscriptio* y glosa aclaratorias<sup>25</sup>:

De su propia sustancia aquel gusano  
artífice ingenioso de la seda  
va tejiendo un capullo do se enreda,  
y muere en cárcel hecha por su mano.  
De solo esto sirvió el trabajo vano  
a él, mas otro al fin lo desenreda  
y dispone de suerte que se pueda  
honrar con ello el noble y cortesano.  
¡Oh duro afán, oh desventura fuerte  
morir por tener algo y no gozallo,  
para que otro se goce con su muerte!

El artificio ingenioso del gusano de la seda, es tan conocido cuanto su obra ha sido estimada siempre... Considerando pues la orden deste gusano tan maravillosa y de la manera que se encierra en su capullo desentrañándose para él, hasta que muere en la cudicia de su labor...

Quizá la novela más abundante en este tipo de referencias sea *El coloquio de los perros*, probablemente por el tono moral que adquiere con la perspectiva satírica: el perro como símbolo de amistad y fidelidad (p. 65), el laberinto (pp. 661, 691), el espejo ejemplar (p. 672), la rueda variable de la Fortuna (pp. 683, 757), el Tiempo con sus alas ligeras (p. 704), Tántalo y Sísifo (p. 732)<sup>26</sup>, etc.

Cerraré mis comentarios con el emblema del pavón con el que Cipión reprende a Berganza por sus pretensiones y le recomienda más humildad: «Mírate a los pies y desharás la rueda» (p. 663). También a Sancho Panza recomendaba don Quijote, antes de irse a la ínsula Barataria, que no se dejase hinchar por la vanidad y la locura, recordando siempre quién es, de manera que «vendrá a ser

25. D'Onofrio (2008), examina los emblemas del gusano de seda en esta novela. Creo poco pertinente el de Horozco, II, 35, que reúne a la araña y al gusano de seda, probablemente sugerido a D'Onofrio por la mención que hace Carrizales al veneno que él mismo ha fabricado y que provoca el recuerdo de la araña, pero los pasajes del veneno y del gusano, aunque cercanos, son diferentes. Tampoco veo el triunfo de Leonora, que D'Onofrio insiste en subrayar, asimilando a Carrizales al gusano de seda y a Leonora como una especie de mariposa que surge del capullo muerto (p. 38). Leonora acaba en un convento, y desde luego no parece que haya gozado ni vaya a gozar de una vida cumplida, libre y feliz.

26. Algunos ya han sido comentados. Para la fidelidad y amistad del perro ver diversos emblemas en Bernat y Cull, 1999, núms. 79, 855, 1048, 1307; espejos con diversos matices dentro de este sentido general, núms. 627, 628, 629, 630, 633, 1577; Fortuna, núms. 691-694, 875, 1451...; Tiempo, núm. 1054, 1586; Tántalo, núm. 1558-1560, y Sísifo, núm. 1508.

feos pies de la rueda de tu locura la consideración de haber guardado puercos en tu tierra» (*Quijote*, II, 42). Es la rueda del pavo real, animal emblemático símbolo de la locura y lo vano, según explica por ejemplo Núñez de Cepeda, en sus *Empresas sacras*, entre otros muchos repertorios (empresa 49).

Comenta García Mahiques (1988: 188-190) que el ave se convirtió en símbolo del orgullo y de la soberbia, y así aparece en una de las versiones del *Fisiólogo*, en Pierio Valeriano, Jan David, etc. El motivo es que el pavo al extender la rueda brillante de sus plumas deja ver la fealdad de las patas, denunciando la necesidad de sus pretensiones vanidosas. Existe la creencia de que el pavo real se siente «tan abatido cuando mira sus patas por su fealdad que inmediatamente, si tiene la cola desplegada, la deshace por la turbación que sufre» (García Mahiques). Dos emblemas sobre el asunto se hallan en Picinelli, «Ultima terrent», «Exultat et plorat». Baños de Velasco y otros lo aducen igualmente. Uno muy expresivo es el de Peter Isselburg (*Emblemata politica*, 1640)<sup>27</sup>, con el mote «Nosce te ipsum».

Villava (*Empresas espirituales*, II, empresa 27) coloca también el pavón mirándose los pies, con la leyenda «Deformes oblita pedes», y la glosa:

Hace la rueda con gallarda pompa  
la ave de Juno, y en soberbia se arde  
y cual quien oye belicosa trompa  
de su bello plumaje hace alarde.  
Mas mirese a los pies y el hilo rompa;  
deshaga el cerco y su altivez retarde,  
para que así se humille quien se ufana  
viendo el remate de la vida humana.

El examen de las *Novelas ejemplares* confirma, en suma, la inclinación cervantina a utilizar materiales de la cultura emblemática característicos de todo el Siglo de Oro, adaptados en diversos niveles y con distintos grados de inserción en las tramas narrativas, desde las ocurrencias puntuales (*La ilustre fregona*) a las integradas en el sentido global del relato (como ejemplifica *El celoso extremeño*). En muchas ocasiones es difícil distinguir una dimensión propiamente visual, pero la presencia de los emblemas en el conjunto de la obra de Cervantes sugiere que tal procedimiento constituye uno de los rasgos de estilo constantes en la escritura cervantina.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Alciato, A. (2003). *Emblemas*. R. Zafra (ed.). Palma de Mallorca: Olañeta.  
 Álvarez, M. C. (1988). *Ut pictura poesis: hacia una investigación de Cervantes, Don Quijote y los emblemas*. Tesis de la Gerogetown University.

27. Henkel y Schöne (1976), *Emblemata*, col. 809.

- Arellano, I. (1997). «Motivos emblemáticos en el teatro de Cervantes», *Boletín de la Real Academia Española*. 77, pp. 419-443.
- Arellano, I. (1998). «Visiones y símbolos emblemáticos en la poesía de Cervantes», *Anales cervantinos*. 34, pp. 169-212.
- Arellano, I. (1999). «Más sobre el lenguaje emblemático en el *Viaje del Parnaso* de Cervantes», *Lexis*. 23, 2, pp. 317-336.
- Arellano, I. (2000). «Los emblemas en el *Quijote*», en R. Zafra y J. J. Azanza. (ed.). *Emblemata aurea*. Madrid: Akal, pp. 9-32.
- Arellano, I. (2004). «Elementos emblemáticos en la *Galatea* y el *Persiles*», *Bulletin of Spanish Studies*. 81, pp. 571-583.
- Bernat Vistarini, A. (1995). «Algunos motivos emblemáticos en la poesía de Cervantes», *Actas del II Congreso de la Asociación de Cervantistas*. Napoli: G. Grilli, pp. 83-95.
- Bernat, A. y Cull, J. (1999). *Enciclopedia Akal de Emblemas españoles ilustrados*. Madrid: Akal.
- Borja, J. de (1981). *Empresas morales*, ed. facsímil de C. Bravo Villasante. Madrid: FUE, que reproduce la de 1680 preparada, con añadidos, por Francisco de Borja, nieto del autor, el cual la había sacado en primera edición en 1581.
- Cervantes, M. de (2005). *Novelas ejemplares*, J. García López (ed.). Barcelona: Crítica.
- Cervantes, M. de (1981). *Poesías completas*, II, V. Gaos (ed.). Madrid: Castalia.
- Covarrubias, S. de (2006). *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. integral e ilustrada de I. Arellano y R. Zafra. Pamplona-Madrid: Universidad de Navarra-Iberoamericana-RAE-Centro para la edición de los clásicos españoles.
- Cull, J. (1990). «Heroic Striving and *Don Quijote's* Emblematic Prudence», *Bulletin of Hispanic Studies*. 67, pp. 265-277.
- Cull, J. (1992). «Death as Great Equalizer in Emblems and in *Don Quijote*», *Hispania*. 75, pp. 8-17.
- D'Onofrio, J. (2008). «En cárcel hecha por su mano. Rastros de la emblemática en El celoso extremeño de Cervantes», *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*. 28.2, pp. 19-40.
- D'Onofrio, J. (2011). «El licenciado Vidriera y los peligros de la transparencia», en J. A. Bendersky, M. Ferrer y C. Filipetti (eds.), *Don Quijote en Azul*. Azul: Instituto Cultural y Educativo del Teatro Español, pp. 101-116.
- D'Onofrio, J. (2012). «La ilustre fregona y los usos de la emblemática para una lectura de su construcción ejemplar», *E-Humanista, Cervantes*. 1, pp. 134-153.
- D'Onofrio, J. (2013). *Cervantes frente a la cultura simbólica de su época. El testimonio de las Novelas ejemplares*, tesis defendida en la Universidad de Buenos Aires.
- Egido, A. (1982). «Variaciones sobre la vid y el olmo en la poesía de Quevedo», en V. García de la Concha (ed.), *Homenaje a Quevedo*. Salamanca: Universidad, pp. 213-232.
- Egido, A., Prólogo en Alciato, *Emblemas*, ed. S. Sebastián, Madrid, Akal, 1993.
- Ferrer de Valdecebro, A. (1670). *Gobierno general, moral y político hallado en las aves*. Madrid: Melchor Alegre.
- Galindo Blasco, E. (1994). «El penúltimo homenaje a la casa de Austria en Barcelona. Los emblemas en las exequias del emperador José I», en *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, pp. 539-566.
- García Mahiques, R. (1988). *Empresas sacras de Núñez de Cepeda*. Madrid: Tuero.
- Henkel, A. y Schöne, A. (1976). *Emblemata*. Stuttgart: Metzler.
- Ledda, G. (1996). «Los jeroglíficos en los sermones barrocos», en *Literatura emblemática hispánica*. La Coruña: Universidad, pp. 111-128.
- Lokos, E. F. (1989). «El lenguaje emblemático del *Viaje del Parnaso*», *Cervantes*. 9, pp. 63-74.

- Márquez Villanueva, F. (1995). «La locura emblemática en la segunda parte del *Quijote*», en *Trabajos y días cervantinos*. Alcalá: Centro de Estudios Cervantinos, pp. 23-57.
- Mendo, A. (1662). *Príncipe perfecto*. León de Francia [Lyon]: Horacio Boissat y George Remeus.
- Pinillos, M. C. (1997). «Emblemas en el *Quijote*. El episodio de las bodas de Camacho», *Criticón*. 71, pp. 93-103.
- Redondo, A. (1997). «La melancolía y el *Quijote* de 1605», en *Otra manera de leer el Quijote*. Madrid: Castalia, pp. 121-147.
- Ripa, C. (1987). *Iconología*, Madrid: Akal, 2 vols.
- Selig, K. L. (1973). «*Persiles y Sigismunda*: Notes on Pictures, Portraits and Portraiture», *Hispanic Review*. 41, pp. 305-312.
- Selig, K. L. (1974-75). «The Battle of the Sheep: *Don Quijote* I, 18». *Revista Hispánica Moderna*. 38, pp. 64-72.
- Selig, K. L. (1984a). «*Don Quijote* I/8-9 y la granada», en J. M. López Abiada y A. López Bernasocchi (ed.), *De los romances-villancico a la poesía de Claudio Rodríguez* [Madrid]: José Esteban, pp. 401-407.
- Selig, K. L. (1984b). «*Don Quijote* II, 16-17: Don Quijote and the Lion». I. Lerner y L. Schwartz (eds.), *Homenaje a A. M. Barrenechea*. Madrid: Castalia, pp. 327-332.
- Selig, K. L. (1993). *Studies on Cervantes*. Kassel: Reichenberger.
- Ulman, P. (1974). «An Emblematic Interpretation of Sansón Carrasco's Disguises», en J. M. Solá Solé, A. Crisafulli y B. Damiani (ed.), *Estudios literarios de hispanistas norteamericanos dedicados a H. Hatzfeld con motivo de su 80 aniversario*. Barcelona: Hispam, pp. 223-238.
- Valbuena Briones, Á. (1977). «El emblema simbólico de la caída del caballo», en Calderón y la comedia nueva. Madrid: Espasa Calpe, pp. 88-105.
- Villava, F. de (1613). *Empresas espirituales y morales*. Baeza: Editorial o impresor.

Recibido: 23 de octubre de 2012

Aceptado: 8 de noviembre de 2013

### Resumen

Este artículo comenta los aspectos emblemáticos de las *Novelas ejemplares*, señalando las diversas categorías de ocurrencias, desde las más puntuales y menos elaboradas hasta las integradas en las tramas novelescas, desde las que presentan una dimensión visual implícita a las más netamente conectadas con el universo de los emblemas.

**Palabras clave:** *Novelas ejemplares*; emblemas; visualidad; ingenio.

**Title:** Visual and Emblematic Culture in Cervante's *Novelas ejemplares*.

### Abstract

This article analyzes emblematic aspects of the *Novelas ejemplares*, establishing the various categories in their manifestations, from the less elaborate to those examples fully integrated into the fictional plots, from those which present an implicit visual dimension to the more clearly connected to the universe of emblems.

**Key words:** *Novelas ejemplares*; Emblems; Visuality; Wit.