

Cervantes frente a la cultura simbólica de su tiempo

El testimonio de las Novelas ejemplares
vol. 2.

Autor:

D'Onofrio, Julia

Tutor:

Parodi, Alicia, Bernat Vistarini, Antonio ; Vila, Juan Diego

2012

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Letras

Posgrado

Tesis
17.3.2012

TESIS 17.3.20
V.2

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
Nº 881.035 MESA
10 AGO 2012 DE
Agf. ENTRADAS

Tesis para el grado de doctor en Letras en la Universidad de Buenos Aires
Facultad de Filosofía y Letras

Doctoranda: M. Julia D'Onofrio
DNI: 22362256
Expediente doctorado: 810.761

Cervantes frente a la cultura simbólica de su tiempo

El testimonio de las *Novelas ejemplares*

Vol. 2

Directores: Dra. Alicia Parodi
Dr. Antonio Bernat Vistarini
Consejero: Dr. Juan Diego Vila

Agosto 2012

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas

IV
ESTUDIOS
SOBRE
LAS NOVELAS EJEMPLARES

IV – 1. El Prólogo a las *Novelas ejemplares*.

Un elogio de lo inacabado.

Hemos visto cómo en el soneto de Cervantes “¡Voto a Dios que me espanta esta grandeza...!” podemos descubrir una crítica tal vez solapada, pero en modo alguno débil, a un artefacto simbólico típico de su tiempo y a las prácticas de manipulación que le dan origen o, que incluso, son su razón de ser. De manera semejante, en el Prólogo de las *Novelas ejemplares*, detrás de una ambigua parodia sobre otra práctica propia de sus contemporáneos (el retrato del autor incluido en las primeras páginas de su obra), hallamos una esencial toma de posición sobre la figura del autor, la ejemplaridad y el poder de la ficción.

No nos resulta indiferente que, en semejante toma de posición cervantina, el eje central gire en torno de la problemática planteada por una imagen. Como señalamos en páginas anteriores, lo visual y la conceptualización mediante imágenes es uno de los rasgos distintivos de la cultura simbólica de los tiempos de Cervantes y un medio que fue extensamente usado por todos los órdenes de creadores y transmisores culturales (la propaganda regia y los grupos políticos, el discurso religioso y los moralistas reformadores de costumbres, los educadores y evangelizadores, pero también los artistas y autores literarios con el fin de comunicar sus ideas o visiones del mundo).

Por tal motivo, es sumamente interesante que Cervantes dé inicio a su colección de novelas hablando de una imagen de sí que falta:

Quisiera yo, si fuera posible, lector amantísimo, escusarme de escribir este prólogo, porque no me fue tan bien con el que puse en mi *Don Quijote*, que quedase con gana de segundar con éste. Desto tiene la culpa algún amigo, de los muchos que en el discurso de mi vida he granjeado, antes con mi condición que con mi ingenio; el cual amigo bien pudiera, como es uso y costumbre, grabarme y esculpirme en la primera hoja deste libro, pues le diera mi retrato el famoso don Juan de Jáurigui, y con esto quedara mi ambición satisfecha, y el deseo de algunos que querrian saber qué rostro y

talle tiene quien se atreve a salir con tantas invenciones en la plaza del mundo, a los ojos de las gentes... (15-16. El resaltado es nuestro).¹

El retrato no aparece y Cervantes se queja de aquel amigo por haber perdido la ocasión y “dejarlo en blanco y sin figura”. Desde ya que entendemos todo este conflicto como una burla ficcional, propia de la ironía cervantina que tanto suele desplegarse en sus textos preliminares. El retrato no existe; o al menos, lo que aquí importa, como recurso discursivo, es que esa imagen se presenta como una promesa escamoteada. Su presencia está dada por su ausencia y es en estas contradicciones donde el texto nos invita a ejercitar nuestra habilidad lectora.

Ahora bien, la pregunta que nos hacemos en primer lugar es ¿por qué justamente en el prólogo a esta colección de novelas Cervantes se preocupa (o juega a que se preocupa) por mostrar una imagen concreta y fiel de su persona?

Todos los prólogos cervantinos se destacan por la particular presencia del yo-autor. En todos ellos también se descubre el mismo personalismo que en éste: esa evidente voluntad de la voz enunciadora de presentarse como autor, persona y personaje. Tienen todos, también –salvo el más formal de *La Galatea*– el mismo tono irónico y la misma innovación en lo que concierne al género prologal.

Que Cervantes se autorretrata en sus textos en primera persona es algo ya estudiado magistralmente por Canavaggio (1977); y la peculiar figura del artista que surge de sus textos –lisiado, decrepito y contradictorio, pero bien humano– fue puesta de relieve por Mary Gaylord en varios artículos (Gaylord 1983 y 1986).

Pero lo que nos interesa señalar aquí es que, si bien en los otros prólogos se presenta una vívida imagen del autor devenido personaje de esas micro narraciones donde nunca falta la mención de algún amigo,² en ninguno de ellos, sin embargo, como en el de las *Novelas ejemplares* se menciona siquiera la idea de un retrato concreto del autor, de una efigie que preceda a la obra, “como [era] uso y costumbre” en tantos libros que se publicaban en su época.



¹ Todas las citas a las *Novelas ejemplares* corresponden a la edición de Jorge García López, Crítica, 2001. En adelante, se indican entre paréntesis los números de página.

² En los dos del *Quijote*, en el de las *Ocho comedias y entremeses* o en el viaje final del *Persiles* (Porqueras Mayo 1957 y 1981).

Íntimamente unida al desarrollo de la imprenta, la figura del autor crece en importancia y visibilidad en la época moderna. El autor progresivamente va adquiriendo mayor conciencia tanto de su estatus social, como de la necesidad de publicitarse y hacerse reconocido (y reconocible) junto con sus obras (Mc Luhan 1985: 188-193; Iffland 1989; Chartier 1994).³ Para alcanzar este fin, la costumbre de acompañar la obra con una imagen del autor, práctica que se iba haciendo cada vez más común en tiempos de Cervantes, es una estrategia fundamental. Como dice Pierre Civil, la práctica de la efigie grabada del autor responde en gran medida a las exigencias de orden comercial; en su dimensión ilustrativa, ayuda a valorizar la obra, a singularizarla y a protegerla como auténtica (Civil 1992:57). No hay duda de que se trasluce en dicha práctica una estrategia discursiva de autoafirmación –ligar una obra a determinado autor y configurar una efigie modélica del hombre que se presenta como orgulloso artífice del texto ofrecido al público.

Creemos que dos son los grandes espejos en los que podría estar mirándose Cervantes al presentar el juego del retrato faltante en las *Ejemplares*. Por un lado, Mateo Alemán quien usó un retrato emblemático para otorgar autenticidad a sus obras y manifestar simbólicamente el alto nivel de su condición autorial. Alemán, en su retrato, transmite una gran cantidad de mensajes cifrados iconográficamente sobre su persona, sus estudios, su actividad literaria y los modos de leer que propone a los lectores. La misma imagen precederá a todas sus obras y por eso también funciona como un sello de identidad y veridicción (cfr. Cros 1997 y D'Onofrio en prensa).

Por otro lado está Lope de Vega, que con los diversos retratos que anteceden sus obras se embarca en un complejo proyecto iconográfico de autoexaltación y valorización de su condición poética. Difícilmente pueda encontrarse algo más alejado del espíritu cervantino –tal como lo conocemos por la representación que hace de sí mismo y de su figura de autor– que el orgullo sin tapujos puesto de manifiesto por el Fénix de los Ingenios en sus retratos. El caso de Lope, en este sentido, fue a la vez extraordinario y sintomático de su construcción como autor (Portús Pérez 1999: 161-173 y 2008, Sánchez Jiménez 2006 y 2011; Profeti 2000; Brito Díaz 1996). Este párrafo de Portús Pérez es un buen resumen de esta afirmación:

³ Como dice Iffland siguiendo a Mc Luhan “La imprenta no solamente elimina muchas causas técnicas del anonimato asociado con la producción cultural, sino que contribuye masivamente al desarrollo de sentimientos individualistas entre los autores y al cultivo de la fama personal.” (1989: 497)

A lo largo de su vida se hicieron más de una docena de retratos distintos suyos, un número que en parte es expresión de su fama y que supera con creces al de cualquier otro colega español. Algunos eran lienzos que poseía el escritor o que tenían sus amigos o admiradores, muchos otros eran estampas que se incluían en las ediciones de sus obras literarias. En buena parte de los casos no reflejaban únicamente los rasgos del poeta, sino que se acompañaban de un contexto retórico muy preciso, pues Lope supo sacar gran provecho de las posibilidades de este género artístico como instrumento de autorreconocimiento y de afirmación personal, a través del cual transmitió una imagen concreta y favorecedora de sí mismo. (Portús Pérez 2008: 140-141)

Los lazos de Lope con la pintura también han sido muy estudiados últimamente,⁴ tanto por su historia familiar (su padre era bordador y es quien le habría enseñado a dibujar) como por su interés personal que lo llevó a poseer un número considerable de cuadros y a ser uno de los defensores más activos de la reivindicación de la dignidad de la pintura a principios del siglo XVI. Pero además, como surge del análisis de sus grabados, portadas, empresas y emblemas que figuran en sus obras y que muy posiblemente haya diseñado él mismo, se puede afirmar que Lope poseía una notable competencia iconográfica: sabía aprovechar las capacidades persuasivas de la composición y de los detalles iconológicos en sus imágenes. Podemos comprender, entonces cuánto cuidado pondría en la confección de los elocuentes retratos que acompañaron las ediciones de sus obras a lo largo de su vida.⁵

Retrato de Mateo Alemán - El mismo grabado se publica en todas sus obras desde 1599

⁴ Véanse especialmente los estudios de Portús Pérez y Sánchez Jiménez.

⁵ “La competencia iconográfica del Fénix viene avalada por su afición pictórica, por su relación personal con pintores y escritores-pintores, por la conciencia plástica de muchos de los pasajes de sus obras y por el trato con grabadores, que promueven en él una intención acusada de solidaridad pictográfica: de ahí que sea él mismo quien trace los diseños, ajustándolos a la letra, o que traduzca las inscripciones latinas en sentido castellano. Por otra parte, la casa de la calle de Francos albergaba no pocas piezas artísticas y, como indica Amezáa, “algunos alegóricos jeroglíficos que le compondrá Francisco Rómulo (...) afición que se extiende a encargarle otros alusivos a la Casa de Córdoba, la de Sessa, su mecenas”, que constituyeron auténticas empresas.” (Brito Díaz 1996: 358)



Algunos retratos de Lope de Vega, contemporáneos a Cervantes

Lope de Vega. *Arcadia*, 1598



La hermosura de Angélica, 1602



Lope de Vega. Jerusalén conquistada, 1609



En los retratos de Lope que Cervantes pudo haber conocido, se destaca el seguro porte juvenil, el impecable traje cortesano y la mirada fija en el lector, amén de los moteles en latín y los elementos decorativos que son de capital importancia simbólica. De esta época, tal vez, la imagen más extremada sea la del grabado de *Jerusalén conquistada* (1609), una obra en la que Lope había dedicado mucho esfuerzo y que consideró le daría la fama de poeta erudito que tanto anhelaba. Consecuentemente con estas aspiraciones, el retrato del autor que la acompaña es de una ambición desmedida: Lope se ha convertido aquí en un busto de inspiración romana que descansa sobre un pedestal y está inserto en un arco de estilo clásico, con escudos, figuras alegóricas y una rimbombante dedicatoria al rey inscripta en el frontispicio. Maria Grazia Profeti supone que esta imagen del autor en particular puede haber inspirado la burla cervantina en el prólogo de las *Ejemplares*; porque además en el texto se presenta como agregada por un amigo del poeta sin su conocimiento o incluso consentimiento si creemos lo que este amigo dice en los preliminares.⁶ En definitiva, como dice Profeti:

... el caso de Lope demuestra que para “vender bien” el producto de la escritura se tiene que crear el personaje del autor, asegurando la continuidad y la excelencia del producto con una hábil campaña publicitaria, proponer un “yo” productor de la escritura e inscribirlo dentro de los textos mismos, cuidar –a través de estructuras paratextuales (dedicatorias, composiciones laudatorias al autor)– la imagen del productor de literatura, y hasta, a través de los nuevos instrumentos que la imprenta pone a disposición, difundir su imagen. (Profeti 2000: 429)

Ya se ha dado cuenta en esta tesis que en la Contrarreforma lo icónico era uno de los medios más extendidos y efectivos de transmisión cultural. Así como Fernando Bouza (1998) estudia el valor y el poder de la construcción de una imagen del monarca en tanto elemento esencial de la propaganda regia; de modo similar se entiende que los demás hombres públicos, y aquí necesariamente se incluyen muchos autores y artistas del momento, transfirieran a sus propias personas y de acuerdo a su lugar en la sociedad, la práctica que se llevaba a cabo en las más altas esferas del poder. Es

⁶ Baltasar Elisio de Medinilla quien firma esta nota preliminar de la *Jerusalén Conquistada*, dice “Aviendo llegado a mis manos este elogio sacado del libro de retratos que haze Francisco Pacheco en Sevilla, de los hombres en nuestra edad insignes, quise comunicarle a los aficionados a los escritos de Lope, sin voluntad y consentimiento suyo, aviendo quedado a corregir la impresión de su Jerusalem en ausencia suya. Bien sé que avrá algunos que les parezca atrevimiento mío anticipar estas alabanzas a sus días, mas como me ha parecido que ha de ser inmortal en este poema, y que en cualquiera tiempo era alabarle mientras vive, he querido por agrandar a muchos disgustar a pocos, entre los quales sé yo que le cabrá la mayor parte deste disgusto por su natural modestia y humildad tan conocida de todos.” Lope de Vega, *Jerusalén conquistada*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1609, f.qr.

justamente en este ambiente que los autores se preocupan por insertar una imagen elocuente de sus personas que los enaltezca y fije en la mente del público que quieren conquistar.

La imagen del Siglo de Oro es una “imagen instrumental”.⁷ Ya hemos visto que es instrumento de educación, de persuasión y de fijación de ideas o conceptos de variada importancia social. Conlleva tal carga de significados y finalidades sociales que, para nosotros, resulta incluso difícil de asimilar aunque vivamos también en una era de extrema saturación visual. Y es que las tecnologías de la imagen encuentran en este momento un desarrollo determinante de la mano de la emblemática y géneros afines que permean toda la sociedad y producen un refinamiento en la lectura y confección de imágenes cargadas siempre de un poderoso caudal simbólico.

Incitada, posiblemente, por la doctrina del *ut pictura poesis*, la imagen de la Contrarreforma nunca es inocua de sentido ni simple reflejo representativo de la realidad, sino que se construye como un artefacto complejo pleno de significados cifrados que piden ser leídos tal como se desentraña un texto poético, poniendo en juego toda una serie de competencias lectoras, simbólicas y eruditas, que serán de diversa profundidad de acuerdo al nivel cultural del espectador.⁸ Las ornamentaciones, figuras alegóricas y símbolos que acompañan los retratos aquí vistos, son índice claro de esto que decimos, pero tampoco debe olvidarse que la posición del sujeto retratado, su vestimenta, mirada y gesto, eran —como ahora— elementos legibles y transmisores de significado.

Ahora bien, si es que lo icónico gozaba de tan alta valoración en la época es también porque se destacaba su mayor grado de persuasión, en comparación

⁷ Volvemos al concepto de Portús Pérez en 1999: “La teoría española de la pintura (que se expresa no sólo por medio de los tratados, sino también a través de multitud de referencias literarias sueltas) está vertebrada por el concepto de imagen instrumental, en torno al cual giran varios temas fundamentales, como son el origen divino de la práctica artística, la similitud en cuanto a métodos entre la Creación y la pintura, la afinidad esencial entre arte y literatura, la eficacia doctrinal del arte, la alta consideración social e intelectual que se debe al pintor o la existencia de diversos niveles de públicos y gustos, a todos los cuales es necesario satisfacer. Todos estos problemas están presentes en la literatura artística continental, pero no de una manera tan persistente como en la española. Y es que al repasar los escritos sobre arte de nuestros antepasados observamos que la existencia de un estado absolutista que utiliza a la cultura como instrumento de control ideológico y social, y la necesidad de los artistas de hacerse respetar dieron como resultado un cuerpo doctrinal que aunque mantiene el horizonte normativo clasicista, tiene como referencia y tema primordial el de la función social de la imagen. Y nada hay más expresivo de esto que el *Arte de la pintura* de Pacheco, quien se muestra tan consciente de la importancia de los cuadros, como instrumentos de religión, que hace de su libro un tratado de iconografía sagrada.” (Portús Pérez 1999: 22)

⁸ Portús Pérez utiliza para dar cuenta de este fenómeno el término “discriminación semántica” (1999: 42)

con otros medios de transmisión, como la escritura o la voz. La inmediatez, que es inherente al mensaje visual,⁹ supone un poder enorme de penetración en el ánimo que fue bien aprovechado en una cultura especialmente preocupada por ganarse la adhesión de sus sujetos espectadores. Mover y persuadir eran finalidades explícitas del arte del Barroco y no hay duda de que pocos artistas de la época lo sabían y utilizaban tan bien como Lope; de modo que no sorprende que su programa de autoafirmación y exaltación se haya valido de manera tan contundente de todas las posibilidades iconográficas de los retratos.

Frente a esto ¿qué vemos hacer a Cervantes? Diríamos que todo lo contrario. Frente a las imágenes ennoblecedoras de los demás autores que siguen el “uso y costumbre” de presentar sus retratos, Cervantes nos ofrece una imagen satírica de sí mismo (Colón Calderón 2002). No solamente señala la ausencia de la imagen, en una contienda entre imagen y texto que no parece gratuita (recordemos que, según dice, el retrato lo eximiría de escribir el prólogo) sino que la figura del autor que termina delineando hace hincapié en lo decrepito, lisiado y bastante corriente de su imagen física. Rasgos del artista que Mary Gaylord (1983) identificó como recurrentes en Cervantes y conectó con el modelo de Vulcano, el artífice cojo, postulado por López Pinciano como el representante emblemático del arte: divino pero lisiado, habilidoso pero cansado, enamorado de la Sabiduría (Minerva) aunque casado con la Belleza (Venus) y hecho cornudo por la Guerra (Marte). Al respecto, termina Mary Gaylord su artículo con unos párrafos muy acertados:

I do not suggest in these pages that Cervantes did not “actually” possess and enjoy the privileges of authorship. His control over his text is a historical fact, although the significance of that fact might be argued, particularly by contemporary theorists of intertextuality. Certainly no one would wish to belittle the achievement of a prodigious work which has withstood centuries of reductive assaults and will surely survive ours. In the end, the self-portraits and autobiographical references only serve to renew the sense of wonder —frequent privilege of the reader of Cervantes— at the intricate workings of a semiosis which miraculously turns dross into imaginative gold, and then suspends its shining threads in the precarious space between fact and myth.

Yet it is striking that Cervantes chooses to dramatize the author's relation to his text in figures which do not suggest authority, control, power, but rather contingency, limitation, even impotence. If he makes visible the

⁹ Por más que la lectura de sus componentes simbólicos se dilate en el tiempo, toda imagen produce una impresión sensorial más rápida que texto, es lo primero que percibe el ojo y permanece por más tiempo (véase Iffland 2007: 99 con referencias a estudios sobre la dinámica de la percepción).

strings of authorial manipulation, he does so not so much glorying in the power of his art as wrestling with its paradoxes.

In Cervantes' literary cosmos, the authorial deity is a crippled god. (Gaylord 1983: 101-102)

Proponemos, entonces, enfocar la desviación de Cervantes del "uso y costumbre" de los retratos del autor desde dos perspectivas diferentes, pero complementarias. En principio, podríamos decir que aquí Cervantes hace un gesto equivalente al de Horacio cuando, al concluir el tercer libro de sus *Odas*, expresa "He construido un monumento más duradero que el bronce" (*Exegi monumentum aere perennius*)¹⁰ y plantea una contienda entre las artes visuales y las discursivas (Cfr. Lee 1982; Egido 1990).

Cervantes, claro está, lo presenta por su parte como una carencia propia y una falta de su amigo que no quiso, o no pudo, agregar su retrato. Pero creemos que un rasgo importante de la poética cervantina se muestra en lo incompleto y en las supuestas carencias del autor (no ser padre sino padrastro de don Quijote, no saber cómo escribir su prólogo, reconocerse viejo y menesteroso, etc.). De manera que resulta válido leer este motivo del retrato faltante como una más de las tomas de posición de Cervantes sobre su arte, hechas desde la ironía y el discurso auto-despreciativo, y considerarlo entonces en términos de una contienda entre las artes.

Frente a autores como Lope, que sin dejar de reivindicar el poder de la palabra, hicieron un uso extensivo de las armas visuales y mostraron una ética artística muy diferente en relación con su público (agradarlo, conmoverlo, manejarlo sin muchos miramientos); Cervantes elige, para relacionarse con sus lectores, la única vía del discurso, es decir, reivindica para sí la expresión que permite la literatura.

Durante dos siglos, de mediados del XVI a mediados del XVIII, prevaleció en el pensamiento artístico occidental la doctrina del parangón de las artes, bautizada con la frase también horaciana *ut pictura poesis*.¹¹ La equiparación entre los medios de representación, funciones y fines entre la poesía y la pintura tuvo una gran incidencia en la valorización de la labor de los artistas plásticos, y también animó a la poesía con un más marcado espíritu visual. Sin embargo, en muchos casos, la comparación entre

¹⁰ "Acabo un monumento más perenne que el bronce, / más alto que los regios túmulos de las pirámides, / que ni la lluvia corrosiva ni aquilón desatado / han de poder abatir, ni tampoco la incontable /sucesión de los años ni el curso de los tiempos." Según traducción de Jaime Juan (Horacio 1987: 285).

¹¹ Ya hemos tratado esta cuestión en el capítulo sobre emblemática. Aquí ponemos de relieve asuntos no enfocados antes. Mi fuente para éste y los siguientes párrafos es el completo ensayo de Lee (1982)

las dos artes, pensada en principio como una metáfora explicativa y que, bien entendida, no debía pretender una asimilación completa entre la pintura y la poesía, condujo a postulados absurdos de gran abstracción e intelectualización que llevaron a oscurecer las características distintivas de cada arte y los modos diferentes de utilizar los órganos sensoriales para interactuar con el mundo.

A principios del siglo XVI, mientras todavía prevalecía un pensamiento humanista que pronto se vería eclipsado, hubo voces que señalaban las enormes diferencias entre la pintura y la poesía. El mejor exponente temprano de la oposición a estas ideas es Leonardo da Vinci, quien en su *Tratado sobre la pintura* reivindica su arte como muy superior a la poesía por la capacidad de mover el ánimo con la viveza realista de sus imágenes. Luego, deberá esperarse hasta mediados del siglo XVIII para que Lessing, en su *Lakoön*, dé punto final al paragón de las artes, con una tajante separación de los ámbitos y medios de pintura y poesía, exaltando, eso sí, más a esta última que a las artes plásticas.

Las distinciones que antes y después de la evolución de la doctrina del *ut pictura poesis* se señalaban entre las artes hermanas, se fundan en que la poesía tiene más capacidad para retratar conceptos intelectuales, procesos temporales y el desarrollo de acciones; mientras que la pintura sirve mejor para imitar cuerpos, formas y todos los rasgos del mundo exterior. Si una poesía pretende competir, en la descripción de cualquier ser o fenómeno externo con una pintura, su expresión mediante palabras sucesivas, que precisan un orden determinado de lectura y demoran en el tiempo para ser dichas y comprendidas, jamás podrá equipararse con el poder de la imagen que impacta con su simultaneidad y expresión inmediata de formas, colores, volúmenes y proporciones. Se debe distinguir, entonces, la inmediatez de la imagen pictórica que puede transmitir una realidad completa de una sola vez, frente al carácter sucesivo y extendido en el tiempo de cualquier desarrollo discursivo: una descripción poética jamás podrá igualar la impresión simultánea que produce un cuadro. Por otro lado, la poesía permite sumergirse en emociones y pensamientos complejos; es apta para el desarrollo en el tiempo, la transformación y el progreso de las acciones de maneras que resultan imposibles de remedar en la pintura. Y, por supuesto, la poesía – justamente porque no puede dar cuenta de una imagen totalmente completa y simultánea–, si es buena y de calidad, tiene el enorme poder de sugerir ideas profundas e imágenes mentales únicas y particulares a cada individuo lector.

Según lo entendemos, podríamos afirmar que el prólogo cervantino participa a su manera de las voces detractoras de la doctrina del *ut pictura poesis*. Puesto que manifiesta las necesarias diferencias entre las artes visuales y discursivas que descubrimos en funcionamiento al leer el retrato hablado del prólogo a las *Ejemplares*:

...poniendo debajo del retrato: "Este que veis aquí, de rostro aguileño, de cabello castaño, frente lisa y desembarazada, de alegres ojos y de nariz corva, aunque bien proporcionada; las barbas de plata, que no ha veinte años que fueron de oro, los bigotes grandes, la boca pequeña, los dientes ni menudos ni crecidos, porque no tiene sino seis, y éstos mal acondicionados y peor puestos, porque no tienen correspondencia los unos con los otros; el cuerpo entre dos extremos, ni grande, ni pequeño, la color viva, antes blanca que morena; algo cargado de espaldas, y no muy ligero de pies... (16).

En primer lugar, vemos que el retrato verbal del autor se presenta como un supuesto epigrama a la imagen concreta, no como su reemplazo; de modo que ya resulta curiosa la relación de pertinencia y necesidad de esta descripción sumada a la visual. Es un mismo mecanismo de adición o suplantación, como el que se plantea entre el prólogo y el grabado que, según el autor, lo libraría de tener que escribirlo. Todo lo cual nos llama a prestar atención a las relaciones entre imagen y texto, a la diversidad de sus propiedades y a sus funciones específicas.

Luego debemos notar cómo este retrato hablado comienza con una enumeración de partes del cuerpo unidas a un atributo (rostro aguileño, cabello castaño, frente lisa y desembarazada...) que puede remedar de alguna forma el recorrido de la vista, aunque con la segmentación y dilación propios de la palabra. Pero progresivamente va introduciendo la coordenada temporal ("que no ha veinte años fueron de plata"), las valoraciones ("aunque bien proporcionada"), o aquello que de ninguna manera podría verse en la imagen ("los dientes ni menudos ni crecidos, porque no tiene sino seis, y éstos mal acondicionados y peor puestos...", "no muy ligero de pies"). Es decir, la discursividad va ganando terreno y reivindicando el poder de la palabra para producir una realidad compleja en sus propios términos.

Semejante retrato da pie a continuación a la semblanza del autor ya declaradamente narrativa en la que las letras se complementan con las armas y toda su vida, fuera de las obras, se ve condensada en los diez años en que fue soldado y luego cautivo, donde aprendió a tener paciencia en las adversidades:

...éste digo que es el rostro del autor de *La Galatea* y de *Don Quijote de la Mancha*, y del que hizo el *Viaje del Parnaso*, a imitación del de César

Caporal Perusino, y otras obras que andan por ahí descarriadas y, quizá, sin el nombre de su dueño. Llámase comúnmente Miguel de Cervantes Saavedra. Fue soldado muchos años, y cinco y medio cautivo, donde aprendió a tener paciencia en las adversidades. Perdió en la batalla naval de Lepanto la mano izquierda de un arcabuzazo, herida que, aunque parece fea, él la tiene por hermosa, por haberla cobrado en la más memorable y alta ocasión que vieron los pasados siglos, ni esperan ver los venideros, militando debajo de las vencedoras banderas del hijo del rayo de la guerra, Carlo Quinto, de felice memoria". (16-17).

La mirada irónica da su golpe de gracia a la práctica de los retratos y la autoglorificación del autor cuando concluye

Y cuando a la deste amigo, de quien me quejo, no ocurrieran otras cosas de las dichas que decir de mí, yo me levantara a mí mismo dos docenas de testimonios, y se los dijera en secreto, con que estendiera mi nombre y acreditara mi ingenio. Porque pensar que dicen puntualmente la verdad los tales elogios es disparate, por no tener punto preciso ni determinado las alabanzas ni los vituperios. (17).

Consideremos que la construcción de una imagen pública siempre estará sustentada por una cierta cuota de artificio y guiada por los efectos que se quieren obtener en respuesta a ella. Con respecto a las imágenes que los sujetos construyen de sí mismos, en el específico espacio de la cultura barroca, dice R. de la Flor:

En un impulso sofisticado, el sujeto logra su proyección a través de una proteiforme técnica de agradar, complacer y situarse así en la sintonía de lo que socialmente se demanda de él. El retrato consigue por esta vía modelar sus efectos, adecuándolos a sus destinatarios ideales, y ello en orden a una rentabilidad y a un interés superior que se inscribe en el futuro de este gesto. (R. de la Flor 2005: 291 "Teatro barroco de la melancolía y el duelo")

Esa conciencia parece mostrar Cervantes, cuando pone en duda la veracidad de las imágenes monolíticas, sean éstas laudatorias o denigrantes, y, en lugar de un retrato patente de sí mismo (una imagen delineada y precisa), nos ofrece esta representación confusa e incompleta, aunque llena de vitalidad.¹²

Cervantes se niega a seguir el juego típicamente barroco de construir (o avalar) una imagen visual de sí mismo y tener que sostener que es sincera y verdadera. Al terminar diciendo con palabras su retrato, deja más abiertas las entradas a la

¹² Si bien excede los límites de esta tesis, sería un trabajo muy interesante comparar de manera minuciosa las estrategias prologales de Lope con las de Cervantes. A primera vista se descubre una distancia notable: allí donde Cervantes se regodea en las paradojas de la miseria y dignidad del autor, Lope parece decantarse por la vía más directa de la alabanza y autoglorificación. Estas particularidades, por lo demás, tal vez nos hablen también de diferencias en sus poéticas, en especial en lo que concierne a la relación del autor con sus lectores.

imaginación del lector: sabemos que no es lo mismo describir que mostrar una imagen. Por lo demás, evita verse envuelto en ese círculo de autoglorificación y quedar enredado por la puesta en duda sobre la verdad de su imagen y los signos que necesariamente la rodearían.¹³ Pensemos que en su descripción sólo habla de algunos detalles de su propio cuerpo, pero si hubiera aparecido en imagen, necesariamente debería haber estado vestido de determinada manera, con determinado gesto y posiblemente situado en un determinado espacio. Todas estas serían, en definitiva, señales efectistas y dirigistas que Cervantes termina rehuyendo.¹⁴ Entre otras cosas, argüimos, porque ni las alabanzas ni los vituperios tienen punto preciso: los discursos que quieren arrogarse el poder de juzgar para bien o para mal y convencer con esto a su público, son disparates.

En el plano de la ejemplaridad, el juego del retrato en el prólogo de las *Ejemplares* nos habla evidentemente del problema de la autoridad: se tiene conciencia de que quien se postula como enunciador de una obra que se proclama ejemplar, debe dar cuenta de sí mismo y presentar su voz como autorizada; debe satisfacer "...el deseo de algunos que querrían saber qué rostro y talle tiene quien se atreve a salir con tantas invenciones en la plaza del mundo, a los ojos de las gentes..." (16). Es decir, responder a la legítima pregunta sobre quién es éste que viene a contar relatos ejemplares y qué autoridad tiene para hacerlo. Pero —como es su uso y costumbre— si bien Cervantes no engaña al lector, tampoco le da una respuesta clara a ese interrogante. Quizás justamente porque su ética literaria dictaba que, para no engañar al lector, la mejor respuesta es la que no es única, monolítica ni patente, como resultaría una imagen concreta. Más aún, cuanto que el valor de un autor no podría justipreciarse solamente por el dibujo de un "rostro y talle", sino por lo que su escritura efectivamente le ofrece a quienes lo leen.

De modo que al reflexionar sobre la fijación de una figura del autor, el prólogo termina cuestionando la construcción de la imagen del yo y la acción misma de querer representarse se convierte en una burla. Así, la problemática del retrato faltante resalta el hecho de que una imagen fácilmente se puede construir de manera engañosa: se funda en apariencias, que al fin y al cabo no son más que estrategias persuasivas

¹³ Como de hecho le pasó a Lope con las 19 torres del escudo que incluyó por primera vez en su retrato del *La hermosura de Angélica* en 1602, y que tantas burlas le costaron.

¹⁴ Recordemos que en *La fuerza de la sangre* se pone de manifiesto explícitamente la tergiversación que hacen los pintores en sus retratos (siempre mejoran el original, dice Rodolfo).

enfocadas sobre supuestas virtudes y ejercicios de presencia para transmitir subrepticamente valores que se quieren recabar como propios. Los diferentes retratos de Lope en sus obras, como dijimos, son ejemplo elocuente de un posible espejo en el que estaba mirándose Cervantes y dan testimonio del camino que decide no seguir.¹⁵

Al fin de cuentas el retrato, la imagen pictórica, es suplantado por la palabra, creadora de una imagen menos clara, más abierta a la interpretación personal pues deja librado a la imaginación esos “lugares de indeterminación” de toda representación literaria.¹⁶

Como segundo eje de análisis en nuestra interpretación, entonces, proponemos pensar que lo que se presenta como carencia en el principio de este prólogo, “el haber quedado en blanco y sin figura”, será transformado en programático de la poética ejemplar en lo que resta de él. Notemos que el texto dice:

En fin, pues ya esta ocasión se pasó, y yo he quedado en blanco y sin figura, será forzoso valerme por mi pico, que, aunque tartamudo, no lo será para decir verdades, que, dichas por señas, suelen ser entendidas. (17)

Ante la imposibilidad de la imagen, permanece la palabra, “será forzoso valerme por mi pico”; éste es el refugio seguro para el escritor, es aquello con lo que tiene certeza de poder contar siempre porque es su dominio propio y no se desmerece por el reconocimiento de su imperfección. El poder de la palabra se animaliza al hablar de “pico”; y además se lo reconoce como falible, “aunque tartamudo”. Pero sin embargo, alcanza dignidad, pues de todas formas sirve “para decir verdades” (a diferencia de los vituperios y las alabanzas que no encontraban el punto justo).

Creemos que la tartamudez indica una condición humana que no se arroga perfecciones divinas; por lo demás, viene a resaltar aquello que notábamos como característico de las artes discursivas: lo sucesivo e incompleto frente a la inmediatez

¹⁵ Más aún, no parece desacertado, comparar y sopesar la importancia que en la obra de Lope, y hasta en su poética, tiene la cuestión del gusto del público: su constante preocupación por moldear sus obras de acuerdo a lo que pidiera el gusto popular, o bien el culto en las obras que reputaba más “serias”, su manejo excelso de los resortes efectistas para agrandar y construir su personaje de poeta sin igual (*aut unicus, aut peregrinus*). Y, sin embargo, a pesar de esas habilidades de manipulación artística nos lo muestran muchas veces atado al mismo personaje que había construido, pues no pudo lograr el anhelo de ser reconocido como un poeta erudito que merecía la más alta estima y los más altos cargos, tratando en textos como la *Jerusalén conquistada* de agrandar a otro público y moldeando su obra de acuerdo a lo que consideraba que sería bien recibido en la corte y entre los más ilustrados.

¹⁶ En términos de Roman Ingarden (1989: 35-53) que, como bien nos recuerda Iffland (2007) son muy operativos en la prosa cervantina.

patente de la imagen. Así como el retrato hablado no puede dar cuenta de la totalidad de su imagen, sino que ilumina aspectos aislados para que el lector termine de formar la figura en su mente, el pico tartamudo dice un discurso entrecortado que de todas formas puede re-armarse dándole algún sentido, encontrando en él alguna verdad.

Forcione, en su señero estudio sobre las *Ejemplares* (1982: 29), habla de un discurso no lineal propio de los humanistas del XVI (del cual las *Ejemplares* serían una perfecta realización literaria), que se asienta en el uso de modos de exposición paradójicos, irónicos o dialécticos, como modo de explorar la verdad en toda su complejidad y provocar a sus lectores para que ejerzan una colaboración activa dejando de lado el adormecimiento suscitado por lo demasiado familiar y las respuestas prefabricadas.

El pico tartamudo puede leerse como índice metafórico de ese discurso no lineal. Y esto es muy significativo porque apunta hacia el carácter esencial de la ejemplaridad cervantina, tal como se pone de manifiesto en los restantes párrafos del prólogo, y tal como ha sido estudiado por Forcione (1982), Williamson (1990), Thompson (2001) y Boyd (2005). El fruto que el lector saque de los textos de la colección está escondido y es variable, depende del recorrido que cada uno haya hecho en la lectura, porque el autor no ofrece una doctrina monolítica, encumbrado en su podio de sabiduría, sino que pone a nuestra disposición una mesa de trucos para que cada uno, siguiendo ciertas reglas, haga su juego como más le convenga. Desde tal perspectiva, la ficción saludable y honesta se presenta como un fin positivo en sí mismo: invita al ejercicio y a la contemplación, como el paseo por las alamedas y jardines.

El minucioso análisis de Boyd, que retoma todas las lecturas de los anteriores, logra condensarse en una idea de esencial importancia: el prólogo de las *Ejemplares* es una iniciación a los métodos de lectura que tendrá que utilizar el lector de las novelas de la colección. El autor de la colección pone aquí a prueba al lector con sus ironías, metáforas complejas y sugerencias de misterios escondidos.

Por su parte, Thompson propone rescatar el concepto de *eutrapelia* y su práctica edificante como un ejercicio que entretiene al tiempo que permite la expansión del espíritu, pues en lugar de agotarlo logra hacerlo partícipe de la creación mediante la reflexión acerca de los conflictos que se le proponen.

Williamson, a su vez, había resaltado que la ironía cervantina en el prólogo se propone especialmente rechazar la figura del autor como superior al lector o como un sujeto cuya voz necesariamente estuviera más acreditada y por eso pudiera transmitir un mensaje ejemplar desde su lugar de autoridad.

Más allá de finas observaciones y análisis particulares, fueron los estudios de Forcione los que marcaron el camino de este modo de abordar la obra cervantina. Su propuesta se basa en que Cervantes, a quien considera heredero de ideas centrales del Humanismo, dio muestras de una notable independencia y libertad al elegir los materiales, géneros y formas para sus novelas, al punto de que sus mismos métodos narrativos resultaron tan originales para su tiempo, que sólo iban a poder ser comprendidos apropiadamente luego de la ruptura con los métodos retóricos tradicionales, que produjo el siglo XVIII, y su nueva manera de comprender el carácter simbólico de la ficción. A diferencia de sus contemporáneos, para Cervantes, la ficción puede tener validez por sí misma sin necesidad de distinguir ni señalar un claro discurso que separe el entretenimiento de la reflexión sobre cuestiones profundas en la vida del hombre.¹⁷ He ahí una señal destacada de su modernidad como novelista. Forcione, a su vez, dice seguir el camino indicado por Riley quien, en su *Teoría de la novela*, ya había expresado que la interpretación tradicional sobre la ejemplaridad literaria resultaba demasiado estrecha como para permitir la completa comprensión de las novelas cervantinas:

Por encima y por debajo de los avisos y ejemplos edificantes existía una región en que lo poéticamente verdadero y lo ejemplar se reconciliaban, y éste debe haber sido el sentido amplio en que Cervantes entendía la ejemplaridad. (1971 a:170).

Compartimos absolutamente estas interpretaciones y este enfoque para leer las *Novelas ejemplares* que ya debería ser canónico, pero que sin embargo no está tan extendido como quisiéramos. En este sentido, el aporte que pretende brindar este estudio, por medio de nuestro análisis en torno al retrato escamoteado, es una confirmación más de los postulados sobre la modernidad de la ficción cervantina y su sentido de la ejemplaridad que en gran medida se diferencia de las prácticas más canónicas de su época.

¹⁷ Como ficcionalización de ideas profundas, los *Coloquios* de Erasmo fueron una influencia enorme en la literatura europea del siglo XVI (cfr. Forcione 1982: 23)

Es por eso que otra vez Lope de Vega nos sirve como punto de comparación, ya que resultan sintomáticas de la incomprensión de muchos contemporáneos de Cervantes, sus palabras en el comienzo de *Las fortunas de Diana*. Allí, al hablar del género de la novela corta al estilo italiano, con algo –o mucho– de insidia recuerda a Cervantes solamente como no falto de “gracia y estilo” y desestima el carácter ejemplar de *todos* los volúmenes de novelas escritos en España hasta entonces, sobre los cuales dice:

Confieso que son libros de grande entretenimiento y que podrían ser ejemplares como algunas de las *Historias trágicas* del Bandello, pero habían de escribirlos hombres científicos, o por lo menos grandes cortesanos, gente que halla en los desengaños notables sentencias y aforismos. (Lope de Vega 2002: 106)¹⁸

Forcione comenta y analiza esta disputa diferida o estos puntos de vista tan divergentes, pero quisiéramos hacer más hincapié en la idea que tiene Lope de lo ejemplar y que debía ser la norma más establecida. En primer lugar, sostiene que para dar lecciones ejemplares se debe tener autoridad suficiente ya sea como científico o como gran cortesano. En segundo lugar, lo más importante, que lo ejemplar se condensa en sentencias y aforismos, esto es, en conceptos claros y cerrados que surgen de la ficción narrada, pero se ofrecen ya digeridos al lector.

Tal como hemos visto, la apuesta cervantina se desvía de ese tradicional discurso ejemplar y su particularidad, quisiéramos hacer notar, hunde sus raíces en la relación entre el autor y sus lectores. La figura del autor que surge de sus textos rechaza presentarse como autoridad y por lo tanto problematiza los modos en que el artista produce efectos en su público. Como creador de ficción está llamado a manipular los efectos –sin duda el autor es el que guía al lector por los vericuetos de las historias y el que, en gran medida, regula sus emociones– pero hay matices y maneras de hacer esto que tienen que ver con el respeto por la libertad lectora, cuestión central en éste, como en otros prólogos cervantinos.

La preocupación que advertimos en Cervantes como artista resulta notable en una cultura como la del Siglo de Oro tan preocupada por incidir en el ánimo de los receptores y acostumbrada a actuar descaradamente para dirigir sus respuestas a zonas previamente determinadas. El gesto del autor del prólogo pondría en duda, por un lado,

¹⁸ Y no olvidemos que el autor del *Quijote apócrifo*, que según muchos indicios pertenecería al círculo de Lope, había dicho en su prólogo que las novelas de Cervantes eran más “satíricas que ejemplares”.

la validez (artística y ética) de tales manipulaciones; pero, también, en tanto que Cervantes es receptor de su propia cultura (es decir, él mismo como lector o espectador), relativizaría la eficacia real de esas manipulaciones de los productores culturales que creen poder manejar mecánicamente las respuestas del público. Y esto último podemos discernirlo del modo en que su prólogo burla el uso y costumbre de grabar las efigies de los autores.

En conclusión, creemos que el resultado de esta contienda en el prólogo de las *Novelas ejemplares* resulta ser un equivalente muy adecuado a la modalidad de su propuesta ejemplar: interactiva y no concluyente; un elogio de lo inacabado y de lo borroso que invita a la re-creación, en todo el sentido del término, un entretenimiento que es productivo y edificante: el dominio de la eutrapelia.¹⁹

¹⁹ Tal como la analiza Colin Thompson 2001.

IV - 2 . Motivos y prácticas simbólicas en *Las novelas ejemplares*

El recorrido que haremos a continuación, rastreando la presencia de imágenes y figuraciones simbólicas en la colección, no se detiene, por lo general, a distinguir o identificar las voces ficticiales que enuncian cada uno de los ejemplos registrados. Queremos aclararlo, porque esa distinción, de hecho, nos parece muy importante para analizar en profundidad el uso y la función que adquiere cualquier motivo o tópico en los textos cervantinos. Bien conocemos la agudeza con la que Cervantes retrata a sus personajes, dándoles una forma de actuar, de pensar y por lo tanto también de hablar y simbolizar. Sin embargo, este capítulo no podría alcanzar los objetivos con los que fue planteado si nos detuviéramos en ese análisis pormenorizado; pues, lo que aquí queremos, es mostrar una síntesis que permita apreciar globalmente de qué modo se hallan manifestaciones cercanas al simbolismo en las *Novelas ejemplares*.

En efecto, los ejemplos que trataremos a continuación son sintomáticos del modo en que el simbolismo de la época puede aparecer en la narrativa en la forma de alusiones y referencias cargadas de sentido para gran cantidad de lectores. No dudamos, además, de que un rastreo de este tipo y una mirada global sobre estas manifestaciones, ayudará a alcanzar una mayor comprensión de los textos cervantinos y a las estrategias de representación que ponen en juego.

Reseñaremos las apariciones más relevantes y las dividiremos de acuerdo a los siguientes criterios: por su presencia recurrente en la colección; por ser figuras y conceptos de notable relevancia en los géneros simbólicos; por tratarse de estructuras de carácter simbólico.

Creemos importante transcribir los pasajes, en lugar de solamente mencionar la aparición de una imagen, porque de ese modo se aprecia con más claridad su funcionamiento en el discurso cervantino. De todas formas, nos disculpamos desde ya si la ejemplificación resulta demasiado prolija. En muchos casos, los pasajes citados son extensos y se señala con negritas el lugar exacto del motivo reseñado, pero

pensamos que recortar aún más la cita sería contraproducente para su adecuada apreciación de los usos que estamos reseñando.

Como planteamos en el capítulo sobre emblemática y literatura, usaremos los repertorios emblemáticos a modo de enciclopedia simbólica para dar cuenta de la difusión de los motivos que comentamos, sin pretender relaciones genéticas con los emblemas y, en la mayoría de los casos, incluso, sin pensar siquiera que, en el uso cervantino, haya en juego modos de simbolización específicamente emblemáticos. De todas maneras, no debe menospreciarse la relación que podrían descubrir los lectores contemporáneos entre las alusiones cervantinas y el rico campo de la simbolización emblemática en la que ellos también estaban inmersos.



1. MOTIVOS Y CONCEPTOS RECURRENTES

Fortuna, suerte, hado

Ciertas ideas se prestan más a representaciones figurativas y simbólicas; eso es lo que sucede con los conceptos de suerte, fortuna, hado o destino. Más allá de los sentidos específicos que distinguen a cada uno de estos conceptos en particular, todos ellos se asocian indudablemente a las experiencias vitales de los personajes, a sus circunstancias y al desarrollo de la causalidad en el transcurso de sus vidas.

Dos estructuras diferentes construyen los motivos simbólicos con los que estos conceptos se expresan: por un lado, la idea de linealidad (trayecto con una dirección, principio y final) y, por otro, la de circularidad (todo cambia y las variaciones hacen que lo que estaba arriba quede abajo y viceversa).

Uno de los motivos más conocidos y tradicionales que aparecen en la colección es el de la rueda de la fortuna y la personificación de la fortuna como una fuerza caprichosa. He aquí todos los pasajes donde aparece:

“Pero la **ingrata fortuna** no cansada de maltratarme...” (*El amante liberal*: 120).

“...que otra vez te contaré los **rodeos por donde la fortuna** me trujo a este estado...” (*El amante liberal*: 146).

“¡Oh felicísimos tiempos los nuestros, donde vemos que la belleza enamora sin malicia, la honestidad enciende sin que abrase, el donaire da gusto sin que incite, la bajeza del estado humilde obliga y fuerza a que le suban sobre la **rueda de la que llaman Fortuna!**” (*La ilustre fregona*: 401).

Desta ocasión tomó la **fortuna**, o el amor, o mi poca advertencia, la que fue bastante para **derribarme de la alteza** de mis buenos pensamientos a la **bajeza del estado** en que me veo. (*Las dos doncellas*: 459).

Considera, Cipión, ahora esta **rueda variable de la fortuna mía**: ayer me vi estudiante y hoy me ves corchete. (*El coloquio de los perros*: 573)

... tomándolo en el sentido que he dicho, parece que quiere decir que cobraremos nuestra forma cuando viéremos que los que ayer estaban en la **cumbre de la rueda de la fortuna**, hoy están hollados y abatidos a los pies de la desgracia, y tenidos en poco de aquellos que más los estimaban. (*El coloquio de los perros*: 605)

Ya sea como representación de la Fortuna, de la Ocasión o simplemente de la rueda como objeto emblemático, la tradición simbólica de la época es pródiga en ejemplos

La Ocasión.

T E R C I O S .

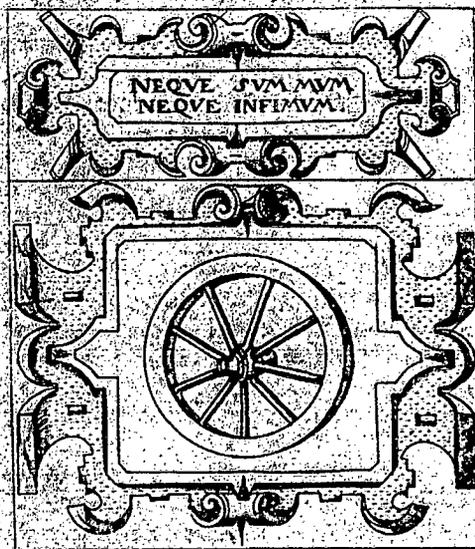


Soy obra de Lyfippo, y soy llamada
 La coyuntura d'el tiempo prendido
 De quien no ay cosaq̃ no este domada.
 Estoy en lomas alto y mas subido
 De aquesta rueda, porq̃ siempre ruedo.
 Y el pie de leues alas es tornido

Aleiate, 1549, La Ocasión

NEQUE SUMMUM NEQUE INFIMUM.

ES tanta la variedad de las cosas del mundo, causada por el impetu, y velocidad del tiempo, que aun bien no se puede juzgar, haver subido a la cumbre la grandeza, el poder, y el tener, quando todo se vee postrado, y derribado por el suelo. Y assi se comparan todos los bienes del mundo a una rueda, que continuamente se mueve, en la qual, ni se puede ver, qual es el principio, ni el fin, ni qual es lo alto, ni lo bajo, porque con la velocidad de su curso, confunde lo alto, con lo baxo de manera, que no se puede bien juzgar. El que quisiere dar a entender esta variedad, podrase aprovechar desta Empresa, de la rueda, con la Letra. NEQUE SUMMUM, NEQUE INFIMUM. Que quiere dezir; Ni lo alto, ni lo baxo. Lo qual se hechará bien de ver, si con atención se considerare lo poco, que ninguna de quantas cosas ay en la vida dura en un mismo ser.



Borja I, 152-153 (los bienes del mundo son como una rueda)

CENTURIA I. 65



EMBLEMA. 65.

*De la virtud, el cubo es propio a sierto,
 Symbolo de constancia, y de firmeza,
 Al asquado con fortuna haze a sierto,
 La tela su amistad, y no emperez a,
 Su parte a asegurando, toma el tiento.
 Ala ocasion, y al tiempo, y con presieza,
 Para que deshazer se le no pueda,
 Atora un clavo, en su volubil rueda.
 Pode.*

Covarrubias III, 65 (la virtud pone un clavo en la rueda de la fortuna)



EMBLEMA 55.

*Los bienes desta vida transitoria,
 Que van corriendo bien como los rios,
 Son arcaduz es puestos en anoria,
 Al subir llenos, y al baxar vacios.
 No puede consistir aqui la gloria,
 Siendo todo mudança y de svarios,
 Aõ se prina, e si otro estã en desgracia,
 Y quando el uno hinche, el otro vacia.*

Con

Covarrubias III, 55 (los gustos y las desgracias van y vienen)

La estructura lineal, en cambio, se halla en las imágenes que proponen observar la vida como un viaje, camino o peregrinación. Aquí es recurrente la imagen de la vida del hombre como el viaje en una nave, donde las inclemencias del mar figuran las dificultades que debe sortear y los vientos aparecen como impulsos que lo acercan o alejan del “deseado puerto”. La imagen de la vida como un navío es de larga tradición y está muy presente en los repertorios simbólicos de la época, con diversas aplicaciones concretas, pero con el mismo núcleo semántico estable de la *vita hominis*.¹

“Desta manera comenzó a volver el viento de la ventura de Ricardo, soplando en su favor, sin saber lo que hacían sus mismos amos.” (*El amante liberal*: 140).

¹ R. de Flor y Sanz Hermida (2004) hacen un buen repaso de su utilización en la emblemática española.

“Mas en aquel breve tiempo, 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.”
(*La española inglesa*: 243).

“Todas estas cosas atormentaban el corazón de Isabela y de sus padres, que tan presto veían turbado el mar de su sosiego.” (*La española inglesa*: 245).

La Esperança cercana.



De tempestad continua maltratada
 Está nuestra ciudad, y solo resta
 Esp'rança de salud muy esperada,
 Como la naue que en alta mar puesta
 Siendo del fiero viento fatigada
 Espera de sus curas sola esta,
 Venir los dos hermanos de la Helena
 Con quien el ayre escuro se serena.

Alejo, 1549, *La esperanza cercana*

286 SEGUNDA PARTE,
NON IN ÆTERNUM.

EL mayor consuelo, que puede haver en los trabajos, es, esperar, que se han de acabar presto, porque el tener por cierto, que han de durar poco, da esfuerço, y animo, para pasarlos, por grandes que sean. El que quisiere mostrar el buen animo, con que passa los disgustos, y trabajos de la vida, puede tomar esta Empresa de la nave en la tormenta, con la Letra de David. **NON IN ÆTERNUM.** Consolándose con esto en las adversidades; pues al que supiere aprovecharse dellas, como lo haze el justo, no le durará para siempre la tormenta, antes, passandola animosamente, gozará de eterna bonanza.

EMPRESAS MORALES. 287



Borja II, 186-187 (los trabajos no son eternos)

En la misma estructura, aunque sin referencia al símbolo de la nave, colocamos aquellas figuraciones que hablan de caminos y puertas, así como también los que presentan las dificultades como un laberinto, pues, en esos casos, resulta implícita la idea de que existe un trayecto que ha sido complicado y entorpecido por una suerte de emboscada de la que también hay que salir para llegar a destino.

“el confuso laberinto de mis males” (*El amante liberal*: 112)

“Reprimí las lágrimas, recogí los suspiros, creyendo que con la fuerza que les hacía reventarían por parte que **abriesen puerta al alma**, que tanto deseaba desamparar este miserable cuerpo; más la **suerte, aún no contenta de haberme puesto en tan encogido estrecho**, ordenó de acabar con todo, quitándome las esperanzas de todo mi remedio.” (*El amante liberal*: 112)

“...ni [sé] **qué salida se tome al laberinto** donde, como dices, nuestra **corta ventura nos tiene puestos.**” (*El amante liberal*: 145)

Todas estas pláticas estaba escuchando Loaysa con grandísimo contento, pareciéndole que todas se encaminaban a la consecución de su gusto, y que la **buena suerte había tomado la mano en guiarlas a la medida de su voluntad.** (*El celoso extremeño*: 344-5).

Y si eso fuese verdad, qué buena ventura se nos habría entrado por las puertas, sin sentillo y sin merecello! (*El celoso extremeño*: 347).

La recurrencia de imágenes y conceptos con esta idea es muy notable en *Las dos doncellas*:

—¡Ay sin ventura! ¿Adónde me lleva la fuerza incontrastable de mis hados? ¿Qué camino es el mío, o qué salida espero tener del intricado laberinto donde me hallo? ¡Ay pocos y mal experimentados años, incapaces de toda buena consideración y consejo! ¿Qué fin ha de tener esta no sabida peregrinación mía? (*Las dos doncellas*: 445).

...como por parecerle que aún no había cerrado la fortuna de todo en todo las puertas a su remedio... (*Las dos doncellas*: 452)

Mirad que el buen suceso está llamando a las puertas del malo que hasta ahora habéis tenido... (*Las dos doncellas*: 474)

Y si las costumbres que en mí viéredes, después de ser vuestra, fueren parte para que me estiméis en algo, daré al cielo las gracias de haberme traído por tan estraños rodeos y por tantos males a los bienes de ser vuestra. (*Las dos doncellas*: 475)

318 SEGUNDA PARTE.

R E S P I C E .

Los que corren el Palio, ò, precio muchas vezes se pierden, por no ver el fin, ò, termino de la carrera, que es adonde han de yr à parar, lo que les haze rodear, y no correr derecho, y assi llegan mas tarde, y pierden el fruto de su trabajo: Lo mismo acontece, à los que viven sin acordarse del fin, paraque fueron criados, de no traer los ojos puestos en esto, ni considerarlo, vienen à no correr el camino derecho de la virtud, que es uno solo, sino apartarse por las sendas de los vicios, que son sin numero; para acordarnos, de lo que esto nos importa, nos aprovecharà esta Empresa de la meta, ò, termino, que es el señal, que tenian los Romanos en sus carreras, ò, estadios, para que el, que alli llegasse primero, ganasse el Palio, ò, el precio, con la Letra, que nos dize, que miremos al fin, y al paradero, que todo ha de tener.

EMPRESAS MORALES. 319





EMBLEMA. 100.

Vna es la entrada de esta triste vida,
 Y a la salida della, está la muerte,
 Que a su meson igualmente combida,
 Al cauallero, y al de baxa suerte.
 Passar de largo, o pretender huyda
 Es por demas, al mas gallardo, y fuerte
 Noche se ha de hazer en su posada
 Hasta la hora, al juyzio señalada.

Covarrubias I, 100 (entrada y salida de la vida)



EMBLEMA. 31.

Mañana, e sstoro, partire à mi casa,
 Dize el entretenido Cortesano,
 Un año y otro, en este medio passa,
 Porque salir de alli, no es en su mano:
 La salud gasta, la hazñeda abraza,
 Con pretèsiõ de vn pensamiento vano,
 Y el mas prudente, y cortesano viejo,
 Pierde la vida, y dexa alli el pell jo.

F. 2 F. 11

Covarrubias I, 31 (laberinto de la corte)

La voluntad como roca

La firmeza de la voluntad se figura en algunos pasajes con la imagen de una roca que resiste fuertes embates. Es ésta una imagen muy repetida en la tradición emblemática. En las novelas sirve como un símbolo que condensa la entereza y perseverancia de los personajes.

“...pero a todo esto estaba Isabela como roca en mitad del mar, que la tocan pero no la mueven las olas ni los vientos.” (*La española inglesa*: 254)

“...viéndose desdeñada y, a su parecer, aborrecida, y que por medios ordinarios y comunes no podía conquistar la roca de la voluntad de Tomás...” (*El licenciado Vidriera*: 276)

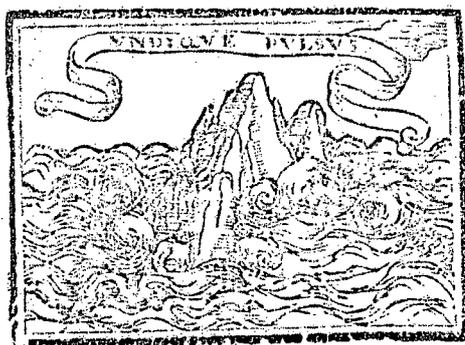
54 PRIMERA PARTE, FERENDO VINCAM.

Pocas son las cosas, que en esta vida se alcançan sin mucho trabajo, y si ha havido alguno tan dichoso, que aya alcançado, lo que ha pretendido, sin él, no por esto se avrá librado de trabajar en conservar, lo que uviere alcançado, ni del temor y recelo de perder el bien, que posee: pues deste, ni aun los muy dichosos pueden librarfe: y pues los trabajos no faltan à los Grandes, y bienafortunados, ni à los pequeños, y desdichados; necessaria cosa es buscar algun remedio à cosa tan cierta, y en que tanto va. El mejor, y que mas puede ayudar, es la firmeza, y constancia de animo, para, sufriendo, vencerlos; lo que significa esta Empresa del peñasco, en que la mar rompe, con la Letra, FERENDO VINCAM. Que quiere dezir: *Sufriendo vencerà*. Porque assi como el peñasco, sufriendo los golpes de las olas en la tormenta, con su firmeza las deshaze, y vence; de la misma manera, el que tuviere firmeza, y valor, para sufrir los trabajos, por grandes que sean: si el de su propria voluntad no se les rindiere, al cabo con paciencia los vencerà, y triumpharà dellos.

EMPRESAS MORALES. 35



T R A N S.



EMBLEMA 87.

*Qual el peñasco que del mar ceñido,
 (de espumosas ondas açoitado,
 De furiosos vientos combatido,
 Con perpetua tormenta está cercado:
 Tal deveis figurar un afligido
 Coraçon de pasiones rodeado,
 Herido de uno y otro pensamiento,
 Verdugos de su pena, y su tormento.*

Las

Covarrubias, III, 87 (corazón atormentado)

En contraposición, los espíritus persuadidos por fuerzas externas serán completamente blandos y moldeables:

“su voluntad es la mía. Para con ella es **de cera mi alma, donde podrá imprimir lo que quisiere**; y para conservarlo y guardarlo no será como impreso en cera, sino como **esculpido en mármoles**, cuya dureza se opone a la duración de los tiempos.” (*La gitanilla*: 53)

La plata de las canas del viejo, a los ojos de Leonora, parecían cabellos de oro puro, porque el amor primero que las doncellas tienen se les imprime en el alma **como el sello en la cera**. (*El celoso extremeño*: 335)

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 (*El celoso extremeño*: 358)

Siguiendo una larga tradición metafórica, las diversas pasiones y las palabras persuasivas saltean los pechos más firmes ya sea como fuego abrasador, lanzas, saetas o tiros de artillería. Es ésta una imaginaria muy propia de Cervantes que aparece de diversas maneras en las *Novelas ejemplares*; sólo daremos ejemplos de *Las dos doncellas* donde su presencia es más recurrente aun que en otras novelas y contiene un abanico de la variedad de formas en que se realiza el motivo:

Y en mí, desdichada (que jamás en semejantes ocasiones y trances me había visto), cada **palabra era un tiro de artillería que derribaba parte de la fortaleza de mi honra**; cada lágrima era un fuego en que se **abrasaba mi honestidad**; cada suspiro, un furioso viento que el **incendio aumentaba**, de tal suerte que acabó de consumir la virtud que hasta entonces aún no había sido tocada... (*Las dos doncellas*: 448)

“Hasta este punto había estado callando Teodoro, teniendo pendiente el alma de las palabras de Leocadia, que **con cada una dellas le traspasaba el alma...**” (*Las dos doncellas*: 460)

“...luego llegó a mis oídos, y con él la fría y temida **lanza de los celos**, que me **pasó el corazón y me abrasó el alma en fuego tal**, que en él se hizo ceniza mi honra y se consumió mi crédito, se secó mi paciencia y se acabó mi cordura.” (*Las dos doncellas*: 460)

Mas el dolor que siento de los celos me la representa en la memoria bien así **como espada que atravesada tengo por mitad de las entrañas...**” (*Las dos doncellas*: 462)

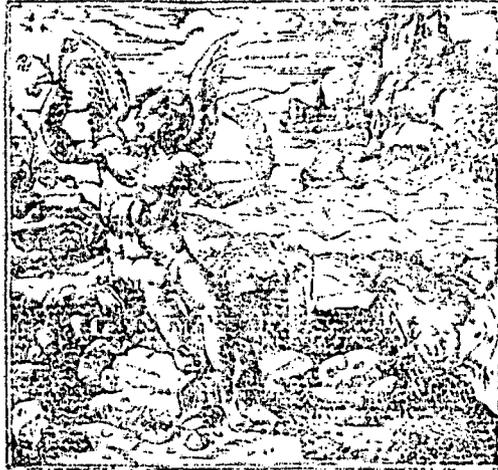
“...mas en lo de sosegarse no fue en su mano, que **ya tenía tomada posesión de su alma la rabiosa enfermedad de los celos.**” (*Las dos doncellas*: 463)

...si alguna vez han sido tocados **destas que llaman flechas de Cupido**; que en efeto es una fuerza, si así se puede llamar, incontrastable, que hace el apetito a la razón. (*Las dos doncellas*: 480)

El dolor representado como flechas o espadas que atraviesan el corazón tiene un lugar privilegiado en la iconografía religiosa; el ejemplo más claro es la representación de la Virgen Dolorosa con la imagen de siete espadas que figuran los siete dolores que conmemora la devoción mariana (¹ Cf. Reau 1996, Tomo I, vol. 2: 116-119). Pero es también una figuración muy común en la emblemática que se une al antiguo simbolismo de las flechas de Cupido.

El poderio d'el Amor.

OTTAVA ACEPHEA.



No ves como el Amor con dulce alpetto
 Dexado el arco, flechas, y su llaña,
 Para mostrar como le està sujeto
 El mar y tierra à quien de amor inflaña
 Vn pez pintado tiene en la vna mano
 Y en la otra frescas flores d'el verano.

Alciato 1549 El poderio de amor

<p>466 SEGUNDA PARTE.</p> <p>VENENATUM NON URITUR.</p> <p>Grandissimo es el daño, que el coraçon humano recibe en entregarse, y rendirse a qualquiera de sus passiones, aora sea de amor, o de aborrecimiento; porque de la misma manera que el coraçon del hombre enponçonado, o muerto con veneno, dizen, que se congela, y endurece de manera, que resiste al fuego; y no se quema; de la misma manera la voluntad, entregada a qualquier passion dañada, torna a una Alma dura, y enpedernida, para resistir, à no ser abrasada, ni derritida en el amor de Dios, y del proximo. Y assi conviene huyr el veneno de las passiones, guardando el coraçon puro, y limpio, para que no resista, à ser abrasado, y consumido en el divino amor; que es lo que sumamente importa.</p>	<p>EMPRESAS MORALES. 467.</p>
--	-------------------------------

Borja II 06-467 (el poder de las pasiones)

CENTVRIA III. 63



EMBLEMA 63.

*Suele la mala vieja hechizera,
A veces con fauor del enemigo,
Clauar con ira el coraçon de zera
Del que otra querria por amigo:
Y no repara en que el amado muera,
Si no le puede retener consigo,
Y quando consintiere en los amores,
El mesmo amor le forja mil dolores.*

Entre

Covarrubias, III, 63 (dolores del amor)

MORALIZADAS 63

Militat omnis amans.

Qualquier amante es soldado.



*De que sirve tanto escudo,
Y tantas armas Cupido?
Quien de hierro te ha vestido,
Pues que te fingen desnudo?
Responderas: que no yerra
Quien se arma assi: que el amante
Al soldado es semejante
En temor, sospecha, y guerra.*

Soto 30 (el enamorado como un soldado armado)

El tiempo

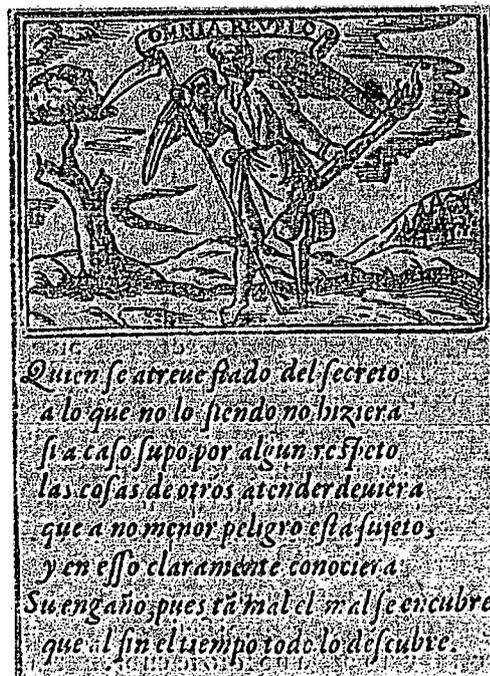
La imagen del tiempo como un viejo lisiado pero también alado es figuración simbólica tan conocida y utilizada en la época como la de la rueda de la fortuna. En las *Ejemplares* varias veces aparece esta representación, que por ser tan acostumbrada y sabida se juega con ella y con sus atributos.

Corrió el tiempo, y no con la ligereza que él quisiera: que los que viven con esperanzas de promesas venideras siempre **imaginan que no vuela el tiempo, sino que anda sobre los pies de la pereza misma.** (*La española inglesa*: 243)

Y, aunque la **noche volaba con sus ligeras y negras alas**, le parecía a Rodolfo que iba y **caminaba no con alas, sino con muletas**: tan grande era el deseo de verse a solas con su querida esposa. (*La fuerza de la sangre*: 323)

Y, puesto que el **tiempo parece tardío y perezoso** a los que en él esperan, en fin, corre a las **parejas con el mismo pensamiento**, y llega el término que quiere, porque nunca para ni sosiega. (*El celoso extremeño*: 350)

“Que has de saber, hijo, que como yo he visto y veo que **la vida, que corre sobre las ligeras alas del tiempo**, se acaba, he querido dejar todos los vicios de la hechicería...” (*El coloquio de los perros*: 593)



Horozco III, 29 (el Tiempo)



EMBLEMA 8

*El tiempo buela, sin pararse un ora,
 Aunque os parezca coxo, y pereçoso
 Viejo, cansado, en quien oluido mora,
 Actiuo poco, y nada poderoso:
 Otro Titon, esposo de la Aurora,
 Flematico, pesado, y espacioso;
 O grande engaño, o loco pensamiento.
 Si en su comparación, es tardo el vieto!*

Si

Covarrubias III. 8 (el Tiempo)

Vid y el olmo

De menor presencia en la colección otra imagen estereotipada de carácter simbólico muy conocido es la de la unión, amistosa o matrimonial, representada por la vid y el olmo

“Cuál dice: “Fecunda vid,
 crece, sube, abraza y toca
 el olmo felice tuyo
 que mil siglos te haga sombra” (La gitanilla: 37)

La emblemática desde sus orígenes se valió de este símbolo, que Aurora Egido estudia en profundidad (1982)

*La Amistad que dura aun despues
de la muerte.*



A'l olmo viejo seco y sin verdura
La parra fresca y verde entretexida
Es encubierto exemplo en tal figura
Que al' amistad durable nos cõbida.
Pues no es perfetto amor el q̄ no dura
Al' menos hasta el yr de aquesta vida
Bueno serà buscar amigos tales
Que q̄dos siẽpre estẽa nuestros males.

Aiciato 1549 (Amistad duradera)

114 PRIMERA PARTE,

AMICITIA POST MORTEM.

NO ay cosa en la vida mas para estimar, que un buen amigo, el que le tuviere tal, con razon se puede tener por muy dichoso, por haver hallado un tan gran tesoro, pero porque las leyes de la amistad son perpetuas, conviene, no solo querer, y dexar de querer, lo que el amigo quiere, mientras que dura la vida, sino aun despues de muerto, mostrandolo en quantas ocasiones se ofrecieren. El que esto quisiere dar à entender, puede valer desta Empresa del arbol seco con la parra cargada de fruto, y la Lerra que dize: AMICITIA POST MORTEM. Que quiere dezir; *Amistad, aun despues de muerto.* Pues assi como el arbol haze el mismo oficio despues de seco, que hazia, quando vivia, en sustentar, y ayudar à dar fruto à la parra, assi dà à entender, que el buen Amigo, aun despues de muerto, ha de hazer lo mismo.

EMPRESAS MORALES. 115



Borja II, 290-291 (Amistad despues de la muerte)

También aparece la variante de la hiedra y el tronco, generalmente de sentido negativo pues, a diferencia de la vid, la hiedra tiene una influencia nociva

“Llégate, llégate, cruel, un poco más, y enrede tu yedra a ese inútil tronco que te busca, peina y ensortija aquellos cabellos de ese tu nuevo Ganimedes que tibiamente te solicita. (*El amante liberal*: 116)²

158 PRIMERA PARTE,
INGRATITUDINE PEREO.

EL vicio, que en otro mas se aborrece, es la ingrati- tud, por lo mucho, que siente cada uno, no agradecersele el bien, que haze; pero con todo quanto mal se dize de los ingratos, y desagradecidos, no dexa de haver muchos en el mundo: la culpa desto; no lo- lo la tienen, los que haviendo recibido mercedes, y buenas obras, no corresponden con el agradecimiento que deven, pero también la tienen los que las hazen, sino guardan el termino, que deven, para obligar al que las recibe, à serle agradecido, porque el que da, lo que no puede dexar de dar, y aun esto lo difiere quan- to puede, no dandolo à su tiempo, y demas desto se dexa rogar tanto, que parece, que mas por impor- tunidad, que por voluntad lo dà; este tal no se espante si viere pocos agradecidos, quando faltare lo principal, que obliga; à haverlo de ser, que es la voluntad del que haze la buena obra, pero de qualquiera manera, que sea, es malissimo vicio, y assi nos devemos guardar del, como lo da à entender esta Empresa, y la Letra. INGRATITVDINE PEREO. Que quiere decir; *De ingra- titud peveexo*. Porque assi como el arbol se puede bien quejar de la yedra, que havindola sustentido, y he- cho crecer, le ha sido causa de secarse; de la misma manera se podrá quejar, el que le ha sido mal agra- decido el bien, que uviere hecho.

INGRA-

EMPRESAS MORALES. 159



Y = CITO

Borja I, 158-159 (la ingratiud de la hiedra)

² Dice John Cull en su artículo sobre el *Persiles*: “For the most part, the embrace of elm and vine represented friendship even beyond the tomb or marriage, while the interwining of elm and ivy symbolized lust and ingratitude.” (Cull 1992: 201) Sin embargo a continuación de esta observación cita un pasaje sobre Eusebia y Renato en el *Persiles* donde yedra más olmo y yedra más muro se usan para hablar de la fidelidad y el largo matrimonio.



EMBLEMA. 37.

*El gran daño que causa la Ramera,
 Con sus dulces caricias, y halagos,
 La yedra os lo dirá, pues dõde quisiera
 Que puede asirse, haze mil estragos:
 Su hoja os muestra, el coraçõ de fuera,
 Gustaldo, y prouareis amargos tragos,
 Que seque vn árbol. poco dello curo,
 Pero me espãta, q̄ derrue que vn muro.*

Covarrubias I. 37 (la ramera es como la hiedra)

La envidia

La envidia aparece como una fuerza personificada que se apodera de las almas y las roe por dentro. Semejante es lo que sucede con la murmuración, tantas veces presentada en la obra de Cervantes como mordidas perrunas, pero que se dirigen a otros; la envidia, en cambio se daña a sí misma. En la tradición simbólica la envidia aparecía de modo semejante, comiendo su propio corazón, royendo y desgastando.

“Con los mal intencionados / va la **envidia mordedora**...” (*La gitanilla*: 36)

“...que la **envidia también se aloja en los aduares de los bárbaros y en las chozas de los pastores como en palacios de príncipes**...” (*La gitanilla*: 76).³

“En efeto, de aquella nueva honra que la reina hizo a Ricaredo tomó ocasión la **envidia para nacer en muchos pechos** de aquéllos que mirándole estaban; porque no hay merced que el príncipe haga a su privado que no sea una lanza que atraviesa el corazón del envidioso.” (*La española inglesa*: 239)

³ Es clara la reelaboración de la famosa frase de Horacio sobre la muerte.

La inuidia.

TERCETOS.



Por declarar la inuidia y sus enojos
 Pintaron vna vieja que comia
 Biuoras, y con mal continuo, de ojos.
 Su propio coraçon muerde à porfia
 Y lleua vn palo en la mano de abrojes
 Que le punçan las manos noche y dia.

Alciato 1549 (La Envidia come su propio corazón)

CENTVRIA I.

12



EMBLEMA. 12.

La embidia miserable y ponçoñosa,
 Su propio coraçon esta royendo,
 Del plazer de su proximo raiosa,
 Se va visiblemente consumiendo,
 O lima sorda, esquiva y escabrosa,
 Tus dientes gastas quando vas mordie-
 La superficie del hazer fuerte, (de
 Que ael das lustre y ati das la muerte

F. G.

Covarrubias I. 12 (la envidia como una lima)

2. COMPARACIONES CON EL MUNDO NATURAL DE POSIBLES RESONANCIAS SIMBÓLICAS

En *Rinconete y Cortadillo* y en *La ilustre fregona* el habla de muchos personajes de baja condición social está representada con un gran número de comparaciones con animales u otros seres del mundo natural. Por ejemplo:

“corro como una liebre y salto como un gamo y corto de tijera muy delicadamente.” (*Rinconete y Cortadillo*: 164).

(quejas de Cariharta) **“Respetada me vea yo en los infiernos si más lo fuere de aquel león con las ovejas y cordero con los hombres.”** (*Rinconete y Cortadillo*: 197).

“Y tú verás, hermana, si no viene a buscarte antes que de aquí nos vamos, y a pedirte perdón de todo lo pasado, rindiéndosete como un cordero.” (*Rinconete y Cortadillo*: 197).

Es dura como un mármol, y zahareña como villana de Sayago, y áspera como una ortiga; pero tiene una cara de pascua y un rostro de buen año: en una mejilla tiene el sol y en la otra la luna; la una es hecha de rosas y la otra de claveles, y en entrambas hay también azucenas y jazmines. (*La ilustre fregona*: 382)

“...ahora lleva dos pares de vestidos muy buenos y va gordo como una nutria. (*La ilustre fregona*: 392)

¡Infelice estado de los músicos, **murciégalos y lechuzos**, siempre sujetos a semejantes lluvias y desmanes! (...) Dijérasla, noramala para ti y para quien le hubiere parecido bien tu trova, que es **tiesa como un espárrago, entonada como un plumaje, blanca como una leche**, honesta como un fraile novicio, melindrosa y **zahareña como una mula de alquiler**, y más **dura que un pedazo de argamasa**; que, como esto le dijeras, ella lo entendiera y se holgara; pero llamarla embajador, y red, y moble, y alteza y bajeza, más es para decirlo a un niño de la dotrina que a una fregona. (*La ilustre fregona*: 410)

“...hago juramento que si me levanto, que con los hierros de mi pretina os tengo de poner las posaderas como unas amapolas.” (*La ilustre fregona*: 411)

¡Bonita es la niña para eso! Par Dios, señor, si ella se dejara mirar siquiera, manara en oro; es más **áspera que un erizo**; es una tragaavemarias; labrando está todo el día y rezando. (*La ilustre fregona*: 432)

El simbolismo de la época, como hemos visto, daba una gran importancia a los mensajes cifrados y enseñanzas morales que descubrirse en todos los seres creados por Dios. De manera que ese tipo de comparaciones, presentadas como coloquiales y hasta como índice del nivel cultural de los personajes que las profieren, pueden asimismo ser vistas por nosotros como puntos nodales de significación alusiva dentro de la narración. Es decir, por más que no se haya pensado en una expresa relación simbólica, nosotros como lectores actuales deberíamos prestar atención al cúmulo de significados que en la época se asociaban a esos seres, para intentar acercarnos a la constelación de alusiones que podían despertar tales menciones entre sus contemporáneos. En algunos casos, al bucear en ese tipo de alusiones simbólicas, se descubren líneas interesantes para completar la lectura de los textos, tal como creemos haber hecho aquí en parte del capítulo dedicado a *La ilustre fregona*.

En todo caso, ese tipo de alusiones aparece explícitamente ejemplificados en la colección cuando Cipión y Berganza se dedican a recordar los significados simbólicos que se les atribuyen a los perros.

CIPION.-Lo que yo he oído alabar y encarecer es nuestra mucha memoria, el agradecimiento y gran fidelidad nuestra; tanto, que **nos suelen pintar por símbolo de la amistad**; y así, habrás visto (si has mirado en ello) que en las sepulturas de alabastro, donde suelen estar las figuras de los que allí están enterrados, cuando son marido y mujer, ponen entre los dos, a los pies, una figura de perro, en señal que se guardaron en la vida amistad y fidelidad inviolable.

BERGANZA.-Bien sé que ha habido perros tan agradecidos que se han arrojado con los cuerpos difuntos de sus amos en la misma sepultura. Otros han estado sobre las sepulturas donde estaban enterrados sus señores sin apartarse dellas, sin comer, hasta que se les acababa la vida. Sé también que, después del elefante, **el perro tiene el primer lugar de parecer que tiene entendimiento; luego, el caballo, y el último, la jimia.** (*El coloquio de los perros*: 542 - 543)

En *La gitanilla* el narrador equipara la educación que le imparte la vieja gitana a Preciosa comparándola con el águila y el aguilucho:

“...determinó el **águila** vieja sacar a volar su **aguilucho** y enseñarle a vivir por sus uñas” (*La gitanilla*: 29)

Hay una larga tradición que se puede rastrear hasta Aristóteles, continúa por los bestiarios medievales y se halla también en obras místicas del siglo XVI que presentan al águila con sus crías como modelo pedagógico. Por esta línea discurrieron los emblemistas de la época, pero también poetas y autores de ficción, quienes usaron en el siglo XVII este modelo del mundo animal. Frederick De Armas (2002) estudia el paso de este tópico por la mística, la picaresca y la emblemática. La alusión cervantina en el fragmento citado seguramente está jugando con aquellas referencias simbólicas.

También es lícito mencionar aquí algunos ejemplos de comparaciones que funcionan como metáforas poéticas de nivel culto, en las que obviamente las alusiones simbólicas de los objetos involucrados tienen un papel importante. En este sentido, las imágenes más recurrentes son las que equiparan a las doncellas con joyas de gran valor, por ejemplo:

...agora os la doy y entrego en esperanza por la más rica joya de mi casa, y de mi vida, y de mi alma... (*La gitanilla*: 106)

–Huésped, ésta no es joya para estar en el bajo engaste de un mesón... (*La ilustre fregona*: 425)

–Así es –dijo la reina–, lleváosla, Ricaredo, y haced cuenta que lleváis una riquísima joya encerrada en una caja de madera tosca; Dios sabe si quisiera dárosela como me la entregastes...” (*La española inglesa*: 247)

Asimismo tiene mucha relevancia la imaginería celeste para hablar de las mujeres, su belleza y su influencia en los hombres, como sol, rayo, cometa, esfera celeste. Sólo unos pocos ejemplos:

“descubrió un rostro que así deslumbró los ojos y alegró los corazones de los circunstantes, como el sol que por entre cerradas nubes, después de mucha oscuridad, se ofrece a los ojos de los que le desean.” (*El amante liberal*: 129)

... y como quedó sola, pareció lo mismo que parece la estrella o exhalación que por la región del fuego, en serena y sosegada noche, suele moverse, o bien ansí como rayo del sol que al salir del día por entre dos montañas se descubre. Todo esto pareció, y aun cometa que pronosticó el incendio de más de un alma de los que allí estaban, a quien Amor abrazó con los rayos de los hermosos soles de Isabela... (*La española inglesa*: 224)

Hiciéronlo así, y ella, recogiéndose encima del lecho y abrigándose bien con las faldas del vestido, dejó descolgar por las espaldas un velo que en la cabeza traía, dejando el rostro esento y descubierto, **mostrando en él el mismo de la luna, o, por mejor decir, del mismo sol, cuando más hermoso y más claro se muestra.** (*La señora Cornelia*: 492)

Pero hay otros casos de figuraciones menos comunes, de aparición única o más originales, como las que aparecen en el romance a Santa Ana en *La gitanilla*. Allí destacamos toda la metáfora que presenta a Santa Ana como un árbol:

Árbol preciosísimo
que tardó en dar fruto,
años que pudieron
cubrirle de luto. (*La gitanilla*: 31)

El árbol es de los símbolos más ricos de todas las tradiciones simbólicas, además de ser habitual para representar los linajes y relaciones familiares, tiene especial relevancia en la tradición del culto mariano; en efecto, la imagen del “Árbol de Jesé” (Isaías 11, 1-3) con el que se representaban las cadenas de generaciones hasta llegara a María, tuvo gran difusión en la iconografía religiosa de la Edad Media (Cf. Reau 1996 Tomo 1, vol 2: 135 y ss.).

En la misma composición, encontramos una imagen simbólica inusual

casa de moneda
do se forjó el cuño
que dio a Dios la forma
que como hombre tuvo. (*La gitanilla*: 32)

El hacer aparecer a Santa Ana como una casa de moneda porque de ella nació la Virgen María (el cuño) que daría forma humana a Jesús (moneda o medalla), es sin lugar a dudas un alarde conceptista notable, apoyado en un modo de unir elementos muy distantes entre sí que también puede encontrarse en algunas construcciones emblemáticas.

Quedan por mencionarse muchos otros ejemplos, pero no es nuestra intención ser exhaustivos, sino meramente ilustrativos.

3. SIMBOLIZACIONES EMBLEMÁTICAS

En la colección hay muy pocos casos en los que una imagen tenga una relación emblemática explícita. En esta categoría, incluimos aquellas imágenes simbólicas que cumplan, por un lado, con ser un motivo conocido del género emblemático, pero que, además, estén presentadas con una estructura de composición cercana a la emblemática, como en la que, por ejemplo, de la imagen simbólica se exprese un concepto de valor universal.

En este sentido, el modo en que Preciosa habla de la virginidad tiene muchos componentes emblemáticos. Dice Preciosa:

“Una sola joya tengo, que la estimo más que a la vida, que es la de mi entereza y virginidad, y no la tengo de vender a precio de promesas ni dádivas, porque, en fin, será vendida, y si puede ser comprada, será de muy poca estima; ni me la han de llevar trazas ni embelecios; antes pienso irme con ella a la sepultura, y quizá al cielo, que ponerla en peligro que quimera y fantasías soñadas la embistan o manoseen. **Flor es la de la virginidad que, a ser posible, aun con la imaginación no había de dejar ofenderse.** Cortada la rosa del rosal, ¡con qué brevedad y facilidad se marchita! Éste la toca, aquél la huele, el otro la deshoja, y, finalmente entre las manos rústicas se deshace.” (*La gitanilla*: 54)

Sin duda es un lugar común la equiparación entre la flor y la pureza femenina, así como el uso de la rosa como el símbolo de la fragilidad y belleza pasajera, pero el modo en que se hace hincapié en la imagen que sirve de ejemplificación y el hecho de que de todos los significados posibles de la flor se elija sólo uno (la flor no debe ser tocada, pues una vez cortada se marchita), hacen del pasaje una construcción emblemática.

Este emblema de Sebastián de Covarrubias muestra una construcción semejante, pero no es necesario pensar en una relación genética con la novela cervantina, más que nada proponemos el ejemplo para mostrar las claras potencialidades emblemáticas de la imagen aducida por Preciosa. De todas formas, es muy posible que este tipo de alusiones tópicas, salpicadas dentro de un relato, expandan los matices que percibía el lector de la época que bien podía conocer el tratamiento de estas imágenes en los emblemas.

CENTVRIA I.



EMBLEMA. 5.

*Es tanta la beldad, y la excelencia
De la flor virginal, en los mortales
Que le hazen honor, y reuerencia
Los espiritus mesmos celestiales:
Preciosa joya, don sin competencia,
No la pierdan los pechos virginales
Que para repararla no son parte,
Cielo, ni tierra, por natura, o arte.*

Covarrubias I, 5 (La virginidad)

EMBLEMAS MORALES.

A Propriada comparacion de la virginidad
Es el azuzena, y simbolo suyo, en este
emblema se pinta rodeada de vn seto, pero del
portillado, y su flor lacia y destroncada. Este
pensamiento es de Catulo in Epitalamio.

Et flos in septis secretus nascitur hortis, &c.

Imitole el Ariosto en aquellas estancias tan
gallardas, quanto repetidas y celebradas, de
las quales la primera empieza assi.

La virginella è simile a la rosa, &c.

La letra del mote esta tomada de Ouidio, Epi-
stola ornonis ad Paridem.

Nulla reparabilis arte,

Lessa pudicitia est, de peris illa semel.

Este es lugar comun, y hallarse ha estendido
en muchos autores, y assi me contento con
lo que he apuntado.



Covarrubias I, 5 (La virginidad - glosa)

La definición de la poesía que da Clemente en *La gitanilla* es una clásica representación alegórica, construida como tal mediante una personificación y el desarrollo de una serie de metáforas extendidas.

La equiparación entre la poesía y una doncella es sin duda muy apreciada por Cervantes, pues la repite al menos en tres oportunidades en sus obras (además de aquí, también en *Quijote II*, 16 y *Viaje del Parnaso* cap. VI, vv 80 y ss).

“Hase de usar de la **poesía** como de una **joya preciosísima**, cuyo dueño no la trae cada día ni la muestra a todas gentes, ni a cada paso, sino cuando convenga y sea razón que se la muestre. La **poesía** es una **bellísima doncella**, casta, honesta, discreta, aguda, retirada, y que se contiene en los límites de la discreción más alta. Es amiga de la **soledad**; las **fuentes** la entretienen, los **prados** la consuelan, los **árboles** la desenojan, las **flores** la alegran, y finalmente, deleita y enseña a cuantos con ella comunican.” (*La gitanilla*: 60)

Debe notarse que es fundamentalmente una representación discursiva, pues no predominan aquí los atributos visuales (objetos o rasgos físicos con sentido simbólico), sino que ante todo se perfilan rasgos de carácter y estados de ánimo.

Oro acrisolado

En *El amante liberal*, Leonisa también habla de su virtud y valor en términos cercanos a la emblemática. Según ella lo entiende, las incontables peripecias que ha vivido tras ser capturada la han ido mejorando y haciendo más valiosa.⁴ Así es que le dice a Ricardo:

“El hablarnos será fácil y a mí será de grandísimo gusto el hacello, con presupuesto que jamás me has de tratar cosa que a tu declarada pretensión pertenezca, que en la hora que tal hicieres, en la misma me despediré de verte, porque no quiero que pienses que es de tan pocos **quilates mi valor** que ha de hacer con él la cautividad lo que la libertad no pudo; **como el oro tengo de ser, con el favor del cielo, que mientras más se acrisola, queda con más pureza y más limpio.**” (*El amante liberal*: 145)

⁴ Sobre esta representación de Leonisa veáanse especialmente Vitali (2006) y Parodi (2002).

En un sentido, la idea que plantea aquí Leonisa podría verse como opuesta al ideal presentado por Preciosa, aunque en verdad el significado profundo de ambas imágenes es el mismo: el valor está en la pureza. Si Preciosa que, como gitana, vivía en los ajetreos del mundo, y con todo ponía el valor en la fragilidad que no debía ser mancillada; Leonisa, que asombrosamente se mantiene entera luego de incontables aventuras, pone en cambio el valor en la dureza que se purifica cuanto más se pone a prueba.

El crisol tenía el valor simbólico de la prueba y la examinación, como en este ejemplo de Covarrubias.⁵



EMBLEMA 44.

*Los quilates del oro, y su fineza,
En el crisol lo apura el vivo fuego,
La amistad verdadera y su pureza,
El caso aduerso lo descubre luego:
Si por mala fortuna, o por pobreza
Hicis el rostro a la demanda, y ruego,
De aquel amigo, que por tal tuuistes,
Quando en prosperidad le conocistes.*

li 4 En

Covarrubias III, 44 (la prueba de la amistad)

⁵ En la tradición española posterior encontramos otros ejemplos del crisol como prueba y examinación espiritual, en las colecciones de Núñez de Cepeda y de Barrios. Pueden verse en la *Enciclopedia de emblemas ilustrados* (Bernat y Cull 1999: nº 687 y 695)

Gusano de seda

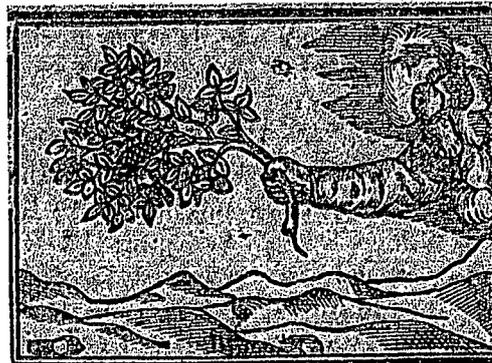
En *El celoso extremeño*, hacia el final de la novela Carrizales se presenta como el vehículo de un ejemplo moral. Entre sus modos de construir esa figura de valor universal cobra importancia simbólica su comparación con el gusano de la seda. Luego de referir en una especie de confesión final el modo en que había construido la monstruosa casa para albergar a su niña-esposa, dice:

“Yo fui el que, como el gusano de seda, me fabriqué la casa donde muriese...” (*El celoso extremeño*: 366)

Es preciso recordar, que en la época se creía que el gusano moría luego de encerrarse en su capullo y que la mariposa que de ahí nacía era otro ser. En páginas posteriores de esta tesis analizaremos más en detalle esta comparación simbólica y sus relaciones con los repertorios de la época, ahora sólo diremos que es lícito hablar de su carácter emblemático y no de una simple comparación, porque la imagen tiene, en el discurso del personaje, la voluntad explícita de funcionar como ejemplo moral. Es una figura simbólica sobre la que se apoya (y se puede desarrollar) un concepto.



La araña y el gusano de la seda
 vn tiempo competieron, y el dezia
 necia y torpe q ingenio aora q pueda
 ygualar al primor del arte mia?
 y ella aixo, pues bien? que bien te queda
 de ingeniar en tu daño noche y aia?
 To passo, y tenga ingenio quien quisiere,
 que el necio bive sy el discreto muere.
 E M B L. X X X V. K J Con



De su propia sustancia aquel gusano
 artifice ingenioso de la seda
 va tejiendo un capullo do se enreda,
 y muere en carcel hecha por su mano.
 De solo esto sirvio el trabajo vano
 a el, mas otro al fin lo desenreda
 y dispone de suerte que se pueda
 honrar con ello el noble y cortesano.
 O duro afan o desventura suerte
 morir por tener algo y no gozarlo,
 para que otro se goze con su muerte.
 O quantos ay con sedas y a cauallo
 a quien dexo en estofa y buena suerte
 la miserable del que fue en ganallo.

Horozco, II, 71

Pavo real

En *El coloquio de los perros* son numerosas las ideas sentenciosas que podrían ligarse al mundo de la emblemática, pero hay una en especial que, aunque su imagen no está completamente representada, funciona claramente como un mensaje emblemático. Nos referimos a la alusión al pavo real que hace Cipión cuando dice:

CIPION.-Mírate a los pies y desharás la rueda, Berganza; quiero decir que mires que eres un animal que carece de razón, y si ahora muestras tener alguna, ya hemos averiguado entre los dos ser cosa sobrenatural y jamás vista. (*El coloquio de los perros*: 555).

Su exhortación se alude a la conocida creencia de que el pavo real bajaba la cola cuando al mirar al suelo veía sus feos pies. El pavo real era un símbolo de la soberbia muy difundido, porque se lo creía humanamente orgulloso de su magnífica cola o rueda. Más ejemplar aún era esta actitud de la vergüenza o el abandono de la soberbia cuando tomaba conciencia del espanto de sus pies, los cuales, en cierta forma,

servían de símbolo para recordar el origen o la humildad esencial. La frase de Cipión, entonces, cuenta con *pictura* (aludida) en la imagen del pavo real, *inscriptio* en el mote imperativo “Mírate los pies”, y *subscriptio* en la aplicación que hace el perro a la situación de su amigo que parecía estarse elevando demasiado alto por los montes de su soberbia. Y todo esto unido transmite un concepto ejemplar de valor universal: es preciso ser consciente de las propias miserias para no ensalzarse por encima de los demás.

Numerosos emblemas en los repertorios españoles se sirven del pavo real. El de Francisco de Villava tiene una gran cercanía con las ideas presentadas en este pasaje cervantino.



HAZE la rueda con gallarda pompa
 La ave de Iuno, y en soberbia se arde
 Y qual quien oye belicosa trompa,
 De su bello plumaje haze alarde.
 Mas mirese à los pies y el bifo rompa
 Deshaga el cerco y su altiuez retarde,
 Para que así se humille quien se ufana
 Viendo el remate de la vida humana.

Villava, II, 27 (Del vanaglorioso)

4. PRÁCTICAS PROPIAS DE LA CULTURA SIMBÓLICA DE LA ÉPOCA

Procesiones y desfiles

Las ceremonias públicas del Barroco, manifestación de la grandeza, la piedad, la alegría o el luto, se nos presentan como una práctica social donde el ejercicio de la cultura simbólica ofrece y recibe sus mejores frutos. Tal como han demostrado numerosos estudios,⁶ la fiesta barroca funda su mayor poder en la espectacularidad y la mostración de imágenes persuasivas. Se trata de un espectáculo en el cual la sociedad barroca expone y busca encapsular esa imagen de sí misma que le permite mantener su *statu quo*: es un representar, construir y mostrarse tal como quiere verse. Para esto los distintos estamentos funcionan tanto de público espectador como de actores principales, porque todos son parte integral del espectáculo y, al mismo tiempo, receptores de unos precisos efectos premeditados por organizadores tan concienzudos como habilidosos, que se preocupaban por dosificar adecuadamente aquello que bien podía impresionar la vista y el oído, con el infaltable trasfondo simbólico, que hacía a todo mensaje más persuasivo.

Este tipo de prácticas, tan arraigadas en la sociedad hispánica del Barroco, no están ausentes de las *Novelas ejemplares* y son testimonio también del simbolismo practicado en la época. Si bien su presencia es bastante circunstancial, con todo podemos ver en ella una reflexión elocuente acerca del poder persuasivo del espectáculo. Así, en el romance a la reina Margarita que canta Preciosa en *La gitanilla*, somos testigos indirectos de un memorable momento de los festejos realizados en Valladolid con motivo del nacimiento del próximo Felipe IV.⁷

⁶ Como ha sido estudiada en las obras clásicas de Maravall (1980: 487 y ss) y Bonet Correa 1990, hasta enfoques interdisciplinarios como R. de la Flor (2002: 161-185) y los que reúnen Lobato y García García (2003).

⁷ Además de la misa de acción de gracias a la que asiste la reina y su comitiva en el romance, entre abril y junio de 1605, hubo numerosos festejos por el nacimiento y el bautismo del príncipe recién nacido, pues se hicieron coincidir las celebraciones con el recibimiento al enviado inglés que concurrió a la corte de Felipe III para la firma de la paz con Inglaterra. De la cantidad de celebraciones y el enorme fasto de esos días, quedan ilustres testimonios escritos, véase Marín Cepeda 2005. Las páginas al respecto de Forcione son también de especial interés (1982: 208-215)

El romance, que establece fuertes relaciones con el anterior a Santa Ana,⁸ se construye mediante la estructura de la procesión desde la visión admirada del espectador que contempla, acompaña y registra un espectáculo insigne. Desde los primeros versos, luego de situar al personaje central y la acción que será narrada, el romance inmediatamente pone en primer plano la grandiosidad del espectáculo y la admiración que despierta:

Salió a misa de parida
la mayor reina de Europa,
en el valor y en nombre
rica y admirable joya.
Como los ojos se lleva,
se lleva las alma todas
de cuantos miran y admiran
su devoción y su **pompa**.

A continuación, el poema despliega la metáfora que será la guía de todo el recorrido: de acuerdo a una simbolización común y extendida en la época, la familia real aparece equiparada a los dioses del Olimpo y serán, pues, muestras del cielo en la tierra.

Y para mostrar que es parte
del cielo en la tierra toda,
a un lado lleva el sol de Austria;
al otro, la tierna Aurora...

Las equiparaciones mitológicas eran un recurso repetido de las representaciones simbólicas, que permitían al público involucrarse en la composición, por la necesidad de decodificar las alusiones y referencias. De todas formas, lo que aquí queremos resaltar son los apuntes que el romance va introduciendo sobre la procesión espectacular y lo que ésta produce:

Y para que todo admire
y todo asombre, no hay cosa
que de **liberal** no pase
hasta el **extremo de pródiga**.

⁸ En ambos encontramos un paralelo canto a la maternidad y a las líneas de linaje que en ella se fundan. Véase Parodi (2002: 65 y ss).

Es lícito preguntarse si esta cuarteta, en la que lo liberal pasa a pródigo, en gradación descendente del sentido ético de la actitud ante el gasto, no resulta una crítica a los fastos reales.⁹ Creemos que perfectamente puede leerse de ese modo y no hay que perder de vista que el primer verso de la misma cuarteta comienza con una cláusula que refiere a la finalidad efectista, “para que todo admire”. Por eso, inmediatamente, alude a las grandes riquezas que hacen alarde en la procesión (“Milán con sus ricas telas”; “las Indias con sus diamantes / y Arabia con sus aromas.”) y continúa, luego, con los efectos que produce en el público, desde la “envidia mordedora” hasta las voces que alaban y viven a las personas reales y sus frutos, pasando antes por la descripción de la alegría general, que también tiene dejos de cierta crítica:

La alegría universal,
huyendo de la congoja,
calles y plazas discurre,
descompuesta y casi loca.

Entre las numerosas equiparaciones míticas que despliega el romance, hay una de especial valor simbólico que refleja el tipo de sincretismo que podía alcanzar este tipo de discurso. Nos referimos al momento en que se refiere conceptuosamente a San Lorenzo o San Llorente, como un ave fénix por su martirio:

En esto, se llegó al templo
del Fénix santo que en Roma
fue abrasado y quedó vivo
en la fama y en la gloria.

El punto álgido del romance llega cuando la voz de la reina hace explícito el gesto simbólico mismo que sostiene la ceremonia reflejada en el romance: la misa de parida o de purificación, en la que la madre que acaba de dar a luz va a presentar a su hijo al templo para ponerse a sí misma y a su vástago bajo el amparo de la divinidad. Así, entonces, la reina Margarita se dirige a la Virgen María como intermediaria:

⁹ Dice Covarrubias en su *Tesoro* sobre s.v. ‘pródigo’: “El desperdiciador de la hacienda, que la gasta sin orden, cuando, como y con quien no debe, latine *prodigus*.” Y también figura bajo ‘mano’ como definición del ‘manirroto’: “el pródigo y perdido, que no sabe guardar nada”.

“Lo que me has dado te doy,
mano siempre dadivosa...”

Y el romance, bien como la procesión misma, termina cuando todos los participantes de la ceremonia real salen de la vista del público:

Acabados los oficios
con reales ceremonias,
volvió a su punto este cielo
y esfera maravillosa.



En *El amante liberal*, encontramos al final de la novela una puesta en escena que, en reducidas proporciones, remeda la estructura del espectáculo festivo y la procesión. Se produce en el regreso a las costas de Trápana cuando, luego de encontrar “una caja llena de banderas y flámulas de diversas colores de sedas...” (154), Ricardo manda adornar la nave con la que estaban a punto de llegar al deseado puerto. El uso de naves como artefacto para la inscripción simbólica era una práctica frecuente en la época; el caso más famoso es la galera de don Juan de Austria en la batalla de Lepanto, que se convierte en un “Alciato flotante”, sobrecargada de adornos emblemáticos que la convierten en un claro mensaje simbólico del poder hispánico.¹⁰ Sin llegar a esos extremos de artificio naval, el adorno de los navíos, con distintos tipos de banderas y estandartes según las ocasiones, es una práctica simbólica vigente aún hoy en día; pero no deberíamos olvidar, aunque naturalicemos esa práctica por resultarnos muy cercana, que los barcos en sí mismos son símbolos poderosos (tal como lo hemos apuntado en páginas previas) y por ende se convierten en valiosas superficies para la inscripción simbólica.

De todos modos, lo que convierte en un espectáculo la llegada a Trápana en la novela cervantina no es simplemente el adorno de la nave, sino la vuelta de tuerca que realiza Ricardo, transformado en organizador principal de un particular artificio que llenará de confusión a los que los esperan en tierra:

¹⁰ “Alciato flotante” llama a esta galera Juan de Mal Lara en su *Descripción de la Galera del Serenísimo Don Juan de Austria*. Véase R. de la Flor y Sanz Hermida 2004.

En esto entretanto había Ricardo pedido y suplicado a Leonisa que se adornase y vistiese de la misma manera que cuando entró en la tienda de los bajaes, **porque quería hacer una graciosa burla a sus padres**. Hízolo así, y añadiendo galas a galas, perlas a perlas, y belleza a belleza, que suele acrecentarse con el contento, se vistió de modo que de nuevo causó admiración y maravilla. Vistióse asimismo Ricardo a la turquesca, y lo mismo hizo Mahamut y todos los cristianos del remo, que para todos hubo en los vestidos de los turcos muertos. (...)

Estaba toda la gente confusa, esperando llegase el bizarro bajel. Pero cuando vieron de cerca que era turquesco, porque se divisaban los blancos turbantes de los que moros parecían, temerosos y con sospecha de algún engaño, tomaron las armas y acudieron al puerto todos los que en la ciudad son de milicia, y la gente de a caballo se tendió por toda la marina; de todo lo cual recibieron gran contento los que poco a poco se fueron llegando hasta entrar en el puerto, dando fondo junto a tierra, y arrojando en ella la plancha, soltando a una los remos, todos, uno a uno, como en procesión, salieron a tierra, la cual con lágrimas de alegría besaron una y muchas veces, señal clara que dio a entender ser cristianos, que con aquel bajel se habían alzado. (155)

La impresión que produce el bajel adornado de manera festiva al llegar al puerto, choca con la tripulación que parece turca; y los gestos de los viajeros al llegar a tierra desmienten nuevamente el peligro que mostraban sus trajes. El espectáculo, entonces, se funda en mensajes ambiguos y desnuda el gesto artificioso que esconde, tras las apariencias, una verdad esencial.

En la novela en la que más se explota el recurso de las entradas triunfales y los desfiles es *La española inglesa*, donde también se hará hincapié, como en *El amante liberal*, en la confusión y la indefinición de los mensajes que transmiten los signos propuestos a la lectura de sus espectadores. Un primer ejemplo se ve en la presentación de Isabela a la reina, donde expresamente los padres de Ricaredo –que al fin y al cabo son los secuestradores de joven española– explícitamente la adornan para que vaya a la corte como su futura nuera y no como una prisionera. En la descripción del traje y los apuntes sobre el trayecto hasta palacio, podemos vislumbrar el trasfondo espectacular en el que todo esto se produce:

“...vistieron a Isabela a la española, con una saya entera de raso verde acuchillada y forrada en rica tela de oro, tomadas las cuchilladas con unas eses de perlas, y toda ella bordada de riquísimas perlas; collar y cintura de diamantes, y con abanico a modo de las señoras damas españolas; sus

mismos cabellos, que eran muchos, rubios y largos, entretejidos y sembrados de diamantes y perlas, le servían de tocado. Con este adorno riquísimo y con su gallarda disposición y milagrosa belleza, se mostró aquel día a Londres sobre una hermosa carroza, llevando colgados de su vista las almas y los ojos de cuantos la miraban. Iban con ella Clotaldo y su mujer, y Ricaredo, en la carroza, y a caballo, muchos ilustres parientes suyos. Toda esta honra quiso hacer Clotaldo a su prisionera, por obligar a la reina la tratase como esposa de su hijo.” (223-224)

Luego, la llegada triunfal de Ricaredo a Londres resulta un aún más claro alarde de artificio espectacular, donde otra vez las señales ambiguas toman protagonismo:

No quiso Ricaredo entrar en el puerto con muestras de alegría, por la muerte de su general, y así mezcló las señales alegres con las tristes. Unas veces sonaban clarines regocijados, otras, trompetas roncadas; unas tocaban los atambores alegres y sobresaltadas armas, a quien con señales tristes respondían los pifaros; de una gavia colgaba, puesta al revés, una bandera de medias lunas sembrada; en otra se veía un luengo estandarte de tafetán negro, cuyas puntas besaban el agua. Finalmente, con estos tan contrarios extremos entró en el río de Londres con su navío... (...) Estas tan contrarias muestras y señales tenían suspenso el infinito pueblo que desde la ribera les miraba. Bien conocieron por algunas insignias que aquel navío menor era la capitana del barón de Lansac, pero no podían alcanzar cómo el otro navío se hubiese cambiado con aquella poderosa nave que en la mar se quedaba; pero sacólos desta duda haber saltado en el esquife, armado de todas armas, ricas y resplandecientes, el valeroso Ricaredo. (234-5)

El espectáculo ambiguo continúa luego con la entrada de Ricaredo a palacio, como veremos en más detalle en el capítulo dedicado a esta novela. En estas páginas, únicamente quisimos dejar apuntado el testimonio narrativo de este tipo de prácticas que, en cierta medida, nos pueden hablar del reconocimiento y reflexión de Cervantes sobre los modelos habituales de su sociedad y cultura.

En términos semejantes, no por la ambigüedad de los mensajes, sino por el modo de construcción espectacular que sigue los lineamientos de la puesta en escena ceremoniosa, podemos ver la entrada espectacular de Leocadia en *La fuerza de la sangre* que fue cuidadosamente orquestada por Estefanía:

“Venía vestida, por ser invierno, de una saya entera de terciopelo negro, llovida de botones de oro y perlas, cintura y collar de diamantes. Sus mismos cabellos, que eran luengos y no demasadamente rubios, le servían

de adorno y tocas, cuya invención de lazos y rizos y vislumbres de diamantes que con ellas se entretejían, turbaban la luz de los ojos que los miraban. Era Leocadia de gentil disposición y brío; traía de la mano a su hijo, y delante della venían dos doncellas, alumbrándola con dos velas de cera en dos candeleros de plata.” (*La fuerza de la sangre*: 319-320)

Hallamos aquí también el interés por presentar ante los ojos de los espectadores una imagen progresiva, cuidadosamente coreografiada para admirar y herir los ánimos, que hace aparecer a madre e hijo, escoltados y alumbrados como figuras religiosas en una procesión.¹¹

Modos de lectura

Es preciso apuntar aquí, al menos brevemente, la referencia a la lectura alegórica que el perro Cipión ofrece como un método comúnmente conocido que distingue el sentido literal “lo que la letra suena” de un significado ulterior que está por detrás de la literalidad. El modo en que se introduce esa referencia es un indudable testimonio de su utilización habitual en el universo de lectores modelo de la obra. Dice Cipión:

Considera en cuán vanas cosas y en cuán tontos puntos dijo la Camacha que consistía nuestra restauración; y aquellas que a ti te deben parecer **profecías** no son sino palabras de consejos o cuentos de viejas (...), si no es que **sus palabras se han de tomar en un sentido que he oído decir se llama alegórico**, el cual sentido no quiere decir lo que la letra suena, sino otra cosa que, aunque diferente, le haga semejanza... (*El coloquio de los perros*: 604)

Y sin embargo, los saltos argumentativos y las confusiones en sus propuestas de lectura, nos hace dudar si acaso el autor no se está burlado cuando el personaje realiza su exegesis, para terminar diciendo:

Digo, pues, **que el verdadero sentido es un juego de bolos**, donde con presta diligencia derriban los que están en pie y vuelven a alzar los caídos, y esto por la mano de quien lo puede hacer. Mira, pues, si en el discurso de nuestra vida habremos visto jugar a los bolos, y si hemos visto por esto haber vuelto a ser hombres, si es que lo somos.

¹¹ Sobre relaciones religiosas e imágenes en la novela hablaron Forcione (1982: 317-397), Parodi (2002: 129 y ss.), Levisi (1973) y Vila (1999).

Alicia Parodi (2002) ha analizado su aparición en las palabras de Cipión.¹² Por su parte, Forcione (1972: 52-57) y Wilson (1991: 62-66) se habían ocupado de este pasaje, junto con otros del corpus cervantino en el que se menciona la alegoría como técnica de escritura y como modo de lectura.¹³ Los dos hispanistas norteamericanos, descubren en los pasajes estudiados una mirada crítica que condice con nuestra sugerencia del tono burlesco en las palabras de Cipión. Sin embargo, es importante destacar la salvedad planteada por Forcione en 1972, al indicar que las referencias que analiza en la obra de Cervantes, y que compara con las preceptivas literarias y teorizadores de la época hablan principalmente de la alegoría como una técnica de construcción y de lectura altamente regulada; lo cual no se equipara con lo que en la actualidad podemos entender por lectura alegórica en un sentido mucho más laxo:¹⁴ el la interpretación que pone de relieve determinados detalles y alusiones de un texto, para conformar con ellos un entramado que da cuenta de una estructura profunda de la obra haciendo hincapié, tal vez, en sus sentidos simbólicos. Wilson, por su parte, continúa el argumento de Forcione y a raíz de eso se sirve de la distinción entre alegoría y “alegoresis”, concepto que apunta únicamente al modo de interpretación que puede ensayarse sobre cualquier texto.¹⁵

Creemos, además, que es muy significativo que quien pronuncie estas palabras sea Cipión, que se erige en el coloquio como una voz de autoridad y de una supuesta superioridad intelectual por encima de su compañero. En este sentido, su absurda manera de interpretar lo que pueden ser los sentidos literal y alegórico, da al lector otro indicio de la construcción del personaje como el que tiene una mirada rígida, simple y autocomplaciente de la realidad.

¹² Véase especialmente su primer y último capítulo.

¹³ Forcione (1972: 52-57 y 1984: 106) y Wilson (1991: 62-66).

¹⁴ Como el que propone Northop Frye en su *Anatomía de la crítica* como la que está en la base de toda labor del crítico literario.

¹⁵ Hablamos de esto en las páginas previas dedicadas a los abordajes de la crítica sobre el simbolismo en Cervantes.

CONCLUSIONES

Este recorrido que, como es evidente, podría haber tenido diversas formas de organizarse, ha pretendido ser un panorama convincente sobre la presencia más tangible del discurso y cultura simbólica en la colección.

Como conclusión, quisiéramos hacer notar que no encontramos aquí un uso abrumador de recursos simbólicos y menos aún en un estricto sentido emblemático —el género simbólico que condensa en mayor medida la práctica significativa y de transmisión ideológica de la cultura simbólica del Siglo de Oro. Más que nada, hallamos referencias a lugares comunes, utilización de comparaciones o metáforas fundadas en objetos de conocida carga simbólica en la época, alusiones que pueden ser decodificadas por el lector como simbólicas (pero que no tienen la pretensión de tener esa única lectura); y las pocas construcciones discursivas que tienen notables lazos con la emblemática aparecen exclusivamente en boca de los personajes. Parece esencial notar, no sólo la escasa cantidad de ejemplos de emblemas verbales en la colección, sino también la cuestión de que los voceros de este tipo de construcciones sean únicamente los personajes, porque de este modo funcionan, ante todo, como un rasgo más de sus caracterización particulares y no, en cambio, como una manera privilegiada de transmitir “verdades” edificantes y ejemplares como eran especialmente entendidos los emblemas en la época. Todo lo cual, en definitiva, nos permite pensar que la voz autorial se aleja de esos modos de transmisión simbólica.

Y sin embargo, también podemos apreciar que cuando Cervantes registra estas imágenes por medio de enunciados, generalmente bastante tópicos y poco desarrollados, está abriendo en la imaginación del lector un mundo de referencias compartidas de mucha mayor profundidad, derivaciones complejas y ricos matices, como los que carga la emblemática. Por eso, consideramos que es lícito indagar en esta dimensión profunda, que en el texto suele quedar como distinto tipo de alusiones, intentando rescatar los matices que una lectura rápida puede perder.

En los restantes capítulos dedicados al análisis de los textos de la colección, procuramos develar diferentes puntos de contacto o de choque entre el modelo discursivo imperante y la práctica ficcional cervantina.

IV – 3. El Licenciado Vidriera, mirar y ser mirado.
Los peligros de la transparencia entre el Renacimiento y el
Barroco

Ya hemos dicho que en nuestra investigación nos resulta especialmente interesante indagar en las problemáticas que la obra de Cervantes plantea en las relaciones entre el yo y los otros. Antes vimos el asunto en términos de creación artística y por tanto analizábamos las relaciones que establece el autor con su público en el prólogo a las *Novelas ejemplares*. La novela de *El licenciado Vidriera*, en cambio, como otras de la colección, plantea el conflicto entre el yo y el prójimo en la trama ficcional.¹

La crítica ha abordado esta novela con bastante asiduidad.² Entre las razones del interés de los críticos, no ocupa un lugar menor el tratarse de otro protagonista loco (o loco/cuerdo) como don Quijote, pero los intereses son variados, en concordancia con una obra tan poco clasificable y que presenta tantos interrogantes. Nuestro análisis, desde ya, no pretende suplantar tantos años de crítica, sino que busca retomarla para enfocar un asunto que nos resulta de especial interés en esta extraña novela: el miedo al otro en la vida comunitaria.

Partimos de la idea de que el loco es el que tiene una relación patológica con el medio en el que vive. De modo que resulta apropiado preguntarse cómo es la relación de Tomás / Vidriera con los otros que se cruzan en su vida. Si bien se suele focalizar su locura en la secuencia en que se hace llamar Vidriera, desde el principio el protagonista de esta novela muestra señales peculiares que podrán devenir patológicas.

Tomás nos parece un personaje con rasgos barrocos por la prudencia y estratégica discreción con que regula su trato con el mundo. Es un personaje atravesado por la vergüenza –como analiza Belén Atienza (2008) en un interesante estudio– que muestra una extrema conciencia de la imagen de sí mismo que transmite y de la persona que quiere construir mediante su proyecto vital. Recordemos la

¹ Problema especialmente relevante en *El amante liberal* y *El celoso extremeño*.

² Los que más destacamos son: Casaldueiro 1943; El-Saffar 1974; Riley 1976; Redondo 1981; Forcione 1982 y 1985/86; Rosales 1985; Segre 1990; Molho 1995; Parodi 2002; Atienza 2008; Fine 2008.

definición de Maravall: “La cultura barroca es un pragmatismo, de base más o menos inductiva, ordenado por la prudencia.” (1980: 140).

Estamos de acuerdo con Ruth El-Saffar cuando dice que la principal característica del licenciado loco y del joven Tomás es el temor a los otros, pero no podemos concordar del todo con la frase de Luis Rosales, quien en su particular análisis de *El licenciado Vidriera* expresa que “Tomás Rueda no conoce la existencia del prójimo. La mera proximidad humana es un peligro para él.” (1985: 128). Porque creemos que aquí Rosales no llega a expresar lo que nos parece esencial del personaje cervantino, que se presenta con una extrema conciencia de la existencia del prójimo, entendido, al menos, como el otro al que debe agradar y del que se debe proteger.

Recordemos el primer diálogo de la obra cuando los caballeros, que lo encuentran dormido, le preguntan de dónde era y qué hacía allí:

A lo cual el muchacho respondió que el nombre de su tierra se le había olvidado, y que iba a la ciudad de Salamanca a buscar un amo a quien servir, por sólo que le diese estudio. Preguntáronle si sabía leer; respondió que sí, y escribir también.

—Desa manera —dijo uno de los caballeros— no es por falta de memoria habérsele olvidado el nombre de tu patria.

—Sea por lo que fuere —respondió el muchacho—, que ni el della ni del de mis padres sabrá ninguno hasta que yo pueda honrarlos a ellos y a ella.

—Pues ¿de qué suerte los piensas honrar? —preguntó otro caballero.

—Con mis estudios —respondió el muchacho—, siendo famoso por ellos. Porque yo he oído decir que de los hombres se hacen los obispos.” (265-6)

El gesto de ocultar sus orígenes nos habla de un resguardo de sí muy consciente del otro: es evidente que, sólo quien se preocupa por lo que el otro pueda pensar de él, se ocupa de esconderse o disfrazarse. Por lo demás, el proyecto vital que aquí se enuncia —hacerse famoso por sus estudios— supone una búsqueda de reconocimiento de los demás hacia sí mismo a través de la fama, que no implica un aislamiento ni desatención del mundo sino, por el contrario, un calculado manejo de aquello por lo cual quiere ser notado y reconocido (los estudios, es decir, el valor de su intelecto).

La respuesta de Tomás mueve a los caballeros a recibirlo como criado, alcanzando su cometido de llegar a Salamanca. El texto da cuenta del éxito de su relación con el medio que lo rodea, porque Tomás actúa de un modo que es bien recibido por los demás. Inmerso en la dicotomía de todo sujeto en sociedad —cómo

recibe la influencia del exterior y cómo se manifiesta hacia el afuera para relacionarse con los demás— Tomás alcanza en Salamanca una ecuación perfecta. Logra estudiar y hacerse famoso por su ingenio, diligencia y habilidad; al tiempo que no falta en nada de lo que esperan los demás de él. Tan extremado es su perfecto accionar, que el narrador acota un detalle que, tal vez, podamos leer como indicio de la compleja relación entre interior y exterior en el personaje: “a pocas semanas dio Tomás muestras de tener raro ingenio, sirviendo a sus amos con tanta fidelidad, puntualidad y diligencia, que con no faltar un punto a sus estudios, parecía que sólo se ocupaba en servirlos.” (267). Es decir, más allá de lo que efectivamente haga (estudiar y servir), aparenta otra cosa.

En los párrafos sucesivos, se insiste en las muestras de Tomás hacia los demás —raro ingenio, entendimiento, memoria, agradecimiento— que los hace volcar su voluntad hacia él con aprecio.³ Por su parte, la voluntad de Tomás sólo se mueve por el deseo de estudiar en Salamanca y luego por el de volver a esa ciudad “que enhechiza la voluntad”. Sin embargo, a mitad del camino se ve atrapado por la bizarría del capitán Valdivia y sus relatos de la vida soldadesca (que el narrador critica por su interesada parcialidad favorecedora⁴).

A continuación, el texto nos ofrece el testimonio culminante del perfil psicológico con el que venía delineándose el personaje desde el principio: ante la invitación de Valdivia de unirse a la compañía de soldados, Tomás responde con alardes de prudencia, calculando los beneficios que los viajes podrían reportarle y resguardándose de las excesivas ataduras que pertenecer a un grupo sujeto a órdenes superiores podría acarrearle. Dice el narrador:

Poco fue menester para que Tomás tuviese el envite, haciendo consigo, en un instante, un breve discurso de que sería bueno volver a Italia y Flandes, y otras diversas tierras y países, pues las luengas peregrinaciones hacen a los hombres discretos; y que en esto, a lo más largo, podía gastar tres o cuatro años, que, añadidos a los pocos que él tenía, no serían tantos que impidiesen volver a sus estudios. **Y, como si todo hubiera de suceder a la**

³ En el buen servir movía la voluntad de sus amos; “se mostraba” en el estudio de letras humanas; “Despidióse dellos mostrando en sus palabras su agradecimiento” (267); con los soldados “a los pocos lances dio Tomás muestras de su raro ingenio” (168)

⁴ “Alabó la vida de la soldadesca (...) dibujóle dulce y puntualmente (...). Puso las alabanzas en el cielo de la vida libre del soldado y de la libertad de Italia. Pero no le dijo nada del frío de las centinelas, del peligro de los asaltos, del espanto de las batallas, de el hambre de los cercos, de la ruina de las minas, con otras cosas de este jaez que algunos las tomas y tienen por añadiduras del peso de la soldadesca, y son la carga principal della.” (268)

medida de su gusto, dijo al capitán que era contento de irse con él a Italia; pero había de ser condición que no se había de sentar debajo de bandera, ni poner en lista de soldado, por no obligarse a seguir su bandera; y, aunque el capitán le dijo que no importaba ponerse en lista, que así gozaría de los socorros y pagas que a la compañía se diesen, porque él le daría licencia todas las veces que se la pidiese.

–Eso sería –dijo Tomás– ir contra mi conciencia y contra la del señor capitán; y así, más quiero ir suelto que obligado.

–Conciencia tan escrupulosa –dijo don Diego–, más es de religioso que de soldado; pero, comoquiera que sea, ya somos camaradas. (269. El resaltado es nuestro.)

De manera que Tomás aparece muy atento al valor de su autonomía y a planear al detalle el rumbo de su propia vida. Todo lo tiene bien organizado (ciertos años estudiando, otros años viajando para ver mundo y hacerse más discreto, luego volver a estudiar y alcanzar la fama intelectual deseada). Nada parece estar expuesto a la sinrazón del azar. Mantiene un celoso dominio de su experiencia vital, planeando cada paso que da y no atándose a nada que no contribuya a su proyecto intelectual porque, como vimos en la cita anterior, rechaza quedar obligado bajo una bandera, es decir poner cuerpo y espíritu bajo una causa colectiva.

Por ello es altamente revelador un comentario del narrador al caracterizar entre líneas esta pasión de control que informa al personaje, cuando la voz narrativa acota “Y como si todo hubiera de suceder a la medida de su gusto...”. Esta frase debería ponernos sobre aviso, especialmente teniendo en cuenta la recurrencia cervantina de hacer terminar mal a los personajes demasiado confiados únicamente en su poder para manejar sus vidas.⁵ Sin embargo la fluidez sin contratiempos que marca todo su viaje por Italia y Flandes, desmienten en primera instancia aquella sospecha.⁶

Y aquí es importante señalar que, a lo largo de toda esta secuencia del viaje, se destaca especialmente el papel receptivo de Tomás; el texto está dominado por los verbos “notó”, “vio” y “se admiró”. Tomás recorre las ciudades y las costumbres como

⁵ En las *Novelas ejemplares* tenemos el ejemplo más palmario en el viejo Carrizales, de *El celoso extremeño*.

⁶ Más allá de que, en la breve sección en que se relata su permanencia con la compañía de soldados, vuelva a sugerirse nuevamente una relación compleja entre interior y exterior al decirse que se vio inmerso Tomás en “la necesidad, casi precisa, de hacer todo aquello que notaba y mal le parecía.” (270).

un receptáculo que guarda impresiones. No hay más manifestación de su persona que por aquello en lo que fija su mirada y hacia lo que vuelca su admiración.⁷

Con justa razón, se ha equiparado esta parte de la novela con la posterior sección de los apotegmas y dichos del loco Vidriera. Tanto aquí, como allí, lo narrativo cede el paso a la enumeración y a la acumulación. Pero quisiéramos hacer notar la diferencia en la actitud y accionar del personaje en cada momento. Porque, como dijimos, durante el viaje, Tomás es ante todo un receptor y sus impresiones —bastante impersonales— nos son referidas por el narrador. Mientras que, en la parte de los apotegmas, él es el gran emisor, la fuente única de todos los enunciados válidos, como desarrollaremos más adelante.

En su profundo análisis, Forcione presenta la novela como un relato de *hybris* intelectual (1982) y sostiene que la búsqueda de la fama por el conocimiento y la curiosidad extrema funcionan como tentaciones casi demoníacas para Tomás, que pagará con la locura sus deseos impertinentes y solipsistas. A esta lectura de Forcione, sumaremos dos cuestiones que nos parecen muy significativas en el encuadre que le hemos dado a esta tesis. Ambas se complementan y apuntan hacia un mismo campo de reflexión; por un lado, la cuestión de la libertad de acción de acuerdo a la voluntad individual y, por otro, la de la conflictiva relación del hombre con la sociedad en la que vive.

De modo que, volviendo al derrotero de la vida y avatares de Tomás, insistiremos, entonces, en que todo parece salir a la medida de su gusto a lo largo de los años de viaje.⁸ Pero el desengaño llega finalmente; y la sospecha que planteó la frase “como si todo hubiera de suceder a la medida de su gusto...” se cumple con la irrupción de la mujer. De acuerdo a la manera en que se la caracteriza en la novela, la *dama de todo rumbo y manejo* es quien le hace torcer el rumbo a Tomás al intentar manejarlo.

⁷ Como dice Ruth El-Saffar (1974) “Tomás’s trip through Italy becomes a travelogue in which his personality becomes totally insignificant. He becomes pure transparency, simply conveying reactions and impressions.”

⁸ No tuvo contratiempos de importancia y lo único que casi lo desvía de su objetivo de proseguir estudiando en Salamanca es el hechizo de otra ciudad: Venecia, “Por poco fueran los de Calipso los regalos y pasatiempos que halló nuestro curioso en Venecia, pues casi le hacían olvidar de su primer intento.” (p. 274). Expresamente señalamos la recurrencia de la atracción de la voluntad que ejercen las ciudades en Tomás, presentadas como cercanas a las artes de hechicería, porque se conectan, por inversión, con el hechizo con el que infructuosamente la mujer de todo rumbo y manejo quiso torcer su voluntad.

Más allá del componente sexual, que ha sido señalado por la crítica (cfr. Casaldueiro, y especialmente Molho), creemos válido interpretar que, en esta desapareja pasión amorosa (ella se enamora de Tomás pero no es correspondida), se está tematizando el problema de la sujeción y la libertad. El deseo sexual se juega aquí como deseo de dominio y control.

Ninguna de las tentaciones previas, ni Salamanca que enhechiza la voluntad, ni los regalos y pasatiempos de Venecia que por poco son los de Calipso, ni tampoco los amistosos ofrecimientos de sus amos o las ventajas de enrolarse que le hace el capitán Valdivia, nada de todo esto había logrado torcer la voluntad de Tomás para que hiciera algo que no quería.⁹

Todos los avatares previos de su recorrido vital, hasta aquí narrados, nos lo muestran sopesando cada una de las oportunidades que se le ofrecían, para luego elegir de acuerdo a lo que le convenía y a lo que mejor se adaptara al plan de vida que previamente había delineado.

Tal como ha sido presentado el protagonista, ya no nos quedan dudas de la fuerza de su voluntad ni de su deseo de autonomía para seguir sus designios intelectuales. Y por eso, creemos que es tan importante notar que el conflicto con la mujer y la pretensión que ella tiene de conquistar a Tomás, se pueden ver planteados en el texto como insertos en esta problemática de los cuidados del protagonista por mantener a resguardo su libertad para elegir su destino. Así, vemos que es a causa de que se choca con “la roca de la voluntad de Tomás”, que la mujer intente otros caminos para conquistarlo

Finalmente ella le descubrió su voluntad y le ofreció su hacienda. Pero, como él atendía más a sus libros que a otros pasatiempos, en ninguna manera respondía al gusto de la señora; la cual, viéndose desdeñada y, a su parecer, aborrecida y que por medios ordinarios y comunes no podía conquistar **la roca de la voluntad de Tomás**, acordó de buscar otros modos, a su parecer más eficaces y bastantes para salir con el cumplimiento de sus deseos. Y así, aconsejada de una morisca, en un membrillo toledano dio a Tomás unos destos que llaman hechizos, creyendo que le daba cosa que le forzase la voluntad a quererla: como si hubiese en el mundo yerbas, encantos ni palabras suficientes a forzar el libre albedrío... (276. Los resaltados son nuestros)

⁹ Salamanca lo enhechiza, es cierto, pero su voluntad desde el principio había sido destacarse en el estudio.

Como advirtió en su momento Casaldüero (1943), Tomás rechaza a la mujer pero acepta el membrillo.¹⁰ Sin embargo, es fundamental hacer más hincapié en la acción encubierta que sufre Tomás: el del hechizo escondido en el dulce (como la sierpe entre rosas del famoso adagio). Artimaña mediante la cual se nos hace ver a los lectores, y de manera trágica al protagonista, que la voluntad de dominio y de control de Tomás no ha podido triunfar frente al engaño.¹¹

El envenenamiento termina siendo una suerte de violación (como también lo lee Belén Atienza), aunque no tanto del cuerpo, como del espíritu y de la voluntad. Y sus consecuencias son nefastas para la cordura del personaje. Ruth El-Saffar sostiene que no es el veneno lo que enloquece a Tomás, sino la enfermedad resultante que lo obliga a permanecer postrado seis meses y lo enfrenta con la evidencia de la contingencia humana. Aunque también creemos que hay en la locura de Tomás una problemática percepción de la contingencia humana (como desarrollaremos luego), no compartimos con El Saffar que, en la causa primera de esa locura, incida menos la acción de la mujer que los seis meses de invalidez. Notemos que el texto nos dice que desde el principio de su convalecencia Tomás “mostraba tener turbados todos los sentidos” y que al cabo de esos meses “le sanaron la enfermedad del cuerpo, pero no de lo del entendimiento, porque quedó sano y loco de la más extraña locura que entre las locuras hasta entonces se había visto” (277). De modo que podemos entender que el desequilibrio mental es previo a los seis meses en cama y hallaría una mejor explicación apelando a la acción conjunta del veneno en sí, unido al trauma de haber sucumbido, sin percatarse, a una acción encubierta, engañosa y avasallante.

Con el membrillo, la mujer pretendía torcer la voluntad de Tomás y, si bien esto no se alcanza, él vendrá a descubrir que su fortaleza ha sido expugnada. Desde el exterior lo han manipulado; todas sus precauciones fueron inútiles porque “un membrillo que había comido le había muerto” (276). Debemos notar, entonces, que luego de aquel incidente, la manía de control del personaje se exagera y hace un giro completo. En contraposición con el autodomínio vital previo de Tomás, ahora se cree

¹⁰La simbología sexual del membrillo ha sido varias veces destacada por la crítica (Casaldüero, Redondo, Molho) Y lo más interesante, su conexión con el fruto prohibido del Árbol de la Sabiduría del Génesis, como señala Casaldüero, que abundaría sobre la idea de conocimiento y soberbia que viene detrás de la excesiva pasión controladora de Tomás.

¹¹ Recordamos aquí el mote que utiliza Mateo Alemán en la imagen simbólica de su retrato: “Ab insidiis non est prudentia” (No hay prudencia contra la insidia). Llamado de atención de tinte prudentemente barroco.

de vidrio y teme que cualquier acercamiento lo quebrará. Resulta claro que los temores del licenciado Vidriera hablan de una pérdida de confianza absoluta en su capacidad de resguardo, y podemos afirmar que simbólicamente son índice del reconocimiento de su limitación humana.



El creer estar hecho de vidrio no fue una patología desconocida para la época, si tomamos en cuenta los numerosos registros en diversos textos contemporáneos a Cervantes. La crítica ha encontrado varios casos que podría haber conocido Cervantes de locuras semejantes con hombres que creían tener parte o todo el cuerpo hecho de vidrio, de cerámica o de otro material quebradizo. Además, en textos médicos contemporáneos se mencionan este tipo de delirios como asociados a la enfermedad melancólica (de la que Tomás / Vidriera parece ser un buen exponente) (Engstrom, Redondo, Segre).¹²

Según la novela y según Vidriera, ser de vidrio permitía, además de la extrema fragilidad, una especial agudeza:

Decía que le hablasen desde lejos y le preguntasen lo que quisiesen, porque a todo les respondería con más entendimiento, por ser hombre de vidrio y no de carne: que el vidrio, por ser de materia sutil y delicada, obraba por ella el alma con más promptitud y eficacia que no por la del cuerpo, pesada y terrestre. (p. 277)

La crítica ha establecido sobre qué ideas y tradiciones se basan las afirmaciones del texto sobre la inusual agudeza del licenciado Vidriera, como por ejemplo la imagen mística del vidrio, símbolo de la pureza del alma, que por su transparencia permite una inmediata comunicación con la luz divina (Scharder, Speak). O la conexión con la teoría de los temperamentos y entre ellos, como dijimos, el de la enfermedad o

¹² Un psicólogo clínico del siglo XX, tal como lo recoge Forcione, indica que la reconstrucción psicológica de Cervantes en este personaje resulta perfectamente coherente a las observaciones y diagnósticos psicológicos de la actualidad. "It has been pointed out by a twentieth-century clinical psychologist that the phisic disposition and behavior of the licentiate are perfectly coherent in terms of modern psychological theories concerning causes and patterns in neuroses and modern descriptive metaphors and terms of those patterns. Antonio Vallejo Nájera writes that Cervantes describes the victim 'con justeza de perfecto observador clínico y concienzudo alienista la evolución de una agitación catatónica aguda, que remite dejando como reliquia una idea delirante... Todo es perfecto y ajustado a la realidad clínica en este caso cervantino de esquizofrenia paranoide, según nuestra opinión, la mejor de las historias clínicas que debemos al ingenio complutense' (*Literatura y psiquiatría* [Barcelona, 1950], pp. 48-49." (Forcione 1982: 244 nota 41).

temperamento melancólico que también supone una exaltación de la espiritualidad (Speak, Redondo, Engstrom, Segre).

Con respecto al estado melancólico, es preciso recordar que no toda melancolía es delirante, ni es una locura que necesariamente extrae, a quien la sufre, del mundo en el que vive. Como han estudiado muchos especialistas (cf. Klivansky et alii 1991, Agamben 2001, Bartra 2001), tiene también un componente positivo propicio a los pensadores y creadores. Si esto es así, es porque la melancolía permite un estado de aguda autoconciencia, de una reflexión sin engaños sobre la propia condición. Bien utilizada o bien enfocada, la melancolía puede ser un buen camino hacia el autoconocimiento y el descubrimiento de las realidades más profundas de la existencia. Todo depende de si la melancolía ancla a quien la sufre en la inacción absoluta, funciona como un disparador de la actividad creativa e intelectual o, como tal vez puede ser el caso retratado aquí por Cervantes, produce una sensibilidad extrema que desemboca en locura.

Decimos esto para llamar la atención sobre la paradójica inversión que se produce entre la cordura y la locura de Tomás/Vidriera, pues podríamos afirmar que el protagonista tiene más conciencia de quién es estando loco, que cuando estaba cuerdo.

En la confianza previa de Tomás, parecía haber quedado obturada la inestabilidad constitutiva de la condición humana, la incapacidad de valerse únicamente por sí mismo y la falacia de creer que se pueden dominar todos los aspectos de la propia vida. Si los latinos hablaban de la *fortuna vitrea* para significar la fragilidad de la suerte y vida del hombre (cf. Engstrom: 403), podemos pensar que Tomás, en su delirio, hace cuerpo lo que con soberbia había parecido olvidar antes: la sujeción del hombre a los caprichos de la fortuna o a los designios insondables de la Providencia para la teología cristiana.¹³ Tal es su consciencia ahora de la fragilidad humana y de cómo todo hombre está a merced de innumerables agresiones, que su temor lo hace vivir ya no siquiera como hombre de carne y hueso sino como un quebradizo vaso de vidrio.

¹³ Resulta notable que en emblemas españoles de la segunda mitad del siglo XVII (en las colecciones de Mendo y de Ortí) la tradicional representación de la Fortuna aparezca encaramada en esferas de vidrio o de cristal, haciendo más dramática la inestabilidad de la fortuna humana que no sólo está a merced de los altibajos de la rueda, sino siempre a pique de romperse: al borde de la destrucción (ver Bernat Vistarini y Cull 1999: emblemas números 691 y 693). Y quién dice si este detalle simbólico no nos estaría indicando una posible lectura del texto cervantino o al menos una proyección de los modos en que el vidrio podría haber sido leído en la época.

En la locura de Tomás, como ya adelantamos, creemos que la novela nos interpela sobre otra cuestión ligada a la relación del hombre con la sociedad. Sobre el vidrio hay algo que no dice el texto, aunque lo deja implícito. Se habla de su fragilidad pero, además de ser quebradizo, el vidrio permite ver a través de él. Más allá de su pureza o coloración, nunca llega a ocultar completamente lo que contiene o lo que está detrás.¹⁴

Otros locos registrados en la época, con delirio semejante al de Cervantes, se creían hechos de barro o cerámica, los había también de vidrio como nuestro protagonista, pero se aprecia que la elección de este material y no otro, no es totalmente intrascendente. Más aún, si prestamos atención al nombre licenciado *Vidriera* "...que así decía él que se llamaba..." (279), tendremos que reconocer que se está haciendo hincapié en la capacidad de ver y de mostrar que tiene el vidrio, como cuando está usado justamente en una "vidriera". Covarrubias no destina una entrada de su *Tesoro* al término, pero éste aparece mencionado al pasar en plural (vidrieras) bajo el vocablo 'vidrio' cuando se habla de aperturas –ventanas y ventanales– resguardadas por vidrios; y también bajo 'cuerno' donde se dice que con láminas delgadas de cuerno se pueden hacer "vidrieras, por ser transparentes...". El diccionario de Autoridades registra el término en su primera edición de 1739¹⁵

Vidriera, s.f. La unión, o conjunto de vidrios, puestos en bastidor en las puertas o ventanas. *Speculare, vitria fenestra.*

Vidriera. Se llama también el vidrio por donde se mira alguna cosa, o que se pone para defenderla, sin estorbo a la vista. *Vitrum.* Quev. Polit. Part. 2. Cap 19 "Esta vez el agua del Jordán *vidriera* es de toda la Justicia de Dios".

La doble función de mostrar y proteger, de la transparencia que aísla y devela, está entonces presente en el personaje a través de su nombre. La vidriera encapsula algo para que la vista fluya de uno u otro lado. El vidrio da una idea de separación y apartamiento, pero que no es completa ni del todo real (como el melancólico que se

¹⁴ Covarrubias recoge incluso la idea de que el vidrio denuncia la presencia de veneno "...tiene una calidad, que si en él se echa ponzoña, ultra de emponzoñarse se quiebra, y no la sufre ni disimula" (*Tesoro* s.v. 'vidrio').

¹⁵ En ese año se publica por primera vez el tomo que corresponde a la 'v'.

aísla del entorno, pero que al mismo tiempo no puede esconderse completamente). Por más que la novela no mencione esta cuestión explícitamente, se trata de un componente esencial del sentido profundo del relato que se le sugiere al lector, además de por el nombre del protagonista, por su derrotero ejemplar como sujeto inmerso en una sociedad conflictiva.

De modo que resulta interesante volver a considerar el prudente disimulo de Tomás en el inicio de la novela. Recordemos que comienza su estrategia para alcanzar fama por las letras, escondiendo el nombre de sus padres y el de su tierra. Nada más tendrán que saber los otros de él que aquello que él pueda demostrar con sus estudios y sus acciones. Aquello que muestre al exterior estará cuidadosamente resguardado, o mejor aún, regulado. Pero luego de ser engañado y al creerse de vidrio, Tomás metaforiza en la supuesta fragilidad extrema de su cuerpo el temor presente desde un principio: que todos vean en él lo que él no quiere mostrar.



En la transición del Renacimiento al Barroco, el ideal humanista de sinceridad y transparencia se va transformando radicalmente. Estas diferencias y continuidades entre la mentalidad de una y otra época nos interesan sobremanera, porque es evidente que la originalidad de Cervantes se halla encaramada entre ambas. Las obras de Cervantes, las preocupaciones que transmite y los testimonios que brinda sobre el modo de enfrentarse al mundo que lo rodea, confirman para nosotros la posición central de Alban Forcione sobre el fundamento humanista del pensamiento cervantino. Desde ya que no como una posición arcaica y conservadora, sino como un conjunto de ideales de acción y de relaciones que no fueron nunca totalmente abandonados por Cervantes, sin que ello entrara en conflicto con las grandes innovaciones y la amplia libertad creadora de la que su literatura da muestras inequívocas.

En relación con la idea de transparencia y sinceridad, entonces, el análisis de un motivo simbólico nos dará la pauta de su notable transformación y de las implicancias que acarrea. El motivo referido es el de la ventana en el pecho que muestra el corazón verdadero. Su origen se remonta a Luciano y, acerca de él, Aurora Egido recuerda que en el siglo XVI había nutrido

los jeroglíficos de Piero Valeriano y la *Iconología* de Ripa para simbolizar la adecuación entre pensamiento, palabra y obra, promoviendo un ideal de transparencia que condenaba el simulacro. (2000: 59).¹⁶

Sin embargo, la imagen de la ventana en el pecho, sufrirá una inversión completa durante el Barroco, época en la cual se pone en discusión que la transparencia sea un ideal a seguir. Ser transparente, por el contrario, se considerará una señal torpe y poco sabia, como indican las polémicas sobre el disimulo, tan presentes en la literatura europea de los siglos XVI y XVII. Así es, entonces, que el ideal de un pecho transparente que muestre la pura verdad del alma y la bondad de las intenciones, va perdiendo peso al avanzar el Barroco. De hecho, lo que antes era el símbolo positivo del hombre sabio en comunión con sus congéneres, se convierte ya entrado el siglo XVII en una idea absurda e imprudente.¹⁷

Para intentar comprender semejante cambio en el ámbito hispano y decidir qué aspectos de esta problemática nos resultan útiles para nuestra lectura de *El licenciado Vidriera*, un ensayo en particular de Fernando R. de la Flor es de especial interés.¹⁸ Sabemos que el Barroco hace de la manipulación de los sentidos y afectos del espectador una compleja estética. Mucha atención se presta en la Contrarreforma a la medida en que la manifestación concreta de ideas abstractas señala una verdad íntima e individual (ritos, penitencias, ofrendas, etc.) y, en qué medida, también, las emociones de los sujetos podían ser encaminadas a ideas precisas mediante el uso del discurso de lo visible (imaginería, gestualidad, ornato, celebraciones, etc.). No es extraño, entonces, que, en el juego dúplice de escrutar el interior por lo que se exterioriza y de moldear sentimientos e ideas por medio de la impresión que producen los gestos – objetos e imágenes que desde el exterior se ofrecen al consumo para fines específicos–, la cultura barroca se organice en el plano social como un mundo inquisidor y manipulador.

La mirada escrutadora de la interioridad y desveladora de lo oculto llega a convertirse en la práctica más corriente para alcanzar el conocimiento de la verdad

¹⁶ No olvidemos que ya resaltamos el nombre del licenciado loco como ligado a las aberturas y ventanas.

¹⁷ “El optimismo inicial de tales imágenes a corazón descubierto y verdad desnuda que divulgaron los jeroglíficos, emblemas y arcos triunfales, se transformaron en *Accetto* [*Della dissimulazione onesta*, Nápoles, 1641] bajo la máscara de la cautela, en un disimulo necesario, como nuevo arte de la prudencia” (Egido 2000: 60)

¹⁸ Muchos de los conceptos que a continuación enunciaremos, se encuentran en otros trabajos de R. de la Flor, así como en otros estudiosos del arte y la historia del Barroco.

social. Aquel saber *quién es quién* y no menos importante: *quién se es*. Es natural, en consecuencia, que el sujeto particular pueda sentirse vulnerable a la intromisión externa, porque en gran medida en esa práctica de mirar y ser mirado se basan las reglas de la interrelación social.

Ante este panorama, el sujeto barroco sabe que es más vulnerable si se muestra con demasiada claridad y sinceridad, porque al hacerlo queda a merced del dominio externo y revela sus propias intenciones de actuación hacia el exterior. La máscara – que no tiene por qué ser engañosa en el peor de los sentidos, pero que sí necesariamente es el resultado de una construcción– reemplaza al corazón transparente y a la ventana en el pecho en el plano de los ideales de las relaciones entre el yo y los otros. Pues, como decíamos, de maneras más o menos concientes, el sujeto se ve obligado a proteger su interioridad y a ocultarse para mantener mejor su soberanía frente a los embates de la mirada externa. Embates inmanejables e imprevistos, dado que rara vez alcanza a saber qué aspectos de su ser íntimo pueden ser objeto de crítica y condena.¹⁹

La siguiente observación de R. de la Flor nos parece especialmente pertinente para la lectura de esta novela cervantina. De acuerdo con lo antes dicho, si la barroca es una sociedad sujeta por la sensación constante de ser mirado y por tanto de necesitar cuidar lo que se muestra, es lógico comprender que la idea misma del desequilibrio mental y de la locura esté dada por la exhibición descontrolada. El loco será entonces el que no conoce la prudencia ni sabe disimular. Dice, al respecto, Rodríguez de la Flor:

Frente a la mirada de la disección y del *amphiteatro* anatómico que focalizan e investigan la constitución del objeto, la anomalía responde no con el correspondiente resguardo, sino, al contrario, con la desregularización del control de la interioridad, precipitándose enseguida en el exceso exhibitorio, la locuacidad y transferencia directa, y aun vuelco de los contenidos confusos del alma sin la detención superior que supone la

¹⁹ Fernando Rodríguez de la Flor lo explica de este modo: “En un doble mecanismo, el sujeto, amenazado por la soberanía que sobre él se ejerce, se ve obligado a protegerse y ocultarse de ella, al tiempo que reproduce sus mecanismos con respecto a todos los que, a su vez, debe dominar y encerrar en la esfera de la sujeción que les anula como fuentes potenciales de peligro y emulación. Así, la ocultación de esta posición inestable entre dos lógicas peligrosas alcanza todo su sentido en una era en buena medida determinada por la pasión inquisitiva y por la mirada escrutadora de los interiores, con la pretensión última de desnudarlos y exponerlos a la vergüenza pública.” (R. de la Flor 2005: 184).

intervención de la lógica del interés y el cálculo. Ello constituye el envés temible de la disimulación ocultadora. (2005: 187)

Estamos ya en condiciones de afirmar que la transparencia puede tener un efecto perverso para el sujeto barroco, dado que lo convierte en absolutamente vulnerable. Y el hombre de vidrio resultará, de este modo, en el ejemplo paradigmático de la destrucción psicológica. Pues no solamente aumenta la natural fragilidad de todo ser vivo por lo quebradizo de la supuesta materia que lo constituye, sino que además corre más peligro que ninguno al pensar que su interior está a la vista de todos.

Por otro lado, la contracara de estar a merced de todas las miradas supone, hacia el exterior, no regular lo que se dice. El vidrio es transparente hacia ambos lados. Tengamos en cuenta que lo que hace famoso a Tomás siendo loco no es tanto su manía de ser de vidrio, sino lo que esto produce: su extrema locuacidad. Y consideremos, además, que según Covarrubias ésa es otra señal que indica locura, pues esto dice cuando define 'loco':

O se dijo *a loquendo*, porque los tales suelen, con la sequedad del cerebro, hablar mucho y dar muchas voces; y si bien lo consideramos al hombre que está en su juicio, si es muy hablador, decimos comúnmente ser un loco. (*Tesoro*, s. v. 'loco')

Tomás puede responder sobre todos los temas que se le plantean "con más entendimiento por ser hombre de vidrio y no de carne...". Las primeras pruebas (que no se nos refieren) lo muestran como sabio en todas ciencias.²⁰ Sin embargo, el extenso núcleo de sus dichos, que vendrá a continuación, reduce el alcance de sus intereses a la filosofía moral o a la pura y llana sátira de costumbres.²¹

En marcado contraste con las secciones anteriores (especialmente con la del viaje a Italia donde es espectador), Vidriera habla, responde y es preguntado incansablemente estando loco. En lo corporal se retrae por miedo a quebrarse, pero su espíritu se despliega en agudezas a sus anchas: pareciera no haber cosa sobre la que no

²⁰ "Quisieron algunos experimentar si era verdad lo que decía. Y así, le preguntaron muchas y difíciles cosas, a las cuales respondió espontáneamente con grandísima agudeza de ingenio; cosa que causó admiración a los más letrados de la universidad, y a los profesores de la medicina y filosofía, viendo que en un sujeto donde se contenía tan extraordinaria locura, como era el pensar que fuese de vidrio, se encerrase tan grande entendimiento que respondiese a toda pregunta con propiedad y agudeza" (277-8)

²¹ Ya son clásicos los estudios de Riley (1976) y de Forcione (1982: 241-296) que señalan la vinculación del personaje cervantino con los cínicos por su crítica social aguda, pero que también es destructiva y generalizadora: deshumanizada; además de ciertos detalles de su forma de vida mientras está loco.

podiera opinar. En este aspecto, deja de lado la contención y la prudencia, rasgos comunes del loco-sabio en la época.

No hay dudas de que el contraste es notable y de alguna forma marca la disociación entre cuerpo y espíritu que sufre el protagonista. Se cree de un cuerpo tan sutil que deja ya de ser hombre y esto lo faculta para discurrir con más agudeza pero, también, lo coloca por encima de los otros hombres y por eso puede erguirse como el atalaya, que critica las costumbres y desenmascara cada una de las falencias de la sociedad. Junto con Forcione (1982: 225-316), sostenemos que el furor satírico de Vidriera aparece como otro rasgo negativo de su locura y no como el vocero encubierto de las críticas del autor a su sociedad. La suya es la mirada generalizadora, dogmática y deshumanizante que acostumbran los satíricos; los murmuradores tantas veces discutidos por los personajes cervantinos (y por el propio autor, que en el *Viaje del Parnaso* declara nunca haberse inclinado hacia la sátira, como bien sabemos).²²

Así también, Vidriera sólo habla de los otros y nunca de sí mismo más que para alabar su entendimiento y para resguardar su cuerpo. Sigue siendo tan “recatado” como al principio, cuando ocultaba su patria y linaje. De modo que su excesivo mirar (y hablar) hacia fuera, podría ser entendido como otra forma de protegerse y como parte de las estrategias de resguardo que encuentra para contrarrestar su transparencia.

Tomás, en su locura, parece llevar a la práctica la inversión del refrán sobre el techo de vidrio (“El que tiene el tejado de vidrio no tire piedras a su vecino”²³), tal

²² Sobre la sátira y su tratamiento en la obra de Cervantes, ver en especial Forcione 1982: 262-269. El recorrido que traza Forcione en esas páginas es iluminador. Trata aquí varios temas conectados y habla sobre la generalización y tipificación de la sátira frente a la mirada individualizante con la que Cervantes retrata a sus personajes, sobre el tema de la murmuración en su obra, sobre la búsqueda de “humanidad” en los pensadores del Humanismo Cristiano y sobre el rechazo de las abstracciones y el pensamiento dogmático. Como conclusión, reflexiona: “Modern readers occasionally admit with a trace of embarrassment that they have failed to respond to many of the flourishes of the licentiate’s wit, assuming perhaps that the enjoyment that his moralizing pronouncements evidently bring to his audience within the tale should in fact be shared by a reader of the text. Part of the problem, of course, lies in the topical quality of satirical humor in general and specifically in the remoteness of the preoccupations and activities of seventeenth-century Spanish society from the twentieth-century reader. However, when one scrutinizes closely the spectacle of wit, that is, its pronouncement and reception, in *El Licenciado Vidriera*, one senses that a reader’s exclusion from the participating audience within it has as much to do with the nature of the humor as with its content and that it may in fact be an effect that Cervantes carefully attempted to achieve. (...) I would suggest that the author knew quite well that his character was not speaking with his own authentic voice and that Cervantes was in fact presenting in his fool what he considered a diseased form of humor, a heartless humor of the mind of the type that was to flourish in Spain’s literature of *desengaño*.” (269)

²³ Recogido varias veces por Covarrubias y explicado de esta manera: “vale tanto como el que conociera de sí alguna falta, no eche las de los otros en la calle” (s.v. “vidrio”)

como sería entendido años después por Gracián en *El Criticón*.²⁴ No olvidemos que el refrán está presente en la novela y los temores de Vidriera, pues el narrador informa:

Cuando andaba por las calles, iba por la mitad dellas, mirando a los tejados, temeroso no le cayese alguna teja encima y le quebrase. (278)

Vidriera, perturbado por la conciencia de la fragilidad del hombre (en lo físico pero especialmente en su imagen social), desvía las miradas que podrían ponerlo en peligro, hablando incansablemente de los demás. Se trata de un mecanismo similar al que denuncia Gracián cuando dice que, más que avergonzarse por el “¿Qué dirán?”, a todos los mueve descubrir “¿Qué diré yo de él que no diga él de mí, y mucho más?” (*Criticón*, II parte, Crisi 11).

En este orden de ideas, comprobamos que las piedras son un motivo recurrente mientras Tomás está loco; en especial las que le tiran los muchachos en los inicios de su locura, pero de hecho, sus dichos agudos y corrosivos son otras tantas “piedras” que él arroja, quebrando en muchos casos los tejados/honras ajenas.²⁵ Su defensa es el ataque, podríamos decir. Y por eso es significativo que la acumulación de sus dichos comience en el texto cuando enfrenta por primera vez a los tiradores de piedras (279). Allí parecen terminar esos ataques y comenzar el licenciado Vidriera los suyos. Dice el texto (luego del chiste sobre el Monte Testacho de Roma): “Por oírle reñir y responder a todos, le seguían siempre muchos, y los muchachos tomaron, y tuvieron por mejor partido, antes oírle que tiralle.” (*ibidem*).



Creemos que hay pruebas suficientes en la obra de Cervantes para afirmar que su pensamiento no ha llegado –por cuestiones temporales, pero también pareciera que por propia decisión– a los aspectos más oscuros e individualistas de la mentalidad barroca (esta tesis gira en torno a las posibilidades de justificar semejante afirmación).

Cervantes, no es un autor del desengaño,²⁶ no aboga por una comunidad en constante temor del hombre por el hombre, ni tampoco, y sin que esto obstruya el

²⁴ *Criticón* Parte II, crisi XI, cfr. Egido 2000: 73 y ss.

²⁵ Aurora Egido habla del Momo de Gracián, “ruin y agresivo, que arroja piedras al tejado de vidrio que cada uno tiene respecto a su honra, como siguiendo el refrán con fines morales” (2000: 74)

²⁶ Véanse las obras de Forcione, pero en especial la discusión que plantea en 1984: 180 y ss.

enorme papel que le otorga a la libertad, es un autor que exhiba personajes que puedan triunfar o salvarse sólo por sí mismos y aislados del resto. Es decir, si bien no podemos, ni queremos, ubicar a Cervantes en lo más profundo de esa desconfianza, disimulo y prudencia extrema del Barroco, encontramos indicios en su novela de que ese conflicto está presente (al menos para su protagonista y tal vez como condena a lo que luego sería moneda corriente en la sociedad barroca). Y tal vez, en esa advertencia sobre el mal camino que siguen quienes, como Tomás/Vidriera, temen y atacan a sus semejantes, se halle un aspecto importante de la ejemplaridad de este relato.

Al respecto, es importante subrayar que el carácter “vidrioso” habla de quien es demasiado susceptible y que, por eso, tiene una relación conflictiva, poco llana o sincera, con los otros.²⁷ Ese tipo de relación se destaca tanto en Tomás como en el licenciado Vidriera. Y esto resulta puesto de relieve en el relato de su cura al final de la novela, la cual precisamente se presenta ligada al habla y a la relación con los otros:

Dos años o poco más duró en esta enfermedad, porque un religioso de la Orden de San Jerónimo, que tenía gracia y ciencia particular en hacer que los mudos entendiesen y en cierta manera hablasen, y en curar locos, tomó a su cargo de curar a Vidriera, movido de caridad; y le curó y sanó, y volvió a su primer juicio, entendimiento y discurso. (299)

Se puede leer en la orden de san Jerónimo la figura del traductor de la Vulgata para ligarlo a la lengua que comunica, aunque ese camino ya está indicado por la gracia particular del religioso “en hacer que los mudos entendiesen y en cierta manera hablasen”; es decir, el texto lo presenta como un experto en la comunicación. Hace hablar a los mudos que gracias a él pueden comunicarse y regresará a Tomás a una relación más sana con su entorno que deviene, en contrapartida, en saber callarse o regular qué se dice y cuándo.

Estó lo señala el texto al mostrarnos que, cuando regresa el licenciado a la corte, a diferencia de lo que sucedía antes (cuando las preguntas y respuestas eran constantes), la gente no osa gritarle ni preguntarle y él en respuesta, calla

²⁷ Covarrubias: “Hombre vidrioso, el que es de condición delicada y que se siente de cualquiera cosa que le digan.” (s.v. “vidrio”). Gracián, *Oráculo*, aforismo 173: “No ser de vidrio en el trato. Y menos en la amistad. Quiebran algunos con gran facilidad, descubriendo la poca consistencia; llénanse a sí mismos de ofensión, a los demás de enfado. Muestran tener la condición más niña que la de los ojos, pues no permite ser tocada ni de burlas, ni de veras; oféndenla las motas, que no son menester ya notas. Han de ir con grande tiento los que los tratan, atendiendo siempre a sus delicadezas, guárdanles los aires, porque el más leve desaire los desazona. Son estos ordinariamente muy suyos, esclavos de su gusto, que por él atropellarán con todo, idólatras de su honrilla. La condición del amante tiene la mitad de diamante en el durar y en el resistir.”

...volvió a la Corte, donde, apenas hubo entrado, cuando fue conocido de los muchachos; mas, como le vieron en tan diferente hábito del que solía, *no le osaron dar grita ni hacer preguntas*; pero seguíanle y decían unos a otros: “¿Este no es el loco Vidriera? A fe que es él. Ya viene cuerdo. Pero tan bien puede ser loco bien vestido como mal vestido; preguntémosle algo, y salgamos desta confusión.” Todo esto oía el licenciado y callaba, y iba más confuso y más corrido que cuando estaba sin juicio. (299)

Cuando finalmente habla el licenciado Rueda, en lugar de los acostumbrados apotegmas y motes del Vidriera, pronuncia un sermón, es decir, un discurso ordenado y razonado. Y propone dar respuestas meditadas con detenimiento y en el espacio privado de su casa, en lugar de los dichos desatados arrojados en medio de la calle de cuando estaba loco. Sin embargo, a la multitud poco le importan los pensamientos de uno que es igual al resto. Tomás ya no se destaca en la corte y pierde todo interés. Pero el personaje alcanza una suerte de redención, al volver a reunir cuerpo y alma y dar una nueva respuesta a la disyuntiva armas o letras, para retomar lo que había abandonado.

Creemos que aquí se puede leer claramente una reflexión sobre el hombre y la sociedad. En su primera experiencia de la soldadesca, Tomás no había querido comprometerse. Pone el cuerpo a medias en la expedición (lo pone formalmente pero no en espíritu); quiere mantenerse libre y sin responsabilidades. En el interregno de locura, quiere dejar el cuerpo de lado y ser un puro espíritu (crítico, satírico, sabelotodo). Al volverse cuerdo, descubre que sus libertades absolutas de cuando estaba loco ya no le funcionan más. Su proyecto intelectual no alcanza para sustentarlo. En ese momento, la vuelta a las armas es sin ambigüedades, será un volcarse completo de alma y cuerpo (“en compañía de su buen amigo el capitán Valdivia”, dejará “fama en su muerte de prudente y valentísimo soldado”).

Habría que considerar que Cervantes, en varias ocasiones y especialmente en el prólogo a esta colección de novelas, se presenta como un ejemplar compendio de la dicotomía armas y letras: fue soldado, poniendo el cuerpo y la vida a merced del peligro para servir a su rey y es también autor que aprendió de su compromiso físico y de los avatares de la vida a ser paciente en las adversidades. En su autobiografía, Cervantes quiere mostrarse como quien, sin aislarse de su sociedad, puede destacarse intelectualmente al crear obras artísticas. La fama que espera tener es por ambas ramas de su vida: la valentía y el ingenio. En Tomás, por el contrario, hay un aislamiento por

temor a ser transparente que se subsana en el final de su vida, cuando reúne el interés individual con el comunitario y alcanza nueva fama como soldado.



Queremos explicar por qué hemos elegido nuestro análisis de esta novela para comenzar el recorrido por la colección cervantina. Los caminos para recorrer las *Ejemplares* son casi infinitos y no pretendemos nosotros marcar ninguna guía en ese sentido, más bien al contrario.

Sin embargo, en nuestra investigación sobre Cervantes y la cultura simbólica que tomó como corpus esta colección, sí hemos descubierto un camino donde se nos presentaba como una cuestión central la problemática de la significación y la lectura o la creación y la interpretación; cuestión que deriva, tal como la entendemos, de las relaciones entre autor y lector, el yo y el tú, hombre y sociedad. Es por esto, entonces, que esta novela, donde nosotros encontramos tratadas esas cuestiones sobre la individualidad y el temor a los otros de manera tan particular, nos parecía un buen punto de comienzo para nuestra exposición.

IV – 4. Creación y lectura autoritaria en *El celoso extremeño* **con el contraejemplo de *El amante liberal***

El celoso extremeño resulta especialmente interesante para estudiar la relación de la idea de autoridad y ejemplaridad con los materiales simbólicos –que tienen en esta novela un papel fundamental.

La casa como símbolo

Sin lugar a dudas, es ésta la novela de Cervantes en la que más relevancia y poder alcanza un ente material; nos referimos, por supuesto a la espeluznante casa de Carrizales, que ha sido vista por la crítica como un personaje central.¹ Cerrada sobre sí misma, la casa que acondiciona Carrizales para albergar a su mujer, tiene como finalidad impedir toda comunicación con el afuera, pero en su mismo encierro se alza para el resto de la ciudad como un enigma que reclama ser revelado.

...compró una [casa] en doce mil ducados, en un barrio principal de la ciudad, que tenía agua de pie y jardín con muchos naranjos; cerró todas las ventanas que miraban a la calle y dioles vista al cielo, y lo mismo hizo de todas las otras de la casa. En el portal de calle, que en Sevilla llaman *casapuerta*, hizo una caballeriza para una mula, y encima della un pajar y apartamiento donde estuviese el que había de curar della, que fue un negro viejo y eunuco; levantó las paredes de las azuteas, de tal manera que el que entraba en la casa había de mirar al cielo por línea recta, sin que pudiesen ver otra cosa; hizo torno que de la casa puerta respondía al patio. (332)

(...)

Hizo asimismo llave maestra para toda la casa, y encerró en ella todo lo que suele comprarse en junto y en sus sazones, para la provisión de todo un año; y teniéndolo todo así aderezado y compuesto... (333)

La casa de Carrizales se derrumba al final de la novela, gracias al preciso asedio de Loaysa quien, cargado de curiosidad y vanidad, no puede resistir tanto misterio. El joven virote teje hábilmente sus artimañas para enlazar a los distintos

¹ Ya en 1943, Casaldueño la señalaba como “protagonista” y no ha dejado desde entonces de ocupar un lugar relevante en los análisis de la novela. Véase Avilés (1998) que se centra en la casa para su análisis y hace un completo repaso de la crítica con respecto a ella.

criados y llegar por fin al centro de su empresa pícaro-heroica: Leonora. O, lo que es lo mismo, el temor artificioso de Carrizales, es decir en definitiva, el sentido último de su ingeniosa casa. La casa existe porque Leonora la habita, la casa es tal porque Carrizales es celoso y no confía más que en sí mismo. La casa es el reflejo de sus temores y en su centro esconde la debilidad del viejo.

Podemos afirmar, entonces, que la casa se nos presenta como un acabado símbolo, pues condensa e irradia las problemáticas y conflictos esenciales de la trama novelesca. La crítica ha sugerido diversas interpretaciones sobre el significado o la función de la casa en la trama novelesca.² Sin duda, su profundidad simbólica es tal que permite recibir significados muy diversos, de todas formas, hay dos líneas básicas por las que discurren las tensiones significativas que la casa pone en escena. Por un lado, podemos pensar que simboliza los resquemores celosos y el delirio demiúrgico del viejo extremeño; y por otro, en tanto espacio cerrado, simboliza a Leonora, la mujer resguardada de la inestabilidad y peligros del mundo exterior.³

Al trasponer las barreras de esa fortaleza tan guardada y llegar hasta su mismo centro, Loaysa derrota a Carrizales; pero, sin embargo, como han mostrado inteligentes críticos,⁴ Leonora emerge triunfante y renacida en la esencial revisión que opera Cervantes en el texto de 1613.⁵ En la versión de la novela publicada en la colección, la casa cae, pero Leonora no; aunque Carrizales nunca llega a enterarse de esta

² Avilés (1998: 71-72) reseña algunas lecturas relevantes, cito el párrafo completo: "Joaquín Casaldueiro, en su famoso estudio sobre las *Novelas ejemplares*, ya había anunciado la importancia capital de la casa en esta novela: "En la novela el protagonista es la casa" (171). Sin embargo, estas palabras no han llevado a un estudio pormenorizado de las implicaciones textuales que posee este edificio tan particular. El mismo Casaldueiro le dedica pocos comentarios, llamándola "mina ratonil, que tiene tres agujeros" (175), y de pasada catalogándola como "prisión" (176), "convento sin espíritu" y "sepultura" (177, todos significados que aparecen claramente en el texto). Forcione (35-36) y Julio Rodríguez Luis (6) enfatizan las cualidades restrictivas de la casa como prisión. Peter Dunn se refiere a ella como un Hades (104). Molho la interpreta como un cuerpo femenino violado por Loaysa. Ruth El Saffar ha señalado, aunque de forma muy breve, la constitución comunicativa de la casa como objeto que transmite un mensaje (44). Alison Weber la ha estudiado como representación de aspectos del inconsciente de su dueño, a la vez que añade la doble analogía del espacio del hogar como un cuerpo / matriz. Percas de Ponseti la interpreta como "imagen gráfica del alma de Carrizales" (140). Más recientemente, James Fernández ha interpretado la casa como un espacio colonial."

³ En este sentido la casa es *hortus conclusus*, jardín cerrado, conocido símbolo de la Virgen María, pero colocado en un ámbito urbano, en lugar de natural, que dice mucho del tipo de creación en segundo plano que lleva a cabo Carrizales. El extremo encierro de la esposa-niña le impide también la posibilidad de conformarse como persona moral pues se le niega el conocimiento del mal para poder elegir el bien, tal como analiza Forcione (1982: 62). Se trata de una cuestión que en modo inverso Cervantes trata en *El curioso impertinente*.

⁴ Se destacan Forcione (1982) y Williamson (1990).

⁵ Cf. Lambert (1980), Forcione (1984), Lipmann (1986), Williamson (1990). Recordamos que en la versión del manuscrito de Porras, la joven esposa, allí llamada Isabel, sucumbe a los encantos de Loaysa y consuma el adulterio.

diferencia. Y no nos sorprende que el viejo ni siquiera considere esta posibilidad, dado que Carrizales es un personaje que no ve matices, ni confía en los demás: su artificio sucumbió, ergo lo mismo hizo su esposa.

Con lo dicho, pretendemos resaltar que al final de la novela el símbolo de la casa y el personaje de Leonora se separan; a raíz de lo cual creemos que Carrizales lee equivocadamente la situación vivida en sus dominios (tanto en su casa como en su novela, asunto al que volveremos más adelante).



Trasfondo mitológico

Numerosos estudios se han dedicado a explorar las referencias mitológicas que aparecen explícitamente mencionadas en *El celoso extremeño*. Una densa cadena de alusiones recorren la novela, donde se destacan la figura de Carrizales como un celoso Argos, su casa como el jardín de las Hespérides que guarda las manzanas doradas y Loaysa como un Orfeo que irrumpe en ese mundo infernal con el encanto de su música. Asimismo Dunn descubría en la imagen de los jóvenes dormidos una alusión a los amores de Marte y Venus, descubiertos por Vulcano.⁶

Compartimos con Pilar Berrio la idea de que Cervantes utiliza las referencias mitológicas como una red de relaciones que profundizan la caracterización de sus personajes, pero que nunca terminan de producir una identificación precisa entre mito y ficción.⁷ La creación cervantina no se adapta a arquetipos, pero sí se sirve de gran

⁶ Como resume Pilar Berrio en un artículo donde profundiza sobre el mito de Orfeo en la novela: "En la *Suma Cervantina* editada por los profesores Avalle-Arce y Riley en 1973, Peter N. Dunn analizó en detalle el entramado mítico que subyace en *El celoso extremeño* y que es abortado por la conclusión cristiana de la novela. Poco después, Mariano Baquero Goyanes en el prólogo a su edición de las *Novelas Ejemplares* apuntaba su interpretación de esta novela como un laberinto de referencias mitológicas: el laberinto de Creta, el caballo de Troya, la música amansadora de Orfeo, el centinela de cien ojos Argos, las manzanas doradas de las Hespérides y el adulterio de Marte y Venus, sorprendido por la astucia de Vulcano.

⁷ Dice Berrio: "A Cervantes no le interesa plasmar exactamente el esquema del mito pagano, como sí podía interesar en pleno Renacimiento, sino que para el escritor, a la vez que hace un guiño irónico al saber clásico, sus criaturas constituyen nuevos mitos. Carrizales simboliza los celos enfermizos que destruyen la propia vida y las ajenas; Leonora, la víctima inocente; Loaysa, la curiosidad que se enfrenta a las leyes humanas y divinas. Siempre prevalece la concepción cervantina de que la vida supera al mito." (1998: 245) Y finalmente concluye que las diferentes alusiones estudiadas por ella en la relación de Loaysa con los mitos sobre Orfeo, resultan "un guiño al lector avisado y deja caer, para quien lo quiera entender, unas hebras de alusiones míticas que constituirán el hilo que le guíe por un nuevo "laberinto" mitológico." (*Ibidem*: 253)

cantidad de alusiones que podían ser decodificados por los lectores contemporáneos como un diálogo continuo de similitudes y diferencias, transformaciones y adaptaciones, ironías y afirmaciones que, según lo entendemos, están en la base de su modo de representación ficcional.⁸

Con esta idea en mente, es que proponemos analizar una nueva referencia mítica que resuena en la novela y en los conflictos del viejo Carrizales y que, aunque no aparezca mencionada explícitamente en el texto, tiene especiales resonancias en la estructura del relato y en el temperamento que trasluce su personaje principal. La conexión de la que hablamos se refiere a la imagen de Saturno, el dios padre de los dioses y los hombres, que devora a sus hijos y que en el mundo occidental está profundamente unido a la melancolía.

En efecto, en las tribulaciones que se nos relatan de Carrizales tanto a la ida hacia América, estando pobre, como a su regreso, viejo y rico, descubrimos un marcado temperamento melancólico. Cuando joven, pero arruinado por la vida pródiga que había llevado, decide buscar nuevos horizontes, de lo que la novela nos hace testigos es de las profundas reflexiones que lo atormentan durante el viaje; no sabremos mucho más de su vida en las Indias, más allá de que cambió de actitud y se hizo rico. El marco novelesco, de tal manera, está prácticamente dominado por los discursos internos de Carrizales, lo cual parece una excelente manera de presentárnoslo como un personaje con frondosos conflictos internos.

Iba nuestro pasajero pensativo, revolviendo en su memoria los muchos y diversos peligros que en los años de su peregrinación había pasado, y el mal gobierno que en todo el discurso de su vida había tenido, y sacaba de la cuenta que a sí mismo se iba tomando una firme resolución de mudar manera de vida y de tener otro estilo en guardar la hacienda que Dios fuese servido de darle, y de proceder con más recato que hasta allí con las mujeres.

La flota estaba como en calma cuando pasaba consigo esta tormenta Felipe de Carrizales, que éste es el nombre del que ha dado materia a nuestra novela. Tornó a soplar el viento, impeliendo con tanta fuerza los navíos que no dejó a nadie en sus asientos; y así, le fue forzoso a Carrizales dejar sus imaginaciones, y dejarse llevar de solos los cuidados que el viaje le ofrecía. (328).

Tal como era entendida en la época, la melancolía podía permitir un grado admirable de autoconciencia, reflexión y creatividad, pero su costado negativo

⁸ Este modo de representación cervantina exploramos en el personaje de Antonio el joven en el *Persiles* (D'Onofrio 2006b)

derivaba en obsesiones enfermizas. Justamente uno de los rasgos sobresalientes, en las ideaciones de la época sobre la enfermedad melancólica, era el de un carácter imaginativo que llega a quedar atrapado por sus propios pensamientos y encadenado a sus miedos internos.⁹

Vemos que en la novela esa característica del personaje se acentúa de manera notoria con la vejez, porque si en un primer momento sus reflexiones, aunque se las llame “tormentas”, tienen un fin activo y transformador, luego, cuando pasaron los años, se afirman como una obsesión casi paralizante. Tal evolución se aprecia en los siguientes tres fragmentos:

Y si cuando iba a Indias, pobre y menesteroso, le iban combatiendo muchos pensamientos, sin dejarle sosegar un punto en mitad de las ondas del mar, no menos ahora en el sosiego de la tierra le combatían, aunque por diferente causa: que si entonces no dormía por pobre, ahora no podía sosegar de rico; que tan pesada carga es la riqueza al que no está usado a tenerla ni sabe usar della, como lo es la pobreza al que continuo la tiene. Cuidados acarrea el oro y cuidados la falta dél; pero los unos se remedian con alcanzar alguna mediana cantidad, y los otros se aumentan mientras más parte se alcanzan. (329).

...y, en viniéndole este pensamiento [del matrimonio], le sobresaltaba un tan gran miedo, que así se le desbarataba y deshacía como hace a la niebla el viento; porque de su natural condición era el más celoso hombre del mundo... (330).

...apenas dio el sí de esposo, cuando de golpe le embistió un tropel de rabiosos celos, y comenzó sin causa alguna a temblar y a tener mayores cuidados que jamás había tenido. (331).

El famoso estudio de Klivansky, Panofsky y Saxl, *Saturno y la melancolía*, analiza los vericuetos por los cuales el dios Saturno quedó indisolublemente unido en la tradición occidental a la melancolía como enfermedad y como disposición anímica.¹⁰ Luego autores como Agamben (1977) y Bartra (2001) completaron su senda en la cultura europea y en la mentalidad española.

Recordemos que Saturno o Cronos, que es el padre de los dioses Olímpicos, castra a su propio padre y destruye a sus hijos devorándolos, para resguardar su poderío, pero finalmente es a su vez destronado por su hijo Júpiter, quien lo castra y lo obliga a huir hacia la región de Lacio. Su carácter de fuerza devoradora y la semejanza de su nombre con la palabra *khronos* ('tiempo') lo convierten asimismo en la

⁹ El estudio mejor centrado en la realidad española contemporánea a Cervantes es el de Bartra (2001).

¹⁰ Klivansky, *et alii*, véase especialmente la Segunda parte: “Saturno, el astro de la melancolía”.

representación del tiempo, que destruye, devora y agota las fuentes de la vida.¹¹ Su representación como viejo tardo y cansino se convierte en emblema del tiempo que parece moverse con lentitud, pero en verdad vuela más que el viento y nunca deja de alcanzar su destino porque es poderoso e implacable. En sus representaciones más negativas Saturno es figura de todo lo oscuro, siniestro y frío, es el poder que resguarda y conserva pero impidiendo el cambio y la procreación renovadora, he ahí su mayor polaridad como dios padre o rey: gobierna pero rechaza toda idea de sucesión, es incapaz de adaptarse a la evolución de la vida, ni admitir otro orden que el suyo propio.¹² El poder, la riqueza y la avaricia son características siempre presentes en las representaciones de Saturno y de sus hijos (como se llamaba a los hombres nacidos bajo su influencia). Klivansky, Panofsky y Saxl señalan que los elementos que denotan riqueza, como cofres o bolsas de dinero, así como las llaves que denotan avaricia, pero también poder, no suelen faltar en las representaciones de Saturno y sus hijos. Las características más destacadas y repetidas lo muestran como gobernante, rey, guardián y distribuidor de las riquezas, y hasta inventor de la acuñación de moneda.

Por sus tribulaciones constantes, por ser viejo y también por su condición de acaparador de dinero, es lícito imaginar que el personaje de Carrizales se construye con detalles que aluden a Saturno y a las características que a este dios se le atribuyen. En Felipe de Carrizales, cuyo nombre de pila ya remite a las moneda de plata con la efigie de Felipe II, las preocupaciones por el resguardo de su capital son manifiestas, tal como se aprecia en el fragmento de la página 329 recién citado; pero más que en el dinero –para el que encuentra solución rápido y del que casi deja de preocuparse después– un claro desarrollo del temperamento avariento se muestra en los cuidados inauditos y los celos extremados para con su mujer y su casa que, como vimos, construye cual un cofre de tesoros inviolable –o al menos es lo que esperaba.¹³ Por más que la idea de Carrizales haya sido casarse para concebir un heredero, el universo

¹¹ El Saturno romano y el Cronos griego, que no eran en principio iguales, quedaron unidos también, sumándosele a sus características, para hacer más compleja aún su figura, la idea de Tiempo por la similitud entre *Kronos*, el nombre del dios griego, y *khronos*, 'tiempo'. Así, Pérez de Moya a fines del siglo XVII afirma: "Decir que Saturno es hijo del Cielo es que por Saturno se entiende el tiempo, porque los griegos al planeta Saturno le llaman Cronos o Cronon, que quiere decir tiempo..." (1995: 116). Ver también Graves 1992 (I: 43) y Grimal (s.v. 'Cronos' y 'Saturno').

¹² Cf. 'Cronos' en *Diccionario de los símbolos* de Chevalier y Gheerbrant, donde dicen también que "Es la imagen misma del conservadurismo ciego y obstinado". En las *Ejemplares* aparece en el romance de las esferas de esta forma: "...alegría que se opone / a las tristezas confusas / del padre que da a sus hijos / en su vientre sepultura." (*La ilustre fregona*)

¹³ Avilés (1998) señala la relación entre el tiempo, la melancolía de Carrizales y sus preocupaciones, al descubrir el tiempo que se toma el protagonista sopesar sus decisiones y llevar a cabo sus planes.

segundo que crea dentro de su casa-prisión, se caracteriza por la esterilidad, la imposibilidad de circulación y el deseo de que nada perturbe el orden establecido. Estos rasgos también lo acercan a Saturno, el dios que mató a su padre y devoró a sus hijos para que no lo suplanten en el mando.

A raíz del episodio de su huida luego de ser destronado por Júpiter, Saturno está también asociado a los viajes por mar e incluso a los que huyen y se ocultan. Así cobra valor simbólico el viaje de España a América y de América a España que se nos cuenta en la vida de Carrizales. Momentos, además como ya vimos, donde el espíritu melancólico halla más cabida no sólo por las idas y vueltas físicas, semejantes a la duda constante (otro rasgo melancólico), sino también porque son el escenario de las tribulaciones del personaje.

Por lo demás, hay que recordar la relación con el Tiempo y Saturno se simbolizaba no sólo con su efigie de viejo cojo aunque con alas, sino también con el símbolo del Ouroboros (serpiente que se come la propia cola para simbolizar la eternidad) que nos habla de las revoluciones cíclicas en las edades y situaciones del mundo.¹⁴ Fernando R. de la Flor asocia esta conciencia de un tiempo cíclico y sin modificaciones (es ley ineludible que todo lo que triunfa llega después a una etapa de derrumbe), como una señal propia del sentimiento melancólico que, según él, caracteriza la España del siglo XVII. Fuente de melancolía y desazón es la percepción de que nada puede verdaderamente cambiarse y que ningún encumbramiento es duradero por lo cual no puede producir excesiva alegría, sino sólo esperar la segura caída (R. de la Flor 2007: 60 y ss).

En gran medida las preocupaciones dominadoras de Carrizales buscan poner un clavo en la rueda de la fortuna para evitar que su buena vida y buena suerte se desmoronen. Intenta, con su casa cerrada y sus muchas prevenciones, que nada penetre para producir cambios. Carrizales quiere detener el ciclo de la vida y sin embargo, como advierte gran parte de la crítica, la novela misma está montada sobre una estructura circular, de modo equivalente a la estructura circular del relato mítico; de hecho se descubren muchos puntos de contacto entre el mito y el entramado narrativo de la novela cervantina.

El ciclo de inmovilidad representado por el reinado de Saturno/Cronos es destruido por Júpiter / Zeus. Su madre lo había escondido al nacer para mantenerlo a

¹⁴ Ver los comentarios de Santiago Sebastián en su edición de Alciato (1985: 172-173)

salvo de las fauces del padre pero, cuando Júpiter crece logra infiltrarse en la corte paterna, le suministra una droga que le hace vomitar a todos los hijos engullidos y luego lo castra, como Saturno mismo había hecho anteriormente con su propio padre, Urano.¹⁵ En definitiva, el mito habla de la necesidad de rebelión para desatarse de la opresión que niega la fertilidad y el progreso de la procreación.

Es posible pensar que la del mito es una estructura arquetípica que está en la raíz profunda de *El celoso extremeño*. No para definir completamente la novela, pero sí como una estructura en diálogo con la original ficción de Cervantes. Carrizales sumerge a Leonora y demás habitantes de su casa en un mundo estéril, conservador y sin progreso posible.¹⁶ Más de un crítico ha señalado su accionar como un arrogarse poderes divinos, donde se descubre el carácter pretendidamente demiúrgico del personaje. Carrizales pretende convertirse en el dios creador de un supuesto paraíso diseñado a su antojo. En su experimento matrimonial se convierte en una figura paterna. La destrucción de su reino sucede por la rebelión de un personaje de vida disipada, como lo fue él antes de ir a América: Loaysa parece otro yo más joven, un hijo metafórico. Con engaños y embelecos y, no lo olvidemos, con una pócima que permite liberar a los cautivos de la casa/reino –como los hijos engullidos por Cronos/Saturno–, Loaysa destruye, destrona, al rey/padre. Incluso la pretensión sexual de su intromisión en la casa y la gran diferencia que se señala entre los flacos favores del viejo frente a la lozanía del joven, pueden leerse simbólicamente como una castración.

La originalidad de la novela –que modifica el final dado años antes en el manuscrito Porras y así como también en el entremés del *Viejo celoso* (justificado en este último caso por cuestiones genéricas)– produce un notable corrimiento de esta estructura mítica de traspaso de poderes masculinos. De todas formas, triunfa aquí, como en el mito, la fuerza liberadora que rompe con el poderío destructor que aniquilaba el cambio.

Creemos que el optimismo cervantino no llega a esa enquistada melancolía barroca de la que habla R. de la Flor, en su libro *La era melancólica*, y tal vez pueda vislumbrarse esta suposición al advertir que si bien en esta novela la estructura cíclica

¹⁵ Graves 1992: I, 46; Grimal: 360b.

¹⁶ Juan Diego Vila, me acota que de hecho hasta puede pensarse que han sido engullidos por él y su hogar. Pues los mismos padres de Leonora ya no la ven y todas sus salidas se rigen por el principio de no ser más vista.

del arquetipo tiene una presencia esencial, el resultado final se desvía del final previsible para una historia con viejo verde, mujer bella y joven galán. Aquí no sucede lo esperable, la mujer no se deja vencer y triunfa en realidad la voluntad y la propia elección. Aunque no llegue a comunicarse esta verdad a todos.

La melancolía de Carrizales según la entendemos se aparta de las visiones positivas de este temperamento que podía asociarse al genio y la creatividad del artista, justamente porque su actividad creadora, presente en su papel de artífice de la casa-cárcel, se dirige a coartar libertades y cerrar caminos de crecimiento. Su creación no es fértil sino inmovilizadora.¹⁷

En su querer actuar sobre los ánimos y voluntades de sus semejantes, Carrizales se nos aparece como una clara figura autoritaria que intenta enmascarar su deseo de dominio sobre el prójimo con deleites y manipulaciones pedagógicas. Mantiene encerradas a todos los de su casa, pero procura borrar esa fuerza que les hace con dádivas y gustos que atontan:

Prometióles que las trataría y regalaría a todas de manera que no sintiesen su encerramiento... (333)

[Leonora] ... pasaba el tiempo con su dueña, doncellas y esclavas, y ellas, por pasarle mejor, dieron en ser golosas y pocos días se pasaban sin hacer mil cosas a quien la miel y el azúcar hacen sabrosas. Sobrábales para esto en grande abundancia lo que habían menester, y no menos sobraba en su amo la voluntad de dárselo, pareciéndole que con ello las tenía entretenidas y ocupadas, sin tener lugar donde ponerse a pensar en su encerramiento.

Leonora andaba a lo igual con sus criadas, y se entretenía en lo mismo que ellas, y aun dio con su simplicidad en hacer muñecas y en otras niñerías, que mostraban la llaneza de su condición y la ternera de sus años. (333-334)

En el ser golosas de las mujeres encerradas y el gusto que esta distracción le daba a Carrizales, hallamos una elocuente puesta en escena de la metáfora de la "píldora dorada", modo de expresión de la verdad amarga que se logra tragar mejor cuando está recubierta por un sabor agradable.

Por fin, el mayor rasgo melancólico o saturnino que podemos descubrir en Carrizales es su imposibilidad de dominar su propia voluntad para relacionarse de manera saludable con los demás y el mundo en el que vive. El viejo impone un encerramiento a Leonora y las mujeres de la casa justamente porque no puede confiar en la voluntad de su mujer para "guardarse", pero en ese gesto extremado lo que se

¹⁷ Cfr. Roger Bartra (2001) "Melancolía y cristianismo. Sobre la tristeza de don Quijote".

trasluce es que él no es capaz de dominar su condición celosa. Su propia voluntad se muestra inerme y frágil, y en lugar de actuar sobre sí mismo, intenta dominar al prójimo transformando el entorno: construye una casa-prisión para darse tranquilidad.



En el cruce con la emblemática, ejemplaridad y autoritarismo

Ya hemos señalado antes en esta tesis que la cultura simbólica en la época de Cervantes estaba especialmente teñida por los modos de representación de la emblemática, género simbólico que supone la coordinación de dos códigos diversos, el icónico y el verbal, cada uno de ellos con aparatos hermenéuticos propios. En el siglo XVII, las prácticas significativas y representativas de la emblemática se transmitieron a casi todos los ámbitos del arte barroco, se asiste –tal como afirma Aurora Egido (1990:145)– a una verdadera “emblemización de la cultura”.

El género emblemático es una fuente muy apta para rastrear sentidos simbólicos velados tras las imágenes literarias por su extenso uso de la representación icónica, basada en el pensamiento analógico que exprime las correspondencias entre los diversos ámbitos de lo real (v. Rodríguez de la Flor, 1999: 59).

Así, por ejemplo, un elemento como la cera que tiene mucha presencia en la novela, real y figuradamente, adquiere una resonancia mayor si buceamos en los sentidos simbólicos que se le daban en la época y que se ven en funcionamiento en la emblemática.

Carrizales tranquiliza su fervor celoso al determinar casarse con Leonora, considerando su juventud:

ella es niña, sus pocos años pueden asegurar mis sospechas. Casarme he con ella; encerraréla y haréla a mis mañas, y con esto no tendrá otra condición que aquella que yo le enseñare. (331).¹⁸

Y más adelante el narrador, expresa un concepto similar al decir que “[l]a plata de las canas del viejo a los ojos de Leonora parecían cabellos de oro puro, porque el amor primero que las doncellas tienen se les imprime en el alma como el sello en la cera.” (335). Un emblema de Covarrubias reúne estos conceptos y analogías. El mote dice “Formas fingetur in omnes” (“Cobraré todas las formas”) y en la *pictura* muestra a un niño con una cartilla en la mano sentado junto a unos panales de abejas.

¹⁸ Cito por la edición de *Novelas ejemplares* de Jorge García López, 2001.



EMBLEM A. 91.

Covarrubias, II, 91

Los versos de la *subscriptio* explican:

El niño tierno es como la cera,
 Que le podéis formar a vuestro modo,
 Y domeñar su voluntad sincera,
 Cuando se rinde y obedece en todo:
 Mas si el castigo y la enseñanza espera
 A la madura edad; daráos del codo,
 Siendo vara podréis enderezalle,
 Si es árbol, corréis riesgo de quebrarlle.
 (Covarrubias, *Emblemas morales*, II, embl. 91).¹⁹

Recordamos, luego, la incesante mención de la cera en la novela: usada para tapar las rendijas y resquebrajaduras que produce el asedio de Loaysa y propuesta –si bien no usada finalmente– como sello para contrahacer la llave maestra guardada por Carrizales. Por lo demás, también en la canción cantada por Marialonso se menciona, en una imagen poética muy difundida, el pecho de cera de una jovencita abrasado por el fuego amoroso. La cera es, entonces, elemento que está en la base constitutiva del artificio del celoso, pero que también funciona como medio para su destrucción.

En este punto no podemos soslayar ciertas connotaciones que estaban ligadas a la cera. Por un lado, debe recordarse que es un producto fabricado por las abejas, insecto plagado de atributos simbólicos desde la antigüedad por su laboriosidad, industria y organización social.²⁰ La recurrente presencia de la cera, estaría abundando,

¹⁹ El motivo del alma como una tablilla de cera donde se imprimen imágenes producidas por las sensaciones se halla ya en el *Teeteto* de Platón (191 d-e) y una idea similar en el *Filebo* (39 c), donde se habla de la fantasía o imaginación como un “pintor interior”. A partir de tales *loci* ilustres estas metáforas se extendieron y se convirtieron en fundamento de la psicología clásica en este respecto (v. Serés, 1994: 208).

²⁰ Alcanza como amplio ejemplo de esto ver Chevallier y Gheerbant, 1993, s.v. ‘abeja’.

entonces, en las ideas de industria y artificio manifestadas en el universo segundo creado por Carrizales, así como también en la paralela acción industriosa de Loaysa – respuesta y espejo a la acción del viejo– para derrumbar “fortaleza tan guardada”.

En la tradición emblemática, la cera aparece además ocupando un lugar central en un mito tan ejemplar como el de Ícaro. Sabido es que para poder escapar del laberinto de Creta, Dédalo construye unas alas con plumas y cera, para él y para Ícaro, su hijo. El muchacho, entusiasmado por el artificio, se atreve a acercarse demasiado al sol, y así, la misma cera que le había permitido formar las alas, se derrite con el calor, deshace las alas y acaba con Ícaro hecho pedazos. De este modo, el ejemplo de Ícaro se convierte en advertencia frente a los peligros de la temeridad y de la soberbia, en especial la que está ligada al conocimiento y el ingenio humanos, pues fue la confianza en el propio ingenio el que lo hizo elevarse por encima de sus capacidades y encontrar el castigo de quienes quieren alcanzar aquello que les está vedado.²¹ Covarrubias registra en su *Tesoro* que la expresión “*Volar con alas pegadas con cera*” significa

...tener poco fundamento para desvanecerse [es decir para envanecerse] aludiendo a la fábula de Ícaro, que por ser tales las que llevaba y volar muy alto, se las derritió el sol y cayó en el río a quien su desastrada muerte dio nombre. (*Tesoro*... s.v. ‘cera’).²²

En su emblema “In Astrologos”, Alciato rememora la muerte y ejemplo de Ícaro y le otorga a la cera un lugar central y hasta ejemplar. Debe recordarse no sólo que Alciato inauguró el género emblemático en 1531 con su *Emblematum liber*, sino especialmente que su obra fue extensamente usada en los más diversos programas iconográficos desde mediados del siglo XVI, es decir, sus imágenes emblemáticas eran ampliamente conocidas. El grabado (en las diversas ediciones) muestra a Ícaro cayendo al mar con sus alas goteando cera y soltando las plumas por el calor del sol.²³

²¹ Carlo Ginzburg (1994) dedicó un excelente estudio a este tema: “Lo alto y lo bajo. El tema del conocimiento vedado en los siglos XVI y XVII.”

²² En sus agregados al *Tesoro de la lengua castellana o española* para la edición de 1670, Noydens incluye una entrada sobre “Temerario” donde Ícaro es el ejemplo más acabado: “El que todo lo emprende sin prevenir los riesgos y peligros es verdaderamente temerario. Dice Erasmo en sus Apothegmas: «Quae supra nos, nihil ad nos, Socrates ubique moderatio virium assit et tantum quantum quisque potest, nitatur Cato Maior». Jeroglífico de la temeridad lo fue Ícaro, el hijo de Dédalo, volando hacia los rayos del sol con alas de cera y esta [letra]: «Infirmis sublimia pennis». Estaban presos padre y hijo en una torre, por orden del rey Minos; hizo el padre alas de plumas y cera para que ambos huyesen de la torre. El padre voló tan tardo y perezoso vuelo que escapó la vida y la cárcel. El hijo quiso remontarse a los rayos del sol, temerario, y como eran de cera las alas las derritieron sus rayos. Cayó y se hizo pedazos por el imprudente arrojo y temeridad con que remontó su vuelo y tuvo por sepulcro las aguas del río Erídano.”

²³ Original latino: “IN ASTROLOGOS. Icare, per superos qui raptus et aera, donec / In mare praecipitem cera liquata daret, / Nunc te cera eadem, fervensque resuscitar ignis, / Exemplo ut doceas

Diego López en su *Declaración magistral de los emblemas de Alciato* (1615), traduce y comenta

(Icare) Ícaro (qui raptus per superos) que arrebatado por los cielos (& aera) y por el aire (donec cera liquata) hasta que la cera derretida (daret praecipitem in mare) te despeñase en el mar (nunc cera eadem) ahora la propia cera (feruensque ignis) y el fuego caliente (resuscitat te) te despierta (ut doceas dogmata certa) para que enseñes las sentencias verdaderas (tu exemplo) con tu ejemplo. Muéstranos Alciato que debemos ser más cautos y prudentes con las experiencias, y peligros de otros, porque el saber está en saber con daño de otro, y no con el nuestro propio, y el prudente, y el sabio de la falta de otro enmienda la suya. (364 v)

Donde la cera se constituye en elemento autorreferencial al emblema mismo (cera como sinónimo de tabla ilustrada,²⁴ en definitiva como el grabado que ilustra el emblema), pero asimismo se da a entender que esa misma cera y el fuego que lo han hecho caer lo resucitan por ser los instrumentos que lo han convertido en ejemplo para la posteridad.

De modo que en este material tan maleable y plagado de usos simbólicos, como es la cera, confluyen las ideas de la soberbia industrial y de la cristalización ejemplificadora que resultan también especialmente significativas para la novela cervantina.

dogmata certa tuo, / Astrologus caveat quicquam praedicere, praiceps / Nam cadet impostur dum super astra volat. Pilar Pedraza traduce así el epigrama en la edición de Santiago Sebastián (1985: 137): “Ícaro, que subiste por los aires y a las regiones celestes hasta que la cera al derretirse te hizo caer al mar, ahora esa misma cera y el fuego ardiente te resucitan para que enseñes las verdades con tu historia. Que el astrólogo tenga cuidado de lo que predice, pues el impostor cae de cabeza mientras vuela por encima de los astros.”

²⁴ Antonio Bernat Vistarini me indica el emblema 41 (“Unum nihil, duos plurimum posse”) donde se corrobora el uso de “cera” como “tabla, cuadro” “Laerte genitum, genitum quoque Tydeos una, / Hac cera expressit Zenalis apta manus...” (“En esta *tabla* pintó conjuntamente la diestra mano de Zenalo al hijo de Alertes y al de Tideo...”, traduce Diego López).

De los Astrologos.



Icaro que subir hasta el sublime
 Cielo queriendo, dentro el mar cayste:
 Mira que aquella cera aqui te imprime
 De quien antes de aora muerto fuiste,
 Para que por tu exemplo mas se estime
 La sciencia por la qual tu te perdiste.
 Mas nadie iuzgue hasta q̄ lo entiēda,
 Porque cayrà soltando mas la rienda.

Alciato, 1549 (traducción de Daza Pinciano)

A partir de las sugerencias que la cera y sus funciones ponen de relieve en *El celoso extremeño* podemos trazar un recorrido que lleva desde la voluntad pedagógico-autoritaria de Carrizales para moldear la personalidad de su esposa, hasta la destrucción de sí mismo y su artificio por haber confiado demasiado en su poder de dominio.

Ahora bien, es preciso hacer foco sobre la cuestión de la ejemplaridad pues hallamos en esta novela en particular un diálogo interesante entre los modos de ejemplarizar en géneros como la emblemática y los modos cervantinos. Ya hemos señalado en páginas anteriores que la voluntad ejemplar es consustancial al género emblemático y es un rasgo que se acentúa especialmente en los tratadistas españoles, dado que el tono crecientemente moralizante (evangelizador y propagandístico de la ideología dominante, en algunos casos) es la característica más sobresaliente en el desarrollo de la emblemática hispánica.

Además de la voluntad moralizante explicitada en los títulos y temáticas de la emblemática española, se va haciendo evidente el menor resquicio que los autores suelen dejarle a sus lectores para la interpretación personal y la dilucidación individual de la imagen simbólica presentada en el emblema. A la original estructura del

emblema *triplex* fijada por Alciato, *inscriptio*, *pictura* y *subscriptio*, hacia fines del siglo XVI las colecciones españolas agregan indefectiblemente una glosa o explicación en prosa, de diversa extensión, pero siempre con el mismo propósito de anclar, fijar y delimitar más precisamente el sentido y la ejemplaridad del emblema comentado. La actividad decodificadora del lector pareciera dejarse de lado en aras de constituirlo como un ente receptor de la ingeniosa analogía simbólica, acatador de su verdad espiritual o práctica y pasible de ser transformado por la ejemplaridad recibida. La ejemplaridad emblemática cristaliza el símbolo múltiple en un concepto unívoco.²⁵ Es, en gran medida, una imposición al lector, que podrá hacer vivir en sí mismo la idea manifestada, pero de cuya creación participa poco.

Ahora bien, ¿qué relación podían tener estos modos persuasivos con la también manifiesta ejemplaridad pregonada por Cervantes en sus *Novelas*? En el camino abierto por Bernat Vistarini (1995 y luego 2001 y 2006) que también siguió Nelson (en su artículo de 2005), creemos que hay notables diferencias entre las cerradas moralizaciones emblemáticas y la vitalidad experiencial que evidencia la representación cervantina. Los autores mencionados llegan a suponer un profundo rechazo de Cervantes por este tipo de literatura ejemplarizante. A lo largo de nuestra investigación, esa idea se ha ido confirmando y es la que se nos ha aparecido con más fuerza a medida que estudiábamos las obras cervantinas en contacto con la emblemática. La gran diferencia que encontramos (además –desde ya– de la enorme diferencia de que Cervantes escribe textos ficcionales) es la libertad de lectura e interpretación, incluso en los momentos en que se hace manifiesta una voluntad ejemplar. La imposición de conceptos e ideas desde una posición de autoridad es algo que queda siempre fuera del papel de Cervantes como autor.

Las distintas interpretaciones sobre la ejemplaridad del *Celoso extremeño* coinciden en resaltar el misterio esencial con que se cierra la obra y la evidente necesidad de que el lector complete con su propia lectura el mensaje de la novela (Forcione, 1982; Lipmann, 1986; Williamson, 1990 y Molho, 1990). Como Leonora, el lector es dejado en libertad para tomar sus propias decisiones,²⁶ y los discursos

²⁵ Al modo del poderío de Saturno, conservador y estéril, estamos tentados a decir.

²⁶ Dice Forcione: "Just as Leonora suddenly finds herself delivered from the mechanisms controlling her existence and forced to meet the responsibility of moral choice independently, the reader unexpectedly find himself deprived of the guidance of the conventional narrator, betrayed by the very literary codes and models which have assisted him in his efforts of comprehension, and compelled to engage actively

autoritarios, de Carrizales, pero también del narrador, pierden totalmente el control sobre los seres que creían manejar (Lipmann, 1986; Williamson, 1990).

En su discurso final, Carrizales hace un *mea culpa*, reconoce su error y propone una lectura moralizante para su historia; es decir, convierte su extremosidad, su invención nunca vista, en ejemplo para la posteridad; al tiempo que explica claramente de qué modo debe entenderse su enseñanza. En este sentido, creemos que Carrizales se acerca a los modos ejemplarizantes de la emblemática.

No vamos a analizar pormenorizadamente todo el discurso de Carrizales (365-67), que de todas formas ha sido tan revisado por la crítica (véanse especialmente Forcione y Williamson), pero nos permitiremos comentar algunos pasajes.

Lo primero que llama la atención es que el viejo inicia su discurso dando por sentado su poder de veridicción: “—Bien *seguro* estoy, padres y señores míos, que no será menester traerlos testigos para que me creáis una *verdad* que quiero deciros.” (365, las itálicas siempre son mías). Entre estas verdades recuerda cómo recibió a Leonora, qué prevenciones tomó, cuánto la consintió “Asimismo se os debe acordar la diligencia que puse en vestirla y adornarla de todo aquello que ella se acertó a desear y yo *alcancé a saber que le convenía*.” (*ibidem*). Entre las mercedes otorgadas, la mayor falacia: “hícela mi igual...” (366), olvidando cuán desigual puede ser un prisionero de su carcelero.²⁷

Más adelante, pronuncia la idea central de sus anagnórisis:

Más como no se puede prevenir con diligencia humana el castigo que la voluntad divina quiere dar a los que en ella no ponen **del todo en todo** sus deseos y esperanzas, no es mucho que yo quede defraudado en las mías, y que yo mismo haya sido el fabricante del veneno que me va quitando la vida. (366. Los resaltados siempre son nuestros)

and independently with a text that, like the house at its center, springs open and is suddenly rent by contradiction, mysterious intimations and suggestive absences.” (1982: 90)

²⁷ “...hícela mi igual...” la frase recuerda el tópico tomista *similitudo procreat amorem*, “la semejanza engendra el amor” (*Summa*, I-II, q. 27, a. 3) originado en una fecunda tradición clásica y bíblica. Por supuesto que también se liga al concepto aristotélico-ciceroniano de *amicitia* (el amigo o el amado como otro yo, como la mitad de mi yo) y en última instancia a la transformación de los amantes como lo estudia Serés (1996, especialmente capítulos I y II, a quien remito también para los demás tópicos señalados). Sin embargo es necesario resaltar el aspecto autoritario de la frase de Carrizales. Más allá de la falacia ya señalada, acerca de la igualdad entre Leonora y el viejo en esa relación desapareja, Carrizales dice transformarla, convertirla en semejante (es decir, no lo era antes, no fue la semejanza la que engendró el “amor” que le tiene), no se encontraron dos mitades de una unidad como en el famoso símil platónico del *Banquete* (191 c-d). Pero además no es él quien se transforma en ella, ni de ella surge el deseo o movimiento del alma hacia la unión y transformación, sino que demiúrgicamente afirma haberla moldeado y convertido en diferente de sí misma para hacerla su “igual”.

Esto ha aprendido Carrizales de manera ejemplar, es decir, no sólo por propia reflexión, sino contrastado por la experiencia de unos hechos reales, que interpreta él solo, sin pedirle aclaraciones ni explicaciones a Leonora:

Digo, pues, señores que todo lo que he dicho y hecho ha parado en que esta madrugada hallé a ésta, nacida en el mundo para perdición de mi sosiego y fin de mi vida –y esto, señalando a su esposa–, en los brazos de un gallardo mancebo que en la estancia desta pestífera dueña está ahora encerrado. (366)

Finalmente concluye:

—La venganza que pienso tomar desta afrenta no es ni ha de ser, como las que ordinariamente suelen tomarse, pues quiero que, así como yo fui estremado en lo que hice, así sea la venganza que tomaré, tomándola de mí mismo como el más culpado en este delito [...]. **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! –y diciendo esto se inclinó y besó el rostro de la desmayada Leonora–, no te culpo, digo, porque persuasiones de viejas taimadas y requiebros de mozos enamorados fácilmente **vencen y triunfan del poco ingenio que los pocos años encierran**. (366-367)

Es preciso hacer unos comentarios. Carrizales sin duda comete un error trágico al confiar demasiado en que su industria y diligencia podrían asegurarle un matrimonio sin sobresaltos. Pero el texto nos demuestra que su pecado no es solamente no haber puesto sus deseos y esperanzas en Dios, sino también el no haberlos puesto en sus semejantes, especialmente en su esposa de quien insiste “hícela mi igual” pero a quien no le da el más mínimo crédito. Otra conclusión errónea de Carrizales se da en el final de la última cita, su certeza de que las persuasiones de viejas taimadas y los requiebros de jóvenes enamorados vencieron y triunfaron por sobre Leonora, hecho que los lectores –gracias a la genial revisión cervantina– sabemos que no ha ocurrido. En realidad, Leonora es la única triunfadora sobre las viejas taimadas, los mozos enamorados y los maridos celosos.²⁸

Dejamos adrede para el final el símil del gusano de seda, al que daremos un tratamiento más extenso. Tal comparación con el mundo natural resume la anagnórisis de Carrizales y lo transforma en imagen emblemática. Él mismo se cristaliza como

²⁸ Se ha discutido la verosimilitud de ese triunfo de joven frente al poder varonil de Loaysa, en un famoso análisis Américo Castro (1968. “Cervantes se nos desliza en *El celoso extremeño*”) incluso denuncia este cambio en 1613 como una adecuación hipócrita al moralismo de la época. Las respuestas de Forcione (1982) entre otros, nos eximen de más comentarios, pero queremos solamente decir que más allá de que fuera o no posible el rechazo físico de Leonora, lo importante para el relato es que ese hecho aparece como un dato importante del texto que no lo cuestiona, ni lo pone en duda; y construye a partir de él un conflicto de ocultamientos y misterios que no estaba en la versión de Porras.

emblema y como el único en su historia que llegará a convertirse en ejemplo para los demás (una muestra más del egocentrismo del personaje).

La simbología del gusano de seda, en sus variados sentidos, se apoya siempre en la laboriosa construcción del preciado capullo, donde se encierra con la misma sustancia que extrae de sus entrañas y donde se creía que hallaba la muerte, o daba vida a otro ser.²⁹ De los siete emblemas del corpus hispánico que lo toman como ejemplo,³⁰ nos interesan especialmente tres, ya que, por un lado pertenecen a colecciones de emblemas muy difundidas cuya utilización por parte de Cervantes han comprobado estudios anteriores,³¹ y por otro lado porque se fundan en la idea –central en las palabras de Carrizales– de morir como resultado del propio afán industrial.

Se trata de dos emblemas de los *Emblemas morales* de Juan de Horozco y Covarrubias (editados por primera vez en 1589) y uno de la colección del mismo nombre de su hermano Sebastián de Covarrubias Horozco (primera edición 1610).³² El último de éstos se aleja bastante de nuestro asunto, pues equipara al gusano de seda que trabaja hasta morir con el estudioso y hombre de letras, cuyo afán por el estudio es como un dulce morir con el que, sin sentirlo, se va consumiendo la vida.

Veremos entonces los dos de Horozco. El primero (emblema 35 del libro II) nos impacta con su *pictura*, que representa una casa, cubierta su fachada por una telaraña y, delante de ella, una rama con un capullo de gusano de seda sobre una mesa o taburete. Debe tenerse en cuenta que Horozco decía en su primer libro “con sólo ver la figura de cualquier emblema se representa algo que sea de aviso.” (Horozco, 1589: f.11). El emblema desarrolla un enfrentamiento entre el gusano de seda y la araña.

²⁹ Dice Covarrubias, bajo ‘gusano’: “Hay muchas diferencias de gusanos, y en la consideración dellos, siendo tan tristes animalejos, hay mucho que considerar en su naturaleza, pues los que crían la seda, dichos en latín bombyces, nos dan tanta riqueza y gala, sacando de sus entrañas el capullo de seda, labrando su sepulcro, pues al cabo se quedan encerrados en él y mueren; el volver a nacer del gusano muerto una palomita o mariposa, que con su simiente vuelve a renovar el gusano, que sale o se cría della, de cuya especulación se sacan altísimos conceptos...”

³⁰ Remitimos a la enciclopedia de Bernat Vistarini y Cull, 1999. Allí corresponden a los números 763, 764, 765, 766, 767, 768 y 1599 (este último de Rojas, muy posterior a Cervantes, pero que se dedica a poner en emblemas las *Moradas* de Santa Teresa)

³¹ Nos referimos a Ullman, 1974; Trueblood, 1984; Cull, 1990, 1992a, 1992b, Bernat Vistarini, 1995, Pinillos, 1997, Arellano, 1998, 2000.

³² Correspondientes a los números 763, 766 y 768 de Bernat Vistarini y Cull, 1999.



Horozco, II, 35

En sus versos leemos:

La araña, y el gusano de la seda
 un tiempo compitieron, y él decía
 necia y torpe ¿qué ingenio habrá que pueda
 igualar al primor del arte mía?
 Y ella dijo, pues bien ¿qué bien te queda
 de ingeniar en tu daño noche y día?
 Yo paso, y tenga ingenio quien quisiere,
 que el necio vive y el discreto muere.
 (Horozco, Libro II, emblema 35, f.69r.)³³

En la glosa, Horozco recoge las palabras de San Pablo “No queráis saber demasiado, sabed con templanza” (f. 69v.), apuntando a la soberbia con que representa al gusano de seda como figura de los cortesanos que se precian de muy discretos. Y al remedar las palabras de la araña —que aquí está vista con rasgos positivos porque su industria tiene como fin el alimento— le hace responder a su oponente

que considere lo poco que le sirve su ingenio, y su delicadeza, pues solo le aprovecha de hacerle daño y morir en sus manos, habiéndose con ingenio enlazado sin remedio, mas que ella con el poco ingenio que tenía hallaba industria con que pasar la vida. (f. 70r)

No podemos dejar de recordar las palabras de Carrizales cuando dice que él mismo ha sido el fabricante del veneno que le va quitando la vida.

Pero tampoco podemos soslayar aquello nos impacta en primer lugar en la imagen de este emblema, la casa —de la que nada se dice en las tres páginas de glosa— dominada por la araña que la cubre con su tela, mientras el gusano yace inerte fuera de ella. Imagen significativa al estar estudiando esta novela cervantina en la que ocupa

³³ Modernizo la ortografía en todas las transcripciones de los emblemas.

un lugar simbólico y central la casa-fortaleza disputada por dos hombres, cuyas semejanzas mutuas han sido tantas veces señaladas. Permítasenos entonces un desvío para dilucidar si el simbolismo de la araña podría resultar pertinente en el enfrentamiento de Carrizales y Loaysa.

En primer lugar diremos que Horozco sostiene que el gusano de seda es más bien una especie de araña (en el emblema 41 antes mencionado), y los autores equiparan ambos animalejos por tejer con hilos sacados de sus mismas entrañas.³⁴ Pero en segundo lugar, la simbología de la araña, más allá de los rasgos positivos que le confiere Horozco en el emblema analizado, aparece ligada en la emblemática al engaño, la vanidad y el trabajo inútil. Por ejemplo, en el emblema de Villava “Del artificioso” con el lema, “De viscere promo” [lo extraigo de las vísceras], bajo la imagen de una araña en su telaraña.

DEL ARTIFICIOSO.

71



Villava, II, 37

Dicen los versos:

Ay araña infeliz que vas tejiendo,
 Tan sutiles marañas,
 Para cazar un triste animalejo.
 Si fueses entendiendo,
 Que aquesas hebras son de tus entrañas,
 Darías por dañoso tu consejo.
 Cuán al vivo en su espejo

³⁴ “Dicen que la araña nos enseñó el arte de hilar y de urdir telas; ellas y los gusanos de seda desbababan el hilo de su vientre y se van consumiendo” apunta por ejemplo Covarrubias, s.v. hilo.

Parece que se mira
 Quien se anda consumiendo,
 Por andar adquiriendo
 Vano favor, a que ambicioso aspira.
 Y en pena de su vicio,
 De sus entrañas saca el artificio.

(Villava, 1613: II parte, empresa 37, f.71r.)

La glosa concluye diciendo:

Pena digna de los artificiosos en daño ajeno, pues ellos mismos se castigan, como sucedió a Perillo con Falaris, a Trasillo con Busiris, y a Diomedes con Hércules: los cuales acabaron la vida en las mismas trazas que habían inventado para ofender a los otros. Y así al artificioso se da esta Empresa. (II, f. 72v)

Se hace evidente, entonces, la semejanza con la simbólica muerte del gusano de seda.

Por su parte, Borja en su emblema "Funiculi vanitatum" [Los lazos de la vanidad], expresa en su comentario:

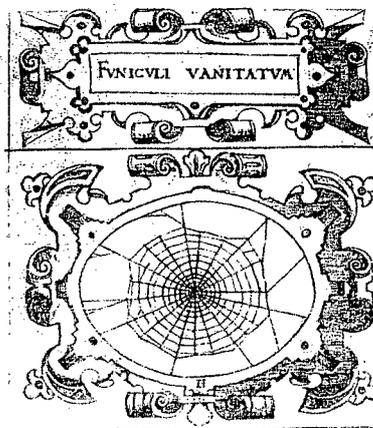
De los vanos, que hacen sus obras, siguiendo la vanidad, y miseria del mundo, y de todo lo que en él se contiene, se dice que labran lazos, y cuerdas de vanidad, tan sutiles, y tan inútiles, como son las telas, que las arañas hacen... (Borja, 1681: Primera parte 126-127)³⁵

La idea de vanidad, por supuesto que se liga al mito de Aracné, la eximia tejedora tan confiada en su arte, que se animó con soberbia a competir con Palas.³⁶

126 PRIMERA PARTE.
 FUNICULI VANITATUM.

DE los vanos, que hazen sus obras, siguiendo la vanidad, y miseria del mundo, y de todo lo que en él se contiene, se dice, que labran laços, y cuerdas de vanidad, tan sutiles, y tan inútiles, como son las telas, que las arañas hazen, porque si bien se mira, muy mas sin provecho, mas asquerosas, y debiles son todas las obras hechas contra la ley de Dios. Solo hazen ventaja à las telas de la araña, que siendo tan flojas, y delgadas, enredan, y enlaçan tan fuertemente al que las teje, que por mayores fuerzas, que tenga, es imposible sin la ayuda, y favor divino poderse soltar, ni desahirse de los laços, y enredos, que con sus malas obras ha regido; que es lo que se da à entender en esta Empresa de la tela de la araña, con la Letra, que dice. FUNICULI VANITATVM. Que quiere dezir, *Los laços de la vanidad.*

EMPRESAS MORALES. 127



Borja, I, 126-127

³⁵ La primera parte de la colección de Borja, cien empresas, salió a la luz en 1581; luego en 1680 su nieto publica en Bruselas otras 124 empresas que habían quedado manuscritas.

³⁶ Juan Diego Vila (1998) descubre alusiones al mito de Aracné en el *Curioso impertinente*.

Podemos apreciar que en los sentidos simbólicos de ambos insectos se descubren conceptos similares, la mayor diferencia parece ser que la araña se liga más comúnmente al engaño industrioso y el gusano más simplemente al artificio. La semejanza y diferencia entre los dos es equiparable, entonces, a la relación circular que la novela establece entre Carrizales y Loaysa. Ambos son ingeniosos y artificiosos, pero Loaysa es quien más despliega las armas de su vanidad y juega abiertamente con el engaño en cada una de las etapas de su asedio. Finalmente, ninguno de los dos alcanza el fin que había previsto y ambos terminan enredados en sus propios hilos.³⁷ De esta manera el emblema de Horozco –sobre la araña y el gusano– pueda actuar de caja de resonancia para la novela toda, con estas asociaciones nos alejamos de la letra para observar el texto cervantino en su matriz simbólica.

El segundo emblema de Horozco, en cambio, echa más luz a lo que el personaje Carrizales “tendría en mente” cuando se erige como ejemplo e intenta resarcirse de su error. Recordemos que se trata del emblema 41 de la Segunda parte: en la figura, un brazo sostiene una rama donde hay un capullo de gusano de seda, no lleva mote y los versos (un soneto) rezan:

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 sólo 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 goze con su muerte!

¡Oh cuántos hay con sedas y a caballo
a quien dejó en estofa y buena suerte
la miserable del que fue en ganallo! (Horozco, 1604: f. 81r)

³⁷ Podría leerse a nueva luz la alusión –señalada por Peter Dunn (1973: 102-103)– a Marte y Venus atrapados por la red de Vulcano. Es decir aquella reescritura de Porras que en 1613 termina enunciando: “Llegóse en esto el día, y cogió a los nuevos adúlteros enlazados en la red de sus brazos.” (363); mientras en Porras simplemente decía “los adúlteros abrazados” (799), sin mención a la red –que en nuestra lectura podría aludir también a la red de la araña.



De su propia sustancia aquel gusano
 artifice ingenioso de la seda
 va texiendo vn capullo do se enrreda,
 y muere en carcel hecha por su mano.
 De solo esto siruio el trabajo v ano
 a el, mas otro al fin lo desenrreda
 y dispone de suerte que se pueda
 honrar con ello el noble y cortesano.
 O duro afan o desventura suerte
 morir por tener algo y no gozallo,
 para que otro se goze con su muerte,
 O quantos ay con sedas y a cauallo
 a quien dexo en estofa y buena suerte
 la miserable del que fue en ganallo.

Horozco, II, 41

El concepto expresado por el emblema es la denuncia en contra de los avarientos y miserables. Pero es notable cómo se resalta especialmente que la riqueza que uno reunió será disfrutada por otro. Tal como dice en este pasaje de la glosa:

Considerando pues la orden de este gusano tan maravilloso y de la manera que se encierra en su capullo, desentrañándose para él, hasta que muere en la codicia de su labor, y que después ha de ser esto para que otros se aprovechen de lo que costó la vida a quien lo trabajó; viene a ser evidente ejemplo de los que allegan hacienda con miseria y desventura, desentrañándose hasta venir a consumirse por no osar llegar a lo que tienen, aunque más lo hayan menester para su vida y sustento, y después viene su hacienda a quien habiéndole deseado aquel día se entra en ella y se alegra, como el que halló los despojos muchos; y si el desventurado por haberle costado trabajo el adquirir la hacienda la guardaba; el que de nuevo entra y le halla, como no sabe lo que es afanar y allegar, fácilmente la derrama, pareciéndole que para esto le ha venido la buena suerte, entendiéndolo mal que de aquella manera se goza. (f. 82r)

Carrizales se cuida mucho de ser miserable y subraya especialmente (tanto él como el narrador) con qué liberalidad ofreció su hacienda para dar gusto a las mujeres de la casa. De modo que, caer en la avaricia es sin duda uno de sus miedos y fantasmas; es por eso que hace esfuerzos para demostrar lo contrario. Pero si bien

Carrizales fue liberal con su hacienda, no dejó de ser terriblemente avaro con la vida de Leonora, su última y más preciada adquisición, a quien llama “joya” y encierra en el inmenso cofre de la casa-convento.

En el momento de su muerte, Carrizales reconoce que obró erradamente, pero si el símil que utiliza (“Yo fui el que, como el gusano de seda, me fabriqué la casa donde muriese...”) y sus últimas disposiciones testamentarias (otorgar su “joya” en matrimonio, junto con su hacienda al mozo “a quien nunca ofendieron las canas deste viejo”) son vistas a través de los emblemas de Horozco, echaremos nueva luz a la manera en que el personaje parece comprender sus faltas. Carrizales se ve a sí mismo como el gusano de la seda que trabaja industriosamente en su capullo, como él en su casa y sus innumerables prevenciones, para que otro disfrute de sus esfuerzos. Piensa que erró en ser avaro con sus bienes, en guardar con demasiado celo y en confiar en que su industria podría salvarlo de los avatares de la fortuna. Por todo esto, cree que ahora otro disfrutará de lo que él allegó con tanto esfuerzo; de modo que quiere adelantarse y ser él mismo el que *da* su tesoro a quien se lo ha *quitado* (cf. Weber, 1984: 40-41).

Por el contrario, como tantas veces en los textos cervantinos, creemos que el mayor pecado del personaje radica en la fuerza que se hace a los semejantes, en pretender avasallar voluntades para imponer la propia (cf. D’Onofrio 1997 y 2001). Pecado de soberbia para con los demás y también para con Dios; rasgo evidente en el personaje del viejo celoso que, con peligroso artificio, quiso elevarse por sobre su condición como demiurgo de un mundo imposible y estéril; y que aún en el trance de la muerte pretende seguir moldeando la vida y voluntad de Leonora, su prójimo más cercano (“hícela mi igual...”).

Creemos lícito afirmar que el intertexto ejemplar del gusano de la seda que cree descubrir Carrizales y que se autoimpone como explicación y castigo, no es en definitiva el que transmite la novela. Como otros han dicho antes (Forcione, 1982; Williamson, 1990, etc.), Leonora más aún que Carrizales, es aquí el personaje que vehiculiza la ejemplaridad de la novela: al ejercer su voluntad libremente, demuestra ser modelo de criatura humana, pecadora y perfectible, pero consciente y dueña de su voluntad. Y de todos modos, podemos apreciar el valor del símil del gusano de seda en tanto emblema ejemplar de la novela de Cervantes (no de la “reescritura” que quiere imponer Carrizales). Esto será posible si leemos el gusano tal como lo utilizó Santa

Teresa en su Morada quinta, capítulo segundo (1948: 588-594), donde es imagen de la muerte y resurrección del alma en Cristo, que muere para resucitar transformada en un ser más libre y puro, la mariposa o palomita, como la llamaba Covarrubias. Fácil es advertir que en la novela Carrizales muere para que Leonora renazca transformada.

Así es que, paradójicamente, las palabras repetidas en un momento de trance desenfrenado resultan ser, más que ninguna otra, la clave de la novela.

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

Es curioso que sea una figura demoníaca, como la dueña, quien cante estas coplas que se nos presentan como esenciales para la novela. ¿Por qué el mensaje ejemplar de la obra está dicho por un personaje desautorizado, durante un baile lascivo, con coplas populares? ¿Y no en cambio en la voz de un personaje, si bien caído y pecador como Carrizales, pero en su momento de autorreflexión y confesión? Descubrimos aquí una mirada compleja y cuestionadora del problema de la autoridad, cuyo mayor representante en la novela es Carrizales.

Por lo demás, es muy interesante confrontar la redacción de Porras con la de 1613. En la última versión, leemos que Marialonso le rogó a Loaysa que tocarse y cantase esas “coplillas que entonces andaban muy validas en Sevilla, que decían ‘*Madre la mi madre, /guardas me ponéis*’...” (357), mientras que la primera redacción dice en cambio y agrega (el agregado es lo interesante): “...un cantar que entonces andaba muy válido en el pueblo y **hacía mucho al caso para lo que entonces allí pasaba**, el cual era el que dice...” (703). Podemos observar, entonces, cómo en la redacción de 1613, se ha querido borrar la indicación explícita hacia la pertinencia de los versos, pero no se han borrado ni cambiado los versos. Suponemos que porque siguen siendo pertinentes y se le deja al lector que lo descubra.

En esta misma línea de pensamiento, consideramos que las últimas palabras del narrador, generalmente una figura de autoridad en los textos narrativos, también socavan en el lector la confianza que podía tenerle:

Y yo quedé con el deseo de llegar al fin deste suceso, ejemplo y espejo de lo poco que hay que fiar de llaves, tornos y paredes cuando queda la voluntad libre, y de lo menos que hay que confiar de dueñas de monjil negro y tendido, y tocas blancas y luengas. Sólo no sé qué fue la causa que Leonora no puso más ahínco en desculpase y dar a entender a su celoso

marido cuán limpia y sin ofensa había quedado en aquel suceso... (368-369)

En el lector atento, la desconfianza sobre el narrador surge no tanto por la incertidumbre y dudas que éste manifiesta –pues eso puede resultar estimulante–, sino justamente por sus afirmaciones demasiado tajantes sobre “el ejemplo y espejo” del relato, que no coinciden totalmente con lo que se acaba de leer. En este sentido, el narrador parece concordar con Carrizales en la convicción de una ejemplaridad bastante conservadora: la voluntad no debe quedar libre porque va a obrar mal. Y según tal idea, Carrizales falló en no haber cerrado aún más el círculo sobre Leonora, más llaves, más tornos y paredes y sobre todo menos comunicación con quien pudiera tentarla. Y sin embargo, fue la voluntad libre de Leonora la que triunfó por sobre todos los personajes que quisieron imponérsele, sea por la fuerza de la represión como por la de la persuasión.

En conclusión, el testimonio de esta novela, nos permite sugerir que la ejemplaridad en Cervantes no se hallará en las voces más autorizadas y quizás autoritarias (como los símiles de los emblemas), sino en la intuición nacida de la experiencia vital,³⁸ que se manifiesta en los más diversos ámbitos y a través de los personajes más inusitados, como sucede aquí con las coplas,³⁹ y que sólo logra transmitirse por alusiones, inversiones y sugerencias no concluyentes, en el ejercicio de la libertad lectora.⁴⁰

³⁸ Bradley Nelson (2005) analiza esta idea en el *Persiles*.

³⁹ Es de mucha importancia y confirma nuestra lectura, destacar el carácter popular de las coplas (Canavaggio 1990 estudia sus variaciones), puesto que ese origen resalta la posición humanista que recupera las tradiciones populares como más ligadas a la verdad primigenia.

⁴⁰ Recordamos el precioso artículo de Antonio Rey Hazas (1990) “Cervantes, el Quijote y la poética de la libertad”.

Ricardo de *El amante liberal* como contraejemplo de Carrizales

Carrizales y Ricardo son dos personajes que tienen muchos puntos de contacto, sobre lo cual Noelia Vitali hace un recorrido pormenorizado (Vitali 2009). Aquí recordaremos que en sus mismos apelativos se enfrentan, pues el que es liberal se opone al que es celoso o avariento; pero en el conflicto de ambos personajes se halla una misma matriz autoritaria o al menos avasallante para con el prójimo. Ya lo hemos visto en el caso del viejo celoso; en Ricardo ese tipo de actitud del personaje se descubre en su prehistoria y en los comentarios de Leonisa.

Incluso contada por él mismo la escena de los jardines de Ascanio, muestra el arrebatado colérico de Ricardo, que como rasgo más característico se arroga el poder de descubrir los pensamientos y sentimientos de los demás personajes. Su discurso, además, está plagado de lugares comunes e imágenes estereotipadas, y en esto vemos una señal de los que piensan el mundo en moldes preconcebidos y son entonces lo contrario a quienes pueden aprovechar las experiencias individuales y apreciar las diferencias.

Nos permitimos citarlo por extenso para justificar nuestra lectura. En primer lugar, dice saber lo que piensa y siente Leonisa y, para hacerlo, se sirve de símiles remanidos como la yedra y el tronco, la belleza de Ganimedes, y de tópicos poéticos de origen garcilasiano:

–Contenta estarás, ¡oh enemiga mortal de mi descanso!, en tener con tanto sosiego delante de tus ojos la causa que hará que los míos vivan en perpetuo y doloroso llanto. Llégate, llegate, cruel, un poco más, y enrede tu yedra a ese inútil tronco que te busca; peina o ensortija aquellos cabellos de ese tu nuevo Ganimedes, que tibiamente te solicita (...)

Se embarca a continuación en un diálogo ficticio y monológico, en verdad, para desacreditar a los dos amantes y desmentirlos en sus supuestas creencias:

¿Piensas por ventura, soberbia y mal considerada doncella, que contigo sola se han de romper y faltar as leyes y fueros que en semejantes casos en el mundo se usan? ¿Piensas, quiero decir, que este mozo, altivo por su riqueza, arrogante por su gallardía, inexperto por su edad poca, confiado por su linaje, ha de querer, ni poder, ni saber guardar firmeza en sus amores. ni estimar lo inestimable, ni conocer lo que conocen los maduros y experimentados años? No lo pienses, si lo piensas, porque no tiene otra cosa buena el mundo. sino hacer sus acciones siempre de una misma manera, porque no se engañe nadie sino por su propia ignorancia.

Se despacha luego con una lista de estereotipos que da por seguros:

En los pocos años está la inconstancia mucha; en los ricos, la soberbia; la vanidad, en los arrogantes, y en los hermosos, el desdén, y en los que todo esto tienen, la necesidad, que es madre de todo mal suceso.

Para por fin atacar a Cornelio de pusilánime y afeminado, despreciándolo no sólo por lo que pueda ser, sino además por lo que, según Ricardo, piensa, siente y estima:

Y tú, ¡oh mozo!, que tan a tu salvo piensas llevar el premio más debido a mis buenos deseos que a los ociosos tuyos, ¿por qué no te levantas dese estrado de flores en el que yaces, y vienes a sacarme el alma, que tanto la tuya aborrece? Y no porque me ofendas en lo que haces, sino porque no sabes estimar el bien que la ventura te concede; y vese claro que le tienes en poco, en que no quieres moverte a defendelle, por no ponerte a riesgo de descomponer la afeitada compostura de tu galán vestido. Si esa tu reposada condición tuviera Aquiles, bien seguro estuviera Ulises de no salir con su empresa, aunque más le mostrara resplandecientes armas y acerados alfanjes. Vete, vete y recreáte entre las doncellas de tu madre, y allí ten cuidado de tus cabellos y de tus manos, más despiertas a devanar blando sirgo que a empuñar la dura espada. (116-117)

En concordancia con la imagen del personaje que se nos sugiere en esta escena, luego Leonisa, le confesará que “siempre te tuve por desabrido y arrogante, y que presumías de ti algo más de lo que debías” (145).

Asimismo al igual que en *El celoso extremeño*, la sombra de la melancolía sobrevuela esta novela en toda su primera parte. El tono melancólico se hace presente desde el inicio, con el lamento de Ricardo que, vagando entre las ruinas de Nicosia, compara sus males sin remedio (cree a Leonisa muerta), con aquel de la ciudad destruida que al fin y al cabo podrá volver a ser levantada.⁴² La búsqueda de la soledad, las tribulaciones llenas de imaginaciones lúgubres y el sentimiento de hallarse en una situación límite que no tiene salida, son actitudes plenamente reconocidas para los temperamentos melancólicos en los estudios de la época.⁴³ El narrador no deja dudas sobre esta caracterización melancólica, después del lamento de Ricardo, pues hace hincapié en lo extremado de su imaginación sombría:

⁴² También aquí remitimos a otro trabajo de Noelia Vitali dedicado a las ruinas (2011). El discurso de Ricardo es el siguiente: “¡Oh, lamentables ruinas de la desdichada Nicosia, apenas enjutas de la sangre de vuestros valerosos y mal afortunados defensores! Si como carecéis de sentido le tuviéades ahora, en esta soledad donde estamos, pudiéramos lamentar juntas nuestras desgracias, y quizás de haber hallado compañía en ellas aliviara nuestro tormento. Esta esperanza os puede haber quedado, mal derribados torreones, que otra vez, aunque no para tan justa defensa como la en que os derribaron, os podéis ver levantados. Mas yo, desdichado, ¿qué bien podré esperar en la miserable estrechez en que me hallo, aunque vuelva al estado en que estaba antes deste en que me veo? Tal es mi desdicha, que en la libertad fui sin ventura y en el cautiverio ni la tengo ni la espero.” (109-110)

⁴³ Ver especialmente Bartra 2001 y su análisis de obras españolas al respecto.

Estas razones decía un cautivo cristiano, mirando desde un recuesto las murallas derribadas de la ya perdida Nicosia, y así hablaba con ellas, y hacía comparación de sus miserias a las suyas, como si ellas fueran capaces de entenderle; propia condición de afligidos que, llevados de sus imaginaciones, hacen cosas ajenas de toda razón y buen discurso.

A diferencia del viejo Carrizales, que sufre ante el temor de perder sus tesoros y su honra por la infidelidad de la mujer, y entonces se aboca fervorosamente a construir con soberbia barreras que lo aislen del peligro; Ricardo ya ha perdido lo que más quería y su actitud soberbia se ha desmoronado para caer en la desesperación y la más suprema inactividad. Si antes era un personaje colérico que parecía saber lo que todos pensaban y sentían, luego de su cautiverio y de la segura muerte de Leonisa, vive en la duda y el lamento constante. Únicamente luego de la conversación con el renegado Mahamut que oficia de médico de almas, Ricardo comienza a vislumbrar la posibilidad de cambio: en un sentido acorde al pensamiento y las preocupaciones morales y espirituales de la época, Ricardo se sacude la modorra de la desesperanza y el abandono en el dolor por la mala fortuna que le ha tocado, para empezar a pensar que debe actuar a fin de mejorar su estado, ayudar con obras para torcer la mala fortuna. En la ficción, ese cambio de actitud le reporta inmediatamente un premio inesperado cuando la llorada Leonisa aparece viva y bellísima como siempre ante sus mismos ojos.

Cuando Leonisa aparece en escena y dialoga con Mahamut, se descubre en ella esa misma sensación de pérdida melancólica; que no es sólo la pérdida de un bien, sino de sí mismo; por eso hay que prestar atención que ambos protagonistas dicen hallarse en un laberinto. La novela misma tiene una estructura laberíntica con su comienzo *in medias res* y sus relatos retrospectivos, y también, por supuesto, por la dificultad para que de esa enmarañada trama llena de dificultades, se consiga llegar a buen puerto. Incluso se ha leído la forma en que aparece Leonisa sentada y pensativa en el momento de encuentro con Ricardo como una representación de la pose melancólica (cf. Lerner 1987 y Parodi 2002). Pero no queremos discutir esos asuntos o tratar esas cuestiones ahora, sino solamente señalar la relación de esta novela con las problemáticas planteadas en *El celoso extremeño*.

La transformación que sufre Ricardo a lo largo de la novela puede leerse también como un aprendizaje de autodominio, de humildad y de aceptación de las imperfecciones humanas, tanto propias como ajenas. Del tono melodramático con el que empieza, sus discursos estereotipados para hablar del amor y para agredir a la

mujer que no reconoce en él lo que vale, Ricardo ha podido aprender a adaptarse, a fingir sus palabras, mentir su nombre y sus intenciones, y junto con todo esto a abandonar la arrogancia y diríamos, dejar de pensar en absolutos, sino en circunstancias particulares y únicas. Él también, como Leonisa, se acrisola con la experiencia, para hacerse cada vez más humano y más valioso.⁴⁴

Por eso, al final, cuando cree todavía que está mostrando toda su generosidad al entregar a Leonisa a Cornelio, se detiene y debe reconocer que el gesto de grandeza que estaba escenificando era una falsedad sin propósito que seguía enredado en sus grandilocuencias anteriores y no respetaban las libertades del prójimo. A diferencia de Carrizales que sigue digitando las voluntades ajenas sin consulta ni mediación,⁴⁵ Ricardo descubre que debe callar y ceder la palabra a quien le corresponde decidir.

—Ves aquí, ¡oh Cornelio!, te entrego la prenda que tú debes de estimar sobre todas las cosas que son dignas de estimarse; y ves aquí tú, hermosa Leonisa, te doy al que tú siempre has tenido en la memoria. Ésta sí quiero que se tenga por liberalidad, en cuya comparación dar la hacienda, la vida y la honra no es nada.... (...)

Y en diciendo esto calló, como si al paladar se le hubiera pegado la lengua; pero desde allí a un poco, antes que ninguno hablase, dijo:

—¡Válame Dios, y cómo los apretados trabajos turban los entendimientos! Yo, señores, con el deseo que tengo de hacer bien, no he mirado lo que he dicho, porque no es posible que nadie pueda mostrarse liberal de lo ajeno. ¿Qué jurisdicción tengo yo en Leonisa para darla a otro? O ¿cómo puedo ofrecer lo que está tan lejos de ser mío? Leonisa es suya, y tan suya, que al faltarle sus padres, que felices años vivan, ningún opósito tuviera a su voluntad (...) y así, de lo dicho, me desdigo, y no doy a Cornelio nada, pues no puedo...”

Güntert (1993) cree descubrir en este final una puesta en escena artificiosa y manipuladora por parte de Ricardo. Se basa en la semejanza de su confesión a Mahamut del principio de la historia cuando el narrador dice que se quedó mudo porque “la lengua se le pegó al paladar”, mientras que aquí dice “Y en diciendo esto calló, como si al paladar se le hubiera pegado la lengua...”. Esto sería una señal de que Ricardo está fingiendo y preparando la escena de manera tan espectacular como la

⁴⁴ En un capítulo anterior hablamos de la declaración de Leonisa quien afirma que su virtud mejora con el trato y la experiencia: “...como el oro tengo de ser, con el favor del cielo, que mientras más se acrisola, queda con más pureza y más limpio.” Y luego sigue: “...podría ser que al hacer ahora la experiencia me pusiese la verdad delante de los ojos el desengaño; y estando desengañada, fuese, con ser honesta, más humana.” (145).

⁴⁵ Bien es cierto que Carrizales es marido de Leonora y por lo tanto tiene otros derechos sobre ella para la época, y Ricardo en cambio no es nada de Leonisa, pero de todas formas, creemos que el gesto contemplativo para con los deseos y la voluntad del otro, pueden ser comparados.

llegada a Trápana con vestidos turcos. Creemos que la observación es pertinente, pero no podemos acordar con Güntert cuando da esta lectura como concluyente y la única válida; preferimos en todo caso verla como un indicio más para que el lector decida y saque sus propias conclusiones. Por otro lado, incluso si aceptamos que Ricardo finge aquí una anagnórisis por conveniencia, su gesto de ceder la palabra y la decisión a Leonisa (aun cuando sea un gesto engañoso y ella haya sido manipulada por su accionar y sus discursos), es fundamental el hecho de que necesita tener una respuesta, tiene que estar la voz y la voluntad del otro dispuestos favorablemente. De otra forma, no conseguiría nada y he ahí el peligro o terreno resbaladizo en que se mueve quien reconoce la libertad del prójimo.

Nuevamente en relaciones de libertad, con un diálogo donde debe esperarse la respuesta del otro, es que puede alcanzarse un final ejemplar, más allá de ficciones o manipulaciones que, de todas formas, nunca serán iguales a imposiciones autoritarias.

IV – 5. La emblemática en la construcción ejemplar de *La ilustre fregona*

La novela de *La ilustre fregona* permite una interesante lectura a la luz del género emblemático. Quisiéramos mostrar aquí, en primer lugar, una serie de similitudes en su configuración que remedan los principios constitutivos del emblema; para luego señalar cómo ciertas sugerencias simbólicas sobre los personajes cobran mayor relevancia cuando son analizados a la luz de aquella virtual enciclopedia de símbolos que nos ofrece el conjunto de emblemas españoles contemporáneos a Cervantes.¹

I.

Configuraciones cercanas a la emblemática en *La ilustre fregona*.

Cuando hablemos aquí de emblemas, en especial en esta primera parte dedicada a las coincidencias funcionales con la novela, vamos a estar abstrayendo características comunes de un gran número de emblemas individuales que no siguen un patrón totalmente fijo o rígido. Asimismo, al hablar de rasgos o recursos emblemáticos nos referimos a formas de representación simbólicas que pueden pertenecer al género en sí o ser solamente una derivación de sus modelos, cosa nada extraña en una época como la que nos ocupa donde la emblemática tiñó amplias zonas de la cultura y sus prácticas comunicativas.²

Comenzaremos deslindando tres componentes fundamentales de la configuración emblemática que tienen también un papel importante en la construcción

¹ Recordamos que el emblema es aquel artefacto icónico y textual al mismo tiempo que en su forma más canónica se construye con una imagen de carácter simbólico, introducida por un mote (título, frase sentenciosa, fragmento poético, etc.) y acompañada de unos versos que hacen las veces de comentario o desarrollo epigramático. La finalidad manifiesta de todo emblema es transmitir un concepto o idea ejemplar.

² Cf. Praz 1989; Maravall 1990, Daly 1978 y 1998; Campa 1990; R. de la Flor 1995.

de *La ilustre fregona*: el desciframiento enigmático, la estructura múltiple y el propósito ejemplar.

1. La tensión enigmática

La condición paradójica y enigmática surge en la novela desde su mismo título: “la ilustre fregona” –como se ocupan de aclarar los personajes del relato– resulta para la época una contradicción flagrante: es la unión extraña de lo alto y lo bajo, de la condición más encumbrada y la más rastrera. Paradoja que se acentúa por el hecho de mantenerse hasta el final el enigma sobre la identidad de la curiosa protagonista.³

El emblema, como ya hemos visto, es en gran medida deudor del jeroglífico renacentista,⁴ mantiene como una condición propia y definitoria su carácter enigmático; aunque siempre dentro de los límites de la transmisión de una idea o concepto que debe ser comprendido y asimilado –con mayor o menor dificultad– por el lector.

Además de los comentarios sobre su apelativo que hacen los personajes y la intriga que provoca la condición de Costanza, son unas palabras de Avendaño las que mejor testimonian el papel enigmático de la protagonista, cuando éste asegura no poder ver la bajeza del estado de la doncella, porque señales externas como su belleza, su donaire, su sosiego, su honestidad y recogimiento le “...dan a entender que debajo de aquella rústica corteza debe de estar encerrada y escondida alguna mina de gran valor y de merecimiento grande.” (400).

Tomás habla como enamorado, pero también como exégeta porque los términos que usa y las ideas que despliega son equivalentes a las usadas para develar símbolos velados; como los detalles que dan indicios de algo mayor o el entendimiento

³ “Pues ¿cómo la llaman por toda la ciudad –dijo Lope– la fregona ilustre, si es que no friega? Mas sin duda debe ser que como friega plata, y no loza, le dan el nombre de ilustre.” (399) “El Corregidor pregunta por Costanza, “¿dónde está una muchacha que dicen que sirve en esta casa, tan hermosa que por toda la ciudad la llaman la ilustre fregona...?” (425). Se evidencia la respuesta paradójica cuando dice: “esa fregona ilustre es cierto que está en mi casa, pero no es mi criada ni deja de serlo” (la aclaración de esto va a necesitar el relato del huésped; un misterio pide un relato.). El Corregidor le dice al huésped que “no es joya para estar en el bajo engaste de un mesón” y luego le dice a ella “...que no solamente os pueden y deben llamar ilustre, sino ilustrísima; pero estos títulos no habían de caer sobre el nombre de fregona, sino sobre el de una duquesa.” (425).

⁴ Además del capítulo de esta tesis dedicado a la emblemática, véase el clásico estudio de Mario Praz (1989: 24 y ss.). También Daly (1998: 9-42). Y una pormenorizada explicación en García Arranz (2002).

puesto en juego para develar la verdad profunda. De hecho, la construcción misma que hace aquí Tomás de Costanza es semejante a la de los famosos Silenos de Alcibiades, que Erasmo, en su comentario del adagio, había explicado como figura paradigmática del misterio que encubre las más valiosas verdades (*Adagia*, III, iii, 1).⁵ La condición de los Silenos, tal como los presenta Erasmo, se acerca mucho al enigma y, al fin y al cabo, también al símbolo que oculta su verdad espiritual detrás de una corteza material. Todo aquello que Erasmo equipara a los Silenos de Alcibiades, insiste en que sea “leído” atravesando la superficie; pues su profundidad da una respuesta diferente de lo que en apariencia muestra. Asimismo, repite la recomendación de invertir el “Sileno” para hallar el verdadero sentido que suele perderse con la mirada recta. Como se ve, en todo esto, además del carácter enigmático, también se resalta la condición paradójica: lo feo que oculta lo bello o, como en el caso de Costanza, lo bajo que oculta la más alta alcurnia. Y sólo el ojo de un buen intérprete es capaz de descubrirlo.

El enigma que suscita la imagen y el mote de esta doncella, que vive en un mesón muy urbano pero vestida de labradora, nos recuerda que un rasgo común de los emblemas es la considerable tensión enigmática que se suele producir entre dos de sus partes, la *inscriptio* o mote y la *pictura* o imagen.⁶ De modo similar al del enigma emblemático, el personaje de Costanza atrae y genera deseos de develar el misterio que encierra.⁷ Sin embargo, tal como ha dicho Alsina, Costanza es una esfinge muda, porque justamente “su respuesta es nunca dar respuesta”.⁸

⁵ Como se sabe, la expresión *Sileni Alcibiadis* hacía referencia a unas estatuillas de tosca figura que podían abrirse para guardar joyas y tesoros. Leo el adagio en la vieja edición de Aguilar de *Obras escogidas* editadas (1956: 1168-1083), pero hubo una traducción castellana de Bernardo Pérez de Chichón, Valencia 1528 (que la Universidad de Valencia reeditó hace pocos años, lamentablemente no he podido acceder a esta edición). Sebastián de Covarrubias en su emblema 51 de la centuria III de sus *Emblemas morales* recoge la idea del adagio y las figuras de los Silenos bajo el mote “Meliora latent” [Lo mejor está oculto]. Bernat Vistarini (2011) establece relaciones interesantes entre estos textos y la obra de Cervantes.

⁶ Dejando de lado la discusión de si esto puede ser esgrimido como una férrea particularidad genérica según la idea muy discutida que sostiene Jöns (*Apud Daly* 1979: 23 y ss), de la que hablamos en el capítulo correspondiente de esta tesis.

⁷ Y no olvidemos que en el romance metafísico se la compara con todas las esferas que constituyen en universo puestas en movimiento por la fuerza de atracción que produce el *primer mobile*, movido a su vez por amor a Dios, según la reelaboración escolástica de la teoría aristotélica. Véase más adelante en esta tesis VI, 7.

⁸ Alsina 1983, trabajo que es parte de un renombrado volumen colectivo donde hay otros muy buenos artículos sobre la novela.

En un rasgo muy cervantino, el misterio nunca se explica completamente, dado que su valor intrínseco y ejemplar radica en generar interrogantes e inquietudes, no en dar respuestas unívocas.

Es preciso agregar, además, que la novela misma coloca en primer plano la cuestión del enigma y la actividad de desciframiento mediante la prueba del pergamino recortado, transmisor de un mensaje que recién cobra sentido cuando se unen las dos partes que originalmente eran una unidad. Como también resalta Alsina (1983: 199), ningún fragmento tiene preeminencia, sino que “cada cual es a la vez explicador del otro y explicado por él”, se precisan mutuamente y a la vez precisan de alguien que los descifre.⁹

Debemos recordar que el método de prueba utilizado aquí sigue la práctica que está en el origen de la palabra “símbolo”, el *symbolon* griego, un objeto cortado en dos que servía como contraseña para confirmar la identidad del poseedor.¹⁰ El reconocimiento mediante un “símbolo” en su sentido lato original se realiza entre dos personas que tienen un pacto o una relación, el signo de esa relación sería la moneda, el óbolo o el objeto que fuera, cuando está entero. Al partir por la mitad dicho objeto, a cada uno de los participantes le queda un testimonio de aquel pacto. Cada mitad servirá de recordatorio, retrotraerá la memoria hacia aquello que se significaba por el objeto entero, cada mitad reclamará, entonces, una interpretación para volver al sentido que tenían antes de la división.

La misteriosa madre de Costanza ha diseñado de ese modo el proceso por el cual su hija volvería a recibir la identidad perdida. Curiosamente, la prueba de su identidad se realiza de manera adecuada al violento y quebrado origen de la doncella, es decir a través de símbolos fragmentados que deben ser unidos para señalar que allí hay una verdad (“Esta es la señal verdadera” exclaman los pergaminos juntos). Cuál sea exactamente esa verdad queda fuera del rango significativo de la prueba y reside en las voces que cargan con su secreta historia, a las cuales los lectores y oyentes elegirán

⁹ Las modernas teorías sobre el emblema preconizan que esta doble función de representar e interpretar es el modo más propio en que se relacionan las tres partes del emblema.

¹⁰ Covarrubias lo explicaba así: “Antiguamente cuando entre dos personas habían de conferir negocio grave y secreto, para que ninguno de los dos fuese después engañado por tercera persona, partían entre los dos una moneda o alguna otra cosa con ciertas muescas o dejás, que no se pudiesen contrahacer, y al tomar a comunicarse sacaba cada uno su pedazo y juntábanlos, de donde se colegía ser la persona cierta con quien se podía comunicar el secreto.” (*Tesoro...*, s.v. ‘símbolo’). Y véase también Chevalier 1993 “Introducción”: 21-22 que confirma lo dicho sobre el origen del símbolo.

—o no— creer. Nuevamente, la solución del misterio delega al receptor una parte fundamental de su circuito de validación.¹¹

2. La unidad fragmentada

Fragmentaria es también la novela misma de *La ilustre fregona*, que suele desconcertar por la falta de unidad de su historia. Y esa es la razón por la cual se ha discutido tanto acerca de la importancia relativa de sus diversos personajes y sopesado cuáles de ellos pueden alzarse con el título de protagonistas de la novela.¹² Durante muchos años, la crítica ha discutido la inclusión de la novela dentro de aquellas divisiones tajantes que se hacían entre las ficciones realistas o idealizantes de Cervantes, debido a la amplitud de sus relaciones temáticas y genéricas con tales modelos narrativos. Así también, es común hallar análisis muy válidos pero que obliteran algunos tramos del relato y sólo atienden a una u otra parte, según los intereses y preocupaciones de sus autores.¹³

Tales discusiones se originan evidentemente por un rasgo característico e insoslayable de nuestra novela: la marcada variedad de sus partes.¹⁴ *La ilustre fregona* es una narración compuesta de historias diversas, cada una de las cuales transita por un modelo formal y temático particular; a lo que se suma el conjunto de poemas perfectamente imbricados con la trama.

La pericia cervantina conduce al lector con maestría por los vericuetos del relato hasta el anudado final, pero no es nuestro interés ahora descifrar los engarces y

¹¹ Por otro lado, no debe pasarse por alto que la cuestión de la interpretación aparece como recurrente en la novela. Además de los ejemplos mencionados, otros pasajes tratan sobre el desciframiento y la interpretación, como sucede cuando el valentón Barrabás no entiende bien el canto de Carriazo durante el baile, cuando en el mismo episodio se comenta y critica el romance de las esferas dedicado a Costanza, cuando Lope / Carriazo intenta hacer valer su interpretación de las partes del asno que ha apostado, cuando el huésped y su mujer pretenden analizar el significado del ovillejo escrito por Avendaño e, incluso, cuando Costanza interpreta la “oración” fingida que Tomás / Avendaño le pasó para el dolor de muelas.

¹² Un excelente resumen de estas discusiones puede hallarse en el repaso bibliográfico que hace Jorge García López en las notas complementarias de su edición de editorial Crítica (2001: 911-929)

¹³ Y algunos excelentes han salido de nuestro grupo de investigación en el Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”, como el de Silvana Arena (1999) y el de Juan Diego Vila (1999).

¹⁴ Es por esto que varios estudios se han dedicado a analizar su estructura, entre los que destacamos el fundante de Ana María Barrenechea (1961), así como también el de Eleodoro J. Febres (1994). El presente trabajo es deudor de ellos en varios aspectos.

cómo éstos sorprenden y mantienen el interés del lector, sino por el contrario aislar los componentes que forman esta novela compleja. En tal sentido, es posible indicar que son básicamente tres las historias que conforman el texto: por un lado, las aventuras de los jóvenes nobles, sus trazas y embustes picarescos; por otro, la increíble vida de Costanza en el mesón, su idealizada castidad y los enamoramientos que provoca; y, finalmente, la trágica y truculenta historia de la señora peregrina y el caballero violador.

Aquí también la emblemática puede auxiliarnos en la comprensión de este tipo de conformación estructural, que busca la unidad a partir de partes notablemente divergentes. Desde ya que no pretendemos una equiparación perfecta entre estructura novelesca y estructura emblemática, sino proponer la idea de que un género tan importante para la cultura de la época pueda servir de caja de resonancia donde cobren mayor sentido o claridad las elecciones artísticas de Cervantes en lo que concierne a la forma del relato.

Desde la edición ilustrada de los epigramas de Alciato en 1531, a la que se le dio el título de *Emblematum liber* con el que continuaría publicándose en numerosas ediciones a lo largo de los años, se sientan las bases de lo que sería una unidad triforme, el clásico *emblema triplex*. Nos interesa recordar aquí que el término empleado, 'emblema' provenía de las artes plásticas y designaba las imágenes hechas con la técnica del mosaico, en la que materiales diversos se unían para representar una figura uniforme. Es decir que, desde los comienzos del género, su particular conformación estructural resultaba determinante.¹⁵

En la técnica de la incrustación que da origen al término y en la conformación misma del emblema como artefacto simbólico, tal como era entendido en el siglo XVII, se le da suma importancia a la selección y posterior unión de partes distintas para alcanzar una unidad orgánica. El método de lectura que se preconiza para los emblemas pone énfasis en aquella actividad cognoscitiva que logra descubrir verdades

¹⁵ Cf. Sebastián de Covarrubias, *Tesoro...*, s.v. 'emblema'. Su hermano, Juan de Horozco y Covarrubias en el capítulo I del Libro Primero de su colección de emblemas, publicada por primera vez en 1589, dice: "Emblema es pintura que significa aviso, debajo de alguna o muchas figuras y tomó el nombre de la antigua labor que así se decía, por ser hecha de muchas partes puestas y encajadas, como es con menudas piedras de varias colores la labor que llaman mosaico..."

a través de falsedades o ficciones, donde una cosa sirve para expresar otra de orden muy diferente.

Recordemos, entonces que el emblema triplex, se conforma de mote o título (la *inscriptio*), imagen simbólica (*pictura*) y versos epigramáticos (*subscriptio*) que amplían, comentan o interpretan la imagen de la cual dependen; acciones distintas que pueden cumplir simultánea o alternativamente según los casos. Es decir, tal como sostiene Schöne (y resume Daly) todos los componentes del emblema tienen la doble función de representación e interpretación, descripción y explicación. Se trata de tres partes interconectadas que se van describiendo e interpretando mutuamente.¹⁶

Vistos como parte de un todo emblemático, cada uno de los tres componentes (*inscriptio*, *pictura* y *subscriptio*) circunscribe y limita los potenciales sentidos de los demás. John Cull sostiene que al interpretar un emblema, el lector queda envuelto en un desafío intelectual: debe hallar el punto axial donde los sentidos de sus tres componentes coinciden y transmiten la idea encerrada allí por el autor. En el preciso momento cuando comprende el sentido predeterminado, se experimenta una satisfacción iluminadora y la dificultad experimentada contribuye a fijar con mayor fuerza el concepto transmitido por el emblema.¹⁷

Y llegamos a lo que en definitiva es el punto central del emblema: el concepto que busca transmitir. Decimos que es su punto central porque es el meollo de la construcción, aunque no suelen ser las ideas transmitidas por los emblemas ningún dechado de originalidad, por el contrario, los conceptos son trillados; lo que cuenta es su forma de transmitirlos y el poder de convicción que logren. Porque en última instancia los emblemas están al servicio del *movere*, del conmover y actuar sobre el espíritu del lector para lograr una respuesta acorde (enseñanza práctica, política o moral; aviso para mejor vivir; reflexión filosófica, etc.).

Más adelante enfocaremos el carácter ejemplar del emblema en relación con la novela. Ahora sólo queremos destacar que la conocida preocupación cervantina por la

¹⁶ "The function of representation and interpretation; description and explanation, which the tripartite construction of the emblem assumes, is based upon the fact that which is depicted means more than it portrays. The *res picta*, it is a *res significans*." (Daly 1978: 24 sobre Schöne) Véase también David Graham 2005, con un estudio más amplio sobre la funcionalidad de las partes del emblema.

¹⁷ Traduzco y parafraseo la explicación de Cull (1992: 10) para este planteo de la lectura emblemática.

unidad en la variedad –tan acorde con las teorías estéticas de su época¹⁸– que Ana María Barrenechea señaló con precisión hace tiempo al analizar *La ilustre fregona* y relacionó con las tan mentadas frases teóricas del canónigo de Toledo en el *Quijote*,¹⁹ encuentran también una resonancia especial en el modo de construcción que era propio del modelo simbólico más influyente en la época.



3. El fin ejemplar

La transmisión de valores y la voluntad de influir en el lector es otro de los rasgos característicos de la emblemática que resultó muy atractivo para los principios funcionales y estéticos de la cultura del Barroco. De la Edad Media, el Barroco retoma el valor adoctrinante del ejemplo y de éste se nutre la emblemática, persuadida de la eficacia ejemplar de los casos concretos que, al tiempo que enseñan deleitando, mueven a obrar.²⁰

Los ejemplos no sólo provienen de relatos históricos, legendarios o ficcionales –como aprecia cualquiera que deambula por las imágenes de sus grabados, repletas de figuras de animales, plantas y objetos– sino también de todo aquello que el hombre puede hallar en la Naturaleza; ya que un principio constructivo del género emblemático es expresar la semejanza de la naturaleza con la moral: un naturalismo moral, como lo llama Maravall. Tal principio se basa en la fundamental creencia de que la Naturaleza lleva las huellas de su Creador y por tanto, al igual que las Sagradas Escrituras, contiene verdades que el hombre necesita revelar y hacer suyas. Así es que la emblemática se asienta sobre la idea de que el mundo debe ser leído en el sentido tropológico de la exégesis bíblica, aquél que se refiere al significado que las cosas y hechos tienen para el hombre individual y su destino, para su camino de salvación y su conducta vital.

Es preciso señalar, que el desarrollo de la emblemática en toda Europa y en España en particular, fue dejando de lado la actividad participativa del lector o su

¹⁸ Como nos enseñó E.C. Riley (1981) y profundizó Forcione (1970).

¹⁹ “Y siendo esto hecho con apacibilidad de estilo y con ingeniosa invención, que tire lo más que fuere posible a la verdad, sin duda compondrá una tela de varios y hermosos lazos tejida, que después de acabada tal perfección y hermosura muestre, que consiga el fin mejor que se pretende en los escritos, que es enseñar y deleitar juntamente, como ya tengo dicho.” (*Quijote*, I, 47)

²⁰ José Antonio, Maravall 1990: 100-102.

libertad en el desciframiento simbólico, que había dado origen al modelo creado por Alciato, y paulatinamente fue restringiendo las posibilidades de lectura al sumar glosas, explicaciones e interpretaciones que superaban con creces la extensión del emblema propiamente dicho, compuesto de las tres partes mencionadas.²¹

En este punto de comparación con las configuraciones emblemáticas, creemos que el modelo cervantino se distancia de las derivaciones barrocas del género. Puesto que, tal como sucedía en los orígenes de la emblemática, Cervantes no fija las partes de su obra a una sola función, nada está completamente explicado sino presentado en el misterio enigmático que busca la participación del lector. Sólo el lector podrá establecer la relación más propicia que pueda descubrir entre las aventuras picarescas de Carriazo y Avendaño, la pureza de Costanza y el secreto ultraje de la madre.

El modo mismo de construcción significativa que utiliza Cervantes invita a las múltiples lecturas sin indicar un único camino, justamente porque no plantea sus relatos como simples vehículos de un concepto encapsulado, en los que el valor de la ficción se desestima como mera cáscara de un sentido ulterior. Debemos recordar que, en el momento en que más cerca se halla Cervantes de dar una justificación a sus novelas por su contenido ejemplar, en el Prólogo de sus *Novelas*, termina escapándose por la tangente porque escatima expresamente la explicación que decía poder dar, tal como en los párrafos anteriores había escatimado el grabado con su retrato (tal como analizamos en el capítulo de esta tesis dedicado al prólogo).

Heles dado el nombre de ejemplares, y si bien lo miras, no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso y si no fuera por alargar este sujeto, quizá te mostrara el sabroso y honesto fruto que se podría sacar, así de todas juntas, como de cada una de por sí. (18).

Es un detalle muy significativo que hable aquí de “*sabroso y honesto fruto*” pues de esa forma resalta que incluso el contenido ejemplar que asegura puede sacarse de estas novelas, es deleitoso por sí mismo. No se trata ni de lo dulce que encubre la píldora en la metáfora de la píldora dorada, en la que lo amargo útil y provechoso se encubre de un sabor agradable que lo hace tolerable, pues aquí lo provechoso mismo

²¹ La voluntad moralizante, además se exagera especialmente en la emblemática española, tal como estudió Giuseppina Ledda, véase R. de la Flor 1995: 22, pero también ahora R. de la Flor 2004. Recordemos la definición de Horozco “es aviso de buen vivir...” así como la notable presencia del término ‘moral’ en los títulos de los libros de emblemas españoles: *Emblemas morales*, *Emblemas moralizadas*, *Empresas morales*.

tiene buen sabor. Pero tampoco podemos asegurar si esta frase mantiene una relación pacífica o conflictiva con la metáfora de la cáscara y el meollo, que se usa para comparar las fábulas con una corteza que esconde una enseñanza. ¿Estaba usando aquí Cervantes esa metáfora o pretendía desviarse de ella?

Tal vez no ha querido Cervantes que se haga totalmente explícito si burla o apoya la posibilidad de que sus novelas ofrezcan un único y particular concepto ejemplar. Lo que sí hace de manera evidente es crear la duda en el lector, plantear la idea de que eso es algo que éste se debe preguntar, pues hasta de hecho titula sus novelas como ejemplares. Y hay una clara incitación a la participación lectora, cuando acentúa el “si bien lo miras” dirigido al lector, como condición imprescindible para que algún ejemplo provechoso salga a la luz. Sucede, entonces, que en sus novelas el ejemplo queda en el misterio; en la posibilidad del lector de extraer el “honesto fruto” que su ingenio le permita descubrir en estas historias en las que el placer se conjuga con el provecho moral (al modo de la eutrapelia tomista, no tanto del *prodesse et delectare* horaciano, como ha señalado agudamente Colin Thompson, 2001).

De regreso a *La ilustre fregona* y con respecto a su posible construcción ejemplar, proponemos que las diversas partes de esta novela se lean de forma semejante al símbolo de los pergaminos que ideó la madre de Costanza para recuperar su identidad, de los cuales se dice que cada uno de ellos “sirve de alma al otro”²² y, como decíamos antes con Alsina, cada parte es a la vez explicador y explicado por el otro.

²² En terminología muy emblemática, porque “cuerpo” y “alma” se usaban para designar los componentes de los emblemas y empresas. Paolo Giovio, fundamental teorizador de la empresa del siglo XVI, entiende que la primera regla que debe seguirse para lograr una buena empresa es la justa proporción de *cuerpo* y *alma*, aludiendo en este caso a la justa proporción de sus dos componentes: imagen y mote. Si bien preceptistas posteriores de especial interés, como Thesaurus y luego Menestrier, consideran que esta analogía se refiere más precisamente a la proporción entre realización material de la empresa —donde se incluye la imagen y el texto— y su condición intelectual o inmaterial, esto es, el propósito, idea o concepto que busca transmitirse a través de la empresa (cf. Mansueto, 2002 y Loach, 2002).

II.

Una lectura de *La ilustre fregona*: el sentido como los dedos cruzados de las manos

Propusimos que, a la manera de un símbolo y en especial a la manera de las partes conjugadas entre sí de un *emblema triplex*, pensemos las partes de la novela en una dinámica de representación e interpretación de unas con respecto a las otras. A partir de allí, procuraremos buscar el punto axial en que las diferentes partes parezcan coincidir y permitan iluminar un sentido.

En un resumen muy apretado que sin duda olvidará muchos detalles, permítasenos ir hacia lo que nosotros consideramos esencial de cada una de las tres historias en las que dividimos la novela, para proponer el concepto que hallamos en ella según nuestra lectura.²³ Aquello que, como el espinazo del asno recién comprado y casi perdido por Carriazo, creemos que la recorre de punta a punta y une el principio con el final de manera esencial, tal como observa con precisión Alicia Parodi (2002: 149-162). Febres nos hizo ver esta novela como una estructura triádica que representa siempre la idea de la balanza o el equilibrio entre opuestos, Casaldueiro (1973) acentuó la importancia de la relación entre voluntad, virtud y libertad que consideramos esencial en nuestra lectura ejemplar de la novela.

Según nuestra interpretación, las tres grandes historias que construyen la novela, la de los caballeros-pícaros, la de Constanza en el mesón y la de la Señora Peregrina, convergen en una idea ejemplar representada por la figura de la fregona ilustre. Tal como lo entendemos –y esperamos hacer ver– pareciera que las historias de los demás protagonistas sirven para dar más brillo al personaje de Constanza, al iluminarlo por contraste con sus propios ejemplos vitandos.

Diego Carriazo, a contrapelo de su origen y crianza noble, decide volcarse a la libertad sin ataduras ni responsabilidades de la vida picaresca,²⁴ no parece haberle ido mal en su experiencia anterior; sin embargo, en Toledo, las cosas cambian. Si en sus anteriores aventuras parecía triunfante con su elegida distorsión entre el ser y el

²³ Lectura que por supuesto se considera una entre varias posibles.

²⁴ "...llevado de su inclinación picaresca, sin forzarle a ello ningún mal tratamiento que sus padres le hiciesen, sólo por su gusto y antojo..." (372).

parecer; luego –desde que la fama de Costanza (y la voluntad enamorada de Avendaño) les hacen torcer el camino y a él lo convierten en el aguador Lope Asturiano– la novela lo presenta en franca decadencia.²⁵

Al estudiar la prosa cervantina, resulta muy interesante prestar atención a detalles marginales sobre los personajes, que sugieren mucho y ayudan a mostrar características más complejas que profundizan lo que el texto en su superficie nos muestra. Fue con esa idea en mente, que prestamos atención a la frase que dirige la Argüello al joven pícaro como dolida respuesta al rechazo de sus ofrecimientos amorosos:

Ellas, que se vieron responder tan acerbamente y tan fuera de aquello que primero se imaginaron, temieron la furia del Asturiano, y defraudadas sus esperanzas y borrados sus designios se volvieron tristes y malaventuradas a sus lechos; aunque, antes de apartarse de la puerta, dijo la Argüello, poniendo los hocicos por el agujero de la llave:

–No es la miel para la boca del asno.

Y con esto, como si hubiera dicho una gran sentencia y tomado una justa venganza, se volvió, como se ha dicho a su triste cama. (411).

Encapsulada en esas precisas pinceladas del narrador –que nos retratan como nunca la carnadura humana de estos dos personajes secundarios–, la frase sentenciosa que Cervantes hace decir a la Argüello, “no es la miel para la boca del asno”, tiene la fuerza de un golpe, porque con gran energía define a nuestro personaje como un asno y nos hace reflexionar sobre sus implicancias.

Como es sabido, la Naturaleza resultaba para los hombres del Barroco una fuente inagotable de ejemplos morales. En su construcción del saber y del mundo, estaba presente, de una u otra forma, en todos los órdenes de la cultura, la idea de una gran enciclopedia simbólica que podía dar cuenta de las correspondencias que entrelazaban la realidad visible y la inteligible.²⁶ Así es que resulta siempre interesante

²⁵ En Toledo, su primer día como aguador termina ya herido y entre rejas. También herido y preso llega al reencuentro con su padre al final de la novela. Cuando canta es criticado y “corregido” por muchos. Su muestra de ingenio con el asno apostado, produce burlas y persecuciones. En asuntos de amores, sufre los embates de la Argüello.

²⁶ Como dice el elocuente párrafo de R. de la Flor, que ya citamos en páginas anteriores: “Antes de que la ciencia moderna de un Hume, asiente las nociones de caos, de azar de explosión originaria (y, en definitiva, de “ilegibilidad” el mundo en términos morales y mucho más en los políticos) y, sobre todo, antes de que la naturaleza se deje leer exclusivamente bajo los parámetros matemáticos que utiliza la ciencia moderna, esa misma naturaleza entera es representada al modo de un ordenado documento

rastrear qué se esconde detrás de las comparaciones con el mundo animal o vegetal cuando éstas están al servicio de caracterizar a un personaje, pues se suele encontrar mayor profundidad de significados de lo que podría advertirse a primera vista.

Es un hecho innegable y señalado por numerosos críticos, que en la novela se establece una relación estrecha entre Lope/Carriazo y la figura del asno.²⁷ La muestra más evidente es el reclamo de la cola, “¡Daca la cola, Asturiano!”, como si asno y pícaro fueran lo mismo, que sigue al personaje por todo Toledo y de cuyo temor no se librá nunca.

Hace pocos años, Guillemont y Requejo Carrió (2007) analizaron el proceso de “asnificación” en las ficciones de Alemán y Cervantes y trataron el de este personaje en particular. Entre una tendencia hacia la *humanitas*, que lleva a los personajes a explorar sus cualidades humanas, y otra tendencia a la *feritas*, como una llamada a la bestialidad inherente también a todo hombre, el motivo del asno acoge la reversibilidad de los símbolos y motivos folklóricos, y permite apreciar la complejidad de la narrativa de ambos autores en su manejo del equilibrio entre una asinidad positiva y otra negativa que se manifiesta en estos textos.

La nutrida simbología del asno se decanta básicamente por dos carriles. Por un lado, se resalta el carácter paciente, humilde y trabajador del animal, por lo que puede aparecer como imagen del hombre esforzado y paciente; pero por otro lado, se apunta hacia su falta de inteligencia y lentitud, imagen de los necios e ignorantes. La equiparación que hace aquí la Argüello es obviamente negativa, porque la frase hecha ya de por sí es denigratoria al señalar a quien no sabe apreciar lo que es bueno.

En nuestra búsqueda sobre los usos de esta frase, además de su aparición en el final del *Quijote* de 1605,²⁸ nos resultó especialmente interesante seguir las

textual, lección de política, incluso antes de que la política y la historia existieran, y por lo tanto volumen creaturarum, susceptible de ser interrogado en una práctica de la exégesis, y de encontrarse en él con que, como escribe el editor de Plinio a finales del siglo XVI, Jerónimo de la Huerta, los elementos de la naturaleza: ‘Letras son que con mudas lenguas nos exortan a lo que devemos guardar, y con parlero silencio nos amonestan lo que devemos seguir’” (R. de la Flor, 1999: 80)

²⁷ Destacamos a Joly 1983, Alsina 1983, Parodi 2002:149-162, Guillemont y Resquejo Carrió 2007.

²⁸ Teresa Panza no entiende qué era “eso de insulas” que Sancho entremezcla en sus promesas y éste, sin entender tampoco mucho de qué hablaba, le responde: “No es la miel para la boca del asno –respondió Sancho–; a su tiempo lo verás mujer, y aún te admirarás de oírte llamar señoría de todos tus vasallos.” (*Quijote*, I, 52)

derivaciones en el comentario que Covarrubias hace en su *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611); allí dice:

«No es la miel para la boca del asno», los necios ordinariamente se ríen de las sutilezas de los hombres entendidos y sabios y se pagan de las tochedades como el asno, que dejará el panal de la miel por comer el cardo. Y así trae Alciato una emblema de un asno cargado de ricas viandas, que está comiendo un cardo. [...] (s.v. 'asno')

Es curioso que en la explicación se enreden las burlas entre unos y otros (necios que se ríen de los gustos de los sabios y un autor sabio que los condena porque disfrutan de cosas burdas), puesto que es semejante al juego de ironías que presenta Cervantes con la Argüello que se cree miel, indigna para la boca de un Lope/asno.

Muy interesante es también que Covarrubias relacione directamente la frase con un conocido emblema de Alciato. Se trata del emblema *In avaros* y como, su título lo indica, habla de los avarientos. La imagen muestra un jumento bien cargado que come yerbas del camino. En el epigrama se condena a los ricos que viven como pobres y en lugar de disfrutar manjares, por mera avaricia, prefieren comidas viles y pobres. El final del epigrama de Alciato se pregunta con quién comparará al rico avaro y se responde:

Anne asino? Sic est: instar hic eius habet.
Namque asinus dorso pretiosa osbonia gestat,
Seque rubo aut dura carice pauper alit.

Que Pilar Pedraza traduce en la edición de Akal (1985/1993):

¿Acaso no al asno? Así es: se le parece pues el asno lleva sobre sus lomos preciosas vituallas y sin embargo el pobre se alimenta de zarzas y duros carrizos. (120)²⁹

Lo que había hecho Alciato aquí, como en muchos otros casos, es transformar en emblema uno de los epigramas de la *Antología griega* (el número 397 del libro XI) en el cual se escarnece a un rico avaro porque vive como los burros, que pueden ir cargados de oro pero sólo comen paja. Asimismo un refrán castellano se funda en la misma imagen: "Asno de Arcadia, lleno de oro y come paja"; donde se destaca la

²⁹ Las hierbas duras que come el asno "carices" o "carrizos" reflejan una notable coincidencia con el nombre del protagonista. Habrá que meditar si nos es lícito establecer semejante relación tan atractiva para la interpretación.

necesidad de no saber aprovechar lo que se tiene (que al fin y al cabo no es muy distinto que observar que la miel no es para la boca del asno).

En su definición del *Tesoro*, Covarrubias no menciona que, él mismo, el año anterior también había publicado un emblema con la imagen del asno que come duras yerbas (en sus *Emblemas morales*, 1610, Centuria I, emblema 93). Allí nos muestra un jumento que lleva en el lomo una carga de heno, tal vez para hacer más verosímil la necesidad del asno, pero se detiene a comer un cardo del suelo. El concepto que exprime el emblema ya no se refiere a los avaros, sino a las malas elecciones; el mote se vale de una frase de Ovidio que ha tenido amplia fortuna sentenciosa: "*Meliora proba, deteriora sequor*" [Apruebo lo mejor, pero sigo lo peor] y el epigrama dice:

Bien reconoce el hombre, cuando yerra,
que hace mal y agrava su conciencia,
mas, la pasión tan fuertemente afierra
que a la razón destruye y a la ciencia.
Apesga el cuerpo, que es costal de tierra,
lleva tras sí el alma y su prudencia,
que aprueba lo que es bueno y lo publica,
y a lo malo y mortífero se aplica.

Y nos permitimos citar la glosa completa porque, además de dirigir claramente la interpretación a la que quiere hacer llegar al lector, nos indica otra escena que resultará interesante. Allí dice:

La verdad y la virtud tienen tanta fuerza, que sus mismos enemigos las reconocen y reverencian. Pero aunque el entendimiento asienta a ello como es fuerza, la voluntad llevada del apetito, al excusar el acto virtuoso se turba y desbarata. Los hombres desta calidad se comparan al jumento que yendo cargado del tierno alcacer, se desvía del camino a comer el espinoso y pungente cardo. Escríbese de Marco Craso que en su vida se rió, y por esto le llamaron Agelastos. Pero viendo que un asno comía unos cardos silvestres, erizados con agudas espinas, no pudo disimular la risa. Por esta misma razón dijo el proverbio trillado *similes habent labra lactucas*. El mote, *Meliora proba, deteriora sequor* es de Ovidio, Libro 7, *Metamorphoseos*

El emblema de Covarrubias nos conduce entonces al concepto del que se deja llevar por sus pasiones y hacia lo que reconoce como malo, obnubilando el entendimiento por los dictados de la voluntad. Pero como decíamos, nos indica otra escena donde vuelve a aparecer idea de la burla y la mirada crítica desde una posición

superior, tal como hizo Marco Licinio Craso, el que nunca se reía, al dignarse a la carcajada a costa del pobre asno con la frase ingeniosa, que fue recogida por Erasmo (*Adagia* I, x, 71) y se podría traducir como “digna lechuga para tal boca”, es decir que los cardos eran una ensalada apropiada para la tosca boca del asno. En su explicación del adagio, Erasmo refiere a los que se topan con otro equivalente en sus propias vilezas (un mal maestro da con un alumno necio, un pueblo poco virtuoso con un gobernante deshonesto, una mujer irascible con un marido pendenciero, etc.); algo así como obtener el mal al que se han hecho acreedores.³⁰

Así es que, en nuestro rastreo de las implicancias simbólicas del asno y su comida –además de descubrir que al pobre nunca se lo ha dejado en paz con sus gustos para la comida–, hallamos toda una serie de significados que apuntan hacia la crítica por las malas elecciones; a las elecciones hechas desde la falta de discernimiento y las pasiones bajas.

De esta forma, la frase que la moza del mesón le dice a Carriazo, más allá de su clara función irónica en la novela, cobra nuevos sentidos que profundizan el retrato conflictivo del personaje. Claro está que no es preciso suponer ningún tipo de conexión directa con estos intertextos concretos que hemos estado recorriendo. Los usamos nosotros porque procuramos vislumbrar un ambiente de resonancias simbólicas cercanas al momento de creación y primera lectura de la obra de Cervantes. Y en tal sentido es importante destacar que, a diferencia de un autor cercano a Cervantes, pero de propósitos bien distintos, como es Sebastián de Covarrubias, la ficción cervantina se construye a través de sugerencias, nunca de afirmaciones lapidarias.

Decimos esto porque, a pesar de que no creemos que se condene completamente a ningún personaje, todo aquello que hemos rescatado en torno a los significados concomitantes del asno, sí nos lleva a darle más peso a algo que se presiente en la historia de Carriazo desde un principio: la mirada conflictiva sobre las elecciones del joven noble que rebaja su condición para ir en busca de esa vida picaresca. En tal orden de ideas, recordemos que ambos caballeros pícaros, especialmente Avendaño pero también Carriazo, al final de la novela ponen en escena

³⁰ En refranes castellanos podría ser semejante a decir que dos son tal para cual o que alguien “Halló la horma de su zapato”. Otros refranes semejantes son “A tal abad, tal monacillo” o el que aparece en *Quijote* II, 25 “si bien canta el abad, no le va en zaga el monacillo”, que curiosamente se menciona en la aventura del rebuzno.

la imagen del hijo pródigo que regresa al Padre cuando se reencuentran con sus propios padres.³¹

(A continuación, las imágenes de los emblemas mencionados)

Contra los auarientos.



El auariento que de gran riqueza
Siendo cargado, tanto se maltrata
Qu'el menester de su naturaleza
Se quita, por comer cosa barata
Como este asno es, que roye la corteza
De vn cardo seco, ò de vna dura mata
O se mantiene de vna yerua amarga
Manxares ricos llevando por carga.

Alciato, "En auarientos", 1549 (traducción de Daza Pinciano)

³¹ Como ya tratamos en otro trabajo junto a Denise Estremero (D'Onofrio y Estremero 1999).

CENTURIA I.



EMBLEMA. 93.

*Bien reconoce el hombre quãdo hierra
 Que haze mal, y agrava su cõciencia.
 Mas la passion, tã fuertemẽte asierra
 Que ala razon destruye, y a la ciẽcia.
 Apesga el cuerpo, q̃ es costal de tierra
 Llena tras si el alma, y su prudencia
 Que aprueba lo q̃ es bueno, y lo publica,
 Ta lo malo, y mortifero se aplica.*

Covarrubias, I, 93 "Meliora proba, deteriora sequor"

Podemos pensar ahora, si la mala fortuna de Carriazo en Toledo es una forma sugerente de cuestionar sus elecciones.³² Desde el principio, la voz narrativa había instalado una sombra de crítica pues, si bien pintaba con gusto sus primeras aventuras de pícaro, luego cuando entusiasma a Avendaño en su proyecto de las almadrabas el narrador comenta que "quedó sobremodo contento Carriazo, por parecerle que había ganado un testigo de abono que calificase su baja determinación" (377). A medida que avanza la novela, la decadencia del personaje va en aumento y así es que Diego Carriazo se va convirtiendo paulatinamente en un símbolo del fracaso.

No hay dudas de que la situación de consecuencias más traumáticas es la de la apuesta del asno que lo persigue durante toda su vida. Al considerar este episodio central, podremos ver cómo se tuerce su fortuna y es castigado por sus propios actos.

En un primer momento parece triunfar su ingenio embustero, esto es cuando pierde los cuatro cuartos del asno, pero reclama la cola y el espinazo y, con tal ardid,

³² En breve resumen se recordará que en Toledo, su primer día como aguador termina herido y entre rejas. También herido y preso llega al reencuentro con su padre al final de la novela. Cuando canta es criticado y "corregido" por muchos. Su muestra de ingenio con el asno apostado, produce burlas y persecuciones. En asuntos de amores, sufre los embates de la Argüello.

consigue volver a apostar y recuperar lo perdido. Sin embargo, este alarde de argucia picaresca termina condenándolo a la burla general y a perder justamente aquello que más deseaba de la vida picaresca: disfrutar de la libertad. Puesto que, a partir de entonces, la única forma de evitar las burlas y pendencias será permanecer encerrado en su posada.

Quisiéramos hacer notar lo innecesario de la argucia de los cuatro cuartos y una cola. Se supone que Lope se ve obligado a aducirla para no perder el asno que acababa de comprar, como sucedería con un pícaro auténtico, generalmente sin una blanca. Pero también hay otro modo de leer la historia: nosotros sabemos (como nos dijo varias veces del narrador), que los dos caballeros tenían muchos más dineros que esos seis escudos que pierde más los dieciséis que costaba el asno;³³ por lo cual Lope podría o haber apostado más dinero para recuperar el asno o incluso haberlo dado por perdido. Sin embargo, considera que el lugar es propicio para el embuste de la cola y luego de volver a ganar el asno e incluso los dieciséis escudos con los que lo había pagado, su condición noble que conlleva la liberalidad, le hace devolver al vendedor el dinero del asno. Notablemente, el narrador aquí comenta que su “extraña liberalidad pasmó a todos” y que no quedó rincón de Toledo donde “no se supiese el juego del asno, el esquite por la cola y el brío y la liberalidad del asturiano.” Y, sin embargo lo que prevalece en la mente de todos es el ardid de la cola:

...como la mala bestia del vulgo por la mayor parte es mala, maldita y maldiciente, no tomó de memoria la liberalidad, el brío y buenas partes del gran Lope, sino solamente la cola, y así, apenas hubo andado dos días por la ciudad echando agua, cuando se vio señalar de muchos con el dedo, que decían “Este es el aguador de la cola” [... Y muy pronto] “¡Asturiano, daca la cola! ¡Daca la cola, Asturiano!” (422)

Podemos pensar, entonces, que la conclusión negativa de su alarde picaresco, sí nos señala una cierta condena al personaje. Ya sea que lo interpretemos como el mal fin al que llega quien actúa de forma inadecuada a su condición. O ya sea que lo pensemos como el ejemplo mismo de la hipocresía y falta de adecuación entre el ser y el parecer; pues, si hay algo que define a Carriazo es el fingimiento inmotivado y como elección vital: la novela nos muestra cómo actúa como hijo ejemplar ante sus padres,

³³ Con cuatrocientos se quedan al abandonar al ayo, más los que ganarían al vender las mulas (422). No se les acabarían en lo que les quedaba del viaje y los pagos que hacen al Sevillano.

para ocultar su inclinación picaresca, pero al mismo tiempo entre los pícaros no termina de resolver su sentimiento de superioridad por su “sangre noble”. No debería pasar desapercibido, además, que lo poco que sabemos de su padre nos da indicios de una misma ética del fingimiento y ocultamiento.

Todas las resonancias que hemos visto sobre el asno y sus malas elecciones cobran aquí nueva fuerza sugerente para retratar al personaje y nos permiten asimismo echar nueva luz sobre el personaje central de la fregona ilustre. El contraste con el caballero pícaro hace brillar aún más la mentada virtud de Costanza, porque nos permite ver que la doncella, inmersa también –pero no por propia voluntad– en un ambiente bajo, se comporta de manera ejemplar, eligiendo una forma de vida que se condice con la más absoluta y verdadera nobleza (la que surge del espíritu no de la posición social). Es el vivir honestamente y sin fingimientos, en modo alguno atada a la mirada ajena, lo que más la define.

Otro aspecto de la virtud de Costanza muy ligado al anterior será puesto de relieve por la trágica historia de la madre. Creemos esencial un detalle en el relato de su violación, que llevará en última instancia a comprender un rasgo sobresaliente de la Peregrina y que cobra más sentido al ser iluminado por el ejemplo de Costanza.

Carriazo padre, el caballero violador, relata que al encontrar vacío y en maravilloso silencio el castillo de tan alta señora, de la cual él podría ser criado, despertó y amenazó a la infausta diciéndole:

Nadie me ha visto entrar en este aposento, que mi suerte, para que la tenga bonísima en gozaros, ha llovido sueño en todos vuestros criados, y **cuando ellos acudan a vuestras voces no podrán más que quitarme la vida**, y esto ha de ser en vuestros propios brazos, y **no por mi muerte ha de dejar de quedar en opinión vuestra fama**. (435. Los resaltados son nuestros.)

Debe prestarse especial atención al detalle de que la señora podría haberse salvado de la violación si intentaba llamar a sus criados para que mataran al agresor, pero nunca podría salvarse de la *opinión* en la que quedaría su honra.³⁴ En definitiva, la peregrina elige la integridad ante la mirada de los demás antes que su integridad física.

³⁴ Luego de publicarse la primera versión de este trabajo, leído en el Congreso de la Asociación Argentina de Hispanistas de 2007 (D’Onofrio 2009), llegó a mis manos un artículo de Edwin Williamson (2004) que resalta también este detalle. Me complace coincidir en esta lectura con el admirado hispanista británico.

Como si su virtud individual, la certeza de su inocencia y su honor ante Dios, no fueran suficientes para contrarrestar una errónea construcción que los ojos del mundo pudieran hacer sobre ella cuando denunciara la violación. La posterior trama de secretos y ocultamientos, que debe llevar a cabo, tienen aquí su origen: en el haber caído presa, no sólo del poder físico de un hombre, sino también del discurso mezquino de la sociedad que se le impone al individuo.

Desde ya que no ponemos en duda que la Peregrina sea una víctima, pero debe tenerse en cuenta que el autor nos la presenta también como una víctima de sus propias ataduras con la sociedad, de construirse a sí misma por la mirada de los demás. Es, en definitiva, una víctima trágica, a quienes siempre les cabe algo de culpa por un error cometido.

Nuevamente, este detalle significativo de otra protagonista de una parte de la novela, ilumina un aspecto ejemplar de Costanza. A diferencia de su madre y envuelta en un ámbito bajo en el que la mirada de los demás pone en duda constantemente su honestidad y su honra (¿qué más puede esperarse de una moza de mesón?), Costanza vive en la certeza de su propia virtud interior, alejada de la honra del mundo. No se entera siquiera de los enamoramientos que produce, encerrada en sí misma y en su devoción cristiana. La seguridad interior de Costanza se resalta porque, aún sin conocer su identidad, vive una vida ejemplar y contrasta con la trágica historia de su madre quien, para mantener impoluto el brillo exterior de su posición social, debió aceptar el ultraje, la mentira y el abandono de su propia hija.

La condición honrada y casta de Costanza se empieza a delinear desde un principio, pero la poderosa fuerza de su virtud se exalta hacia el final de la novela otra vez mediante un comentario de las mozas gallegas y una comparación con el mundo animal. Cuando responden a las preguntas de los dos respetables caballeros que llegan al mesón preguntando por Costanza, dicen entre sus críticas –que son halagos para los oídos nobles– que ella “es más áspera que un erizo...”

La Gallega, al hablar de Costanza, recalca por un lado toda la serie de características que otros personajes ya habían dado de ella, su esquividad, su dureza o firmeza frente a los requiebros amorosos, que permitían todas las asociaciones con el mármol o las piedras en general; y en tal sentido es curioso descubrir que todas estas

ideas (la actitud del erizo, la aspereza e incluso la dureza de las rocas) se encuentran unidas en el *Tesoro* de Covarrubias, cuando define el vocablo “arisco”:

ARISCO. El recatado, intratable, inconversable, áspero, despegado, desdeñoso. Púdose decir del nombre italiano *riccio*, que vale *erizo*, porque así como el erizo levanta sus púas y hiere con ellas al que quiere llegar a tratarle con la mano, así cualquier otro animal que no sea doméstico o esté domesticado, levanta el pelo y se eriza, como lo hace el gato con los que no conoce y otros muchos animales; pero tomóse la semejanza del ricio o erizo. Algunos quieren se haya dicho arisco, *quasi aridus*, porque es seco y despegado; otros de risco, que vale peñasco o breña, porque los animales criados entre riscos, como nunca ven gente, son más recatados que otros...

Se habrá advertido, en la cita, la tan humana atribución de “recato” a los animales más ariscos y hacia aquí queremos apuntar, pues resulta claro que esa virtud es la que indirectamente señala la Gallega con su diatriba, para lo cual la imagen del erizo se nos presenta como muy apropiada. Ya que, como informa Covarrubias, el erizo puede ser ejemplo de carácter arisco, pero también, como veremos, apuntar a la honestidad que se protege del exterior con sus propias armas, sin atacar, sino manteniéndose en su centro.

Justamente así había leído la enseñanza del erizo otro emblemista, Juan de Borja. En la Segunda Parte de sus *Empresas morales* (1581 / 1680), que había quedado manuscrita y su nieto publica cien años después de la Primera Parte, hay una empresa que muestra un erizo envuelto en sí mismo que lleva el mote tomado de Horacio (*Odas*, 3, 29) *Mea virtute me involvo* [Me envuelvo en mi propia virtud].

Transcribo el texto en prosa:

Siendo toda la vida del hombre una continua Guerra, y siendo tantos los enemigos interiores, y exteriores, que continuamente le combaten, con razón debe vivir muy recatadamente, armándose y aperciéndose de manera que no hallen sus enemigos por donde entrarle; si esto hiciere, vivirá con seguridad, en cuanto no se descuidare. Para acordarse mejor de cosa, que tanto le importa, puede traer en su memoria esta Empresa del erizo, con la letra de Horacio, MEA VIRTUTE ME INVOLVO. Porque así como este animal se envuelve y recoge en sí, para mejor defenderse de los que le quieren ofender, así lo debe hacer el hombre cuerdo, envolviendo sus sentidos de manera, que no le puedan entrar por ellos sus enemigos, ni con adversidades, ni prosperidades, resistiendo con igualdad así a los unos como a los otros. (II parte, 452-453)

452 SEGUNDA PARTE,

MEA VIRTUTE ME INVOLVO.

Siendo toda la vida del hombre una continua Guerra, y siendo tantos los enemigos interiores, y exteriores, que continuamente le combaten, con razon deve vivir muy recatadamente, amandose, y aperebiendose de manera, que no hallen sus enemigos, por donde entrarle; si esto hiziere, vivirá con seguridad, en quanto no se descuydare; para acordarse mejor de cosa, que tanto le importa, puede traer en su memoria esta Empresa del Eriço, con la Letra de Horacio. MEA VIRTUTE ME INVOLVO. Porque así como este animal se embuelve, y recoge en sí, para mejor defenderse, de los que le quieren ofender, así lo deve hazer el hombre cuerdo, embolviendo sus sentidos de manera, que no le puedan entrar por ellos sus enemigos, ni con adversidades, ni prosperidades, resistiendo con igualdad, así á los unos, como á los otros.

EMPRESAS MORALES. 453



Borja, II, 452-453

Tal explicación desarrolla, en última instancia, un llamado a la ataraxia que adecuadamente se condice con la actitud firme, autosuficiente y recatada de Costanza.³⁵ Esta asimilación nos permite además advertir, relejendo sus apariciones y lo que dicen de ella en la novela, que el suyo es un personaje con más carácter y fuerza de lo que podría parecer en un principio.

Es verdad que se diferencia mucho de su tocaya, la protagonista de *La gitanilla* (con cuya historia esta novela tiene obvios puntos de contacto), o de otras heroínas cervantinas que se destacan por su desenvoltura. Pero no es totalmente cierto que Costanza sea un personaje pasivo, como suele afirmar la crítica, salvo quizás en las últimas escenas donde debe obedecer los mandatos paternos (del adoptivo y del biológico).

De hecho, por ejemplo, la vemos recibir sin tapujos a Avendaño, un hombre desconocido para ella, quien irrumpe en el mesón sólo para verla. En ese momento se produce esta escena:

La moza viendo aquel hombre delante de sí, le dijo:

—¿Qué busca, hermano? ¿Es por ventura criado de alguno de los huéspedes de casa?

—No soy criado de ninguno, sino vuestro —respondió Avendaño todo lleno de turbación y sobresalto.

—Vaya, hermano, que las que servimos no hemos menester criados.

³⁵ En la emblemática el ideal de vida estoico aparece especialmente ilustrado con la imagen del caracol terrestre, como estudia Christian Bouzy (2005).

Y llamando a su señor, le dijo:

—Mire, señor, que lo busca este mancebo. (384).

Más recordada es la escena —que sucede al día siguiente del diálogo arriba citado— en la que se da una descripción pormenorizada de su atuendo y figura, mientras ella es observada por los dos caballeros pícaros. En dicha escena, Costanza entra al patio, demuestra su devoción ante la imagen de la Virgen y luego se escabulle cuando percibe que la está mirando uno de los que el día anterior se había mostrado enamorado.

Creemos que con estas sutiles referencias, Cervantes logra sugerir que Costanza no es una figura impasible e inmóvil que no establece contacto con los demás, sino una joven juiciosa que se aparta cuando advierte las intenciones amorosas de alguno de los tantos visitantes al mesón.

En la siguiente escena en la que vemos a Costanza, y que se produce casi un mes después de ésta, advertimos que la joven no tiene inconvenientes en hablar con Avendaño, ahora que hace tiempo que él trabaja en el mesón. Acepta de buen grado su propuesta de una oración para calmar el dolor de muelas, aunque luego, con firmeza y sin mojigatería, lo desalienta al descubrir que éste, en un impulso celestinesco, ha querido pasarle una carta amorosa:

—Hermano Tomás, ésta tu oración más parece hechicería y embuste que oración santa, y así, yo no la quiero creer ni usar della, y por esto la he rasgado, porque no te la vea nadie que sea más crédulo que yo. Aprende otras oraciones más fáciles, porque ésta será imposible que te sea de provecho. (417).

Tales intervenciones nos permiten pensar que en lugar del enérgico desparpajo que despliega Preciosa/Costanza inmersa en el mundo de los gitanos, esta Costanza parece optar por dirigir sus fuerzas a un también enérgico resguardo de los vaivenes externos, encerrada y protegida por su propia virtud. No olvidemos que la pureza de su condición en semejante ambiente es reputada de maravilla por una de las voces que ayudan a construir su personaje.³⁶

³⁶ “—Así es la verdad —replicó el otro—, porque es la más honesta doncella que se sabe; y es maravilla que con estar en esta casa de tanto tráfico, y donde hay cada día gente nueva, y andar por todos los aposentos, no se sabe de ella el menor desmán del mundo.”

En definitiva, sin pretender ninguna relación directa, el emblema de Borja sobre el erizo nos ha permitido vislumbrar otra posible interpretación del personaje de Costanza, que parece condecir adecuadamente con el texto de la novela.

Nos parece importante, entonces, volver a notar las diferencias que la novela deja entrever entre la madre y la hija. Si la señora Peregrina muestra la angustia de la virtud mancillada y acallada por temor a decaer en la estimación de los demás, Costanza representa la virtud que confía en sí misma sin preocuparse por las opiniones externas y que, consecuentemente, no se desvaloriza en ningún ambiente.³⁷

Para ilustrar mejor el contraste que queremos señalar, podríamos servirnos nosotros también de símiles que provienen del mundo natural: mientras la madre usa la táctica del camaleón (el camuflaje) al protegerse con el secreto y el engaño; Costanza se vale más bien del recurso del erizo que se resguarda encerrándose en sí mismo, confiando en el poder que otorga la concentración en la propia virtud.

La madre de Costanza, sin embargo, dispone una salida para la tragedia y expresa el deseo del resarcimiento de su hija. La “señal verdadera” se descubrirá en la unión de lo quebrado. Y la niña, además de llamarse Costanza, deberá ir vestida de labradora. Este atuendo se convierte en una señal distintiva, un traje-disfraz que separa a Costanza del mundo urbano donde vive. Resulta por eso interesante rastrear algunos posibles significados simbólicos de la imagen de la labranza y el labrador en la época, para así intentar sopesar el valor del traje con el que se viste la protagonista.

En su *Tesoro de la lengua Castellana*, Covarrubias da testimonio de un cambio de apreciación social y cultural cuando explica que:

La labranza de la tierra, de *ager*, que vale campo, y *colo, colis*, por labrar la tierra. Fue antiguamente estimada en mucho, y grandes varones atendían a la labor de sus campos. Dice Cicerón, en el primer libro de los Oficios: «*Nihil est agricultura melius, nihil uberius, nihil dulcius, nihil homine libero dignius*». Agora, por escarnio, llamamos destripaterrones al labrador.” (s.v. ‘agricultura’).

Asimismo, indica que labrador “[s]e dice no solo el que actualmente labra la tierra, pero el que vive en la aldea.” En este sentido, el vestido de labradora de

³⁷ Williamson (2004) trata especialmente el asunto de la honra pública en esta novela. Castro (1925) había dedicado un capítulo al tema del honor en Cervantes que sigue siendo muy útil.

Costanza puede estar apuntando hacia la humildad y simpleza contrapuesta a la soberbia y alardes cortesanos.

Sin embargo, el testimonio de la emblemática nos permite descubrir otros posibles significados de gran interés. Al recorrer la emblemática española, encontramos que dos colecciones muy cercanas a la época de publicación de las *Ejemplares*, como son las de Juan Horozco Covarrubias de 1589 y la de su hermano Sebastián de Covarrubias de 1610, enlazan la actividad del labrador y el cultivo de los campos con la idea de la esperanza y la tenacidad.

Del corpus analizado, uno de los más interesantes es el número 14 del Libro Tercero de Juan de Horozco y Covarrubias (su obra *Emblemas morales* es de 1589). En la imagen, una mujer armada ha dejado de lado sus armas, que descansan sobre un árbol, y echa semillas en un campo arado mientras parece taparse la boca con su dedo.³⁸

El mote dice “In fortitudine silentio et spe”, proviene de Isaías 30,15 y el mismo Horozco en la glosa lo traduce como “en silencio y esperaza será vuestra fortaleza”. Las octavas del epigrama dicen:

Con fortaleza de ánimo invencible
 mayor a todo trance riguroso,
 con un silencio grave y apacible
 testigo del sosiego y el reposo.
 Y con firme esperanza en lo posible
 de alcanzar otro estado más dichoso,
 Sufre, calla, y espera el avisado
 que para mejor tiempo está guardado.

La glosa desarrolla la importancia de hacer frente a los trabajos con fortaleza, sufrir en silencio y sin quejarse, confiando esperanzadamente en la bondad divina.

³⁸ Bernat Vistarini y Cull (1999) identifican esta figura femenina con Minerva, aunque este dato no se explicita ni en el epigrama, ni en la glosa del emblema original.



*Con fortaleza de animo invencible
 mayor a todo trance riguroso
 con vn silencio grave y apazible
 testigo del sosiego y del reposo:
 y con firme esperanza en lo posible
 de alcanzar otro estado mas dichoso,
 Sufre, calla, y espera el auisado
 que para mejor tiempo esta guardado.*

Horozco, III, 14

En cuanto a la colección de Sebastián de Covarrubias, un buen ejemplo es el 33 de la Centuria III, en cuya imagen se muestra a un hombre arando con una yunta de bueyes. El mote reza: "Spe finis" [El esperanzado final o Con la esperanza puesta en el final]. Los versos del epigrama dicen:

Ara, cava, barbecha, siembra, escarda
 el labrador, con cierta confianza,
 de que al agosto venidero aguarda
 ver en todo cumplida su esperanza:
 el frío, o el calor no le retarda,
 ni le aleja del campo y la labranza,
 y por el bien que en el estío espera,
 trabaja otoño, invierno y primavera.

En la glosa indica que la esperanza es la mejor espuela para soportar cualquier trabajo; y justamente el ejemplo del labrador —que se esfuerza durante todo el año para obtener su cosecha en el verano— es una forma perfecta de verificar esta idea.



EMBLEMA. 33.

*Ara, cana, barbecha, siebra, e siarda.
 El labrador con cierta confianza,
 De que al agosto venidero aguarda
 Ver en todo cumplida su esperanza:
 El frio, o el calor no le retarda,
 Ni le aleja del campo y la labrança,
 Y por el bien, que en el estio espera,
 Trabaja otoño, inuerno, y primavera.*

Covarrubias, III. 33

Al recorrer el corpus completo de la emblemática española que habla sobre labradores y el cultivo de la tierra,³⁹ podemos comprobar los sentidos simbólicos y ejemplarizantes que se expresan de la labranza. Más allá de que la mentalidad de la España de la época suele despreciar los trabajos manuales en pos de un ocio aristocrático, descubrimos, de todas formas, cuán arraigada se muestra la consabida analogía entre el crecimiento espiritual del hombre y el cultivo de la tierra, convirtiendo la actividad del labrador en el ejemplo paradigmático para el hombre bueno que se esfuerza en este mundo con el fin de alcanzar la vida eterna en el próximo.

Y, como se ocupan de señalar los emblemas, no sólo se trata aquí de esfuerzo humano, sino que la agricultura enseña también a confiar en el auxilio divino, a tener

³⁹ Recorrido que hace posible la *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados* de Bernat Vistarini y Cull (1999).

una fe esperanzada, porque nada podrá cosecharse del campo si Dios a través de la naturaleza no ayuda con la correcta proporción de agua, sol y aire.

Es por eso, entonces, que la tarea del labrador es una forma perfecta de hablar de una recurrente preocupación para el hombre de la edad moderna: la importancia de las obras humanas sin dejar de lado la necesaria fe en Dios. La "fe con obras" que tantas discusiones supondría en la época de Cervantes.⁴⁰

La importancia de unir, a la fe y esperanza en Dios, las obras que contribuyen al buen fin del hombre, aparece repetidas veces en las *Novelas ejemplares*. De manera escueta, podremos señalar aquí que uno de los modos de manifestación más evidentes de esta idea en la colección, se ve representada en los finales felices que alcanzan los protagonistas realmente ejemplares, que no se dejan vencer por el infortunio y pueden afrontar sus conflictos con esperanzada confianza en la providencia; es decir, los que mantienen la esperanza, pero también actúan para ayudar a mejorar su suerte (los casos más claros se dan en *La española inglesa*, *La gitanilla*, *El amante liberal*, *La fuerza de la sangre*, *Las dos doncellas* y *La ilustre fregona*).

Un modo más explícito de sostener esta idea, se presenta justamente en la novela de *La ilustre fregona*. Pues en ella, uno de los protagonistas, Tomás de Avendaño, dice: "...tan imposible será apartarme de ver el rostro desta doncella como no es posible ir al cielo sin buenas obras." Desde ya que no estamos diciendo que sea éste un tratamiento profundo del tema, pero no se puede dudar del valor incontrovertible de la afirmación ("no es posible ir al cielo sin buenas obras") que se usa como comparación para confirmar su determinación de conocer a la "ilustre fregona" de quien tanto habían oído hablar. De más está decir que, si bien su compañero Carriazo censura su enamoramiento de oídas, en modo alguno cuestiona lo afirmado en el enunciado comparativo.

⁴⁰ Es preciso recordar la distinción entre protestantes y católicos sobre los medios que concurren a la salvación del alma: sólo la fe para los primeros y la concomitancia de fe con obras para los segundos, aunque la proporción e importancia relativa entre ambas produjo disputas entre los mismos católicos (la polémica de *auxiliis* entre dominicos y jesuitas da testimonio de esto). Tal distinción resulta fundamental para comprender el valor de las argumentaciones que reafirman la importancia de la fe unida a las obras o, como se presenta en los emblemas sobre la labranza, la necesaria conjunción de trabajo unido a la esperanza de buena cosecha.

Recapitulando lo dicho hasta aquí, volvemos a los vestidos de labradora de Costanza, ahora iluminados por los sentidos recogidos en la emblemática, que nos permiten colocarlos en un campo más vasto donde cobra mayor profundidad y resuena con más amplitud este detalle descriptivo.

Como ya apuntamos, no es un detalle menor el tipo de vestidos que usa Costanza, porque se trata –junto con el nombre– de la expresa voluntad de su madre y resulta por eso un legado materno de orden no material. Por su condición de legado inmaterial conlleva en sí mismo la voluntad de transmitir una idea, un mensaje; se trata de un símbolo que se imprime sobre el cuerpo de la hija, así como el nombre que la señala y le da una identidad propia.

Los sentidos hacia los que hemos visto que apunta el simbolismo de la labranza y el trabajo del labrador dedicado, concuerdan perfectamente con la actitud ejemplar que ha aprendido a mantener Costanza: humildad, perseverancia, fortaleza silenciosa en las dificultades, dedicación sin distracciones, esperanza y confianza en los bienes futuros. Cualidades todas que podrían resumirse también en la constancia que nos indica su nombre.

Todo esto cuadra muy bien con la figura de la protagonista, con el silencio que la rodea desde su nacimiento, con su entereza frente a la vida algo licenciosa del mesón y con el descubrimiento final de su identidad noble que cambia su ventura.

En los sentidos descubiertos hasta ahora o resaltados en nuestra lectura con la ayuda de la emblemática, creemos encontrar iluminado un concepto esencial de la ejemplaridad novelesca. Las historias que construyen *La ilustre fregona* parecen apuntar hacia la conocida oposición entre la virtud heredada y la virtud adquirida o, de manera más drástica, entre honra y virtud que a diferencia de aquélla, se funda en la propia interioridad –no en la mirada de la sociedad– y requiere un adecuado equilibrio entre el ser y el parecer.

Como bien analiza Williamson (2004), la novela de Cervantes pone en cuestión la valoración moral implícita en las rígidas jerarquías de la sociedad española del Siglo de Oro, retratando nobles caballeros que actúan de manera condenable, damas de alta alcurnia que esconden con engaños delitos ajenos para no ver su honra cuestionada o jóvenes que, para tener algo de libertad, mienten descaradamente.

No nos parece una simple concesión a las formalidades sociales o al género idealizante que Costanza recupere al final de la novela su estado o linaje de sangre, porque éste al fin y al cabo ha demostrado tener poco valor ejemplar. Sino un triunfo de su actitud virtuosa —que excede en diferentes maneras las de sus progenitores— premiándola tal vez con un amante como Tomás Avendaño, quien ha visto su valor esencial y ha querido humillarse para servirla.

De maneras no moralizantes, ni explicitando una sola línea de lectura, Cervantes ofrece a sus lectores conflictos, personajes y representaciones simbólicas en los que pueden descubrirse preocupaciones esenciales para que ellos mismos conformen su sentido ejemplar. A nosotros la emblemática, como un *thesaurus* simbólico, nos ha permitido acercarnos a un conjunto de significados y alusiones latentes en el texto, de cuya precisa pertinencia aquí podemos dudar, pero no de que tenían validez y vigencia en los mismos años durante los cuales Cervantes escribía y los primeros lectores abordaban sus novelas.

IV – 6. La creación de efectos o la ejemplaridad artística en

La española inglesa

Persuadir, mover, atraer son aspiraciones recurrentes del arte barroco en todas sus formas; siempre atento a producir un efecto, estimular un pensamiento generalmente con miras a lograr un fin determinado.

En su *Teoría de la novela en Cervantes*, Riley decía:

Lo distintivo de finales del siglo XVI y comienzos del XVII fue una peculiar toma de conciencia respecto a la influencia y el poder de persuasión que la literatura podía ejercer en un público que no se reducía ya a unos cuantos cortesanos y eruditos. Como contrapartida, creció la influencia del público sobre la literatura, y los críticos italianos del siglo XVI, como ha mostrado Weinberg, prestaron considerable atención a la acción recíproca ejercida entre el autor, la obra y el auditorio o los lectores. (Riley 1971a: 157)

Más allá de la cuestión de la literatura y sus preceptistas, si ampliamos la mira a otros ámbitos de la cultura española de la época descubrimos que la regulación de los resortes que “mueven los ánimos”, los recursos que mejor influyen en el lector, espectador u oyente ha sido una preocupación constante de los teorizadores jesuitas, que fueron quienes dominaron el ámbito de la formación imaginaria durante la Contrarreforma (cf. Maravall 1980: cap. 8; R. de la Flor 1996).

Los presupuestos inaugurales de los Ejercicios Espirituales de San Ignacio de Loyola ya fundan esa preocupación; con ellos se fomenta la creación de imágenes interiores que afecten el espíritu para moverlo hacia el “Bien”, a la vida cristiana activa y contemplativa a la vez. Como la propuesta esencial es que se medite para la acción y que esta práctica no quede reducida a unos pocos, sino que se expanda y comunique, resulta entonces muy comprensible que se hayan querido hallar los mejores estímulos, de acuerdo a las épocas e idiosincrasias particulares de cada pueblo, y que la eficacia de la comunicación haya sido un asunto de primordial importancia. Con la expansión de la Compañía de Jesús a los diferentes puntos del orbe y a prácticamente todos los

órdenes de la cultura, tales prácticas fueron perfeccionándose, ampliando su campo de acción y reflejándose, por tanto, en toda la variedad de discursos que suelen circular en una sociedad.

Es probable que los jesuitas no hayan inventado nada que no estuviera ya en el aire de su época (¿es posible inventar algo que no se respira ni se intuye en el propio ambiente?), pero no hay duda de que fueron los mayores teorizadores y los mejores promotores de la comunicación persuasiva y efectista. Discurso efectivo/afectivo, que se dirige a mover a quien lo recibe con un efecto premeditado.

La producción de un efecto necesariamente es un asunto no menor para la literatura ejemplar, dado que en su base, se halla la propuesta de mostrar un modelo para lograr una respuesta (se trate tanto de un ejemplo positivo a imitar como de uno vitando). La ejemplaridad tendrá entonces siempre una relación particular con el efectismo.

Sabemos que Cervantes se aleja mucho de la típica ejemplaridad moralizante o, mejor dicho, que su idea de ejemplaridad pueda fundarse en una moralización dura. Es por eso que creemos productivo y pertinente reflexionar sobre los modos que su narrativa representa la problemática del efectismo, para intentar comprender mejor cómo maneja la ejemplaridad. La cuestión es incluso más pertinente en el marco de esta tesis porque, como hemos estado intentando mostrar, en la cultura simbólica de su época hay un fuerte componente efectista y persuasivo.

En la novela *La española inglesa*, más que otras de la colección, siempre nos ha llamado la atención la presencia recurrente de la problemática del efecto; cómo se genera, qué produce, hacia dónde apuntan sus resultados, son asuntos que aparecen una y otra vez de diferentes maneras. En esta línea de análisis, proponemos entonces considerar la novela como un texto que tematiza las maneras de producir una respuesta ejemplar.

Desde ya que no estamos sosteniendo que sólo de este asunto hable la novela. Su historia y peripecias ficcionales están muy bien organizadas, nos llevan por caminos interesantes y permiten variadas reflexiones sobre los asuntos que plantea (el amor, la identidad, la fidelidad a las creencias y a las personas, las pruebas y

dificultades para alcanzar la felicidad... en definitiva, las adversidades provechosas¹ que termina enunciando el narrador al final); y todo esto produce en el lector un indudable gusto, que sin lugar a dudas es una de las respuestas buscadas por Cervantes. Pero en esta lectura vamos a aislar –creemos que sin necesidad de forzar el espíritu de la novela – aquellos indicios del texto que apunten al tema que hemos elegido.



Afectar por atracción

La intriga de la novela comienza signada por una respuesta a un efecto, el que produce la gracia y hermosura de la niña de Cádiz en Clotaldo quien, contraviniendo todas las órdenes, se empeña en seguir su primera afición sin que el temor a ser castigado le haga modificar su primer impulso:

Mandó el conde echar bando por toda su armada, so pena de la vida, volviese la niña cualquiera que la tuviese; mas ningunas penas ni temores fueron bastantes a que Clotaldo la obedeciese, que la tenía escondida en su nave, **aficionado, aunque cristianamente, a la incomparable hermosura de Isabel**, que así se llamaba la niña. (218. En ésta y en las restantes citas, los resaltados son nuestros).

Antes, ya se nos ha dicho que esa niña era “la lumbré de los ojos” de sus padres; más allá del discurso amoroso estereotipado, no pasemos por alto que para expresar el amor paternal se ha elegido una frase hecha que nos habla de irradiación: Isabela es la luz o la que ilumina. Sumado luego al efecto recién citado que produce en Clotaldo, resulta ser que en el mismísimo planteo de la historia y en sus dos primeros párrafos, el autor nos ha sugerido el enorme poder de atracción que la protagonista tiene y tendrá, por supuesto, en el resto del relato.²

Además de la belleza que fue creciendo con los años, Isabel es industriada por su madre/dueña inglesa (cfr. Parodi 2002: 101-113). Y se nos relata entonces lo bien

¹ Perfecta síntesis de la novela que debemos a Alicia Parodi (1987).

² Las doncellas como motor de la acción, casi como remedo del primer motor inmóvil que mueve sin ser movido, son recurrentes en la colección cervantina (Preciosa, Leonisa y de manera expresa la ilustre fregona, Costanza, véase más adelante en esta tesis VI, 7)

que aprendía, como una mediadora perfecta de todos los saberes que se le allegaban (la lengua inglesa, las labores femeninas, el leer y el escribir). Pero en especial, se resalta cómo destacaba en el tañer instrumentos, es decir, interpretar música, y en cantar con una voz “que le dio el cielo tan estremada, que encantaba cuando cantaba.” (219). De modo que, en el final de la presentación del personaje antes de que comiencen los mayores conflictos de la historia, vuelve a aparecer la idea de producir un efecto, la capacidad de la doncella de irradiar desde un centro hacia afuera y mover los ánimos de los otros.

El enamoramiento de Ricaredo se expresa también en términos de movimiento anímico que se transforma mientras pasa el tiempo:

Todas estas gracias, adqueridas y puestas sobre la natural suya, poco a poco fueron **encendiendo el pecho** de Ricaredo, a quien ella, como a hijo de su señor, quería y servía. Al principio le **salteó** amor con un modo de agradarse y complacerse de ver la sin igual belleza de Isabel, y de considerar sus infinitas virtudes y gracias, amándola como si fuera su hermana, sin que sus deseos saliesen de los términos honrados y virtuosos. Pero como fue creciendo Isabel, que ya cuando Ricaredo **ardía** tenía doce años, aquella benevolencia primera y aquella complacencia y agrado de mirarla se volvió en **ardentísimos deseos** de gozarla y de poseerla; no porque aspirase a esto por otros medios que por los de ser su esposo, pues la incomparable honestidad de Isabela —que así la llamaban ellos— no se podía esperar otra cosa, ni aun él quisiera esperarla, aunque pudiera, porque la noble condición suya y la estimación en que a Isabela tenía no consentían que ningún mal pensamiento echase raíces en su alma. (219).

Debe notarse que si bien la hermosura y las gracias de Isabela encienden, asaltan y hacen arder en deseos a Ricaredo, un apartado de este desarrollo espiritual se dedica a explicar que su honestidad produce un giro hacia el bien que domina las pasiones y las conduce hacia las buenas intenciones.³ Hacemos hincapié en estos detalles porque son relevantes para nuestra lectura final de la novela.

³ Como en la aclaración del principio, cuando se dice que Clotaldo estaba aficionado a la niña pero “cristianamente”, estas salvedades en la expresión de los ardientes deseos de Ricaredo pueden interpretarse de diferentes maneras. Podríamos inclinarnos a pensar en un tono irónico de Cervantes, que se ríe de los mismos principios idealizantes por los que transcurre la novela (en una obra que no ponga en cuestión los fundamentos de su género no habría siquiera resquicio para que semejantes sugerencias *ex contrario* se inmiscuyeran en el relato); pero también pueden ser vistos como una especie de recordatorio de que esas pulsiones negativas podrían aparecer aquí de un momento a otro, dejando

La enfermedad de Ricaredo por el amor secreto que quiere ocultar a sus padres da comienzo a su accionar en la novela, el cual también estará signado por la producción de efectos pero de rasgos muy distintos a los que hemos reconocido en Isabela. En cierta forma, Ricaredo sólo repite las enseñanzas familiares del ocultamiento y el secreto, aunque se muestra un paso más adelante que sus padres, porque no permanece en la oscuridad total del disimulo y considera que, para remediar su mal, necesita manifestar a Isabela la verdad. La confesión que le hace busca, con todo, producir en ella una respuesta preconcebida:

Hermosa Isabela, tu valor, tu mucha virtud y grande hermosura me tienen como me ves, si no quieres que deje la vida en manos de las mayores penas que pueden imaginarse, **responda el tuyo a mi buen deseo**, que no es otro que el de recibirte por mi esposa **a hurto de mis padres**, de los cuales temo que, por no conocer lo que yo conozco que mereces, me han de negar el bien que tanto me importa. (220).

La respuesta de Isabela no se ajusta al efecto esperado por Ricaredo, porque de hecho viene a contravenir el plan que él ha urdido. No rechaza su amor, pero no aceptará el secreto a los padres, así como tampoco el ofrecer su voluntad sin el consentimiento de ellos. De modo que, sin destruir su idea esencial (la posible unión entre los dos), Isabela encausa las acciones de Ricaredo hacia un mejor obrar:

Luego de esto, él no sólo restablece su salud “al parecer de sus padres por milagro”, sino que manifiesta sus intenciones matrimoniales a su madre. Y nuevamente el texto nos señala las habilidades persuasivas de Ricaredo:

Con tales razones, con tales encarecimientos subió al cielo las virtudes de Isabela Ricaredo, que le pareció a su madre que Isabela era la engañada en llevar a su hija por esposo. (221).

No sorprende que la madre use los mismos procedimientos que el hijo y que, junto con Clotaldo, planeen una solución industriosa al matrimonio previamente arreglado. El texto se preocupa en detallar que Catalina

Dio buenas esperanzas a su hijo de **disponer a su padre** a que con gusto viniese en lo que ella también venía; y así fue, que diciendo a su marido las

constancia de que la violencia está latente, haciendo, de esta forma, que no se olvide completamente que esta novelita idealizante se funda en el desgarramiento violento que sufre la protagonista al ser raptada ilegal e injustificadamente de la casa de sus padres.

mismas razones que a ella había dicho su hijo, con facilidad le movió a **querer** lo que tanto su hijo deseaba, **fabricando escusas que impidiesen el casamiento** que casi tenía concertado con la doncella de Escocia. (221).

En estas páginas de presentación e introducción de la trama novelesca, descubrimos –como esperamos haber señalado– una insistente recurrencia en detalles caracterizadores que relacionan a los personajes principales con la creación de efectos. Isabela, a través de su belleza, produce efectos sin buscarlo ella misma, aparece como el vehículo de una fuerza de atracción que no depende de su voluntad, pero que mueve las ajenas. En aquello que sí depende de sus acciones y de las gracias en las que ha sido industriada, es decir, su cuidada honestidad, su buen criterio y su trato agradable – todas muestras del ejercicio de su voluntad– el texto nos indica que logra redirigir las pasiones que despierta. Ricaredo, en cambio, además de sufrir los efectos del encanto de Isabela es, como sus padres, productor artificioso y consciente de efectos en los demás.

Viene a cuento en este sentido recordar el múltiple valor del concepto de “industria” y sus términos afines como lo registra Covarrubias en su *Tesoro*

INDUSTRIA. Es la maña, diligencia y solercia con que alguno hace cualquier cosa con menos trabajo que otro. Hacer una cosa de industria, hacerla a sabiendas y adrede para que de allí suceda cosa que para otro sea acaso y para él de propósito; puede ser en buena y en mala parte. Industrioso, el que tiene maña para lo que quiere hacer con prontitud y liberalidad. Industriado, el que viene advertido por otro de lo que ha de hacer o decir; industrial, enseñar y amaestrar.

Nos interesa la doble valencia “puede ser en buena o mala parte”, porque las industrias, como la ficción, pueden usarse positiva o negativamente. También, claro está, nos interesa que se la represente como lo que alguien hace para engañar a otro, ocultando su accionar como si lo sucedido no fuera resultado directo de su intervención, sino una coincidencia fortuita. Por último, destacamos el sentido de industriado como habilidoso y como el enseñado o amaestrado.

Los protagonistas de la novela pueden verse representados en los variados polos de este concepto, Isabela es la industriada que no hace industrias (engañosas); Ricaredo es industrioso y se dará maña para que las cosas que hace adrede parezcan a los demás como al acaso. En ambos, se habla de una cierta conjunción de gracias naturales con artificio, pero, en especial, lo que nos interesa es la recurrencia de la idea

de respuesta que se sigue a un estímulo, pues en esto se conectan las acciones de los personajes, sus posteriores peripecias y la idea misma del objeto artístico, como esperamos mostrar.

La estrategia del engaño

En el segundo momento de la estructura novelesca la intromisión de la reina, hace tambalear la armonía lograda hasta entonces –Ricaredo había recuperado la salud e Isabela dejaría de ser esclava para ser esposa– y coloca la felicidad particular y privada en el conflictivo espacio de lo social, donde diversas fuerzas acechan amenazantes. Entre ellas, la primera que deben enfrentar es el peligro de que la intimidad oculta se haga manifiesta.

–¡Ay –decía la señora Catalina–, si sabe la reina que yo he criado a esta niña a la católica, y de aquí viene a inferir que todos los de esta casa somos cristianos! Pues si la reina le pregunta qué es lo que ha aprendido en ocho años que ha que es prisionera, ¿qué ha de responder la cuitada que no nos condene, por más discreción que tenga? (222).

La representación novelesca de la familia cripto-católica en la Inglaterra isabelina, sustenta una de las temáticas profundas de la novela, la que nos habla del drama de sufrir el rechazo a las íntimas creencias religiosas en la tierra a la que se pertenece, y ser, por lo tanto, como un extranjero en la propia nación. En cierta forma, creemos que esto resulta una sugerente alusión a todos los problemas de libertad de culto en la corona española y a los diversos dramas particulares vividos por los conversos.

El ejercicio narrativo cervantino es aquí rico y múltiple, como suele serlo siempre en la representación de sus personajes y problemáticas particulares. Nos mete de lleno en el conflicto de la familia que engaña, oculta y pergeña estratagemas. Actitudes éstas usualmente condenadas en sus contrapartes hispánicas (pensemos el rechazo que recibían los cripto-judaizantes o los moriscos pertinaces con sus costumbres practicadas en la oscuridad íntima de sus hogares). Pero al mismo tiempo, incita al lector español y católico a aceptar como válidas todas estas falsedades de los

ingleses católicos porque se hacen aquí por la buena causa de mantener la religión “verdadera”. Así, entonces, el conflicto al cual el lector se ve expuesto, lo involucra en el texto de manera activa.

Tal vez sea demasiado moderna la posición relativista que estamos insinuando (“si se tiene simpatía por esta familia de católicos ocultos, se le podría también dar cierto crédito a los judíos, musulmanes o protestantes ocultos que eran perseguidos en la España imperial”), y lo que quizás el texto haya sugerido a sus lectores contemporáneos fuera que la salida más honrosa para la familia de Ricaredo era la expresión de su verdadera fe y el seguro martirio que les sobrevendría, o a lo sumo la muerte civil con respecto a la antigua vida y el exilio en suelo católico, como termina sucediendo con el protagonista. Incluso también es lícito pensar que el planteo de ese conflicto les podría hablar sobre cómo la simulación y hasta el engaño son recursos muchas veces imprescindibles para sobrevivir en la sociedad.⁴

Sea como fuere, podemos afirmar que este asunto en la novela —en sus diferentes momentos de recepción— se presenta como un nudo conflictivo no resuelto que dispara las reflexiones e interpretaciones hacia diversas posibilidades. Todo lo cual no quiere decir que no creamos que pueda extraerse del texto una línea de lectura aparentemente validada por la acción de los personajes y la representación del conflicto en la historia. Por el contrario, nos parece que el texto sí se decanta por un camino que señala como preferido, pero su modo de presentarse no es perentorio. La marca cervantina es la sutileza, y también quizás un tipo particular de manipulación, pues no debemos olvidar que Cervantes, el gran artífice y prestidigitador, no deja nunca de influir en nuestros ánimos lectores, por más que queden siempre tantas preguntas abiertas como respuestas cerradas.

Ruth El Saffar (1974) y Alicia Parodi (1987 y 2002) han señalado cuán esencial es, a la novela, la dialéctica entre el ocultamiento y la manifestación religiosa. Nosotros pondremos el acento en la práctica concomitante al drama de la familia de Ricaredo, es decir, los modos en que la novela construye sus técnicas de ocultamiento, mostrando las armas de la simulación. Por eso, veremos que el temor a ser descubiertos en su verdadera fe, por intermedio del secreto que ya desveló la reina

⁴ Cuestión tratada en *El licenciado Vidriera*.

sobre la prisionera española, pone en escena nuevamente las diferencias entre Isabela y su “familia” inglesa. Pues frente a sus inseguridades, Isabela se mantiene segura en el buen fin del suceso.

–No os dé pena alguna, señora mía, ese temor, que yo confío en el cielo que me ha de dar palabras en aquel instante, por su divina misericordia, que no sólo no os condenen, sino que redunden en provecho vuestro. (222).

Temblaba Ricaredo, casi como adivino de algún mal suceso. Clotaldo buscaba modos que pudiesen dar ánimo a su mucho temor, y no los hallaba, sino en la mucha confianza que en Dios tenía y en la prudencia de Isabela, a quien encomendó mucho que por todas las vías que pudiese, escusase de condenallos por católicos, que, puesto que estaban prontos con el espíritu a recibir martirio, todavía la carne enferma rehusaba su amarga carrera. Una y muchas veces les aseguró Isabela estuviesen seguros que por su causa no sucedería lo que temían y sospechaban, porque aunque ella entonces no sabía lo que había de responder a las preguntas que en tal caso le hiciesen, tenía tan viva y cierta esperanza que había de responder de modo que, como otra vez había dicho, sus respuestas le sirviesen de abono. (223).

Cuatro desfiles se suceden en esta novela (cf. Parodi 1987 y 2002), y la entrada de Isabela a la corte es el primero de ellos. El desfile, entendido aquí como el momento narrativo en que uno de los protagonistas avanza hacia un centro mientras es atentamente mirado por un público expectante, puede inscribirse en el ámbito de la cultura simbólica para la cual el esplendor y boato externos buscan ser señales certeras de una excelencia esencial. La elaborada descripción del vestido y atavíos de Isabela camino a la corte tiene la expresa intención de admirar al público y a la reina en particular.⁵ El narrador nos indica que Clotaldo perfeccionó ese espectáculo para crear un efecto que transformara la realidad de Isabela prisionera en un mensaje de signo distinto: “Toda esta honra quiso hacer Clotaldo a su prisionera, **por obligar a la reina**

⁵ “...vistieron a Isabela a la española, con una saya entera de raso verde acuchillada y forrada en rica tela de oro, tomadas las cuchilladas con unas eses de perlas, y toda ella bordada de riquísimas perlas; collar y cintura de diamantes, y con abanico a modo de las señoras damas españolas; sus mismos cabellos, que eran muchos, rubios y largos, entretejidos y sembrados de diamantes y perlas, le servían de tocado. Con este adorno riquísimo y con su gallarda disposición y milagrosa belleza, se mostró aquel día a Londres sobre una hermosa carroza, llevando colgados de su vista las almas y los ojos de cuantos la miraban. Iban con ella Clotaldo y su mujer, y Ricaredo, en la carroza, y a caballo, muchos ilustres parientes suyos. Toda esta honra quiso hacer Clotaldo a su prisionera, por obligar a la reina la tratase como esposa de su hijo.” (223-224)

la tratase como esposa de su hijo (224).” Es decir, es presentado como otra simulación de su parte para mover, para lograr un efecto preconcebido en el ánimo de la reina.

Las imágenes celestes (estrella, rayo de sol, cometa) que Isabela despierta en la corte son también testimonio de su capacidad para mover las almas y corazones de quienes la miraban. Y las variadas opiniones de los presentes, que registra el texto a continuación, acompañan al lector en la multiplicidad de respuestas posibles que un estímulo visivo semejante puede producir:

Estúvola la reina mirando un buen espacio, sin hablarle palabra, pareciéndole, como después le dijo a su camarera, que tenía delante un cielo estrellado, cuyas estrellas eran las muchas perlas y diamantes que Isabela traía; su bello rostro y sus ojos, el sol y la luna, y toda ella una nueva maravilla de hermosura. Las damas que estaban con la reina quisieran hacerse toda ojos, porque no les quedase cosa por mirar en Isabela. Cuál alababa la viveza de sus ojos, cuál la color del rostro, cuál la gallardía del cuerpo y cuál la dulzura de la habla, y tal hubo, que de pura envidia dijo: “Buena es la española pero no me contenta el traje”. (224-5).

La entrevista de Isabela en la corte resulta un éxito en lo que respecta a los temores de los cripto-católicos; su labor industriosa para disculpar la tardía presentación de la prisionera surte el efecto deseado y el mantenimiento de la fe católica de la española no pone en peligro el secreto de sus captores.



La reina en acción

La intervención de la reina al posponer el matrimonio, en tanto Ricaredo no demuestre merecer a Isabela por sí mismo (“él mismo se ha de disponer a servirme y a merecer por sí esta prenda, que ya la estimo como si fuese mi hija”), exige del protagonista la realización de un acto persuasivo.

Y advertid la merced que os hago, pues os doy ocasión en ella a que, correspondiendo a quien sois, sirviendo a vuestra reina, **mostréis el valor de vuestro ingenio y de vuestra persona**, y alcancéis el mejor premio que, a mi parecer, vos mismo podéis acertar a desearos. (226)

De este modo se coloca la posibilidad del casamiento en la lógica de la persuasión, porque la reina dice querer hacer merecedor a Ricaredo de Isabela —lo que

sería una prueba para sí mismo, una muestra íntima de valor— pero, al fin y al cabo, lo que pide es que las acciones del joven noble sean tales que la fuercen, a ella, a entregarle la nueva prenda que acaba de incorporar a su tesoro. Vemos otra vez, entonces, la aparición recurrente de la producción de efectos. Lo que la reina quiere es que la maravillen, que conquisten su voluntad. Por otro lado, Ricaredo es incitado a la acción como rescate de la prenda que se le ha sustraído.

—Para servir yo a Vuestra Majestad no es menester **incitarme con otros premios** que con aquellos que mis padres y mis pasados han alcanzado por haber servido a sus reyes, pero pues Vuestra majestad gusta que yo la sirva **con nuevos deseos y pretensiones**, querría saber en qué modo y en qué ejercicio podré mostrar que cumplo con la obligación en que Vuestra Majestad me pone. (226).

Al fin y al cabo, la retención de Isabela en la corte real (un nuevo tipo de secuestro que debe sufrir la española) puede ser vista como un mecanismo extorsivo, destinado a triangular el deseo de Ricaredo: para alcanzar la posesión de Isabela deberá primero cumplir con los deseos de la reina. En la intrincada red de servicios y premios, se pone en primer plano la importancia de aquello que mueve a la acción, como cuando la reina misma reconoce el poder que el premio prometido alcanza en los ánimos de quienes deben actuar, “Felice fuera el rey batallador que tuviera en su ejército diez mil soldados amantes que esperaran que el premio de sus victorias había de ser gozar de sus amadas” (226).

Luego, las tribulaciones de Ricaredo para congeniar sus dos intereses contrapuestos pondrán a prueba su integridad y su industria. Necesita servir a la reina pero también honrar los principios de su fe; es decir, debe actuar como valiente para que le entreguen a Isabela, y no atacar a católicos para ganar el cielo.

Dos hechos son determinantes para que la afortunada expedición naval le permita salir airoso con sus dos intenciones. Por un lado, la muerte del barón de Lansac, capitán de la expedición, le da más libertad de acción al dejarlo al mando. Por otro, la estratagema propia de los corsarios ingleses de engañar con las banderas de sus naves a las posibles presas de sus atracos, resulta fundamental para ganar la batalla.

Este segundo detalle es, claro está, un nuevo ejemplo de acción persuasiva. Las naves inglesas llevan banderas españolas para “desmentir a quien llegase a reconocellos, y no los tuviese por navíos de corsarios” (229). Los turcos caen en el

engaño y por eso se acercan creyendo poder abordarlos (“... y de industria los dejó llegar Ricaredo hasta tenerlos a gusto de su artillería...”). Luego, también los cautivos cristianos que estaban en posesión de los turcos luchan a favor de los ingleses por vencer a los turcos de sus mismas naves, acicateados por la libertad segura que les darían los que ellos creían españoles: “Y así, con el calor que les daba a los cristianos pensar que los navíos ingleses eran españoles, hicieron por su libertad maravillas” (230).

En la forma de salvar a los católicos, Ricaredo astutamente aduce el uso de la industria como disculpa para los de su tripulación. Ante nuestros propios ojos, se va construyendo este juego de simulaciones que presenta la libertad de los católicos –fin último del protagonista– como si fuera el “efecto colateral” de una intención más amplia:

–Pues que Dios nos ha hecho tan gran merced en darnos tanta riqueza, no quiero corresponderle con ánimo cruel y desagradecido, ni es bien que lo que puedo remediar con la **industria lo remedie con la espada**. Y así, soy de parecer que ningún cristiano católico muera; no porque los quiero bien, sino porque me quiero a mí muy bien, y querría que esta hazaña de hoy ni a mí ni a vosotros, que en ella me habéis sido compañeros, nos diese, mezclado con el nombre de valientes, el renombre de crueles, porque nunca dijo bien la crueldad con la valentía. (231)

Asimismo, la liberación de turcos tiene por finalidad esconder o tergiversar la verdad del interés principal de Ricaredo:

...el navío de los cautivos libres –entre los cuales también iban hasta veinte turcos, a quien también Ricaredo dio libertad, por mostrar que más por su buena condición y generoso ánimo se mostraba liberal, que por forzarle amor que a los católicos tuviese– rogó a los españoles que en la primera ocasión que se ofreciese diesen entera libertad a los turcos, que ansimismo se le mostraron agradecidos. (233-4)

Como puede apreciarse, es constante la dialéctica entre el mostrar y el ocultar, sostenida generalmente por la técnica de la acción pensada para que los demás se engañen (banderas españolas en barcos ingleses) o para que crean entender algo diferente de lo que efectivamente se ha tenido la intención de hacer (liberar a todos para no atacar católicos). La preocupación, como suele suceder en estos casos, está centrada en la respuesta que se obtiene del otro, en el controlar el efecto producido por la propia acción.

El lector descubrirá después que estas acciones de Ricaredo con católicos y turcos, tendrán un efecto no previsto por él en su momento, pero que resultarán esenciales para el buen fin de la trama; porque diferentes beneficiarios de su generosidad serán muy útiles para ayudarlo en trances complicados de sus posteriores aventuras.

El interés por los modos de transmitir señales se pone en escena con la espectacular llegada de Ricaredo triunfante a Londres. La ambigüedad de Ricaredo también se cuele en toda esta confusa representación. Los ánimos contrapuestos que, por un lado llaman al duelo por la muerte del barón de Lansac y, por otro, al regocijo por la soberbia ganancia conseguida en la expedición, son la excusa perfecta para hacer un alarde de representación simbólica.

No quiso Ricaredo entrar en el puerto con muestras de alegría, por la muerte de su general, y así mezcló las señales alegres con las tristes. Unas veces sonaban clarines regocijados, otras, trompetas roncacas; unas tocaban los atambores alegres y sobresaltadas armas, a quien con señales tristes respondían los pífaros; de una gavia colgaba, puesta al revés, una bandera de medias lunas sembrada; en otra se veía un luengo estandarte de tafetán negro, cuyas puntas besaban el agua. (...) Estas tan contrarias muestras y señales tenían suspenso el infinito pueblo que desde la ribera les miraba.
(234)

Frente a la norma festiva que estipulaba un mensaje claro y hasta redundante de cualquier celebración, la oposición tan extrema de los mensajes simbólicos aquí, hace que todos los espectadores queden confusos y admirados: un estado perfecto para la manipulación (como veremos en el próximo capítulo de esta tesis). Lo que nos interesa resaltar ahora es la atención del protagonista a los efectos y el espacio que se le da en la novela a los espectáculos. En seguida, será Ricaredo quien se convierta en espectáculo al protagonizar su desfile hacia la corte.

Era Ricaredo alto de cuerpo, gentil hombre y bien proporcionado. Y como venía armado de peto, espaldar, gola y brazaletes y escazuelas, con unas armas milanesas de once vistas, grabadas y doradas, parecía en extremo bien a cuantos le miraban, no le cubría la cabeza morrión alguno, sino un sombrero de gran falda, de color leonado, con mucha diversidad de plumas terciadas a la valona; la espada, ancha; los tiros, ricos; las calzas, a la esguízara. Con este adorno, y con el paso brioso que llevaba, algunos hubo que le compararon a Marte, dios de las batallas, y otros, llevados de la

hermosura de su rostro, dicen que le compararon a Venus, que para hacer alguna burla a Marte de aquel modo se había disfrazado. (235-6)

Es preciso llamar la atención hacia el simbolismo de sus atavíos; si en la entrada de los barcos las señales contrapuestas tenían una cierta justificación, el hecho, en cambio, que en su cuerpo Ricaredo muestre signos cortesanos y guerreros es algo que no podría él explicar abiertamente. En la imagen de Ricaredo desfilando hacia la reina se destaca el adorno –el hecho de vestirse para el espectáculo– y la condición ambigua que su imagen transmite –Marte y Venus unidos, o la burla (disfraz y simulación) que el amor hace a la guerra. Pero, además, los comentarios de la señora Tansi más adelante (“¿Qué es esto, señor Ricaredo, qué armas son estas? ¿Pensábadese por ventura que veníades a pelear con vuestros enemigos?”), así como las murmuraciones de la corte (“que tuvieron por impertinencia el haber venido armado Ricaredo a palacio”), en cierta forma nos indican un camino de lectura diferente.

Las armas en la corte son indicio de un significado más profundo que transmite de manera velada la íntima oposición de Ricaredo a su reina. Lo que no dice con palabras, Ricaredo lo muestra con las señales que construye sobre su cuerpo. En esta actitud se nos revela la faceta creadora del personaje; y la novela pone de manifiesto las prácticas simbólicas que resultaban moneda corriente en la época. En su estudio “Los contornos del emblema: del escudo heráldico a la divisa y la empresa”, Fernando R. de la Flor estudia la función simbólica de los vestidos y ornamentos entre los caballeros de la corte. Allí señala que

...quizás el emblema en relación con la heráldica pueda definirse como una forma simbólica que se ha liberado de la unidireccionalidad tiránica de la lectura genealógica. El emblema personal adoptó siempre un punto de rebeldía, de expresión de una idea de desorden social. Constituye desde muy temprano una declaración de soberbia, de individuación... (R. de la Flor 1995: 102 y ss)

Lo curioso es que Ricaredo, al ir armado a la corte, estaría evidenciando con su imagen la esencial oposición a la reina que él y su familia ocultaron siempre con tanto ahínco. Por lo demás, podría verse su figura armada como una señal de narcisismo y regodeo en la belleza de su imagen, pues como el mismo texto dice “como venía armado (...) parecía bien a cuantos le miraban”: es la belleza y magnificencia de las

armas lo que resalta su apariencia. En ese mismo sentido va la justificación de una de las voces que murmuran en el público

...no faltaron murmuradores que tuvieron por impertinencia el haber venido armado Ricaredo a palacio, puesto que halló disculpa en otros, que dijeron que, como soldado, lo pudo hacer por mostrar su gallarda bizarría.
(238)

Las armas, más que cualquier vestido cortesano, son las que le permiten mostrar su gallardía. Al fin y al cabo, la armadura es la perfecta síntesis de la aparatosidad, el recubrimiento artificioso con que se envuelve el hombre para ser más fuerte de lo que es en realidad. Y más fuerte y más hermoso si se recubre de unas armas labradas y finamente trabajadas como las que usa Ricaredo.

Preferimos no decidimos por ninguna de estas interpretaciones sobre la apariencia de Ricaredo en su desfile. No hay dudas de que el texto llama la atención sobre esta cuestión porque se comenta de variadas maneras y se muestran opiniones divergentes. Pero quizás es mejor no intentar resolver el "enigma" que encierra y considerar, en cambio, si una de sus funciones no podría ser llamar nuestra atención sobre la problemática que plantea la novela entre la esencia interna de los personajes y los modos de su manifestación exterior. Este conflicto entre esencia y manifestación es el que heroicamente resuelve Ricaredo al final, dando testimonio de su transformación con el último desfile del relato que no puede ser más divergente que el aquí descrito, como luego veremos.

La actitud de Ricaredo como artífice y manipulador en la escena del reencuentro de Isabela y sus padres será visto en detalle en un siguiente capítulo, pues no trata tanto de la persuasión como del escudriñamiento de las pasiones ajenas, como si de un estudio para afinar los mecanismos persuasivos se tratara. La escena, de todas maneras, es otro ejemplo elocuente de la relación estrecha entre el protagonista y el efectismo.



Efectos nuevos para nuevas pruebas

Numerosas son las instancias en que nuestro tema reaparece en lo que resta de la novela, el juego de persuasiones y efectos buscados reaparece, tanto en detalles, como en puntos culminantes de la trama. Así, por ejemplo, la camarera mayor, madre del conde Arnesto, persuade a la reina de que aplace el matrimonio de los protagonistas, valiéndose de la curiosidad que suscita en ella

Quiso saber la reina primero por qué le pedía con tanto ahínco aquella suspensión, que tan derechamente iba contra la palabra que tenía dada a Ricaredo, pero no se la quiso dar la camarera hasta que le hubo otorgado que haría lo que le pedía; **tanto deseo tenía la reina de saber la causa de aquella demanda.** Y así, después que la camarera alcanzó lo que por entonces deseaba, contó a la reina los amores de su hijo, y cómo temía que si no le daban por mujer a Isabela, o se había de desesperar, o hacer algún hecho escandaloso... (243)

La madre de Arnesto continúa luego con otros intentos persuasivos; reconoce a Isabela como causante de efectos nocivos y pide a la reina que la saque del medio.⁶ Pero como no tiene éxito, la envenena convenciéndola de que le daba un remedio para tranquilizar el espíritu.⁷

Al quedar Isabela hecha un "monstruo de fealdad", se dividen las aguas entre los que sólo eran atraídos por sus atributos físicos y quienes ven más allá. Los padres de Ricaredo, con premeditada industria, quieren influir en el ánimo de su hijo, mediante la belleza de la prometida escocesa, para que abandone la idea del casamiento con la española

En este tiempo los padres de Ricaredo, pareciéndoles no ser posible que Isabela en sí volviese, determinaron de enviar por la doncella de Escocia con quien primero que con Isabela tenían concertado de casar a Ricaredo, y esto sin que él lo supiese, no dudando que la hermosura presente de la nueva esposa hiciese olvidar a su hijo la ya pasada de Isabela... (247).

⁶ "Aconsejó la camarera a la reina que para sosegar el mal que podía suceder entre su parentela y la de Ricaredo, que se quitase la causa de por medio, que era Isabela, enviándola a España, y así cesarían los efectos que debían temerse, añadiendo a estas razones decir que Isabela era católica, y tan cristiana que ninguna de sus persuasiones que habían sido muchas, la habían podido torcer en nada de su católico intento." (245)

⁷ "Y fue su determinación matar con tósigo a Isabela; y como por la mayor parte sea la condición de las mujeres ser prestas y determinadas, aquella misma tarde atosigó a Isabela en una conserva que le dio, forzándola que la tomase por se buena contra las ansias de corazón que sentía." (246)

En la frase misma de que "Isabela en sí volviese" se señala desde la voz narradora la idea de que se ha producido una transformación esencial en la protagonista al perder su hermosura: sin belleza no es ella misma. A diferencia, claro está, del idealizado amor de Ricaredo: "...puesto que tu corporal hermosura me cautivó los sentidos, tus infinitas virtudes me aprisionaron el alma, de manera que si hermosa te quise, fea te adoro..." (248)

No se acaban aquí los manejos de Ricaredo, puesto que necesita mantener ocultas sus intenciones. Persuade a sus padres y a la familia de la novia escocesa de la imperiosa necesidad de ir a Roma antes de desposarse para "asegurar su conciencia" (249) y también finge indiferencia sobre la suerte de Isabela, allanando el regreso de ella con sus padres a España.⁸

Atracción, mediación y persuasión ejemplar

Como al principio del relato, Isabela retoma el protagonismo absoluto en la narración de su nueva vida en España, su belleza y el dinero de sus padres se restablecen, otra vez íntimamente ligados entre sí, mostrando cómo ambos tienen una función mediadora en la acción.⁹ En Sevilla, Isabela es nuevo foco de atracción y grandes efectos se suscitan por la fama de su belleza y la firmeza de su retraimiento. Mueve sin ser movida y es ella misma la causa y motor de numerosas acciones.

Este su grande retraimiento tenía abrasados y encendidos los deseos, no sólo de los pisaverdes del barrio, sino de todos aquellos que una vez la hubiesen visto. De aquí nacieron músicas de noche en su calle y carreras de día; deste no dejar verse, y deseárlo muchos, crecieron las alhajas de las terceras, que prometieron mostrarse primas y únicas en solicitar a Isabela,

⁸ "...Clotaldo dijo a Ricaredo como determinaba enviar a España a Isabela y a sus padres (...). Ricaredo, por no dar indicio de sus designios, respondió tibiamente a su padre que hiciese lo que mejor le pareciese; sólo le suplicó que no quitase a Isabela ninguna cosa de las riquezas que la reina le había dado. (249)

⁹ La belleza de Isabela mueve las almas y ha puesto en funcionamiento la trama misma; el dinero que circula en la novela tiene una valoración también positiva como el medio de circulación opuesto al estancamiento (cf. Johnson 1988). Resulta indudable su simbolismo positivo al presentarse como paralelo a la pérdida y recuperación de Isabela por sus padres.

y no faltó quien se quiso aprovechar de lo que llaman hechizos, que no son sino embustes y disparates; pero a todo esto estaba **Isabela como roca en mitad del mar, que la tocan, pero no la mueven las olas y los vientos.** (253-4)

Incluso, cuando recibe la noticia de la muerte de Ricaredo, la quietud de su ánimo parece asombrar al narrador mismo

Acabada de leer la carta, sin derramar lágrimas ni dar señales de doloroso sentimiento, con sesgo rostro y, al parecer, con sosegado pecho (...) de rodillas ante la imagen de un devoto crucifijo hizo voto de ser monja, pues lo podía ser teniéndose por viuda. Sus padres disimularon y encubrieron con discreción la pena que les había dado la triste nueva, por poder consolar a Isabela en la amarga que sentía; la cual, casi como satisfecha de su dolor, templándose con la santa y cristiana resolución que había tomado, ella consolaba a sus padres. (255)

Inconmovible figura de admiración sigue pareciendo la protagonista, cuando toda la ciudad se dispone a presenciar su último desfile camino al monasterio: "tal era el deseo que en todos había de ver el sol de la hermosura de Isabela, que tantos meses se les había eclipsado" (256). La función mediadora de Isabela se hace aquí totalmente explícita porque se dice que su adorno y gallardía daba "ocasión para que todos alabasen a Dios en ella...", aparece entonces como un vehículo para una persuasión trascendente, como una cierta manera de descubrir lo divino en la tierra. El lector es invitado a reconocer, de hecho, la función de mediadora que ha tenido Isabela en todo el relato, con su belleza y virtud que permiten tal desplazamiento: de lo mundano y concreto a lo espiritual.

La imagen de frialdad inconmovible llama la atención y hasta puede chocar al lector aquí, y es entonces cuando Cervantes matiza con sutileza la interioridad de su personaje femenino, dando indicios de que es fuerte en la adversidad antes que insensible. Tal es lo que podemos entender ante las reacciones y discursos de Isabela al recibir a Ricaredo en hábito de cautivo.

Ya mencionamos la gran oposición que hay entre este desfile del joven inglés y su entrada a Londres; antes llevaba el cuerpo cubierto con armaduras relucientes y en la cabeza un vistoso sombrero de plumas, ahora no tiene más que un "habitico" de los mercedarios y el pobre bonete azul que le cubría la cabeza se le cae en el trayecto. La bizarría, y la espectacularidad previas, resultan evidentemente contrastadas con la

sencillez presente. Señales claras de la actual adecuación entre el la verdad íntima de Ricaredo, rescatado para la fe católica, y su manifestación externa sin artificios.

En Londres, sí bien el narrador indica que Isabela se alborozó al oír anunciado el nombre de Ricaredo, luego de la entrada triunfal del protagonista, no tenemos más noticias directas de ella, hasta que reaparece su voz en medio de un diálogo cortesano, conceptuoso y lleno de ingenio, en el que más que ofrecer su amor a Ricaredo, acepta en cambio que él tome posesión de lo que le pertenece:

–Señor Ricaredo, pues he de ser vuestra, a vos está tomar de mí toda la satisfacción que quisiéredes para recompensaros de las alabanzas que me habéis dado y de las mercedes que pensáis hacerme. (327)

En Sevilla, ella misma manifiesta la alteración que la aparición de Ricaredo le produce y deja entrever que su tranquilidad previa era un estado ganado con esfuerzo:

–¿Conócesme, Isabela? Mira que yo soy Ricaredo, tu esposo

–Sí, conozco –dijo Isabela–, si ya no eres fantasma que viene a turbar mi reposo. (257).

Y luego también se contrastan las impresiones en el alma que Isabela había sufrido en secreto y ahora revoca:

Isabela, a pesar de la impresión que en su memoria había hecho la carta de su madre de Ricaredo, dándole nuevas de su muerte, quiso dar más crédito a sus ojos y a la verdad que presente tenía... (ibid.)

Alicia Parodi (2002: 102 y 1987: 51) ha señalado la notable distinción entre las anteriores promesas de matrimonio y la entrega en el reencuentro final, para lo cual es esencial el registro de su propia voluntad y elección libre:

–Vos, sin duda, señor mío, sois aquel que solo podrá impedir mi cristiana determinación; vos, señor, sois sin duda la mitad de mi alma, pues sois mi verdadero esposo; estampado os tengo en mi memoria y guardado en mi alma. Las nuevas que de vuestra muerte me escribió mi señora y vuestra madre, ya que no me quitaron la vida, me hicieron escoger la de la religión, que en este punto quería entrar a vivir en ella. Mas pues Dios con tan justo impedimento muestra querer otra cosa, ni podemos ni conviene que por mi parte se impida. Venid, señor, a la casa de mis padres, que es vuestra, y allí os entregaré mi posesión por los términos que pide nuestra santa fe católica. (ibid.)

La actitud decidida y poderosa que aquí demuestra Isabela irá en aumento hasta el final del texto. Tengamos en cuenta que, de ser un casi mudo objeto de deseo e inocente núcleo de atracción, Isabela se convertirá luego motor de la trama, si bien con un matiz casi involuntario; y, por fin, al terminar la novela, será ella quien remonte los datos de tan asombroso caso para ocupar el lugar del autor, es decir, de quien da forma, recorta y confiere sentido a los desperdigados hilos de los hechos vividos.

El primer acercamiento a ésta, su función final, se da cuando su voz y la del narrador se unen:

Callaron todos los presentes, y teniendo las almas pendientes de las razones de Isabela, ella así comenzó su cuento, el cual le reduzgo yo a que dijo todo aquello que desde el día en que Clotaldo la robó en Cádiz hasta que entró y volvió a él le había sucedido... (258)

Luego, cuando el caso ha quedado completo con las peripecias de “la mitad de su alma”, se le pide a Isabela que “pusiese por escrito toda aquella historia, porque la leyese su señor el arzobispo, y ella lo prometió.” (262). Si tomamos en cuenta el resto de la colección, es lícito preguntarse por qué es que esta historia pide la escritura. ¿Por qué en esta novela se proyecta la puesta por escrito como un eslabón más de su composición? Otras novelas de la colección hablan de transmisiones orales y de la memoria que queda de sus personajes en la tradición, pero sólo en ésta y en el *Coloquio de los perros* la escritura es tema novelesco.¹⁰

Aquí interesa ver que se ha estado dejando testimonio de la reacción del público: “Con estas razones se alborotó la gente y se avivó el deseo que todos tenían de saber y ver la claridad de tan intrincadas cosas” (258); “Todo fue añadir admiración a admiración y espanto a espanto” (262). Y finalmente, se hace explícito un efecto notable acerca de esas reacciones, puesto que no permanecen en el asombro circunstancial de los hechos, sino que, como la belleza de Isabela en su desfile, estimulan un vuelco trascendente

“El grande silencio que todos los circunstantes habían tenido escuchando el estraño caso se rompió en dar alabanzas a Dios por sus grandes maravillas...”

¹⁰ Ya Alicia Parodi (1987) llamó la atención sobre la figura de Isabela como autora y vio en la novela una poética ficcional.

El efecto que autor nos dice que se produce en el público presente, de alguna manera puede estar señalando un camino deseado para el público lector. No queremos decir con esto que se apunte hacia exactamente el mismo objetivo (alabar a Dios por sus maravillas), sino llamar la atención sobre el mecanismo de desplazamiento mediante el cual determinado estímulo produce una reacción que redirige la trayectoria de su objeto hacia destinos tal vez inesperados.



Girar bien o el giro hacia el bien

Hace treinta años Bruce Wardropper (1982) y Joseph Jones (1985) estudiaron casi en simultáneo la incidencia del concepto de “eutrapelia” en las *Novelas ejemplares*, expresamente incorporado a ellas en la aprobación de Fray Juan Bautista.¹¹ Desde entonces, con trabajos que siguieron esas ideas (entre ellos Williamson 1990 y Thompson 2001 como los más relevantes), se ha podido ir comprobando que lo más propio de la ejemplaridad cervantina es el concepto de entretenimiento provechoso que en nada se opone a la edificación espiritual. Tal como había dicho en su momento E.C. Riley, Cervantes “se toma muy en serio la cuestión del entretenimiento” (1971: 140); y, por cierto, la doctrina de la eutrapelia se ajusta adecuadamente al valor terapéutico que puede tener la literatura de esparcimiento en la práctica cervantina (cf. Thompson 2001: 86).

Recordemos que la eutrapelia, tal como fue definida por Aristóteles (*Ética a Nicómaco*, IV, 8) y luego rehabilitada a la teología cristiana por Santo Tomás, es definida como una forma de esparcimiento provechoso y muy necesario para distender el alma de las preocupaciones u ocupaciones elevadas, a fin de poder regresar después con más ímpetu a ellas. Dice Santo Tomás en la *Suma Teológica* (II-IIae, q.168, art.2)

¹¹ “...he visto y leído las doce *Novelas ejemplares*, compuestas por Miguel de Cervantes Saavedra; y supuesto que es sentencia llana del angélico doctor Santo Tomás, que la eutropelia es virtud, la que consiste en un entretenimiento honesto, juzgo que la verdadera eutropelia está en estas novelas, porque entretienen con su novedad, enseñan con sus ejemplos a huir vicios y seguir virtudes, y el autor cumple con su intento, con que da honra a nuestra lengua castellana, y avisa a las repúblicas de los daños que de algunos vicios se siguen...” (6).

Y del mismo modo que el cansancio corporal desaparece por medio del descanso corporal, también la agilidad espiritual se restaura mediante el reposo espiritual. Ahora bien: el descanso del alma es deleite, como ya dijimos. Por eso es conveniente proporcionar un remedio contra el cansancio del alma mediante algún deleite, procurando un relajamiento en la tensión del espíritu. Así leemos, en las *Colaciones de los Padres*, que el evangelista San Juan, cuando algunos se escandalizaron al encontrarlo jugando con sus discípulos, mandó a uno de ellos, que tenía un arco, que tensara una flecha. Después de haberlo hecho muchas veces, le preguntó si podía hacerlo ininterrumpidamente, a lo que el otro respondió que, si lo hiciera así, se rompería el arco. San Juan hizo notar, entonces, que se rompería también el alma humana si se mantuviera siempre en la misma tensión.

En el origen del término, se halla la idea del movimiento adecuado, hecho con habilidad; como dice Wardropper, en su primerísimo origen la palabra griega tenía un significado mecánico para calificar “la calidad de lo que gira bien”. Aristóteles la encumbró como virtud del hombre que sabe moverse adecuadamente entre la seriedad y lo risueño, ligado a la idea del decoro, como lo necesario para no caer en ningún exceso. Luego, en castellano, es preciso advertir que eutrapelia derivó en “tropelia” o “tropelia” que indica algún acto de prestidigitación, sustitución de una cosa por otra (apariencia por realidad) o engaño a los ojos (cf. Wardropper). Nos interesan estos sentidos originales y derivados porque, además de plegarnos a quienes sostienen que “la verdadera eutrapelia está en estas *Novelas*”, como decía Fray Juan Bautista, quisiéramos proponer que el mecanismo ejemplar mismo, que creemos ver representado en *La española inglesa*, se construye sobre la idea del giro y el desplazamiento.

La ejemplaridad, como el entretenimiento y los deleites tienen una finalidad que no debería acabarse en el placer mismo; bien realizados y bien empleados, pueden tener el poder de reorientar el ánimo, no hacia un fin definido y marcado sino hacia un más allá de sí mismos que será definido por la experiencia concreta de cada individuo. En definitiva, los estímulos de aquí nacidos, pueden ser vistos como un paso hacia la elevación espiritual. Tal es también, creemos, la justificación espiritual del objeto artístico en todas las épocas, sin que el concepto de “elevación espiritual” tenga que tener necesariamente un contenido claramente religioso o teológico. Puesto que todo objeto artístico —más allá de las funciones concretas que pueda tener en sus diversas

manifestaciones— supone indudablemente un quiebre y separación de la realidad concreta signada por las necesidades físicas del hombre. El arte siempre tendrá un desvío hacia otro fin, un irse allá de lo puramente necesario.

A través de esta idea de la transformación de un efecto que es desplazado de su trayectoria primera hacia un nuevo fin, pretendemos equiparar el mecanismo del particular modo ejemplar de Cervantes, con la función estética esencial de toda obra de arte. Si se acepta esta lectura, podemos descubrir un interesante punto de comparación y distinción entre el tipo de persuasión efectista, moralizante y hasta manipuladora de los discursos autoritarios de todo tipo, y la persuasión sutil, sugerente y artística que Cervantes pone en juego en sus novelas “de honesto entretenimiento”. Novelas que son eutrapélicas justamente porque pueden girar bien, producir el giro hacia la expansión del alma y el deleite provechoso.

VI – 7. Admiración, artificio y manipulación en *Las novelas ejemplares*

Al buscar lo más definitorio del arte barroco, Maravall rechazaba que pudiera enfocarse en la abundancia y la exuberancia, como en ciertas trivializaciones del Barroco suele hacerse; y, en cambio, llamaba a poner el foco en la “extremosidad”. Una obra de arte barroca sostenía, puede impresionarnos tanto por su excesiva simplicidad, como por su notable abundancia, pero justamente lo propio de las manifestaciones artísticas de este período es que se utilizan procederes extremos para conmover.¹

En esta sección de la tesis, vamos a hacer foco en los modos y procedimientos que aparecen en *Las novelas ejemplares* sobre lo que conmueve, afecta y actúa sobre el ánimo, ya sea por estímulos relativamente naturales o manipulados artificialmente.²

Nos interesa entonces reflexionar sobre la cualidad manipuladora o efectista del proceder barroco y su mirada puesta en la acción psicológica sobre el público. Los medios para alcanzar esta acción son variados, pero todos concurren en producir admiración, en lograr que el receptor quede sorprendido, dude sobre el camino a seguir. O, como se decía en términos de la época, quede suspenso, ya sea porque la obra que se le presenta tiene una dificultad extrema, está artísticamente inacabada, contradice los principios naturales o cuestiona la credibilidad por su carácter inaudito.

Esta extremosidad, que deja suspensos los ánimos, dice Maravall –rastreado en preceptistas y artistas del Barroco– que sirve al efecto de maravillar para luego sujetar más y mejor al público:

¹ José Antonio Maravall 1980: “Los recursos de acción psicológica sobre la sociedad barroca”.

² Seguimos a Armisén (1986: 214 y ss.) en esta distinción cuando explica la distancia entre el admirarse por las maravillas de la naturaleza y la posible perturbación por los artificios humanos.

...a través de la extremosidad (...) se pretende lograr determinados efectos conducentes a maravillar: tal es la finalidad de este corte o suspensión que deja en alto momentáneamente lo que la obra barroca parece pretender, para desencadenar luego una acción más eficaz; esto es, para atraer y sujetar más ahincadamente a aquellos a quienes se dirige. El artista, el pedagogo, el político barrocos apelan a una técnica de suspensión que intensifica, en un segundo momento, los resultados de influencia y dirección que persiguen. (1980: 437).

Acorde con lo anterior, los estudios de Riley sobre la función de la *admiratio* en la obra cervantina nos recuerdan que, si bien tiene orígenes y principios diversos, la búsqueda de admiración se entremezclaba en la literatura de la época con el principio retórico de mover o conmover al público.³ La admiración era el mejor camino hacia el talante receptivo

Los escritores del siglo XVII intentaban sobrecoger e impresionar a sus lectores no sólo porque esto fuera agradable, sino para atraer su atención y dotarles de un talante receptivo mediante el cual pudiera ser aceptada una lección moral y fuera posible comunicarles una verdad universal. Los escritores manieristas lograron estos resultados sirviéndose de medios estilísticos y conceptuales, que atraían la atención del lector, despertaban su ingenio y le invitaban a ejercitar su inteligencia. El lector apreciaba en mayor grado la verdad de lo propuesto cuando había tenido que luchar para llegar a ella. Los métodos usados para estimularle, sin embargo, implicaban a veces no tanto un concentrarse en el lector como un auténtico asalto, y no estaban desligados de las técnicas combativas de los jesuitas. (Riley 1971 a: 150)

Riley no duda de la importancia de estos principios en Cervantes, si bien es un interés que nuestro autor compartía con sus contemporáneos; pero en lo que él se destaca, sostiene Riley, es en la profundidad de su preocupación por la relación entre admiración y verosimilitud.

Frente a las afirmaciones de Riley acerca de la preocupación cervantina por la verosimilitud, en línea con la preceptiva neoaristotélica, Alban Forcione analiza con una mirada amplia las preocupaciones teóricas que se descubren en sus obras y postula

³ Cf. Riley 1971 a. capítulo III.

con mayor profundidad la complejidad de la relación entre los postulados artísticos cervantinos y las teorías neoaristotélicas.⁴

La cuestión de la maravilla que debe casarse con la verosimilitud está en el centro del debate y tiene especial interés por las problemáticas que sugiere en torno a la relación entre autor y público o narrador y receptor. En tal sentido, es necesario recordar que el reingreso de la *Poética* de Aristóteles al pensamiento europeo en el siglo XVI, cambió el enfoque que se había estado manejando durante la Edad Media sobre la literatura de ficción, al postular que la obra poética debía causar admiración y resaltar la función del goce estético abandonando la equiparación de 'ficción' con 'mentiras'. La autorizada voz de Aristóteles aparecía entonces sosteniendo que aquello por lo que el género del *romance* era más criticado (es decir su apartamiento de la verdad fáctica) era de hecho un elemento esencial de la poesía.⁵

Todos los lectores de Cervantes percibimos su interés constante en atrapar la atención del lector a través de diversos medios; así como también la recurrencia en sus textos de bellezas que mueven las almas, sucesos que admiran o conflictos que dejan atónitos a los personajes de sus ficciones. Y si bien suele mantener la verosimilitud de lo narrado, no deja por eso de permitir la entrada de misterios y maravillas que plantean conflictos tanto para los lectores como para los personajes o narradores. Pero el lector de textos cervantinos no suele nunca sentirse engañado ni defraudado en sus contratos de lectura; y este punto nos parece esencial para considerar los modos del artificio, la admiración y la manipulación en la obra de Cervantes.

⁴ Forcione afirma que los estudios previos, como los de Riley, en cierta forma sacan de contexto las apreciaciones sobre teoría literaria que aparecen en sus textos y terminan presentando a Cervantes como un mediocre teorizador muy afecto a las teorías clásicas "The studies deal excellently with the classical tendency in Cervantes but neglect his "anticlassical" tendency, or, put another way, his critical response to Aristotle." (Forcione 1970: 4)

⁵ "The rediscovery of Aristotle's *Poetics* came at the right moment if we judge by the general hostile tendency of the moralists' and humanists' writings about imaginative literature. For the *Poetics* offered the first authoritative recognition that the very element in literature which was the target of all attacks on the genre of the romance, its departure from truth, was its essential element. Aristotle's various statements on the subject: his influential distinctions between poetic and historical truth, the universal and the individual, the verisimilar and the true, his recognition that in a sense the poet's task consist on lying, that lies have a natural pleasure for man, that poetry presents man as more perfect than he is in reality, and his affirmation that the marvelous, the aesthetic category with which the fantastic has always been associated, is essential both to epic and tragedy, all appeared in time to offer imaginative literature a much-needed support." (Forcione 1970: 21-22)

El análisis de estas cuestiones nos indica, en última instancia, el compromiso cervantino de respetar al lector. Dado que, el sorprender sin engañar implica, por un lado, que el autor mantenga la adhesión de sus lectores que creen en lo que se les cuenta; pero, por otro, supone una ética de honestidad narrativa que reconoce el poder de la ficción en el ánimo del que lee. Esta ética postularía, en principio, honrar al lector con una verdad poética, regida por parámetros propios de la ficción y que desde ya no tiene por qué equivaler a la verdad fáctica, pero ni siquiera precisa, fuera del espacio mismo de la narración, ser verosímil para todos. En segundo término, una ética semejante también reconoce el enorme poder que se le adjudica al escritor cuando se le da libertad para manipular los efectos que produce en sus lectores.

1. El poder de las doncellas

Nos interesa reflexionar, en primer lugar, sobre la manera en que Cervantes presenta el lugar común de las bellezas que admiran; en especial su representación de las doncellas que se convierten en el centro y motor de la acción, mediante una fuerza de atracción al mismo tiempo perturbadora y ejemplar. Esta función de las protagonistas se hace evidente, como ya hemos visto, en *La española inglesa*, pero también en *La gitanilla*, en *El amante liberal* y en *La ilustre fregona*.

Esta figura de la mujer joven que atrae y mueve a la acción no parece ser en Cervantes un simple personaje tópico; sabido es, por ejemplo, que la equiparación entre la doncella y la Poesía es recurrente en la obra cervantina, como estudia en profundidad Noelia Vitali, en su investigación de doctorado.⁶ En esta misma línea, la figura de doncella que estamos rastreando puede ser considerada como un núcleo significativo que, además de su sentido literal en la trama novelesca, alcance también una significación profunda en términos de poética y de creación artística.

Entre las novelas estudiadas, el caso de mayor evidencia puede encontrarse en *La ilustre fregona*, donde se realiza una identificación explícita entre la protagonista y las fuerzas que rigen y mueven el mundo en el romance “¿Dónde estás que no pareces / esfera de la hermosura?”. Para dejar más en claro nuestra intención al leer el romance, nos permitimos aquí hacer un *excursus* para analizarlo en detalle.

Romance de las esferas

En “¿Dónde estás que no pareces, /esfera de la hermosura” la misteriosa voz poética se ha propuesto alabar a Costanza, la ilustre fregona, a través de la fructífera y autorizada doctrina de las correspondencias, de la que ya hemos hablado. Hemos visto también que para el modo en que esta concepción se desarrolla a partir del siglo XVI,

⁶ En *La gitanilla*, el paje poeta afirma: “La poesía es una bellísima doncella, casta, honesta, discreta, aguda, retirada, y que se contiene en los límites de la discreción más alta.” (60). Don Quijote también dice: “La poesía, señor hidalgo, a mi parecer, es como una doncella tierna y de poca edad, y en todo extremo hermosa, a quien tienen cuidado de enriquecer, pulir y adornar otras muchas doncellas que son todas las otras ciencias, y ella se ha de servir de todas, y todas se han de autorizar con ella; pero esta tal doncella no quiere ser manoseada, ni traída por las calles, ni publicada por las esquinas de las plazas ni por los rincones de los palacios.” (*Quijote* II, 16). En *El viaje del Parnaso* también la poesía aparece en figura de doncella. Una doncella vi desde la planta/ Del pie hasta la cabeza así adornada, / Que el verla admira, y el oírla encanta.”(cap. VI, vv. 82-84)

el mundo es un arcano constituido por metáforas y jeroglíficos cuya clave se develará al fin de los tiempos, sin embargo la labor del hombre es esforzarse de todas formas por descubrir los sentidos velados porque la oscuridad del mundo confirma la necesidad de interrogar cada cosa para hallar la conexión con el plan divino.⁷

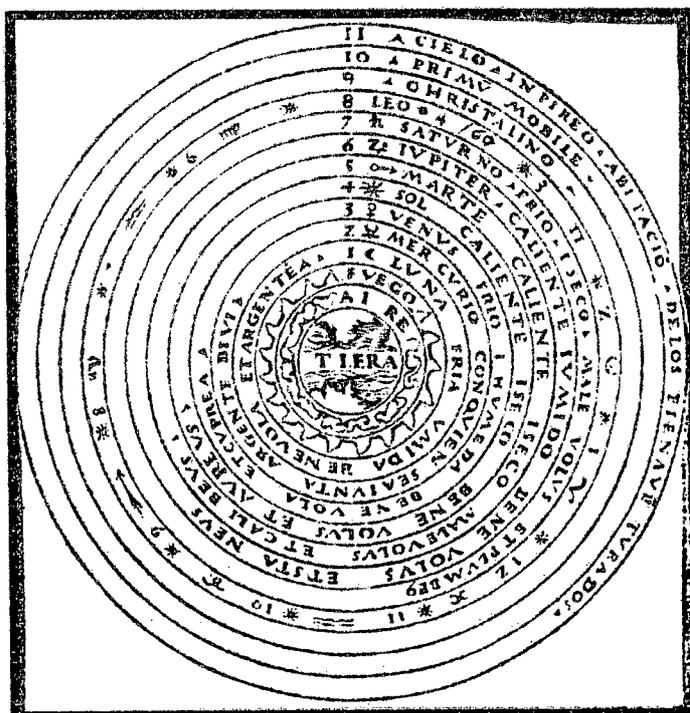
En este romance la doncella es todo el firmamento; es cifra, diríamos más bien, del universo todo tal como lo concebía la cosmología de la época. Tengamos en cuenta que, para este momento, ya Copérnico había presentado sus teorías heliocéntricas, pero tendrían que pasar muchos años todavía para que fueran aceptadas por toda la comunidad científica, y más aún para que se borrara del imaginario cultural la imagen del mundo como una serie de esferas concéntricas (cf. Navarro Brotóns).

Según esta imagen, la Tierra está en el centro y los movimientos de la luna, los planetas (entre los que se incluye el sol) y las estrellas fijas, es armonioso, acompasado y producido por un primer motor (el *primum mobile*) que, al girar, atrae hacia sí y pone en movimiento las demás esferas.

Como es sabido, la diferencia entre la teoría cristiana y la cosmología aristotélica es que, en la cosmología clásica, el primer motor es inmóvil, mueve pero no tiene movimiento. La teología cristiana precisó colocar por encima del primer motor inmóvil de Aristóteles la Primera Causa, el Dios omnipotente, que es origen de todo movimiento.⁸ De tal modo que en la cosmología cristiana, la primera esfera será el Cielo Empíreo donde habita la divinidad y permanece siempre fijo e inmóvil; y el primer motor, *primer mobile*, comienza su movimiento por amor al Dios.

⁷ Véase "Simbolismo y teurgia. La alegoría en el espacio de la Contrarreforma española" (F. R. de la Flor, 1999: 391 y ss.)

⁸ No olvidemos que en esto se basa la primera de las cinco vías para la demostración de la existencia de Dios de Santo Tomás (*Suma teológica*, I^a q. 2 a. 3 co.).



Martín Cortés,
Breve compendio de la esfera y arte de navegar,
 Sevilla, Antón Álvarez, 1551, f. 13 r.

Jorge García López en su edición de *Las novelas ejemplares* publicada por Crítica, destaca en notas la correspondencia entre Costanza y el primer motor como si fuera la única o la que prevalecería en el romance (“A lo largo del romance Cervantes desarrolla la metáfora de los diferentes cielos, del que Costanza es *primer mobile*...”, 2001: 408). Sin embargo basta leerlo con más detenimiento para comprobar que la analogía es más amplia. Costanza es “esfera de la hermosura”, es decir todo el orbe, la totalidad de las esferas concéntricas que conforman el universo. Podemos ver que luego de los cuatro versos que plantean ese movimiento paradójico de búsqueda y fijación (porque se preguntan por dónde está ella –es decir admiten que no la encuentran ni pueden asirla– al tiempo que la fijan en un calificativo que la eleva por sobre todo lo humano):

¿Dónde estás que no pareces,
 esfera de la hermosura,
 belleza de la vida humana
 de divina compostura? (408)

La primera correspondencia es con el “Cielo empíreo”, esto es, la morada de Dios, la esfera inmóvil. Luego viene la equiparación con el “primer mobile” para seguir

con la siguiente esfera, el del cielo cristalino donde se encuentra el agua elemental, la más pura, que por eso aquí sirve para apagar las llamas de la pasión y purificar la atracción que la doncella produce.⁹ Martín Cortés, en su *Breve compendio de la sphaera* (1551) lo explica en términos acordes a los que usa aquí Cervantes.¹⁰ El cristalino con sus aguas elementales sirve para templar el calor extremo engendrado del movimiento del *primum mobile*.

Cielo **empíreo**, donde amor
 tiene su estancia segura;
primer noble que arrebatá
 tras sí todas las venturas;
 lugar **cristalino** donde
 transparentes aguas puras
 enfrían de amor las llamas.
 las acrecientan y apuran; (*Ibid.* Los resaltados siempre son nuestros)

Y continúa enseguida con la esfera de las estrellas fijas, o “firmamento” que aquí son los ojos de Costanza.

nuevo, hermoso, **firmamento**,
 donde dos estrellas juntas,
 sin tomar la luz prestada,
 al cielo y al suelo alumbran;

Los siguientes versos realizan las correspondencias, por semejanza o por oposición con las demás esferas: Saturno, Júpiter, Marte, el Sol (o Apolo), Venus, Mercurio.

alegría que se opone
 a las tristezas confusas
 del padre que da a sus hijos

⁹ Es interesante notar que esta esfera no ha sido siempre considerada como tal por la crítica cervantina al anotar este poema, como tampoco lo había sido por la cosmología antigua y fue justamente el rey astrólogo español, Alfonso X, quien la introdujo en el esquema celestial (cf. Green 1979: 56 y Robins)

¹⁰ “Al cielo estrellado cerca el cristalino: este cielo es diáfano carece de estrellas, tiene vigor en natura de perpetuidad perfecta y de claridad efectiva. Llámase por otro nombre cielo del agua el cual aprovecha para conservación de las cosas corpóreas y para templar el calor engendrado del movimiento del *primum mobile* el cual como sea tan grande de cuerpo que no solo cerca todos los elementos más todos los cielos a él inferiores, muévase tan ligeramente que cada día perfectamente mueve todas las dichas esferas y porque de tanto calor cuanto nos podría causar con su curso veloz porque lo inferior no se consumiese ordenó Dios este cielo cristalino para que con su frialdad templase aquel calor.” (Martín Cortés, I, cap. V, fol. 12 r. —modernizo la ortografía y la puntuación).

en su vientre Sepultura.

Es decir, Saturno que devoró a sus hijos y notemos cómo aquí la correspondencia es por oposición.

humildad que se resiste
de la alteza con que encumbran
el gran Jove, a quien influye
su benignidad que es mucha;

Nuevamente una correspondencia por oposición, aquí con Júpiter, de quien de todas formas en un traslado a la teología cristiana, se le atribuye suprema benignidad.

red invisible y sutil,
que pone en prisiones duras
al adúltero guerrero
que de las batallas triunfa.

Alusión conjunta a Marte (más explícita con el "guerrero") y tal vez a la esfera de Venus, diosa del amor, red invisible y sutil (aunque también se aluda aquí a las redes con las que Marte y Venus fueron atrapados cuando Vulcano, su esposo, descubrió el adulterio). En realidad, en estos versos y en los siguientes se produce un entrelazamiento confuso, un nudo de referencias que rompe con las correspondencias más claras que hasta ahora se venían dando y también con las que se darán a continuación. Veámoslo para explicarlo:

cuarto cielo y sol segundo,
que el primero deja a oscuras
cuando acaso deja verse,
que el verle es caso y ventura;
grave embajador que hablas
con tan extraña cordura,
que persuades callando
aún más de lo que procuras.

Con lo del "cuarto cielo" se da la primera precisión numérica al orden de las esferas. El problema es que si, como se acostumbra, no se cuenta la Tierra como esfera, el cuarto cielo es el del sol y el tercero el de Venus (el orden, más allá de los números, es Marte, Sol, Venus y Mercurio, es decir Marte y Venus están separados por el sol no entremezclados como aquí). Pero si se cuenta la Tierra como primera esfera, como hará el poema cervantino, el cuarto cielo sería el de Venus, aunque en realidad nunca podría venir antes del sol. Por eso decimos que se produce aquí un nudo o

amalgama de correspondencias que en definitiva terminan oscureciendo la cantidad de esferas a las que se alude, como ahora veremos. Analicemos primero los versos arriba citados para explicarnos mejor.

En el “cuarto cielo y sol segundo” se mezclan Apolo –o Sol– y Venus (el orden no puede ser inverso bajo ningún aspecto). En definitiva lo que queda borrado es el nombre o la referencia a Venus –correspondencia tan remanida en la poesía occidental para aludir a la amada–, porque el “cuarto cielo” no podría ser Venus si éste se menciona antes del Sol y, si se la alude en las palabras “segundo sol”, su nombre igualmente está velado.

Con esa idea de “segundo sol” y la forma en que se desarrolla, claramente se percibe que se está aludiendo a Costanza como otro sol, que oscurece al verdadero cuando muy de vez en cuando se deja ver por sus amantes (“que el primero deja a oscuras / cuando acaso deja verse, /que el verle es caso y ventura”) otra imagen muy usada en la poesía occidental (y especialmente repetida por Cervantes, que en sus *Novelas ejemplares* la usa al menos dos veces más en el *Amante liberal* y en la *Española inglesa*).

Los versos siguientes tampoco pueden aludir a Venus porque la referencia es explícita hacia Mercurio, “grave embajador”, dios de la elocuencia o la persuasión por la palabra (“que persuades callando”). Donde se señala, otra vez, una cualidad siempre requerida a las doncellas virtuosas: el silencio (y por lo tanto el no andar reclamando atención, sino lograrla por su propia quietud/virtud).

Notemos que estos versos referidos a Mercurio eluden cualquier determinación numérica (Mercurio siempre suele ser la segunda esfera por debajo de Venus, que es la tercera, y de la Luna, la primera). Se mencionó antes el “cuarto cielo”, y recién vuelven los ordinales en los versos que vienen a continuación:

Del segundo cielo tienes
no más que la hermosura,
y del primero, no más
que el resplandor de la luna.

En los que, más allá de la ordenación más tradicional (Luna como primer cielo), no podemos dudar que se refieren respectivamente a la Luna y a la Tierra, donde claramente se introducen restricciones en la correspondencia con Costanza señaladas por la repetición del “no más” (porque aquí se ha llegado a lo que se llama el

mundo sublunar, espacio de lo corruptible y mudable y no se quiere rebajar a la doncella con atributos menos que divinos e inmortales).

Llama la atención aquí un detalle peculiar. La cantidad de esferas en la teoría geocéntrica común en la época de Cervantes era siempre 11, once cielos que estaban por encima de la Tierra, la cual en su posición central no se contaba. Aquí no hay dudas de que a la Tierra se le da el primer orden; que la Luna (hermosa como Diana) se le da el segundo; que el embajador grave no puede ser otro que Mercurio, y es por tanto el tercero en orden; luego Venus que está borrado tendría que ser el cuarto; seguido por el Sol o Apolo el quinto; antecedido por Marte que será el sexto; rodeado por Júpiter, que es entonces el séptimo; Saturno tendrá que ser el octavo; las estrellas fijas o firmamento, el noveno; el cielo cristalino de las aguas puras el décimo; el *primum mobile* será el undécimo y, por último, el cielo empíreo que será el duodécimo. ¿No es curioso que en la colección de doce novelas se termine haciendo alusión a doce cielos? Número al que se llega además, de manera concorde al de la colección por la separación de dos elementos que aparecen entremezclados (en la colección, las novelas del *Casamiento engañoso* y el *Coloquio de los perros*; y, en este poema cosmológico, por el “nudo” referencial que se da entre –Marte– Sol y Venus).

Para llegar a esta cantidad de doce cielos, o si se prefiere de doce entidades celestiales, tenemos en cuenta que, si bien podía no contarse a la Tierra y que por tanto su cielo era la órbita de la Luna que la circundaba (con lo cual tendríamos aquí una esfera o cielo menos); no hay duda de que el texto no nos deja escapatoria al colocarle el nombre de “primer cielo”.

Por lo demás, si bien podía variar la cantidad de cielos si no se contaba la Tierra, la esfera o entidad borrada en este poema es la de Venus. Si no contamos a Venus, sí tendríamos 11 cielos. A Valle-Arce, en la nota a su edición de *Castalia*, cuenta once cielos, incluyendo a Venus, pero porque pasa por alto el cielo cristalino entre el primer móvil y el firmamento. Sin embargo, parece evidente que más allá de la mención explícita o borrada, jamás se podría dejar de contabilizar la esfera de Venus, que desde Aristóteles siempre fue incluida entre los círculos de los siete planetas ocupando su lugar entre Sol y Mercurio.

Llegados desde lo más alto (el Cielo Empíreo), al punto central (la Tierra) de este orbe perfecto, que ha servido de metáfora para aludir a Costanza, los versos

nuevamente vuelven a expandirse hacia la totalidad para confirmar la correspondencia comparativa:

Esta esfera sois, Costanza,
puesta, por corta fortuna,
en lugar que, por indigno,
vuestras venturas deslumbra.

Aquí “esfera” no hace referencia a uno solo de los cielos estudiados, sino a la totalidad, a la “esfera de la hermosura” que se mencionó en el segundo verso. Costanza es todos y cada uno de estos cielos, porque de todos se puede extraer una analogía (positiva o negativa). Es evidente que estamos ante una imagen de perfección que bien se transmite por la idea de la esfera, símbolo de la totalidad, de lo acabado, de lo cerrado y uniforme (cf. Chevalier y Gheerbrant, s.v. ‘esfera’).

Luego vienen unos versos paradójicos que, al tiempo que apelan a seguir el camino virtuoso de la libertad humana (“Fabricad vos vuestra suerte”), tienen un mensaje anticlimático e irónico que hace tambalear la maquinaria tan perfecta de la correspondencia cosmológica:

Fabricad vos vuestra suerte
consintiendo se reduzga
la entereza al trato al uso,
la esquividad a blandura.
Con esto veréis, señora,
que envidian vuestra fortuna
las soberbias por linaje,
las grandes por hermosura.

Es decir, la suerte y el lugar indigno en el que vive ahora Costanza se transformaría si dejara de ser tan perfecta y distante. Si redujera su entereza de esfera y ablandara su esquivez de ente celestial. De hecho, no son distintos estos consejos de los que expresa La Gallega al desconocido padre de Costanza más adelante (“si ella se dejara mirar siquiera, manara en oro”). Pero sin duda este cambio de tono del poema, que lo ironiza al tiempo que lo humaniza, es el que permite el acercamiento que intenta el poeta en los versos de cierre en los que parece estar tendiendo una mano a la celestial doncella para, de esta forma, y en movimiento concorde y mediatizado, alcanzar un espacio común y propio.

Si queréis ahorrar camino,
la más rica y la más pura
voluntad en mí os ofrezco
que vio amor en alma alguna.

Ahora bien, aunque afirmamos que no es posible sostener, como hace Jorge García López, que el poema esté equiparando a Costanza sólo y principalmente con el *primum mobile*, es válido interrogarse por qué esta lectura errónea resulta tan atractiva y hasta convincente. Quizás haya sido la fina lectura de Ana María Barrenechea sobre el personaje de Costanza la que dio pie a estas interpretaciones. En su estudio dice, aunque sin aludir aquí al poema sino a la función narrativa de la doncella: "Como un astro que arrastra hacia su órbita a todos los que se cruzan en su camino, [Cervantes] la coloca esplendente en el centro del relato y nos hace asistir a su hechizo irresistible." (1961: 17). Luego Avalle-Arce, a quien también cita García López, dirá en su edición de *Castalia* (1982): "Este romance que mereció malhumorada opinión de Rodríguez Marín, no deja de expresar un feliz concepto poético: todo el universo gira en torno de Costanza." Y continúa la nota precisando las equiparaciones entre las alusiones de los versos y las esferas del sistema geocéntrico (pasando por alto el Cielo Cristalino, como ya dijimos).

Todavía habría que estudiar qué diferencias pueden encontrarse entre nuestras ideas contemporáneas sobre el movimiento de los cuerpos celestes y las que se tenían dentro de un sistema como el de las esferas concéntricas –cuyo fundamento, sin duda, es que todo lo que se mueve se mueve por otro, aunque esta cadena en ningún modo puede ser infinita.¹¹ En la idea del movimiento antiguo, además, parece haber un importante componente de ascensión y sublimación: lo que se mueve lo hace porque aspira a alcanzar o a entrar en concordancia con un ente superior.

Sin embargo por ahora, podríamos ya cuestionar la imagen propuesta por Avalle-Arce porque en el ámbito de la cosmogonía pre-copernicana donde se mueve el romance, si dijéramos que el universo gira en torno de Costanza, estaríamos diciendo que la doncella es la Tierra, ámbito de lo mudable, efímero y corruptible (evidentemente atributos que poco casan con la idealización que de la doncella se hace

¹¹ Como nos muestra el supuesto no explicado en la primera vía de Santo Tomás.

en casi todo el romance). En cambio, la imagen de Barrenechea, “un astro que arrastra hacia su órbita a todos los que se cruzan en su camino”, tiene el mérito explicarnos el poder de atracción de Costanza y su capacidad de impulsar los conflictos narrativos, pero no puede ser, ni pretende serlo, una paráfrasis del poema cosmológico.

Más allá de las salvedades expuestas y luego de haber leído con atención el romance, mantenemos la idea de que la metáfora de Costanza como primer motor resulta notablemente atractiva, pero ¿por qué? Creemos que una respuesta válida es porque entre la doncella y el *primum mobile* se dan toda una serie de analogías y correspondencias que, por un lado, conforman adecuadamente las recomendaciones para la doncella perfecta y, por otro, porque particularmente Costanza cumple narrativamente una función que condice con el modo de transmisión del movimiento del primer motor a las demás esferas: mueve sin ser movida, mueve por atracción, como sucede explícitamente con otras protagonistas de la colección (en *La gitanilla* y *La española inglesa*) en quienes también se evidencia el poder que tienen para poner en marcha y hacer continuar la trama novelesca.

El primer motor y la atracción de las doncellas cervantinas

El *primum mobile* es una inteligencia angélica que movida por el amor divino comunica su movimiento a las esferas inferiores. El efecto producido por este primer motor se denominaba “rpto”: las demás esferas eran *arreatadas* por la revolución ligerísima y velocísima que en 24 horas les hacía dar una vuelta completa al mundo. Nos interesan estos términos, ‘arreatar’ y ‘rpto’ porque nos permiten apreciar la correspondencia fundamental entre la cosmología y la moral: el antropomorfismo del universo o lo cosmológico de la vida humana para la mentalidad de una época en la cual la idea del hombre como pequeño mundo resultaba central y esencial.

Consideremos que arreatar, además de significar “tomar alguna cosa con violencia y con fuerza”, vale según Covarrubias por “trasponerse, elevarse en espíritu” (Covarrubias, *Tesoro*, s.v. ‘arreatar’). En el *Diccionario de Autoridades* de 1726 encontramos, entre otras, estas definiciones:

...elevar, embelesar, causar admiración y asombro, dejando a uno como pasmado y absorto.

Significa también atraer, llevar y en cierto modo arrastrar a sí con blandura y suavidad sin valerse de violencia y fuerza exterior; lo que con propiedad se dice de las cosas internas y afectos humanos; como la hermosura arrebatada las voluntades, la elocuencia los entendimientos, etc.

Arrebatarse: Transponerse, elevarse en espíritu, quedando como enajenado y privado del uso de los sentidos corporales

Apreciamos el sentido espiritual que tienen estos términos; esa idea de movimientos afectivos e influencia en el alma que producen un salirse de sí mismo para alcanzar, en el mejor de los casos, un bien más alto. Sabido es que la experiencia mística se explica en términos de raptos y arrebatamiento, conocemos el tópico poético que hace al alma del amante quedar arrebatado por las gracias de la amada; y, también, vemos en las novelas cervantinas cómo las venturas y las vidas de tantos personajes masculinos ven torcido su rumbo por los raptos amorosos. Es evidente además que estamos frente a una atracción equiparable al deseo de lo Bueno, lo Bello o la Verdad que definen al eros platónico (“el amor es deseo de lo Bello”). Las cosas hermosas atraen el alma del hombre, que se pone en movimiento para poder alcanzarla. Y ese mismo tipo de movimiento es el que el *primum mobile* ocasiona en las demás esferas del orbe. Porque, como decíamos, estamos inmersos en un mundo simbólico en el cual la experiencia vital del hombre, su ética, su política y su espiritualidad, son un reflejo del orden natural, de la Naturaleza Maestra, que a su vez será siempre leída y comprendida a través de figuraciones humanizadoras. El mundo es reflejo del hombre, así como el hombre y su sociedad son reflejo del mundo.

Asimismo en tal idea de atracción se nos presentan correspondencias interesantes con la retórica y con el erotismo. Como ya hemos visto repetidas veces, el mover es una finalidad de la retórica especialmente destacada en el Siglo de Oro; persuadir valiéndose de todo tipo de recursos y mover los afectos del destinatario, supone una forma de atracción. Los fines pueden ser positivos o negativos, mover hacia el bien o hacia el mal,¹² pero el mecanismo en sí no cambia: convencer a alguien de algo es atraer su voluntad hacia determinado pensamiento o acción. Por otro lado, decir que el impulso erótico está codificado en términos de atracción es tan evidente en toda nuestra cultura y tiene ejemplos tan preclaros que no precisa más explicaciones.

¹² Tal como estudia Aurora Egido (2000) cuando analiza el concepto de *seducción* en el Siglo de Oro que en la época se entiende sin ambages como una persuasión engañadora y con fines aviesos.

Sí vale la pena advertir, de todas formas, que la atracción erótica ejercida por las mujeres es una cuestión que siempre ha turbado y preocupado a los hombres.

Dado que el deseo femenino no solía ser el centro de atención hasta no hace tanto tiempo, las normas más aceptadas de la cultura del Barroco presentan a la mujer únicamente como objeto de deseo, rara vez como sujeto deseante.¹³ Más aún, lo que podemos llegar a percibir en la representación de la época es que la mujer termina siendo el símbolo mismo de la fuerza irresistible del deseo, el emblema de la tentación y del arrebató del alma.

Si nos adentramos en las representaciones femeninas de la época de Cervantes, como nos invita a hacerlo el estudio de Mariló Vigil (1986), comprobaremos una paradoja interesante y reveladora. La idea común, tanto de los discursos misóginos como del de los defensores de una relativamente mayor dignidad femenina (tal es el caso de los humanistas cristianos), es que la mujer es un ser débil, mudable y naturalmente puesto al servicio del hombre. Sirvan de ejemplo de este lugar común las palabras del gran humanista Juan Luis Vives, que aconseja a los hombres en *Los deberes del marido* (1528) recordándoles las debilidades femeninas:

Demás de esto, será razón que consideres que el sexo femenino es de suyo débil y flaco, con un semillero de males en su parte física y con alborotos y tempestades en su parte moral. ¡Qué molestia la de todos los meses cuando se purga aquella especie de sentina que es el útero! ¡Qué ascos le ocasiona el preñado! ¡Qué peligros los del parto y los del puerperio, de los cuales salen quebrantadas! ¡A cuántos azares y riesgos están expuestas, hasta el punto de parecer milagro puro el que haya alguna que viva y esté sana! Y todo el restante discurso de su vida, ¿qué es sino un continuo servicio del hombre? De doncellas sirven a sus padres; de casadas sirven al marido; de madre sirven a sus hijos. Y puesto que tienen menos reciedumbre y fuerza en su alma, su juicio es más débil y su instrucción más limitada y están menos enseñadas por la práctica y por la experiencia. ¿Quién tendrá el pecho tan de pedernal que no se compadezca de ese ser y condición? Así que se ha de condescender con ellas en muchas cosas, y el más fuerte, que es el hombre, ha de soportar generosamente una criatura que es de sí tan flaca." (Vives 1947/48: tomo I, 1340)

¹³ Donde aparecen mujeres que son sujeto de deseo es en las representaciones culturales que se presentan como "desviaciones" de la norma, como la celestinesca y la picaresca femenina. Pero también encontramos un ejemplo menos negativo, aunque no del todo presentado como edificante, en el caso de Leocadia de *Las dos doncellas*.

Entre estas debilidades de las mujeres, la lubricidad ocupaba un lugar central. Se trataba de una característica especialmente femenina puesto que, al estar ellas más dominadas por la carne y menos por la razón y el espíritu, sucumbían más fácilmente a los placeres sensuales (Vigil: 14). Esta diferencia “esencial” de la mujer abre las puertas para entender la paradoja de la representación femenina. Porque toda debilidad se desvanece cuando se considera a las mujeres como seres sensuales: es aquí donde la mujer deja de ser dominada para pasar a ser dominadora de los hombres que sucumben a sus encantos. Dice Mariló Vigil:

De acuerdo con la cosmovisión masculina, el poder de ellas radica en que “naturalmente apetecen los hombres con grande ansia a las mujeres” [en palabras de Juan de Zabaleta, *Días de fiesta por la mañana*, siglo XVII]. Las mujeres han sido consideradas como las más dominadoras, a la vez que más dominadas, por el erotismo y por el sexo. Se cree que hay que evitar que ellas puedan alzarse mediante el atractivo de sus recursos sexuales con el mando social; lo cual, se piensa, es lo que en el fondo todas pretenden.

La mujer aparece ante el hombre como un ser peligroso, ya que ha sido instituida como principio diferencial; se teme que ella busque –y consiga– ejercer poder sobre él. En consecuencia, las mujeres tienen que ser dominadas si no se quiere ser dominado por ellas. (43-44)

Dejando de lado el costado sociológico, podemos comprobar, como decíamos antes, que lo femenino será el paradigma por excelencia de la atracción y la tentación. La belleza, pero también la –aparentemente– enorme capacidad para valerse de artificios, eran armas muy temidas por los hombres; además del enigma siempre latente de las naturales transformaciones de las mujeres.

La emblemática, como género que recupera una gran cantidad de los saberes y creencias más autorizados de la época, resulta un punto de comparación especialmente rico para descubrir los estereotipos femeninos más divulgados en la época de Cervantes. Así, entre las figuraciones convencionales que nos acerca Gloria Bossé-Truche en su relevamiento de las colecciones de emblemas españolas (2007), son especialmente reveladores dos emblemas de los hermanos Juan Horozco y Sebastián de Covarrubias. Ambos, para hablar de los peligros de la sensualidad y los pecados de la carne, se valen de la imagen de la sirena, símbolo conocido de la atracción engañadora (cf. Egido 2000). El emblema de Horozco no tiene mote o *inscriptio*, la

imagen muestra a una sirena de rostro hermoso y cola de pez que se asoma por el agua tocando un instrumento de cuerdas; el epigrama dice:



Horozco, II, XXX

Comienza el vicio siempre con blandura
 prometiendo contento y, admitido,
 cumple con dar disgusto y amargura
 quedando en todo falso y fermentido.
 O canto de serena [sic] y hermosura
 que al cabo eres un monstruo tan temido.
 Cuán seguro podrá estar de tu daño
 quien mirase tu fin con desengaño. (Libro II, embl. 30)

En Covarrubias, la sirena no precisa de músicas, se muestra ella sola en toda su paradójal figura y condición, que reafirma aún más su mote o *inscriptio*: "*Atrum desinit in piscem*" [Termina en negro pez]. La relación con la mujer y sus encantos es también evidente en su epigrama:



EMBLEMA 94.

Covarrubias, I, 94

El vicio de la carne es una dama,
 Del medio cuerpo arriba muy hermosa,
 Del medio abajo, pez de dura escama
 Horrenda, abominable y espantosa:
 Con halagos os llama y con su llama
 Abrasa y quema aquesta semidiosa,
 Por tal tenida entre los carnales,
 Princesa de las furias infernales. (Cent. I, embl. 94)

Como analiza Gloria Bossé-Truche, en el primer verso no se da lugar a dudas: el pecado de la carne *es* fundamentalmente femenino. La imagen de la sirena, además, resalta la ambigüedad, la hipocresía y el engaño al que pueden llevar las apariencias hermosas de las mujeres. Pero nos interesan especialmente los versos quinto y sexto que exponen la cuestión de la atracción: “Con halagos os llama y con su llama / abrasa y quema aquesta semidiosa”. Idea resaltada luego en el breve comentario o glosa del emblema donde explica Covarrubias que utiliza a la sirena como figura de la ramera “que con halagos, blanduras y suave canto atrae a sí los hombres y al fin sacándolos de juicio y sentido, los mata.” De modo que la atracción de la mujer-sirena se funda en el artificio y la persuasión maligna; no son atracciones sinceras ni tampoco involuntarias, por el contrario, son todas señales de una puesta en acción para mover y atraer que se rige por el engaño.

Por supuesto, en el extremo opuesto a estas visiones negativas de la mujer, se encuentra el ideal femenino avalado por la Iglesia y preconizado por los moralistas. Sus rasgos esenciales son la castidad (pureza), la firmeza y el silencio. Características con las cuales se contrarrestan las inclinaciones negativas de la mujer: las inmundicias de su cuerpo-sentina y su natural inclinación a la lascivia, con buscar ser casta; la mutabilidad de su espíritu caprichoso, con el intento de la estabilidad y la firmeza; por último, el atractivo sensual que provoca junto a su incontrolable deseo de llamar la atención, con el ejercicio de la quietud y el silencio obediente.

Según se ve, puesto que la norma es considerar a las mujeres como más débiles y prontas a caer en el pecado, los modelos de perfección femenina estarán signados por la intervención sobrenatural y la excepcionalidad (como la inmaculada concepción de María que tanto se difunde en aquellas épocas y aún esas dos cualidades) o por una lucha contra la propia naturaleza todavía más fuerte que en el hombre.

Un emblema de Covarrubias, que tiene como protagonista a la bíblica Judith, es un buen ejemplo de esto.

CENTVRIA III. 249



EMBLEMA 49.

Covarrubias, III, 49

La *inscriptio* es "*Dux foemina facti*" [La mujer dirige los acontecimientos], la imagen muestra a una mujer con una espada en una mano y una cabeza cortada en la otra, el epigrama dice:

Sujeta es la mujer a su cabeza
 Que es el varón, **pero con todo eso**
A veces el valor y fortaleza
 Se halla en ella, con notable exceso.
Y en su corto saber, maduro seso.
 Ejemplo entre las muchas que hay nos sea
 La hermosa Judith, viuda hebrea.

(Cent. III, embl. 49, los resaltados son nuestros).¹⁴

Las palabras que resaltamos son elocuentes de la excepción que presenta el emblemista. Por lo demás, no podemos olvidar que en la historia de Judith, como en la de tantas otras mujeres ejemplares, el conflicto coloca a la protagonista en una situación de atracción y seducción: la viuda hebrea seduce al general enemigo y cuando ha ganado su confianza, lo degüella. De modo que incluso en estos casos se sigue manteniendo la identificación entre la mujer y la “persuasión erótica”.

La doncella inmóvil

Ahora bien, es evidente que el tipo ejemplar de mujeres que se representan en las *Novelas ejemplares* no encaja en los parámetros de los moralistas y emblemistas; no nos sorprende porque es evidente que la visión de todo novelista (y más aún de uno como Cervantes) no es la misma que la de quien quiere impartir reglas de comportamiento.

Y, sin embargo, encontramos un emblema en la colección de Villava que plantea el papel y el poder de la doncella de una manera bastante original y que encaja bien en el universo cervantino. El emblema 47 del primer libro de Francisco de Villava postula el ideal de conducta de la doncella hermosa. En la imagen se representa la

¹⁴ La glosa en cierta forma pretende subsanar la excepcionalidad que destilan los versos de la *subscriptio*: “Comúnmente está tenido por frágil el sexo femenino y no por eso ha dejado de haber en el mundo mujeres que han florecido tanto como cualquier hombre en letras, en armas, en valor y en consejo. Algunas han gobernado reinos y conquistado nuevas provincias. Pero yo me contento con representar aquí tan solamente a la valerosa Judith con la cabeza de Holofemes y el mote de Virgilio...”

estatua de una joven bella, con un mote que dice “Inmota movebo” [Inamovible, moveré].¹⁵



Villava, Empr. 47, “De la doncella”, f. 107 r.

Con el siguiente epigrama:

De la que dicen ser como una imagen
 guarde bien de su honor la fortaleza,
 pues no han de faltar locos que trabajen
 por echar un borrón en su pureza.
 Para este efecto, porque no la ultrajen,
 ya que es tan propia imagen en belleza
 tan firme esté y entera
 que sea de mármol a quien es de cera.

Las tres páginas de glosas comienzan citando la definición platónica del amor y reconociendo el poder de la atracción femenina:

Platón dice que no es otra cosa el amor sino un deseo de hermosura. Y así la mujer que la tiene, por maravilla deja de llevarse los ojos y el corazón. (...) San Basilio dice que de la manera que la piedra imán por secreta virtud atrae el hierro, que así el alma suele ser llevada del cuerpo de una mujer. De aquí viene que las que gozan de este don, por la mayor parte son recuestadas por muy honestas que sean. (f. 107 v.)

¹⁵ La imagen nos recuerda a representaciones europeas de indígenas americanos, pero nada se dice al respecto en el comentario. La intención del autor es representar una estatua o una imagen religiosa.

Luego, se decanta por la vía de las debilidades femeninas, rememorando el “quién hallará una mujer fuerte” de Salomón y buscando la etimología de *mulier* en el adjetivo *mollis*, por la “blandura” consustancial a lo femenino. Pero contrapone a continuación:

Sin duda que esta ternura y facilidad tiene la mujer de su cosecha, pero puede tanto la gracia de Dios que de vasos quebradizos y tiernos, por ponerlos en el horno de su amor, suele sacarlos firmísimos a todo golpe de humanas pretensiones. Con esta liga de la Gracia y argamasa del Cielo, se han visto tiernísimas doncellas más fuertes que diamantes... (f.108 r.)

Y a partir de aquí, desarrolla varias correspondencias entre los atributos de una estatua o imagen y las actitudes que deben ser propias de una doncella, para terminar con la que conforma este preciso emblema:

Y últimamente cuando le digan o entienda que galanes andan como gavilanes para cazarla, que pasean, se arden y se mueren, pues le dicen que es como una imagen, séalo de bronce o mármol, como lo dice el magno Basilio, que moviéndose los que la miran en semblantes varios, ya de tristeza, ya de alegría, ya de admiración, la imagen no se mueve un punto. Viva figura de lo que ha de hacer la doncella, y que cuando anden mil pensamientos levantados, se ha de quedar ella firmísima en el propósito de su castidad... (f. 108 v.)

Podemos apreciar el lugar central que se le da en este emblema a la atracción femenina, aquí sublimada a través de la hermosura, y por ende al poder femenino por sobre el hombre. Al respecto, notemos que el epigrama alude al hombre como hecho de cera, mientras la doncella casta es de mármol y que, en la glosa, frente a los galanes-gavilanes que se arden, se mueren e intentan a su vez seducir y persuadirla, la doncella queda firme e incólume. No podemos dejar de ver aquí una clara inversión de las atribuciones que eran comunes entre los dos sexos en aquella época: la mujer, voluble y gobernada por la sensualidad, mientras que el hombre es constante y racional.¹⁶

¹⁶ La obra de Villava no deja de tener también una fuerte tónica misógina. Así, en la tercera parte de su colección, no se priva de comentarios en contra de las mujeres entre los cuales podemos descubrir, al fin y al cabo, una notable conciencia del poder femenino. Así, por ejemplo, en el capítulo doce “En que se prueba que muchos heresiarcas son seguidos de mujeres para introducir sus errores”, vitupera a las mujeres justamente porque tienen el poder de atraer y convencer con su belleza. Trae como ejemplo que generalmente a los herejes se los encontraba revueltos con mujeres porque “las procuraban a porfia para que les ayudasen a sembrar sus errores y disparates. Porque si la mujer es de buen talle y parecer, si

Más allá de que, como ya dijimos, no pretendemos equiparar punto por punto las concepciones del emblema con las que se dan en la ficción cervantina, no hay duda de que tal ideal de doncella resuena en muchas de las *Novelas ejemplares*. Revisemos en primer lugar la recurrencia de la admiración que provocan las doncellas ejemplares.

Preciosa en *La gitanilla* admira con su hermosura pero también con su canto, con su baile y con la discreción de su discurso. Además de los comentarios del narrador y de algunos personajes que expresan esta admiración, los versos que se le dedican especialmente a la protagonista tematizan esta cuestión y la ponen más de manifiesto.¹⁷

Gitanica que de hermosa
te pueden dar parabienes
por lo que de piedra tienes,
te llama el mundo Preciosa.

De modo que ya en la primera novela, encontramos imbricada la dupla hermosura/firmeza de piedra. Más adelante sigue el romance:

Dices la buenaventura
y dasla mala contino,
que no van por un camino
tu intención y tu hermosura.
Porque en el peligro fuerte
de mirarte o contemplarte,
tu intención va a desculpate,
y tu hermosura a dar muerte.

La voz poética reconoce la distinción entre la belleza que admira y la intención honesta. Sin embargo, retoma la idea de la sensualidad hechicera

Dicen que son hechiceras
todas las de tu nación,
pero tus hechizos son
de más fuerzas y más veras;

profesa el espíritu y está tocada de alguna herejía, ¿qué no persuadirá? pues mujeres con ser profanas y advenedizas hicieron idolatrar al mayor sabio que fue ni habrá, que fue Salomón." (Libro III, f. 31 v.)

¹⁷ Nos permitimos citar pasajes extensos de los poemas que comentamos porque de esta forma se puede apreciar mejor lo que leemos en ellos; ara nuestro método de análisis nos parece esencial *mostrar* el texto. Por lo demás, hacer remisiones o alusiones que precisarían confrontarse con el volumen de la obra cervantina, dificultaría innecesariamente la lectura de nuestra argumentación.

pues por llevar los despojos
de todos cuantos te ven,
haces, oh niña, que estén
tus hechizos en tus ojos.

Hay que señalar la salvedad que se establece entre las hechicerías atribuidas a las gitanas y las que se le reconocen a Preciosa: la cláusula adversativa (“pero tus hechizos son / de más fuerzas y más veras”) apunta a una diferencia no solo de potencia, sino también en el plano ético.

En sus fuerzas te adelantas,
pues bailando nos admiras,
y nos matas si nos miras,
y nos encantas si cantas.
De cien mil modos hechizas,
hables, calles, cantes, mires,
o te acerques, o retires,
el fuego de amor atizas.

El encantamiento y movimiento anímico que provoca Preciosa va más allá de sus acciones; la voz poética reconoce que, con todo o nada que ella haga, despierta admiración. Sin embargo, como vimos, no deja de estar puesta de manifiesto de manera explícita la relación entre la gitana y la seducción hechicera.

En el soneto que el mismo paje poeta le dedica más adelante, se vuelve al poder incantatorio y persuasivo de Preciosa. Su capacidad de atraer y mover los ánimos del público aparece figurada con imágenes patentes.

Cuando Preciosa el panderete toca
y hiere el dulce son los aires vanos,
perlas son, que derrama con las manos;
flores son, que despide de la boca;
suspensa el alma, y la cordura loca
queda a los dulces actos sobrehumanos,
que, de limpios, de honestos, y de sanos,
su fama al cielo levantado toca.
Colgadas del menor de sus cabellos
mil almas lleva, y a sus plantas tiene
amor rendidas una y otra flecha.
Ciega y alumbra con sus soles bellos,
su imperio amor por ellas le mantiene,

y aún más grandezas de su ser sospecha.

El movimiento que se le atribuye a Preciosa resulta un paradigma elocuente para hablar de muchas manifestaciones artísticas: el sujeto expande hacia el exterior su creación y logra “tocar” o incluso hasta “mover” a quienes la reciben. Una instancia intermedia es la que permite, habilita o da pie, esa persuasión y movimiento: la suspensión del alma equiparable a “la cordura loca”, es decir en cierta forma, la interrupción del pensamiento racional. Ya Aurora Egido (2000: 9-10) señaló las semejanzas de la imagen de las almas colgadas de los cabellos de Preciosa con el conocido emblema de Alciato sobre el poder de la elocuencia (“*Eloquentia fortitudine praestantior*”), significado por las cadenas de Hércules que arrastra con sus palabras, como si fueran cadenas que salen de su boca hasta los oídos de quienes las escuchan.

La figura idealizada de Preciosa, que resulta en una lectura simbólica, equiparable en esta novela a la Poesía, permite leer también este soneto en clave de poética y pensar en su dimensión alegórica como un discurso sobre el arte, o de la poesía en particular, y del poder que puede alcanzar en los receptores. Pero de todas formas, en una lectura literal, desde ya también buscada por el autor, es ineludible observar el juego que venimos señalando sobre la atracción poderosísima que se le atribuye a la protagonista y al mismo tiempo el reconocimiento de su honestidad. Honestidad en el sentido no de simple moralina, en referencia a la castidad sexual de la protagonista, sino en términos estéticos y de intercambio de producciones entre un emisor y receptor: la seducción que produce Preciosa es honesta porque es auténtica y no tiene visos de engaño artificioso.¹⁸

Estos poemas son compuestos por el elusivo personaje del paje-poeta, bautizado luego como Clemente, quien juega un papel ambiguo en la trama entre admirador de Preciosa y desinteresado de ella. Una interpretación que permite el texto para comprender a este personaje es pensarlo como el enamorado de la figura Preciosa-Poesía y complementario entonces de don Juan que deja todo por la gitana, pero no le escribe poemas, hasta que canta hacia el final en el canto amebeo que comparte con Clemente.

¹⁸ Aunque bien podría pensarse como un ejemplo en contra de esto que decimos el “poema de la buenaventura” que inventa ella sola y dice a doña Clara.

Lo más notable que se plantea en las últimas poesías de la novela, que son también las últimas que retratan a Preciosa y su poder de atracción, es que se ha sublimado completamente el movimiento que produce la doncella. Las estrofas aliradas, que recuerdan ineludiblemente a la poesía de Fray Luis de León y de San Juan de la Cruz, retratan una ascensión purificadora a través de la belleza y virtudes de Preciosa. Desde los primeros versos, la protagonista es vista como figura del cielo y luego su nombre termina elevado al firmamento (esto es lo que significa la "octava esfera", la de las estrellas fijas), desde donde en lo más alto resonará para todo el universo. Pero además, su anterior imagen de hechicera se transforma aquí en la de una sirena de acción inversa a las denostadas perturbadoras de los hombres, pues es una que trae paz a las almas y gloria a los sentidos.

ANDRÉS

Mira, Clemente, el estrellado velo
con que esta noche fría
compite con el día,
de luces bellas adornado el cielo,
y en esta semejanza,
si tanto tu divino ingenio alcanza,
aquel rostro figura
donde asiste el extremo de hermosura

CLEMENTE

Donde asiste el extremo de hermosura,
y adonde la Preciosa
honestidad hermosa
con todo extremo de bondad se apura,
en un sujeto cabe,
qué no hay humano ingenio que le alabe,
si no toca en divino,
en alto, en raro, en grave, y peregrino.

ANDRÉS

En alto, en raro, en grave, y peregrino.
estilo nunca usado,
al cielo levantado, y sin igual camino,
Tu nombre, ¡oh gitanilla!
Causando asombro, espanto y maravilla,
la fama yo quisiera,
que le llevara hasta la octava esfera.

CLEMENTE

Que le llevara hasta la octava esfera

fuera decente y justo,
 cuando el son de su nombre allá se oyera,
 y en la tierra causara,
 por donde el dulce nombre resonara
 música en los oídos,
 paz en las almas, gloria en los sentidos.

ANDRÉS

**Paz en las almas, gloria en los sentidos,
 se siente cuando canta
 la Sirena que encanta
 y adormece a los más aperecidos,**
 tal es mi Preciosa,
 que lo menos que tiene es ser hermosa,
 dulce regalo mío,
 corona del donaire, honor del brío.

CLEMENTE

Corona del donaire, honor del brío
 eres, bella gitana,
 frescor de la mañana,
 céfiro blando en el ardiente estío,
 rayo con que Amor ciego
 convierte el pecho más de nieve en fuego;
 fuerza que así la hace,
 que blandamente mata y satisface. (91-93)

Con estos versos y los siguientes de Preciosa, se llega al desenlace del eje temático sobre el valor de la protagonista, su identificación con el arte y el poder de su atracción. No sin razones es que aquí Clemente alcanza una anagnórisis sobre la relación de Preciosa y Juan/Andrés, para luego desaparecer de la acción, tal como acota el narrador:

Pasaron entre los tres discretas razones, y Preciosa descubrió en las suyas su discreción, su honestidad y su agudeza, de tal manera que en Clemente halló disculpa la intención de Andrés, que aún hasta entonces no la había hallado, juzgando más a mocedad que a cordura su arrojada determinación. (94).

Luego del caso de Preciosa, tres doncellas modélicas más quedan en la colección, Leonisa de *El amante liberal*, Isabela de *La española inglesa* y Costanza de

La ilustre fregona.¹⁹ En todas ellas el ideal de perfección discurre por figuraciones concordantes con el modelo de la joven que mueve sin ser movida, es decir, que atrae sin corromperse porque es su propia belleza y virtud la causa del movimiento en el ánimo de los otros, sin que medien artificios o engaños persuasivos de su parte.

Leonisa admira a personajes y lectores no sólo por su belleza, sino también por haberse mantenido virgen en tanto tráfago de aventuras, robada por unos, comprada por otros y solicitada por todos. Verosimilitudes aparte, la novela presenta su mantenerse incólume en términos de milagro. Y ella misma explica su camino vital con la imagen del oro que se purifica cuanto más se lo expone al fuego: "...como el oro tengo de ser, con el favor del cielo, que mientras más se acrisola, queda con más pureza y más limpio." (145).

De Isabela hemos comentado en páginas anteriores cómo mueve a la admiración, pero resta hacer hincapié en las figuraciones que el texto usa para dar cuenta de su modelo. Es preciso resaltar, entonces, las imágenes que la representan como estatua y como roca:

Isabela, que estaba suspensa y atónita de ver la humildad y dolor de Ricaredo, que como a su esposo le amaba, no entendió lo que la reina le mandaba, antes comenzó a derramar lágrimas, tan sin pensar lo que hacía, y tan sesga y tan sin movimiento alguno, que no parecía sino que lloraba una estatua de alabastro. (227).

Si, en ese momento, la inmovilidad es causada más bien por su ánimo atónito, el otro símil aparece como un ejemplo de autodominio y modelo de perfección femenina, cuando numerosos pretendientes la solicitan en Sevilla y se sirven de todo tipo de artificios para conquistarla, "...pero a todo esto estaba Isabela como roca en mitad del mar, que la tocan, pero no la mueven las olas ni los vientos." (254).

Finalmente ya hemos visto que la protagonista de *La ilustra fregona* aparece como el modelo perfecto de la que sin moverse mueve, con figuraciones que la equiparan a la piedra, al movimiento de las esferas, al erizo, etc. Pero en especial es

¹⁹ Leocadia en *Las dos doncellas* por más doncella que sea en términos físicos no es en modo alguno un modelo de comportamiento. Diríamos que, en espejo con su tocaya de *La fuerza de la sangre* (que pierde la virginidad a la fuerza), ella mancilla muchos recatos virginales al dar rienda suelta a sus deseos. ¿Aparece esto como condenado en la novela? No completamente, porque se le permite la redención, el remedio, de los males pasados para finalmente terminar desposada con el más valioso de los dos protagonistas masculinos, don Rafael.

curioso que tanto esta Costanza fregona como la Costanza gitana de la primera novela sean las únicas doncellas de la colección a quienes se les dedican poemas que tratan del arrobamiento y encanto que provocan. Además del romance de las esferas ya analizado, no olvidemos el soneto que una “maravillosa voz” canta la primera noche que Avendaño y Carriazo llegan al mesón del Sevillano:

Raro, humilde sujeto que levantas
a tan excelsa cumbre la belleza,
que en ella se extendió naturaleza
a sí misma, y al cielo la adelantas.

Si hablas, o si ríes, o si cantas,
si muestras mansedumbre o aspereza,
efeto sólo de tu gentileza,
las potencias del alma nos encantas.

Para que pueda ser más conocida
la sin par hermosura que contiene
y la alta honestidad de que blasonas,
deja el servir, pues debes ser servida
de cuantos ven sus manos y sus sienas
resplandecer por cetros y coronas. (388)

De manera similar al canto amebeo entre Andrés y Clemente en *La gitanilla*, aquí también se alaba a la doncella como medio para la ascensión, como la intermediaria que produce un raptó amoroso y casi místico. Pero sin artificios, ni engaños, “efecto sólo de tu gentileza”.

Todas estas figuraciones y representaciones femeninas nos interesan porque las doncellas cargan en la obra de Cervantes con un simbolismo manifiesto ligado a la poesía y, por tanto, más de una vez sus textos nos invitan a leer sus atributos en términos de poética. Claro está que este tipo de lectura simbólica no pretende quitarle valor ni sobrepasar a la lectura literal de sus ficciones; estamos convencidos de la gran riqueza de cada uno de estos personajes particulares creados por Cervantes e inmersos en unas tramas ficcionales de gran atractivo pero creemos, de todas formas, que en muchos casos hay indicios que permiten verlos también como vehículos de otras ideas y preocupaciones.

En esta línea de análisis, entonces, nos interesa pensar las relaciones que podrían establecerse entre el modelo de la doncella, que atrae por su belleza y virtud sin servirse de artificios falaces, y la obra literaria que despierta el interés y el encanto del lector sin engaños ni manipulaciones artificiosas.

2. Las manipulaciones

Proponemos considerar ciertas escenas de las *Ejemplares* que muestran cómo se produce la admiración y la suspensión de los propios personajes, como si fueran imágenes especulares de la labor artística de Cervantes en tanto creador de efectos para sus lectores.

Para adentrarnos en esta lectura de los mecanismos cervantinos, nada mejor que valernos de un ejemplo paradigmático y recordado, sin duda, por todo lector de las novelas. Nos referimos a la escena de la reaparición de Leonisa en *El amante liberal* traída por un judío para ser vendida como esclava:

En esto entró un chاوز, que es como alguacil, y dijo que estaba a la puerta de la tienda un judío que traía a vender una hermosísima cristiana; mandó el cadí que le hiciese entrar, salió el chاوز, y volvió a entrar luego, y con él un venerable judío, que traía de la mano a una mujer vestida en hábito berberisco, tan bien aderezada y compuesta que no lo pudiera estar tan bien la más rica mora de Fez ni de Marruecos, que en aderezarse llevan la ventaja a todas las africanas, aunque entren las de Argel con sus perlas tantas. Venía cubierto el rostro con un tafetán carmesí; por las gargantas de los pies, que se descubrían, parecían dos carcajes (que así se llaman las manillas en árabe), al parecer de puro oro; y en los brazos, que asimismo por una camisa de cendal delgado se descubrían o traslucían, traía otros carcajes de oro sembrados de muchas perlas; en resolución, en cuanto el traje, ella venía rica y gallardamente aderezada.

Admirados desta primera vista el cadí y los demás bajaes, antes que otra cosa dijese ni preguntase, mandaron al judío que hiciese que se quitase el antifaz la cristiana. Hízolo así, y descubrió un rostro que así deslumbró los ojos y alegró los corazones de los circunstantes, como el sol que, por entre cerradas nubes, después de mucha escuridad, se ofrece a los ojos de los que le desean: tal era la belleza de la cautiva cristiana, y tal su brío y su gallardía. Pero en quien con más efeto hizo impresión la maravillosa luz que había descubierto, fue en el lastimado Ricardo, como en aquel que mejor que otro la conocía, pues era su cruel y amada Leonisa, que tantas veces y con tantas lágrimas por él había sido tenida y llorada por muerta. (129)

El lector queda atrapado por la inesperada aparición, asombrado por las imágenes suntuosas y enredado en las precisas descripciones de costumbres y atavíos; pero especialmente queda admirado, como los personajes que presencian la escena, por los juegos de encubrimiento y descubrimiento que despliega el narrador. Notemos que

la belleza se anuncia antes de mostrarse (“un judío que traía a vender una hermosísima cristiana”). La riqueza del traje se alaba antes de describirse (“vestida en hábito berberisco, tan bien aderezada y compuesta que no lo pudiera estar tan bien la más rica mora de Fez ni de Marruecos”). Y el rostro de la esclava, que es el golpe de efecto final para rendir las defensas de los espectadores, permanece cubierto hasta último momento (“descubrió un rostro que así deslumbró los ojos y alegró los corazones de los circunstantes”).

La presentación se ha estructurado a partir del principio de la suspensión. Para mantener en vilo y expectantes a los espectadores: se muestra algo, pero no todo, asegurándose de que la manifestación final tendrá, consecuentemente, un efecto mucho mayor.

No parece casual, en este sentido, la manera en que los lectores hemos ido conociendo al personaje de Leonisa. En principio, a través del relato de Ricardo quien alaba su hermosura y cuenta las terribles peripecias de su cautiverio, pero termina dándola por muerta. Y luego, en esta maravillosa visión que acabamos de citar, donde se nos presenta vuelta a la vida y en directo, sin otros intermediarios que el narrador. Es decir, Cervantes ha llevado a los lectores por los mismos caminos de revelación y ocultamiento, descubrimiento y encubrimiento, suspensión y admiración que organizan aquella presentación de la esclava/Leonisa. Tal pasaje se nos figura, entonces, como una escena nuclear que manifiesta los mecanismos de manipulación cervantina.

En una línea de acción concordante, llegamos a un motivo recurrente en las *Ejemplares*: personajes que arman, con mayor o menor artificio, situaciones que les permiten observar efectos particulares –movimientos del alma, para la psicología de la época– en otros personajes de la trama novelesca, para ver, en muchos casos, lo que ellos sienten o para manipularlos según propósitos no siempre explícitos ni claros. Entendemos que este tipo de escenas nos estaría mostrando una dramatización de la práctica creadora del autor.

En *La gitanilla*, el corregidor, padre de Preciosa, urde un engaño para Andrés/Juan cuando éste está en el calabozo a punto de ser ajusticiado. Aunque ya ha recuperado a su hija robada por la gitana vieja y ella le ha revelado la verdadera identidad de su enamorado, el corregidor pone a prueba el amor que el joven profesa

por su hija ocultándole lo que sabe y manteniendo la amenaza de la horca, si bien le concede el beneficio del casamiento *in extremis*. Esta manipulación de los ánimos, aunque tenga un costado sombrío rayano con la tortura psicológica, se ve justificada al final porque termina bien y es la mejor prueba para que los padres de Preciosa alcancen a ver la entrega absoluta de Juan/Andrés hacia su hija, pues aceptará la muerte sin intentar escudarse en “ser quién es” si eso lo habilita para casarse con la que él cree es una gitana.

El ardid funciona como una especie de experimento para leer el interior del alma, un tipo de maniobra que, como decíamos, encontraremos más de una vez en las *Ejemplares* con matices y finalidades particulares. Así, en *El amante liberal*, otra maniobra para probar los afectos de un personaje es el engaño que Mahamut hace a Leonisa al contarle que Ricardo ha muerto y que Cornelio también había sido cautivo, pero que se mostró cobarde y nada había hecho para salvarla de los turcos. Pero en este caso, como en otros que luego veremos, se descubre una clara manipulación para llevar al personaje hacia un estado de ánimo o de pensamiento predeterminado.²⁰

En *La española inglesa*, nos encontramos con una escena muy curiosa del motivo recurrente que estamos rastreando. El reencuentro de Isabela con sus padres se da en la corte inglesa, ante el trono de la reina y especialmente ante la mirada atentísima de Ricaredo, artífice de la reunión y analista de las almas que ha puesto juego.

Se recordará que ha encontrado a los padres de Isabela en una de las naves que capturó para la reina; que, por lo que ellos le han dicho, ya sabe a quién están buscando, pero que él por su parte nada les ha dicho sobre su hija, ni tampoco luego a la reina ni a Isabela antes de hacer comparecer a la pareja de españoles ante ellas. El saber es suyo y no lo comparte aún, manejará los hilos de estos personajes como marionetas, para que ellos descubran por sí mismos y de improviso lo que él y los lectores ya han descubierto.

²⁰ Mahamut luego explícitamente le confiesa a Ricardo que “había fingido el cuento del cautiverio de Cornelio por ver lo que ella sentía; advirtióle la tibieza y la malicia con que se Cornelio había hablado; todo lo cual fue píctima para el aflijido corazón de Ricardo...” (136).

La escena narrada por Cervantes es un fino retrato de la psicología de su época: las almas de los involucrados recorren todo un camino de dudas, sospechas y zozobras que empujadas por accidentes externos manifiestan sus efectos con señales certeras en sus cuerpos. Veámoslo en algunos fragmentos de la breve pero significativa escena de la anagnórisis:

Los padres de Isabela quedaron admirados y suspensos de ver tanta grandeza y bizarría junta. Pusieron los ojos en Isabela, y no la conocieron, aunque el corazón, presagio del bien que tan cerca tenían, les comenzó a saltar en el pecho, no con sobresalto que les entristeciese, sino con un no sé qué de gusto, que ello[s] no acertaban a entendelle. (238-239)

Alzó los ojos Isabela a mirar los que decían ser españoles, y más de Cádiz, con deseo de saber si por ventura conocían a sus padres. Así como Isabela alzó los ojos, los puso en ella su madre y detuvo el paso para mirarla más atentamente, y en la memoria de Isabela se comenzaron a despertar unas confusas noticias que le querían dar a entender que en otro tiempo ella había visto aquella mujer que delante tenía. Su padre estaba en la misma confusión, sin osar determinarse a dar crédito a la verdad que sus ojos le mostraban. **Ricaredo estaba atentísimo a ver los afectos y movimientos que hacían las tres dudosas y perplejas almas**, que tan confusas estaban entre el sí y el no de conocerse. Conoció la reina la suspensión de entrambos, y aun el desasosiego de Isabela, porque la vio trasudar y levantar la mano muchas veces a componerse el cabello. (240. Los resaltados so nuestros)

Al oír la voz de Isabela, la madre busca intempestivamente las marcas de nacimiento que le permitirán terminar de reconocerla y luego se desmaya. La reina, espectadora privilegiada de toda la exaltada escena, critica duramente el accionar "artístico" de Ricaredo con una declaración que resalta el poder de la manipulación psicológica:

—Yo pienso, Ricaredo, que en vuestra discreción se han ordenado estas vistas, y no se os diga que han sido acertadas, pues sabemos que así suele matar una súbita alegría, como mata una tristeza. (241)

A diferencia de las novelas anteriores, aquí no tenemos explicaciones claras sobre la motivación que lleva a Ricaredo a construir este choque de efectos, salvo la mención a la atención con que observaba sus consecuencias. Pero sí nos permite volver a prestar atención sobre su anterior puesta en escena: la llegada a Londres con señales

alegres y fúnebres a un tiempo. Como Ricardo en *El amante liberal*, diseña el espectáculo de su llegada

No quiso Ricaredo entrar en el puerto con muestras de alegría, por la muerte de su general, y así mezcló las señales alegres con las tristes. (...) Estas tan contrarias muestras y señales tenían suspenso el infinito pueblo que desde la ribera les miraba. (234).²¹

Los motivos explícitos siguen ausentes, pero se advierte la recurrente mecánica de la suspensión y el asombro; el mantener en vilo para que de la intranquilidad y la turbación los sentidos se despierten.

En *El licenciado Vidriera* la manipulación de la mujer de todo rumbo y manejo que envenena al protagonista es quizás la más violenta de la colección. Ya hemos hablado de esto en páginas anteriores, pero es preciso dejar aquí asentado también cómo se presenta este engaño en términos de un efecto que se busca alcanzar –lograr que la “roca de la voluntad de Tomás” se ablande– y cómo los resultados son totalmente contrarios a lo esperado.

Y así, aconsejada de una morisca, en un membrillo toledano dio a Tomás uno destos que llaman hechizos, creyendo que le daba cosa que le forzase la voluntad a quererla, como si hubiese en el mundo hierbas, encantos, ni palabras, suficientes a forzar el libre albedrío; y así, las que dan estas bebidas o comidas amatorias se llaman beneficios, porque no es otra cosa lo que hacen, sino dar veneno a quien las toma, como lo tiene mostrado la experiencia en muchas y diversas ocasiones.

Comió en tan mal punto Tomás el membrillo, que al momento comenzó a herir de pie y mano, como si tuviera alferecía. Y sin volver en sí estuvo muchas horas, al cabo de las cuales volvió como atontado, y dijo, con lengua turbada y tartamuda, que un membrillo que había comido le había muerto, y declaró quién se le había dado. La justicia, que tuvo noticia del caso, fue a buscar la malhechora; pero ya ella, viendo el mal suceso, se había puesto en cobro, y no pareció jamás. (276-277)

En *La fuerza de la sangre*, Estefanía, la madre de Rodolfo, es quien realiza una creación efectista. Ella toma a su cargo la resolución del conflicto, que había iniciado

²¹ En el capítulo anterior ya hemos comentado esta cuestión.

su hijo al raptar y violar a Leocadia. El primer paso es otra vez un mensaje ambiguo: hacen volver a su hijo de Nápoles prometiéndole un casamiento con una bellísima mujer; pero luego, ya en su hogar, le muestran el retrato de una fea. La reacción de Rodolfo, con un discurso esteticista en defensa de la belleza física (que podría leerse en términos de poética ejemplar²²), parece ser el efecto buscado por su madre:

Contentísima quedó su madre de las razones de Rodolfo, por haber conocido por ellas que iba saliendo bien con su designio.

Este primer paso de la traza de Estefanía halla explicación en el segundo golpe de efecto que ha preparado. La aparición tardía y espectacular de Leocadia, acompañada de su hijo, en un desfile doméstico que poco tiene que envidiarle a los grandiosos de Isabela y Ricaredo en *La española inglesa*.

Venía vestida, por ser invierno, de una saya entera de terciopelo negro, llovida de botones de oro y perlas, cintura y collar de diamantes. Sus mimos cabellos, que eran luengos y no demasadamente rubios, le servían de adorno y tocas, cuya invención de lazos y rizos y vislumbres de diamantes, que con ellos se entretejían, turbaban la luz de los ojos que los miraban. Era Leocadia de gentil disposición y brío. Traía de la mano a su hijo, y delante della venían dos doncellas, alumbrándola con dos velas de cera en dos candeleros de plata. (320).

La visión deja a todos los comensales atónitos y turbados “como si fuera alguna cosa del cielo que allí milagrosamente se había aparecido.”²³ Especialmente a Rodolfo, principal destinatario de la manipulación quien, comparando la fealdad del falso retrato que ha visto, ya desea que Leocadia sea suya “Si la mitad de esta hermosura tuviera la

²² Rodolfo funda su argumentación en la necesidad de que el matrimonio equilibre entendimiento y deleite: “La virtud, la nobleza, la discreción y los bienes de a fortuna bien pueden alegrar el entendimiento de aquel a quien le cupieron en suerte con su esposa; pero que la fealdad della alegre los ojos del esposo parécese imposible. Mozo soy, pero bien se me entiende que se compadece con el sacramento del matrimonio el justo y debido deleite que los casados gozan, y que si él falta, cojea el matrimonio y desdice de su segunda intención.” (318). En términos de poética, lo que alegra el entendimiento se puede equiparar al *prodesse* (a la ejemplaridad que aprovecha bien quien la recibe); y lo que alegra los ojos al *delectare* (el deleite que acompaña la belleza y la diversión). Ciertamente Rodolfo no es una figura modélica o de ejemplar equilibrio; parte de su caracterización nos la ofrece Cervantes al hacerle manifestar una excesiva preferencia por el deleite.

²³ Alicia Parodi (2002: 229 y ss.) descubre las semejanzas entre el desfile de Leocadia y la iconografía de la Presentación del Niño en el Templo y Purificación de la Virgen, ceremonia que se llevó a cabo cuarenta días después del nacimiento de Cristo, cuyos elementos iconográficos son las velas, la luz y la gestualidad de la madre haciendo ofrenda de su hijo.

que mi madre me tiene escogida por esposa, tuviérame por el más dichoso hombre del mundo.” Y todo iba saliendo según lo aparentemente planeado porque “ya se le iba entrando por los ojos, a tomar posesión de su alma, la hermosa imagen de Leocadia...”

De todas formas, como lectores nos queda la duda, de por qué era necesario este armado; la presentación de Leocadia como la mujer elegida por los padres para el matrimonio podría haber bastado. Sin embargo, se hace evidente que la madre tracista (que luego se muestra como adivina de los más íntimos pensamientos de su hijo) ha buscado poner a Rodolfo en un estado de conmoción o suspensión particular en el cual sus ánimos estarán más atentos y receptivos a los próximos estímulos que ella ha preparado.

Los lectores ya hemos sido testigos más de una vez de las debilidades Rodolfo; aún antes del rapto y violación, el narrador nos había hablado de “la inclinación torcida, la libertad demasiada y las compañías libres” del protagonista; ahora, su madre le ha hecho proferir un manifiesto acerca de sus intereses y, en cierta forma, tomar conciencia del valor del deleite para llevar una vida virtuosa.

De modo que bien podemos pensar que Estefanía ha jugado con las debilidades mismas de su hijo y ha asaltado todas las defensas de su voluntad para manipularlo mejor y que se vuelque al matrimonio que ya ella y su padre habían decidido para él. Es decir, que él pida y quiera casarse con Leocadia como una acción autónoma y libre de su voluntad; que adhiera a la idea como algo propio, no guiado por la obediencia.

Como vemos, Estefanía ha mostrado un excelente dominio de penetración psicológica y un manejo notable de los mecanismos de la persuasión para “rendir la voluntad”.²⁴ Prepara la escena con expectativa primero, sorprende a su hijo, después, con algo que no era lo que esperaba y, cuando éste tiene los ánimos exaltados por la toma de conciencia que ha hecho al enfrentarse al supuesto designio de sus padres (el retrato de la fea), le ofrece una visión que lo conmueve y lo rinde de un solo golpe.

²⁴ Maravall presenta la idea del “rendimiento de la voluntad” como un programa educativo común del siglo XVII y lo ilustra con una frase del jesuita Garau sobre la conjunción del arte y el precepto “Como con esto –dice Garau– se añade lo deleitable del precepto y lo gustoso del arte, sale fácilmente con el rendimiento de la voluntad, pues cerca está de obedecer quien del precepto se gusta” (Maravall 1990: 113)

Pero no todo sale como se esperaba y el desenlace nos habla otra vez de los peligros de la manipulación. Estefanía sólo pensó en Rodolfo, él es el destinatario de toda la traza espectacular, el suyo es el ánimo que hay que mover y en quien se centran todos los efectos detalladamente calculados. Pero la escena montada tiene efectos inesperados en el ánimo de Leocadia, que pierde el conocimiento y queda sin vida frente al asombro de todos, incluido el lector, inseguro del posible final de la historia.

Sobresaltáronse todos y, dejando la mesa, acudieron a remediarla. Pero el que dio más muestras de sentirlo fue Rodolfo, pues por llegar presto a ella tropezó y cayó dos veces. Ni por desabrocharla ni echarle agua en el rostro volvía en sí; antes el levantado pecho y el pulso, que no se le hallaban, iban dando precisas señales de su muerte; y las criadas y los criados de casa, como menos considerados, dieron voces y la publicaron por muerta. Estas amargas nuevas llegaron a los oídos de los padres de Leocadia, que para más gustosa ocasión los tenía doña Estefanía escondidos. Los cuales, con el cura de la parroquia, que asimismo con ellos estaba, rompiendo orden de Estefanía, salieron a la sala. (320-321).

El error de la tracista Estefanía permite, entonces, al manipulador Cervantes suspender el ánimo de sus lectores. Pues el momento de mayor tensión dramática, cuando están por encontrar solución los conflictos de la trama, se ve exacerbado con la incertidumbre por la vida de Leocadia y luego por la de Rodolfo que sufre también un desmayo cuando la ve como muerta. Todo alcanza un buen final, como sabemos, y los desmayos, llantos y abrazos, hechos en público y ante la sociedad, sirven de parejo contraste con los que habían tenido lugar en secreto y fuera de toda honorabilidad, en el principio de la historia, cuando Leocadia es raptada y violada por Rodolfo. Pero lo que a nosotros nos interesa es ahondar en los significados que transmite esta escena de crisis presentada al lector y cómo nos advierte sobre lo difícil que es controlar las reacciones individuales ante los efectos que se pretenden causar.

En *El celoso extremeño* somos testigos de distintos modos particulares de manipulaciones, las más características son las representadas por los dos personajes masculinos. Tanto Carrizales como Loaysa desarrollan su capacidad artificiosa con el fin de manejar a las mujeres de la casa (en el caso de Loaysa, comienza también por el negro eunuco que será su llave de entrada). Ya hemos visto el despliegue del accionar

autoritario que se relata en esta novela. Aquí corresponde indicar que ambos hombres utilizan estrategias diferentes para el mismo fin.

Carrizales se vale de la represión, el encierro en la casa y la limitación: salidas sólo a misa y de madrugada, las ventanas no miran hacia la calle, las figuras de cuadros o tapices cancelan todo atisbo de masculinidad. Como contrapartida, procura distraer a sus víctimas con golosinas, comidas y regalos que les hagan olvidar el encierro. El método de Carrizales es el atontamiento o la prestidigitación, es un “hacer como si” en su casa y con su mujer no pasara nada fuera de lo normal. En la época hablarían de un caso de “tropolía”, como vimos en el capítulo previo. Es evidente, que sus manejos tienen un relativo éxito con su Leonora. Por eso la quiso tan joven “para hacerla a sus mañas”, pero el resto de los de la casa, llegado el momento, abandona el fingimiento y manifiesta su necesidad de escape.

Loaysa, por su parte, usa las estratagemas de la tentación. Muestra, hace alarde y expone todo aquello que los encerrados pudieran llegar a desear. A cada uno, pretende darle lo que más desea: música al negro, canciones y bailes a las mujeres, para pasar las primeras barreras, y luego una suerte de pornográfica exhibición de su figura masculina y de la bizarria de su porte. En estos momentos en los que Loaysa se pone en exposición, colocándose en actitud de ídolo para ser admirado, pretende ser como la imagen de doncella que mueve sin ser movida, pues finge que su intención es únicamente deleitar a las mujeres con su música y que nada de lo que hace por despertar sus deseos eróticos es una acción premeditada. La descripción de las escenas que tienen que ver con la manipulación de su imagen y el efecto en las mujeres son elocuentes de lo que decimos.

En la primera de ellas, se aprecia la premeditación y las mañas habilidosas del joven para impresionar a las mujeres. Así como también la respuesta de ellas, exacerbada por la abstinencia de masculinidad que se vivía en lo de Carrizales:

Lo primero que hicieron fue barrenar el torno para ver al músico, el cual ya no estaba en hábitos de pobre, sino con unos calzones grandes de tafetán leonado, anchos a la marinesca, un jubón de lo mismo con trencillas de oro y una montera de raso de la misma color, con cuello almidonado con grandes puntas y encaje, **que de todo vino proveído en las alforjas, imaginando que se había de ver en ocasión que le conviniese mudar de traje.**

Era mozo y de gentil disposición y buen parecer; y como había tanto tiempo que todas tenían hecha la vista a mirar al viejo de su amo, parecióles que miraban a un ángel. Poníase una al agujero para verle y luego otra; y porque le pudiesen ver mejor, andaba el negro paseándole el cuerpo de arriba abajo con el torzal de cera encendido. (348. Los resaltados son nuestros).

En la segunda, volvemos a ver cómo Loaysa se deja admirar y de qué forma cada una de las mujeres hace su propia disección de la belleza del intruso, como si con ese recorte individual pudieran sentirse en poder de su voluntad y olvidaran la manipulación, el engaño y todos los juramentos fingidos que han aceptado casi sin percatarse.²⁵

Y tomando Marialonso una vela, comenzó a mirar de arriba abajo al bueno del músico, y una decía: “¡Ay, qué copete que tiene tan lindo y tan rizado!”. Otra: “¡Ay, qué blancura de dientes! Mal año para piñones mondados ue más blancos y más lindos sean!”. Otra: ¡Ay, qué ojos tan grandes, y tan rasgados! ¡Y por el siglo de mi madre, que son verdes, que no parecen sino que son de esmeraldas!” Ésta alababa la boca, aquella los pies, y todas juntas hicieron dél una menuda anatomía y pepitoria. Sola Leonora callaba, y le miraba, y le iba pareciendo de mejor talle que su velado. (356-357)

Conocemos el final de la historia: ninguno de los dos manipuladores consiguen lograr completamente sus cometidos, la interposición de la voluntad libre de Leonora desbarata los planes y da por tierra con las construcciones que ambos hombres habían hecho.

En *La señora Cornelia*, podemos comprobar que el mecanismo del engaño artificioso, que produce admiración y suspensión, funciona a lo largo de toda la novela. Desde el inicio, lectores y protagonistas no tienen más que retazos de la historia de Cornelia y el duque, las situaciones son confusas y los ánimos de todos están suspensos, tanto el de los “espectadores” (los caballeros españoles y nosotros lectores) como el de los protagonistas del conflicto que, desde ya, tampoco saben en qué van a terminar sus peripecias.

²⁵ “Pues sí ha jurado –dijo Leonora–, asido le tenemos. ¡Oh qué avisada que anduve en hacelle que jurase!” (356).

Pero, además, los personajes arman escenas ficticias para influir en el ánimo de otros personajes. Como cuando le muestran a Cornelia su propio hijo con mantillas pobres, sin decirle que ya habían descubierto que era suyo; y luego se lo vuelven a llevar con sus propios vestidos. Cornelia queda turbada, “Que el corazón me revienta en el pecho hasta saber este truco” les dice, rogándoles le confirmen si se trataba siempre del mismo niño.

Don Juan y don Antonio, que todas estas quejas escuchaban, no quisieron que más adelante pasase en ellas, ni permitieron que el engaño de las trocadas mantillas más la tuviese en pena; y así, entraron, y don Juan le dijo:

–Esas mantillas y ese niño son cosa vuestra, señora Cornelia.

Y luego le contó punto por punto cómo él había sido la persona a quien su doncella había dado el niño, y de cómo le había traído a casa, con la orden que había dado al ama del truco de las mantillas y la ocasión por que lo había hecho; aunque, después que le contó su parto, siempre tuvo por cierto que aquél era su hijo, y que si no se lo había dicho, había sido porque, **tras el sobresalto del estar en duda de conocerle, sobreviniese la alegría de haberle conocido.** (496. Los resaltados son nuestros)

La justificación final de don Juan es una clara poética sobre el poder y valor de la técnica de la suspensión. Notemos que se sirve aquí de aquellas ideas de la época que ligaban directamente el talante receptivo que se lograba al tener sujeto el ánimo del destinatario mediante el sobresalto o la suspensión.²⁶ Tras el pasmo que provoca de la duda, el deleite del descubrimiento será mucho mayor afirma el caballero español sin dudar. Sin embargo, los lectores no podemos dejar de preguntarnos qué necesidad había para hacer sufrir más sobresaltos a la pobre protagonista que ya había tenido bastantes en esa larga noche. Luego, a lo largo de la novela, nos encontraremos con la aparición recurrente de sorpresas y sobresaltos, situaciones en las que unos personajes creen que van a causar alivio o deleite a otros, pero que no salen como planeaban y ellos mismos quedan suspensos y preocupados por el desarrollo de los acontecimientos.

²⁶ Maravall (1980: 421-498) ofrece numerosas citas de autores de la época sobre los modos de acción psicológica que se le atribuían a la suspensión, la dificultad y la novedad.

La escena más paradigmática, en este sentido, es la de la falsa Cornelia. Sucede luego de que los dos estudiantes españoles lograron amigar al hermano y al duque esposo de Cornelia y les dijeron –con orgullo– querer “hacer un personaje en esta trágica comedia” (510), para lo cual revelan que tienen a Cornelia sana y salva en su propia casa. Pero cuando los cuatro caballeros van a buscarla, encuentran desnuda y en la cama de un paje, a otra Cornelia que en nada se parecía a la noble Bentibolli.

Quedó tan corrido el duque que casi estuvo por pensar si hacían los españoles burla dél; pero por no dar lugar a tan mala sospecha, volvió las espaldas, y sin hablar palabra, siguiéndole Lorenzo, subieron a sus caballos y se fueron, dejando a don Juan y a don Antonio harto más corridos que ellos iban... (513)

Pero otra escena es también muy reveladora. Cuando ya casi todos los conflictos de la novela se han resuelto, el párroco que ha hospedado a Cornelia, decide –otra vez sin mucha justificación– que antes de entregársela al duque, le hará un pequeño engaño. El cura le muestra a su hijo, pero le dice que no ha venido con Cornelia, sino con un ama de leche hermosísima. El duque pide ver a esta mujer que, claro está, no es otra que Cornelia.

Adelantóse el cura un poco, y dijo a Cornelia que saliese sin turbación alguna a recibir al duque. Hízolo así Cornelia, y con el sobresalto la salieron tales colores al rostro, que sobre el modo mortal la hermosearon. Pasmóse el duque cuando la vio, y ella, arrojándose a sus pies, se los quiso besar. El duque sin hablar palabra, dio el niño al cura, y volviendo las espaldas se salió con gran prisa del aposento... (516).

Esta “escapada” deja a todos suspensos: el ingenioso cura de la traza no comprende qué ha sucedido, Cornelia piensa que el duque la desprecia y el lector los sigue en este asombro que no había previsto. Pero enseguida sabremos que el duque ha salido simplemente para mandar a su criado a buscar al hermano de Cornelia quien también la buscaba con desesperación.

A los fines de nuestro análisis, esta escena nos confirma que la manipulación puede tener efectos inesperados en sus destinatarios. Éstos, a quienes creían dominar con sus argucias los creadores de asombro, pueden responder de maneras no previstas. En un gesto muy barroco y que conocemos tan bien del *Quijote* de 1615, los burladores terminan burlados. Aquí quienes pretendían sorprender terminan

sorprendidos y el lector que se creía en dominio de la situación por haber participado del armado de la traza, queda suspenso y atónito.

En *El casamiento engañoso* las trazas y manipulaciones son el centro mismo de la trama novelesca. Los engaños aquí se dan en espejo: los dos protagonistas se engañan mutuamente y el lector se engaña con ellos. Campuzano narra los vericuetos de la estafa que ha sufrido a manos de la falsa Estefanía, pero al final de su relato descubrimos que, a su vez, él la ha engañado con su cadena que fingía ser valiosa pero era una baratija bien labrada. En ese engaño ha caído también su público directo, el licenciado Peralta, y con él, nosotros, los lectores:

–El propósito es –respondió el alférez– de que toda aquella balumba y aparato de cadenas, cintillos y brincos podía valer hasta diez o doce escudos.

–Eso no es posible –replicó el licenciado–, porque la que señor alférez traía al cuello mostraba pesar más de doscientos ducados.

–Así fuera –respondió el alférez– si la verdad correspondiera al parecer, pero como no es oro todo lo que reluce; las cadenas, cintillos, joyas y brincos con solo ser de alquimia se contentaron, pero estaban tan bien hechas, que sólo el toque o el fuego podía descubrir su malicia. (532).

Desde varios aspectos, estas palabras del alférez nos permiten pensar en las manipulaciones artísticas y su compleja relación entre verdad, mentira e intencionalidad, pues, si trasponemos sus palabras a la creación de una ficción literaria o a la de una obra plástica, se aprecia fácilmente la alabanza al buen obrar del artífice, más allá de los materiales con los que trabaje. Pero, ante todo y en nuestra actual línea de análisis, el caso del alférez es el ejemplo perfecto del fin incierto que pueden tener las manipulaciones. ¿Quién ganó o perdió más aquí? La respuesta no es completamente evidente.

En el final de la colección, *El coloquio de los perros* asombra por los perros habladores; turba por la historia de brujería que no se termina de negar ni confirmar; y deja suspenso al lector sin conocer lo relatado por Cipión en la segunda noche. Debemos considerar si no estaremos aquí frente a un último alarde de manipulación psicológica desplegada por Cervantes, aunque con la advertencia implícita de que este

cúmulo de mecanismos efectistas no tiene una finalidad clara, ni una verdad preestablecida a la que se quiera dirigir al lector. Justamente, el *Coloquio* es uno de los textos cervantinos que más escapan a interpretaciones conclusivas y tranquilizadoras. Casi todo en él nos confunde y nos hace perder el camino. Estos rasgos parecen especialmente buscados por el autor que insiste en esta novela en mantener el misterio del significado, al tiempo que exalta el deleite del artificio y la ficción.

Yo alcanzo el artificio del coloquio y la invención, y basta. Vámonos al Espolón a recrear los ojos del cuerpo, pues ya he recreado los del entendimiento.

—Vamos —dijo el alférez.

Y con esto se fueron. (623)

IV –Coda.

La inasible verdad de la lectura

Hemos postulado que no nos interesa, ni creemos necesario, buscar un sentido totalizador a la manera en que se estructuran las doce novelas que conforman las *Ejemplares*.¹ Las concebimos, más bien, como un campo abierto, un prado deleitoso y ameno para el paseo y la recreación –como las presenta el autor en el prólogo– donde no hay un recorrido prefijado más allá del que cada paseante lector quiera descubrir para sí mismo. Con todo, no podemos escapar a la evidencia de que la primera y la última novela de la colección se presentan como muy marcadas por sus características de puerta de entrada y salida; en efecto, las descubrimos como los dos puntos fijos que señalan los límites del espacio textual, tal como la mesa de trucos –mentada también en el prólogo– tiene necesariamente un espacio limitado para desarrollar su juego.

Entre los muchos rasgos que podrían ponerse de relieve en los relatos del principio y el final de la colección, nos interesa señalar que, así como en *La gitanilla* se exalta la fascinación por el arte y la poesía, en *El coloquio* se plantean las dificultades de la interpretación y el juicio lector.

Preciosa –como la poesía que encarna y el arte al que le da vida– encanta, admira y produce transformaciones.² De modo que, además de todo lo que es la novela con sus peripecias y deleites ficcionales, el principio de la colección nos incita a descubrir los encantos del arte, tan poderosos como la gracia y la belleza de una joven bella y honesta. Por lo demás, *La gitanilla* contiene numerosas estructuras que luego se

¹ Argumentos en contrario desarrolla Parodi sobre la organización de la colección y sus lecturas posibles de conjunto (2002). En Nerlich (1989) se puede hallar una buena discusión sobre las lecturas en torno a la estructura de la colección en los estudios clásicos del cervantismo y los realizados hasta fines de los '80.

² Ya lo hemos visto al hablar en el capítulo previo de las poesías que se le dedican y su positivo poder de atracción.

verán expandidas, repetidas o tergiversadas en el resto de la colección.³ La novela da la impresión de moldear muchos de los esquemas que se realizarán de maneras particulares en los relatos que vendrán a continuación.

Al pensar en esas expansiones desde la novela póstica a las que vienen después, percibimos aún más el contraste evidente y pronunciado que se da entre el inicio y el final de la colección. Nada más alejado del tono luminoso de los amores de Preciosa y Andrés, que la noche oscura en la que dos perros hablan y se preguntan si nacieron de una bruja; tanto como se diferencia la descarnada mirada de Berganza sobre la sociedad, del retrato bastante halagüeño de los gitanos y el tráfigo de la vida en la corte (si bien en ninguno de los dos casos se llega al extremo del desengaño o al de la idealización ingenua); así como contrasta, también, el diálogo animal de tradición lucianesca, sin una clara estructura narrativa, frente al relato de forma y contenido bastante tradicional, que será además el tipo de estructura repetida –con mayores o menores variantes– en el resto de las novelas de la colección.⁴

Sin lugar dudas, de todas las novelas, *El coloquio* es la más inusual y la que más misterios plantea. Y sin embargo, todos los temas antes tratados vuelven a cobrar nuevos significados en este final de la colección, donde el disimulo, el engaño, el papel de la sociedad en el individuo y sus ideas de comunidad cobran especial relevancia; al tiempo que también aparecen como problemas la búsqueda de certezas, las interpretaciones autoritarias, la creación de efectos y la manipulación. Si en *La gitanilla* descubriamos moldes o arquetipos que luego se desplegarían en las demás

³ Aserto que han confirmado numerosos críticos, entre ellos Forcione (1984) y Parodi 2002. Denise Estremero (2007) ha hecho un recorrido muy interesante por los “gestos” de la colección que la conforman como una tela de varios hilos tejida, entre los que destaca el gesto de levantar a los caídos. La primera novela da origen a la mayoría de las posteriores recurrencias o pliegues textuales como los llama Estremero. Tal es, por ejemplo, el esquema del desgarrar y el regreso que aparece prácticamente en todas las novelas, donde se narra el rapto, robo, ultraje o pérdida de la identidad como un conflicto que se resuelve al final con la restauración de un orden nuevo o el regreso a un origen que ya nunca es el mismo del inicio. También se nos presenta aquí la figura de los dobles, los dos amigos, semejantes o diferentes, cómplices o enemigos, que es una marca de los relatos cervantinos. Pero hay también numerosos detalles como el ocultamiento y el disfraz, la humildad que esconde tesoros y por supuesto, los caídos que son levantados.

⁴ Nos referimos aquí a la apariencia de tradicionalidad, que es manifiesta por la estructura del relato, los personajes modélicos y el tipo de pruebas o conflictos a superar. Desde ya que la complejidad que le imprime Cervantes a todas sus narraciones, desmiente la pretensión de ajustarlas a moldes convencionales.

novelas, el *Coloquio* se nos presenta más bien como un imán que atrae o un crisol que absorbe y transforma las variadas problemáticas desperdigadas por la colección.⁵

Pero además de todas las diferencias tan patentes en los dos relatos, *El coloquio* nos sumerge, desde su mismo planteo, en un mar de interrogantes. No sabemos si el alférez Campuzano miente descaradamente (y no se anima a llamarse creador de ficciones); si es que soñó el diálogo perruno; o si dice la pura verdad y el enigma está “allá afuera”: en la inaudita posibilidad de que dos perros puedan hablar para contarse sus vidas. Enigma que no se queda simplemente en el marco de posibilidad del coloquio, puesto que constituye una de las preocupaciones más acuciantes y recurrentes de los dos protagonistas. Es por todos estos motivos que parece importante insistir en que la novela tematiza el problema de la interpretación y lo hace desde distintos niveles.

Llegados a este punto de la tesis, no queremos detenernos en el análisis de las alusiones simbólicas que encontramos en esta novela, sobre las cuales la crítica tanto ha dicho. Los perros como cínicos murmuradores, o como dominicanos predicadores, la estructura informe de la obra como un pulpo que se expande o contrae y tiene numerosos tentáculos para abrazar asuntos tan diversos. El parto monstruoso como alegoría de la condición humana, que cuanto más reconoce su bajeza más se eleva y puede descubrir su componente divino. Las numerosas conexiones con las fábulas, etc., etc. (cf. Riley 1976, 1990; Forcione 1984; Williamson 1989; Parodi 2002).

Las interpretaciones sobre esta novela curiosamente son tan variadas como convincentes, cosa que no sucede en igual medida con otras novelas de la colección, para las cuales sólo algunos de los enfoques de lectura que la crítica propone nos convencen. En el *Coloquio*, en cambio, se encuentran fundamentos para apoyar lecturas disímiles y, de todas formas, en cada lectura siempre permanecen zonas ciegas que desbaratan el fundamento de las diversas interpretaciones.

En este momento y como coda a las lecturas previas de la colección, queremos hacer hincapié en las dificultades de lectura que plantea esta novela ejemplar, cuyo rasgo más definitorio nos parece ser justamente su carácter elusivo, su negación a

⁵ Alicia Parodi acertadamente habla de “cifra” para describir algo semejante a lo que decimos aquí.

transmitir un concepto claro. Este rasgo, por lo demás, es quizás el enfrentamiento más beligerante con los modelos imperantes de significación simbólica de la época.

El lector que busca respuestas simples, se verá en defraudado con esta novela. Podrá contentarse con el disfrute de las aventuras de Berganza, las semblanzas de los mundos que conoció, el diálogo con su amigo y las reflexiones que surgen de sus bocas perrunas. Todo eso es muy loable y no habría por qué pedirle otra cosa, al fin y al cabo se trata de una obra de entretenimiento y en el prólogo el autor nos invitó a que disfrutáramos sus novelas como tales. Pero lo peculiar, en el caso del *Coloquio*, es que la obra misma es la que estimula el deseo de algo más. Hasta el lector más ingenuo busca respuestas en esta novela, porque el texto ha hecho que las deseara, o al menos que se le hiciera evidente que quedan interrogantes en el centro mismo de la obra. Como si la novela buscara enfrentar a sus lectores con el punto ciego de lo misterioso, de la incertidumbre y los interrogantes sin respuesta con los que de una u otra forma todas las vidas se enfrentan y con los que hay que aprender a convivir.

Lo destacable, como tantas veces se ha escrito, es que la cuestión del misterio vital de los perros, se entrelace tan íntimamente con la discusión sobre la literatura y la lectura. Y que sea entonces en este marco donde se escenifique la problemática de la escritura y la recepción.

Entre las dos últimas novelas, Cervantes monta una puesta en escena de la creación artística, donde se ponen de relieve los modos de recepción de una obra. Como en ningún otro texto cervantino, se interpela aquí al lector y se le hace tomar consciencia de su actividad lectora. Pero no solamente porque, como decíamos, la novela plantee interrogantes, sino porque si hay un tema que la recorre desde el marco hasta el final, pasando por todo el coloquio canino, es el del desciframiento y el juicio.

Desde el principio, hasta el mismo Campuzano duda de lo que oyó, Peralta dudará también de lo que su amigo afirma que "oyó y casi vio", e incluso los perros dudan y se preguntan cómo pueden estar hablando. Es decir, se entroncan desde el primer momento la verosimilitud del relato en el plano literario y el misterio vivido por los personajes de la ficción

Pero más allá de estas cuestiones, tratadas magistralmente por muchos cervantistas, entre los que destacamos el enfoque de Ife (1992: 39-44), también debemos ser conscientes de que el relato de la vida de Berganza es un constante

ejercicio de desciframiento. Lo que el perro cuenta son sus variados intentos, avances y retrocesos por encontrar un lugar en la sociedad de los hombres. Encontrar su lugar y encontrar un sentido –o sentidos– a las actitudes humanas tantas veces incomprensibles confusas y paradójicas para sus ojos de perro.

El desconcierto de Berganza como perro ante las inconsistencias de la sociedad no es distinto del que sufrimos tantas veces los humanos, pero lo que suma el personaje cervantino –que puede pensar y expresarse como uno de nosotros, pero se sabe extranjero entre los hombres–, es la ingenua esperanza de que va a poder encontrar la clave en algún momento para por fin comprendernos y comprenderse, para que la sociedad en la que vive cobre sentido. En cierta forma, esa búsqueda y esperanza es la que hace a Berganza tan entrañable y al mismo tiempo tan perspicaz como ingenuo.

En los comentarios, llamados alternativamente murmuración o predicación, que los dos perros hacen sobre lo que han visto en los demás, encontramos otro modo de tratar el motivo de la lectura y la interpretación. Al fin y al cabo, también son *lecturas* los juicios de valor que se hacen sobre hechos, personas o situaciones. Justamente en este punto, hallamos una conexión con *Rinconete y Cortadillo*, novela en la cual también cobra especial relevancia el problema de la lectura y la interpretación (¿cómo hacen los protagonistas para decodificar ese mundo del hampa en el que se han metido?, ¿cómo entienden su léxico particular y sus tantas prevaricaciones idiomáticas?). Pero, además, junto con *El licenciado Vidriera*, son estas novelas donde se pone en escena explícitamente la actividad de juzgar al prójimo. Hemos visto ya la locura ocultadora de Vidriera, que habla de todos para no hablar de sí mismo. No es muy distinto lo que nos sugiere el final de *Rinconete y Cortadillo*, pues termina con el juicio de valor de Rincón espantándose de los de la cofradía, como si sus credenciales de honestidad nos resultaran válidas y él fuera un dechado de buenas costumbres; además de meterse incluso con un problema trascendente como el de la salvación de las almas:

Era Rinconete, aunque muchacho, de muy buen entendimiento, y tenía un buen natural, y como había andado con su padre en el ejercicio de las bulas, sabía algo de buen lenguaje, y dábale gran risa pensar en los vocablos que había oído a Monipodio y a los demás de su compañía y bendita comunidad. (...) y, sobre todo le admiraba la seguridad que tenían y

la confianza de irse al cielo con no faltar a sus devociones, estando tan llenos de hurtos y de homicidios, y de ofensas a Dios... (214-5)

Más allá de que la novela nos ha retratado la curiosa religiosidad de la cofradía, en la cual se podría advertir cierta crítica,⁶ ¿quién es Rincón para juzgar? Dos sentencias evangélicas se nos vienen a la mente: “El que esté libre de pecado, que tire la primera piedra” (Juan 8, 7) y en especial, “¿Cómo es que miras la paja en el ojo de tu hermano y no ves la viga en el propio?” (Lucas 7, 3).

Los juicios perentorios y la crítica sin matices no encuentran en la obra de Cervantes demasiada simpatía. No olvidemos que en el mismo prólogo de esta colección, el autor insistía en la imposibilidad de encontrarle un punto preciso ni a las alabanzas, ni a los vituperios (17). Porque finalmente, como leemos en su última obra “Parece que el bien y el mal distan tan poco el uno del otro, que son como dos líneas concurrentes, que aunque parten de apartados y diferentes principios, acaban en un punto.” (*Persiles*, IV, 12). No se niega la capacidad de juzgar, pero sí se elude la seguridad de las posiciones absolutas.

En el juzgar, que es también leer e interpretar, como decíamos, se juega una parte esencial de toda lectura ejemplar. Y así, como en el *Coloquio*, en el *Licenciado* y en *Rinconete* podemos entender que se trabaja en la ficción misma con el problema del juicio, en *La fuerza de la sangre* encontramos el caso más claro de ejemplaridad problemática. Más allá de toda interpretación posible, ¿qué respuesta nos da la novela sobre el accionar del violador Rodolfo? Se pueden hacer diversas interpretaciones que sublimen los hechos (Forcione 1984 y Parodi 2002), pero tal vez podría pensarse que ese conflicto no resuelto permanece adrede como una molestia para el lector. Al tener que soportar su perplejidad, el lector se compromete con la lectura –diríamos que de manera visceral– y deberá decidir por sí mismo si le busca una explicación a los hechos narrados, si disculpa o no al personaje, si asume el misterio del relato y la variedad de la condición humana que aquí otra vez Cervantes presenta ante nuestros ojos.

⁶ Esperamos desarrollar este punto en una próxima investigación sobre las imágenes religiosas y la devoción en la época.

Como dice Barry Ife (1992) hacia el final del capítulo en el que analiza los juicios a la ficción en el Siglo de Oro y señala al *Coloquio* como obra modélica de los nuevos caminos de la ficción:

Para lograr una escritura abierta lo que se necesitaba era una clase de escritura que moviese a la reflexión, no a la aquiescencia pasiva, una escritura que hiciese preguntas en lugar de afirmaciones, una escritura que cuestionase su propia condición y obligase al lector a examinar la suya propia. (Ife 1992: 43)

Entendemos que este tipo de gesto es el que se hace en el *Coloquio*, el cual contiene en su centro la profecía o adivinanza (se le dan ambos nombres) de la bruja, y cuyo desentrañamiento desvela a los perros y a los lectores. Sobre su interpretación no se dan indicios claros en la novela, al contrario. Justamente la lectura que hace Cipión, distinguiendo entre lectura literal y alegórica, queda puesta en ridículo, como mencionamos en páginas anteriores.⁷ En especial, creemos, porque su interpretación es en extremo rígida y, como nos hace ver Clea Gerber,⁸ parte de una premisa (u opción íntima) que invalida cualquier interpretación que involucre realmente la conexión entre él, Berganza y la bruja: pues admite que él no quiere tener a la Montiel de madre.⁹ De tal manera, las lecturas propuestas casi adrede evitan encontrar un significado convincente y más bien intentan socavar el valor de esos versos como un texto significativo.

Pero tampoco debemos pasar por alto que en el discurso de la Cañizares se repite igualmente la búsqueda de respuestas. Desde las que atañen al parto perruno ¿qué fue lo que hizo la Camacha?, ¿qué pasó con los hijos de la Montiel?¹⁰ Hasta

⁷ Hacia el final del capítulo 2 de la parte IV de esta tesis.

⁸ En un artículo en prensa titulado "*Deleites imaginados: ficción y sugestión demoníaca en El Coloquio de los perros* de Miguel de Cervantes"

⁹ "CIPIÓN. Antes, Berganza que pases adelante, es bien que reparemos en lo que te dijo la bruja y averigüemos si puede ser verdad la **grande mentira a quien das crédito**. (604)" Y luego de dar todas sus interpretaciones, concluye: "...así que la Camacha fue burladora falsa, y la Cañizares embustera, y la Montiel tonta, maliciosa y bellaca, con perdón sea dicho si acaso es nuestra madre de entrambos, o tuya, **que yo no la quiero tener por madre**. (605). Por lo demás, no hay que pasar por alto la fina observación de Alicia Parodi que indica los sutiles cambios introducidos por Cipión al repetir la profecía (Parodi 2002)

¹⁰ Para lo que no le sirve su relación con el diablo, que da respuestas ambiguas y quien mejor no preguntarle nada: "Muchas veces he querido preguntar a mi cabrón qué fin tendrá vuestro suceso, pero no me he atrevido, porque nunca responde a derechas, sino con razones torcidas y de muchos sentidos; así que a este nuestro amo y señor no hay que preguntarle nada, porque con una verdad mezcla mil mentiras." (595)

cómo se reúnen en los aquelarres;¹¹ y cómo puede saber tanto de la bondad divina, manteniéndose tan mala.¹²

El Coloquio se nos presenta como una novela de preguntas. De preguntas que piden respuestas o interpretaciones. Notablemente, las que da el texto suelen ser individuales y provisionales; pareceres, más bien, que no pueden o quieren ser completamente justificados, es decir, explicados racionalmente a los demás.



La novela termina con un punto fijo, un parecer y una promesa de continuación. Cipión denuncia, al comentar el incidente de Berganza con la perrilla insolente, el error de los que se miden por lo que valen los poderosos que los protegen, en lugar de preciarse por su propio e íntimo valor. Al respecto sentencia:

La virtud y el buen entendimiento siempre es una y siempre es uno, desnudo o vestido, solo o acompañado. Bien es verdad que puede padecer acerca de la estimación de las gentes, mas no en la realidad verdadera de lo que merece y vale. (623)

Hay un punto fijo y, por más que pueda quedar oculto entre las estimaciones o juicios de los hombres, no por eso se dejará de buscarlo.

Peralta, por su parte, termina de leer el cartapacio de Campuzano y da su parecer; un juicio de valor que expresamente se niega a dar explicaciones que vayan más allá de la propia valoración individual, íntima y, fundamentalmente, estética:

El acabar el coloquio el licenciado y el despertar el alférez fue todo a un tiempo, y el licenciado dijo:

—Aunque este coloquio sea fingido y nunca haya pasado, paréceme que está tan bien compuesto que puede el señor alférez pasar adelante con el segundo.

—Con ese parecer —respondió el alférez—, me animaré y disporné a escribirle, sin ponerme más en disputas con vuestra merced si hablaron los perros o no.

A lo que dijo el licenciado:

¹¹ Unos dicen que son viajes imaginarios “Otros dicen que no, sino que verdaderamente vamos en cuerpo y en ánima; y entrambas opiniones tengo para mí que son verdaderas, puesto que nosotras no sabemos cuándo vamos de una u otra manera, porque todo lo que nos pasa en la fantasía es tan intensamente que no hay diferenciarlo de cuando vamos real y verdaderamente.” (596)

¹² “Dirás tú ahora, hijo, si es que acaso me entiendes, que quién me hizo a mí teóloga, y aun quizás dirás entre ti: “¡Cuerpo de tal, con la puta vieja! ¿Por qué no deja de ser bruja pues sabe tanto, y se vuelve a Dios, pues sabe que está más pronto a perdonar pecados que a permitirlos?”” (599).

—Señor alférez, no volvamos a esa disputa. Yo alcanzo el artificio del coloquio y la invención y basta. Vámonos al Espolón a recrear los ojos del cuerpo, pues ya he recreado los del entendimiento. (623)

La obra ha hecho una puesta en escena de la recepción artística, que en cierta forma nos dará una idea sobre las relaciones del autor con el lector. Campuzano entrega su obra, verídica o no, para que el licenciado Peralta la juzgue y aprecie; mientras éste lee, Campuzano, significativamente, duerme. En definitiva eso hace siempre un artista: crea su obra planeando ciertos efectos, pero el resultado final que éstos tienen en su público son inmanejables e imprevisibles. Por más que muchos preceptistas y teorizadores del Barroco quisieran pretender lo contrario, ningún artista domina lo que su obra producirá en los demás. Quizás algo de esto intentaba recordarnos Cervantes, cuando termina su colección dejándonos en ascuas.



A diferencia de los preceptistas y retóricos que sólo pensaban en cómo afectar al lector, mover, persuadirlo (y creían que las respuestas de los lectores eran uniformes), encontramos en Cervantes el interés y el interrogante acerca del poder del lector en el texto, se reconoce la necesidad de su participación, así como de la esencial libertad de su ejercicio.

Llena de preguntas y con la promesa de un nuevo relato, es determinante recordar siempre que la colección termina sin final, creando en el lector la imagen de un camino abierto. Camino que, para nosotros, es el de la lectura, el juicio y la apreciación. Todos ellos comportan una suerte de verdad íntima, la verdad de la lectura que puede ser tan segura como inasible.

V

CONCLUSIONES

Conclusiones

Creemos haber transitado un dilatado camino con nuestro trabajo de investigación, pero sin embargo somos conscientes de que se trata de un recorrido amplificable. Siempre queda mucho más por decir con respecto a las obras de Cervantes, cada idea que despiertan sus textos, y que puede ser analizada por el crítico, produce resonancias en otras obras, en otros pasajes, conecta con otras ideas o puntos de vista contrapuestos; nunca hay un final ni se alcanza la percepción de que se ha llegado a terminar completamente la lectura. Con todo, debemos reconocer nuestras limitaciones y concebir un momento de cierre, aunque más no sea temporario y provisional.

A modo de recapitulación

En los primeros capítulos de esta tesis intentamos dar un panorama sobre el elusivo concepto de "cultura simbólica" en el Siglo de Oro. Para una cuestión tan amplia que, en verdad, no ha sido todavía abordada en toda su complejidad por los especialistas, esperamos haber logrado un primer acercamiento explicativo y confiable. Desbrozar lo que en un principio nos parecía un monte abigarrado y confuso, elegir los enfoques que considerábamos más pertinentes y hallar la manera de ensamblarlos en una exposición aceptable, ha sido un gran desafío. Si bien el resultado es aún tentativo, consideramos que hemos podido dar cuenta de los fundamentos básicos del pensamiento simbólico de la época, así como de las vías principales por donde discurre esa cultura. Al respecto, la principal idea que quisiéramos haber podido transmitir, es reconocer que el pensamiento, la creación, las prácticas sociales y, en fin, todo aquello que conforma la cultura en general del Siglo de Oro, se construye a partir de principios simbólicos que resultan absolutamente naturalizados y en modo alguno cuestionados en sus constituyentes esenciales. Para sostener esta idea, es que procuramos recorrer sus orígenes cercanos, así como también dar testimonio de sus usos y prácticas sociales.

Tal como dijimos en la introducción, el estudio del cruce con la emblemática fue lo que dio comienzo a nuestra investigación, por más que luego ajustamos nuestro rumbo hacia un destino más amplio. Sin embargo, en el proceso de estudiar la emblemática, desde su origen a mediados del siglo XVI y su gran florecimiento en el XVII, pudimos comprobar que se trataba de un género que reflejaba de manera excepcional el pensamiento y modelos simbólicos de su época, pues reunía sus preocupaciones y ponía en práctica su aplicación en la sociedad, al tiempo que aparecía como indudablemente difundido en los diferentes estratos de la cultura.

Por tales razones, quisimos dedicarle un espacio importante en esta tesis, para ayudar también a aclarar de qué estamos hablando cuando presentamos el estudio de la emblemática en la literatura. Es éste un enfoque que ha cobrado relevancia en los últimos años, para el cual es imprescindible comprender lo mejor posible qué son los emblemas, qué supusieron para la época y de qué modos fueron utilizados; sólo de esa forma, creemos, alcanzarán plena validez los estudios que se dediquen al cruce entre la emblemática y la literatura. Las diversas propuestas que presentamos para estudiar la emblemática en la literatura son, por lo tanto, el resultado de nuestra propia búsqueda de respuestas ante las dificultades encontradas en los rastreos de conexiones en las obras estudiadas y ante los niveles tan disímiles en los análisis de diversos especialistas en la literatura del período.

Hemos querido, luego, intentar aclarar el panorama sobre cómo había leído la crítica la relación entre Cervantes y los rasgos que delimitamos de la cultura simbólica de su tiempo. La bibliografía cervantina es tan amplia que un estado de la cuestión completamente exhaustivo quedaba fuera de nuestras posibilidades, de modo que optamos por limitar la exhaustividad —esperamos que no la pertinencia— y reemplazarla por el comentario de las obras que más habían ayudado a formar nuestra propia mirada sobre Cervantes. Con espíritu cervantino, reconocemos que muchas de nuestras posiciones surgen a través del diálogo, ya sea con interlocutores en letra de molde o con los que tenemos el gusto de compartir en persona interpretaciones sobre la obra de Cervantes; es por eso que incluimos algunas lecturas en debate con grandes hispanistas cuya obra nos inspira a reconocer nuestros intereses.

El soneto “¡Voto a Dios que me espanta esta grandeza!” se nos aparecía como un inmejorable testimonio explícito de la relación de Cervantes con los modos

espectaculares de las prácticas simbólicas que ya para 1598, cuando fue escrito, comenzaban a mostrar toda su fuerza persuasiva al servicio de la transmisión de los valores del orden monárquico hispánico. Descubrimos, en el tono disidente e irrespetuoso del soneto, en su burla tanto del túmulo del rey muerto como de los fanfarrones que alardean sus juicios al respecto, un cierto alegato en contra de las imposiciones mostrencas de ideas o conceptos en el ánimo del público. Todo lo cual, no es ajeno al esencial tono irónico de Cervantes, que reniega de las valoraciones únicas de todo aquello que comenta o presenta.

En el comienzo del estudio sobre las *Novelas ejemplares*, la problemática del retrato faltante del prólogo nos sirvió de pauta para medir el compromiso cervantino con las prácticas de representación simbólica de la época. Un compromiso muy laxo, por cierto, pues al jugar con el *uso y costumbre* de los retratos autorales, Cervantes, según creemos, contribuye a cimentar su posición en contra de la posición autoritaria del autor, así como a burlar el culto a la imagen y sus características persuasivas que tanto peso tenían en su época.

En un recorrido de conjunto por la colección, quisimos dar cuenta de los motivos y prácticas simbólicas que aparecían de manera más poderosa e incontrovertible. La presentación ordenada del rastreo y el análisis realizado nos permitió ponderar razonablemente el tipo de conexiones que se encontraban en las *Ejemplares*, así como descartar, desde un principio, que una búsqueda de motivos y tópicos no era el enfoque que daríamos a nuestras lecturas particulares de los textos.

Dado que no nos propusimos un análisis de la colección como un todo orgánico, ni pretendimos siquiera presentar en esta tesis una lectura de cada novela, es que el orden en el que organizamos nuestros estudios particulares fue regido por principios temáticos y argumentativos. Así, atento a que habíamos planteado como un tema de gran interés para nosotros las interrelaciones entre el autor y el público, el yo y el tú, empezamos por el planteo de esa problemática en *El licenciado Vidriera*, novela en la cual solapadamente se alude al conflicto del hombre en la sociedad y a los miedos contra los que debe luchar todo aquel que es demasiado consciente de su imagen y celoso de su libertad.

Luego el problema de la creación autoritaria en *El celoso extremeño* nos permitía continuar la temática de la voluntad libre y explorar los modos en los que el

trasfondo simbólico, desarrollado en esta novela, se entroncaba con la idea de ejemplaridad. La emblemática como un modo simbólico de ejemplaridad obvia y directa nos sirve de excelente contraste puesto en relación con el gesto elusivo y misterioso que se produce en el final. Cuestión aún más significativa porque podemos descubrir a Carrizales explicándose a sí mismo como un ejemplo emblemático, frente a la elección libre de Leonora que no explica nada de sí, pero tampoco se deja volver a manipular.

A continuación, la lectura de *La ilustre fregona* propone descubrir otros modos de pensar las relaciones con la emblemática en la construcción narrativa, a partir de reconocer configuraciones estructurales semejantes (aunque se observen importantes diferencias en la forma de transmisión ejemplar). Pero, también, este estudio nos permite pensar los modos en que la emblemática, como el más destacado género simbólico de la época, contribuye a que los lectores modernos ahondemos en muchos sentidos latentes que los lectores de la época podían quizás reconocer como alusiones de gran poder significativo.

En el siguiente estudio, centrado en *La española inglesa* analizamos esa novela a partir de la recurrente presencia en ella de la producción de efectos. Al ser el efectismo un componente esencial de las técnicas persuasivas que hacen implosión en la época, la novelización de ese motivo nos permite considerar la complejidad del método ejemplar de Cervantes. Puesto que consideramos (junto con Forcione 1970 y Gaylord 1990) que la poética cervantina se descubre con frecuencia entremezclada con el accionar de sus personajes.

El último capítulo es otra vez un estudio de conjunto de novelas de la colección, en el cual enfocamos diferentes temas unidos entre sí por el hilo conductor de la cuestión de la admiración y la manipulación. En los dos grandes apartados en el que lo hemos dividido, afrontamos el análisis de la figura de la doncella como polo de atracción, que en la trama tiene un papel central en el inicio y desarrollo de los acontecimientos, pero que a nivel simbólico es figura de la creación artística; la contracara de ese tipo de atracciones sin artificio, ni intención, lo apreciamos en los engaños, manipulaciones, trazas, etc., que se encuentran con frecuencia en las *Ejemplares* y en posiciones, como creemos, no faltas de significados. El tratamiento de

los modos de admirar y las trazas para manipular, nos dan la idea de que hay en Cervantes una profunda consciencia de las problemáticas de la creación y la recepción.

Por fin, la coda es una sucinta propuesta de lectura del final de la colección como un texto interrogativo, abierto y múltiple, que no puede hallar otra verdad que las preguntas que incita con su misma lectura.



Nuestra conclusión más firme que surge de esta investigación de doctorado, reafirma un postulado que le dio inicio: la importancia fundamental de atender el trasfondo de la cultura simbólica para leer los textos del Siglo de Oro, no para hacer necesariamente “lecturas simbólicas” de esos textos, sino como una suerte de código de pensamiento que es preciso conocer para comprenderlos mejor y verlos actuar en su medio de realización, como si dijéramos –si se nos permite la traslación– en su “hábitat natural”. Dado que el carácter simbólico del mundo en el que se gestaron estas obras, estaba fundado en ideas y pensamientos generalmente no explicitados ni hechos totalmente conscientes. Por eso, en consonancia con los estudios culturales, debemos prestar atención a los modos muchas veces no explicados ni claramente prescritos, sino practicados y puestos en funcionamiento en las obras literarias.

Si en la filología hemos estudiado a los preceptistas de la época, tantas veces alejados de la realidad literaria que se estaba gestando entre sus contemporáneos y a la que trataban de hacer entrar en los moldes clásicos, con más razón debemos atender lo que nos dicen los discursos simbólicos practicados en la época, para adentrarnos en el mundo de la creación literaria del Siglo de Oro.

En cuanto al estudio de Cervantes, como resultado de esta investigación, rescatamos también todo aquello que nos ha ayudado, mediante el confronte con las prácticas y creencias simbólicas en los discursos de la época, a alcanzar una comprensión mayor de la poética cervantina en lo que tiene de original, como en lo que se acomoda a lo propio de su tiempo. En este sentido, podemos observar que comparte con sus contemporáneos el poder alusivo y amplificador de lo simbólico, con las enormes posibilidades que brinda para el arte y la imaginación; pero se distancia de las lecturas rígidas y totalitarias que restringen la capacidad individual de juicio y

valoración. De tal manera, a través de nuestra investigación, creemos haber encontrado más fundamentos para la visión que sostenemos de Cervantes como uno de los autores que más ha abierto los caminos para que el lector intervenga activamente en la obra literaria.

Resuenan sus palabras en *El viaje del Parnaso*:

Yo he abierto en mis *Novelas* un camino
por do la lengua castellana puede
mostrar con propiedad un desatino. (IV, vv. 25-27)

BIBLIOGRAFÍA

I. FUENTES

I.1 EDICIONES UTILIZADAS DE LAS OBRAS DE CERVANTES

- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, 1997. *Obra Completa*, edición de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid, Micronet S.A. Edición en CD-ROM.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, 1981, *Poesías completas*, Tomo II, Vicente Gaos, ed., Madrid, Castalia.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, 1987. *Teatro completo*, edición de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Barcelona, Planeta.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, 1987. *La Galatea*, edición de Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Espasa Calpe.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, 1998. *Don Quijote de la Mancha*, edición del instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Crítica.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, 1968. *Don Quijote de la Mancha*, edición de Martín de Riquer, Barcelona, Planeta.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, 1969. *Don Quijote de la Mancha*, edición de Celina S. Cortazar e Isaías Lerner, con prólogo de Marcos A. Morínigo, Buenos Aires, Eudeba.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, 2001, *Novelas ejemplares*, edición de Jorge García López, Crítica, Barcelona.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, 1980. *Novelas Ejemplares*, edición de Harry Sieber, 2 volúmenes, Barcelona, Ediciones Cátedra.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, 1982. *Novelas Ejemplares*, edición de Juan Bautista Avalle Arce, Madrid, Castalia.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, 1992. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, edición de Juan Bautista Avalle Arce, Madrid, Castalia.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, 1997. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, edición de Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra.

I.2 FUENTES CONTEMPORÁNEAS

- ALCIATO, Andrea, 1975, *Emblemas*, edición con pretensión de parecer facsímil de la de Lyon, Gvllermo Rovillio, 1549, con un prólogo de Manuel Montero Vallejo, Madrid, Editora Nacional.
- ALCIATO, Andrea, 1985. *Emblemas*, ed. y comentario de Santiago Sebastián. Prólogo de Aurora Egido, Traducción actualizada de los emblemas de Pilar Pedraza, Madrid, Akal.
- ALCIATO, Andrea, *Los emblemas de Alciato traducidos en rimas españolas 1549*, Rafael Zafra (ed.), Palma de Mallorca, José J. Olañeta – Edicions UIB, Colección Medio Maravé, 2003.
- ARIÑO, Francisco de. 1873, *Sucesos de Sevilla de 1592 a 1604 recogidos por Francisco de Ariño, vecino de la ciudad en el barrio de Triana*, editados por Fabié Escudero con apéndices documentales, Sevilla, Sociedad de Bibliófilos Andaluces.
- BORJA, Juan de, 1680. *Empresas morales a la S. C. R. M. del Rey Don Phelipe nuestro Señor*, Bruselas, François Foppens.
- BORJA, Juan de, *Empresas morales a la S. C. R. M. del Rey Don Phelipe nuestro Señor*, Ed. facsímil de la segunda edición, François Foppens, Bruselas, 1680, en Madrid, FUE, con prólogo de Carmen Bravo-Villasante, Madrid 1981.
- CARVALLO, Luis Alfonso de, 1958 (1602) *Cisne de Apolo*, edición, introducción y notas de Alberto Porqueras Mayo, Madrid, CSIC.

- COLLADO, Francisco Gerónimo. 1869, *Descripción del Túmulo y relación de las exequias que hizo la ciudad de Sevilla en la muerte del rey don Felipe Segundo por el licenciado Francisco Gerónimo Collado*, Francisco Borja Palomo, ed., Sevilla, Sociedad de Bibliófilos Andaluces.
- CORTÉS ALBÁCAR, Martín, 1551, *Breve compendio de la sphaera y arte de navegar*, Sevilla, Antón Álvarez.
- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián, 1610, *Emblemas morales*, Madrid, Luis Sánchez.
- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián, 2006 (Madrid 1611), *Tesoro de la lengua castellana o española, Edición integral e ilustrada* de Ignacio Arellano y Rafael Zafrá, DVD de la colección Studiolum, dirigida por Antonio Bernat Vistarini, John T. Cull y Tamás Sajó.
- ERASMO DE ROTTERDAM, 1956. *Obras escogidas*, traducción y comentarios Lorenzo Riber, Madrid, Aguilar.
- ERASMO DE ROTTERDAM, 1989. *Collected Works of Erasmus*, traducción y comentarios R. A. B. Mynors, Toronto, University of Toronto Press.
- GIOVIO, Paolo, 1559. *Dialogo dell'impresa militari et amorose*, Lyon, Guglielmo Roviglio.
- GRACIÁN, Baltasar, 1984, *El Criticón*, edición Santos Alonso, Cátedra, Madrid.
- GRACIÁN, Baltasar, 1999, *Oráculo manual y arte de prudencia*, edición de Antonio Bernat Vistarini y Abraham Madroñal, Castalia, Madrid.
- HORAPOLO, 1991. *Hieroglyphica*, ed. de J. M. González de Zárate; traducción del texto griego de M. J. García Soler, Madrid Akal.
- HOROZCO Y COVARRUBIAS, Juan, 1589. *Emblemas morales*, Segovia, Juan de la Cuesta.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso, 1998 (1596). *Philosophia Antigua Poética*, en *Obras Completas de Alonso López Pinciano*, edición de José Rico Verdú, Madrid, Fundación Antonio de Castro.
- LÓPEZ, Diego, 1615. *Declaración magistral sobre las emblemas de Andrés Alciato con todas las historias, antigüedades, moralidad, y doctrina tocante a las buenas costumbres*, Nájera, Juan de Mongastón.
- MEXÍA, Pedro, 1989 y 1990 (1540). *Silva de Varia lección*, edición de Antonio Castro, II tomos, Madrid, Cátedra.
- PACHECO, Francisco de, 1990 (1649). *Arte de la pintura*, edición de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra.
- PÉREZ DE MOYA, J., 1995 (1585). *Philosophia secreta*, edición de Carlos Clavería, Madrid, Cátedra.
- RIPA, Cesare, 1987. *Iconologia* (Roma 1593), Juan Barja (ed.), traducción de Juan y Yago Barja, Rosa M. Mariño, Fernando García Manero, Madrid, Akal.
- SOTO, Hernando de, 1599, *Emblemas moralizadas*, Madrid, Herederos de Juan Íñiguez Lequerica.
- VILLAVA, Juan Francisco de, 1613. *Empresas espirituales y morales*, Baeza, Fernando Díaz de Montoya.
- VIVES, Juan Luis, 1947/1948. *Obras completas*, traducción castellana de Lorenzo Riber, 2 tomos Madrid, Aguilar.

II. BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA

II.1 MANUALES Y REPERTORIOS

- BERNAT VISTARINI, Antonio, John CULL y Edward J. VODOLOKYS, 1999. *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados*, Akal, Barcelona.
- CAMPA, Pedro F., 1990. *Emblemata Hispanica. An Annotated Bibliography of Spanish Emblem Literature to the Year 1700*, Durham and London, Duke University Press.

- CHARBONNEAU-LASSAY, L., 1997 (1940), *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta Editor.
- CHEVALIER, Maxime y Alain GHEERBRANT, 1993. *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder.
- GILSON, Étienne, 1995 [1958]. *La filosofía en la Edad Media. Desde los orígenes patristicos hasta el fin del siglo XIV*, (versión española de Arsenio Pacios y Salvador Caballero), Madrid, Gredos.
- GRAVES, Robert, 1992 [1958], *Los mitos griegos*, 2 Tomos, (trad. castellana de Luis Echavárri), Madrid, Alianza Editorial.
- GRIMAL, Pierre, 1994 [1951], *Diccionario de mitología griega y romana*, Buenos Aires, Paidós.
- MORTARA GARAVELLI, Bice, 1991. *Manual de retórica* (2ª ed.), Madrid, Cátedra.
- REAU, Louis, 1997. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia* (Tomo I, vols. 1 y 2). *Iconografía de los santos* (Tomo II, vols. 3 a 5), trad. castellana, Barcelona, Ediciones del Serbal.

II.2 OBRAS DE REFERENCIA SOBRE LA CULTURA DEL PERÍODO

- AGAMBEN, Giorgio, 2001 [1977], *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, (trad. castellana de Tomás Segovia), Barcelona, Pre-textos.
- BARTRA, Roger, 2001. *Cultura y melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Anagrama.
- BENJAMIN, Walter, 1990. *El origen del drama barroco alemán*, (versión castellana de José Muñoz Millares), Madrid, Taurus.
- BLUMENBERG, Hans, 2000. *La legibilidad del mundo*, (trad. de Pedro Madrigal Devesa), Barcelona, Paidós.
- BURUCÚA, José Emilio. 2002, *Arte, historia, cultura. De Aby Warburg a Carlo Guinzburg*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- CASSIRER, Ernst, 1996 (1944), *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*, (trad. castellana, Eugenio Imaz), Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- COLIE, Rosalie L., 1966. *Paradoxia Epidemica: The Renaissance Tradition of Paradox*, Princeton, N.J., Princeton University Press.
- DOMÍNGUEZ ORTÍZ A., 1973. *El antiguo régimen: los Reyes Católicos y los Austrias*, vol. III de la *Historia de España* de Alfaguara, Madrid, Alianza.
- ELLIOT, J.H., 1977, "Self-Perception and Decline in Early Seventeenth-Century Spain", *Past & Present* 74, 41-61.
- ELLIOT, J.H., 1978. *La España imperial (1469-1716)*, Barcelona, Vicens-Vives.
- FLETCHER, Angus, 2002 (1964). *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*, Barcelona, Akal.
- FOUCAULT, Michel, 1996 (1968). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, México, Siglo XXI.
- FRYE, Northrop, 1977 (1957). *Anatomía de la crítica*, 2º ed., trad. castellana, Caracas, Monte Ávila.
- GARCÍA GIBERT, Javier, 2004. "Los fundamentos epistemológicos del conceptismo", en P. Aullón de Haro (ed.), *Barroco*, Madrid, Verbum, 483-520.
- GINZBURG, Carlo, 1989. *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*, Barcelona, Gedisa.
- GREEN, Otis H., 1979. *España y la tradición occidental. El espíritu castellano en la literatura desde El Cid hasta Calderón*, Madrid, Gredos, 4 volúmenes.
- IFE, Barry W., 1992. *Lectura y ficción en el Siglo de Oro. Las razones de la picaresca*, Barcelona, Crítica.

- IFFLAND, James, 1989. "El pícaro y la imprenta. Algunas conjeturas acerca de la génesis de la novela picaresca", *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Frankfurt, Vervuert, 495-506.
- INGARDEN, Roman y Rainer WARNING (eds), 1989. *Estética de la recepción*, Madrid, Visor.
- KLIBANSKY, Raymond, Erwin PANÓFSKY y Fritz SAXL, 1991 [1964]. *Saturno y la melancolía. (Estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte)*. Madrid: Alianza.
- LOBATO, María Luisa y Bernardo GARCÍA GARCÍA (coords.), 2003. *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*, Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo.
- MARAVALL, José Antonio. 1973, *Estudios de historia del pensamiento español*, Serie Primera, Edad Media, (2º ed. ampliada), Madrid, Cultura Hispánica.
- MARAVALL, José Antonio. 1980, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel.
- MCLUHAN, Marshall, 1985, *La galaxia Gutenberg: génesis del "homo typographicus"*, (trad. castellana Juan Novella, Barcelona, Planeta Agostini).
- NAVARRO BROTONS, Víctor, 1995, "The Reception of Copernicus in Sixteenth-Century Spain. The Case of Diego de Zúñiga", *Isis* 86, 52-78.
- OROZCO DÍAZ, Emilio, 1970. *Manierismo y Barroco*, Salamanca, Anaya.
- PABST, Walter, 1972. *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*, Madrid, Gredos.
- RICO, Francisco, 1988. *El pequeño mundo del hombre. Varia fortuna de una idea en la cultura española*. Madrid: Alianza Editorial.
- RICO, Francisco, 1993. *El sueño del humanismo. (De Petrarca a Erasmo)*. Madrid: Alianza.
- ROSSI, Paolo, 1989. *Clavis universalis. El arte de la memoria y la lógica combinatorial de Lulio a Leibniz*, México, Fondo de Cultura Económica.
- SPITZER, Leo, 1943-1944. "El Barroco español", en *Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas* (Buenos Aires), XXVIII, 12-30.
- VIGIL, Mariló, 1986. *La vida de las mujeres en los Siglos XVI y XVII*, Madrid, Siglo XXI de España S.A.
- WIND, Edgard, 1972 (1967). *Los misterios paganos del Renacimiento* en la editorial Barral, Barcelona.
- WIND, Edgard, 1993 (1983). *La elocuencia de los símbolos*, Madrid, Alianza Editorial.
- YATES, Frances A., 1974. *El arte de la memoria*, Madrid Taurus.
- YNDURÁIN, Domingo, "Enamorarse de oídas" en *Serta Philologica a Fernando Lázaro Carreter*, Madrid, Cátedra, II, 589-603.

II.3 BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA SOBRE EMBLEMÁTICA Y CULTURA VISUAL

- ALLO MANERO, Adelaida y Juan Francisco Esteban LLORENTE, 2004. "El estudio de las exequias reales de la monarquía hispana: siglos XVI, XVII y XVIII", *Artigrama* 19, 39-94.
- ARELLANO, Ignacio y Ana MARTÍNEZ PEREIRA (eds.), 2010. *Emblemática y religión en la Península Ibérica (Siglo de Oro)*, Navarra, Universidad de Navarra – Iberoamericana – Vervuert.
- ARELLANO, Ignacio, 1990. "Piedras y pájaros: ilustración extravagante a un pasaje del *Médico de su honra* de Calderón", *Bulletin Hispanique*, 92, 1, 59-69.
- BERNAT VISTARINI, Antonio y John J. CULL (eds.), 2002, *Los días del Alción. Emblemas, Literatura y Arte del Siglo de Oro*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, Universitat de les Illes Balears & College of the Holy Cross.
- BERNAT VISTARINI, Antonio y John T. CULL, 1997. "Las edades del hombre en los libros de emblemas españoles", *Críticón* 71, 5-31.

- BERNAT VISTARINI, Antonio y John T. CULL, 2000. "Guerra y paz en la Emblemática de los jesuitas en España", en Sagrario López Poza (ed.), *Estudios sobre emblemática española. Trabajos del grupo de investigación "Literatura Emblemática Hispánica"* (Universidade da Coruña), Ferrol, Sociedad de Cultura Valle Inclán, Colección SIELAE, 9-29.
- BERNAT VISTARINI, Antonio y John T. CULL, 2008. "The emblem in Spain", en Peter M. Daly (ed.), *Companion to Emblem Studies*, New York, AMS Press, 347-363.
- BERNAT VISTARINI, Antonio y Tamás SAJÓ, 2008. "Imago veritatis. La circulación de la imagen simbólica entre fábula y emblema", en César CHAPARRO et alii (eds.) *Paisajes emblemáticos: la construcción de la imagen simbólica en Europa y América*, Murcia, Editora regional de Extremadura, 215-248.
- BONET CORREA, Antonio. 1990. *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones al barroco español*, Madrid, Akal.
- BONET CORREA, Antonio. 1993, "La arquitectura efímera del barroco en España", *Norba - arte* 13 (1993), 23-70.
- BOUZA, Fernando, 1998. *Imagen y propaganda: capítulos de historia cultural del reinado de Felipe II*, Madrid, Akal.
- BOUZY, Christian, 1992. "El Tesoro de la Lengua castellana o española: Sebastián de Covarrubias en el laberinto emblemático de la definición", *Criticón* 54, 127-144.
- BOUZY, Christian, 1993. "El emblema: un nuevo lugar estético para los antiguos lugares éticos", *Criticón*, 58, *Literatura y didactismo en la España del Siglo de Oro. Actas del Coloquio francoespañol de Toulouse, 19-21 de noviembre de 1992*, 35-45.
- BOUZY, Christian, 1996a. "Dios como arquetipo actancial en los *Emblemas morales* de Juan de Horozco (Segovia, 1589): retórica y resorte dramático del emblema-predicación, en Ignacio Arellano et alii (eds.), *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, I, Pamplona-Toulouse, G.R.I.S.O.-L.E.M.S.O., 151-168.
- BOUZY, Christian, 1996b. "Emblemas, empresas y jeroglíficos en el *Tesoro de la lengua* de Sebastián de Covarrubias", en López Poza, Sagrario (ed.), *Literatura Emblemática Hispánica* (Actas del I Simposio Internacional, La Coruña, 14-17 de septiembre, 1994), La Coruña, Universidade da Coruña, 13-42.
- BOUZY, Christian, 1999, "Calderón et l'emblématique", en Ly, Nadine (coord.), *Aspects du théâtre de Calderón. La vida es sueño. El gran teatro del mundo. Pedro Calderón de la Barca*, París, Editions du Temps, 13-40.
- BOUZY, Christian, 2000a. "De los *Emblemas morales* al *Tesoro de la Lengua* y al *Suplemento*: Sebastián de Covarrubias reescrito por sí mismo", *Criticón* 79, 143-165.
- BOUZY, Christian, 2000b. "Neoestoicismo y senequismo en los *Emblemas Morales* de Juan de Horozco", en ZAFRA, Rafael y José Javier AZANZA (eds.), *Emblemata aurea. La Emblemática en el Arte y la Literatura del Siglo de Oro*, Madrid, Akal, 69-78.
- BOUZY, Christian, 2005. "El hombre sabio es un caracol (entre emblemática y lexicografía): una visión del hombre sabio en los hermanos Horozco y Covarrubias". En Ignacio Arellano (ed.), *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro. El Sabio*, Pamplona, GRISO-LEMSO.
- BOUZY, Christian, 2008. "Metáfora, símbolo y alegoría: las tres gracias del emblematismo". En Rafael García Mahiques y Vicent F. Zuriaga Senent (eds.), *Imagen y Cultura. La Interpretación de las Imágenes como Historia Cultural*, Valencia, Generalitat Valenciana, 313-328.
- BRITO DÍAZ, Carlos, 1996, "Odore enecat suo: Lope de Vega y los Emblemas", López Poza, Sagrario (ed.), *Literatura Emblemática Hispánica* (Actas del I Simposio Internacional, La Coruña, 14-17 de septiembre, 1994), La Coruña, Universidade da Coruña, 355-377.
- CHAPARRO, César, José Luis GARCÍA, José ROSO, Jesús UREÑA (eds.), 2008. *Paisajes emblemáticos: la construcción de la imagen simbólica en Europa y América*, Murcia, Editora regional de Extremadura.

- CHARTIER, Roger, 1994, "Figuras del autor", *El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII*, Barcelona, Gedisa, 41-67.
- CIOCCHINI, Héctor E., 1960. *Góngora y la tradición de los emblemas*, Bahía Blanca, Cuadernos del Sur.
- CIOCCHINI, Héctor E., 1966. "Quevedo y la construcción de imágenes emblemáticas", *Revista de Filología Española* 48, 393-405.
- CIOCCHINI, Héctor E., 1967. "Una hipótesis de simbología figurada en dos obras de Garcilaso" *Revista de Filología Española* 49, 329-334
- CIOCCHINI, Héctor E., 1976-1977. "Emblemas y empresas en algunos libros de juegos del Renacimiento", *Filología*, XVII-XVIII, pp. 245-262
- CIOCCHINI, Héctor E., 1992. "Anagogía y reminiscencia en la concepción de las imágenes emblemáticas: Camillo, Torquato Tasso y Luis de Góngora", en *Historia de las imágenes e historia de las ideas. La escuela de Aby Warburg*, Introducción y selección de textos por José Emilio Burucúa, Centro Editor de América Latina, 171-190.
- CIVIL, Pierre, 1992. "De l'image au texte: portrait de l'auteur dans le livre des XVIe et XVIIe siècles", *Le livre et l'édition dans le monde hispanique, XVIe-XVII siècles. Pratiques et discours paratextuels*, M. Møner y M. Lafon (eds.), Grenoble, Université Stendhal Grenoble III, 45-62.
- CIVIL, Pierre, 1995. *Image et devotion dans l'Espagne du XVIe siècle: le traité "Norte de Ydiotas" de Francisco de Monzón (1563)*, Paris, Publications de la Sorbonne.
- CIVIL, Pierre, 1998, "Ut pictura poesis en los preliminares del libro español del Siglo de Oro: el poema al retrato grabado", *Siglo de Oro* (Actas del IV Congreso Internacional de AISO), Alcalá, Servicio de Publicaciones, Tomo I, 419-432.
- CROS, Edmond, 1997. "La puesta en escena del sujeto cultural: estudio semiótico de un retrato de autor", *El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis*, Buenos Aires, Corregidor.
- CULL, John T., 1992c. "Emblematics in Calderon's *El médico de su honra*", *Bulletin of the Comediantes* 44, 1, 113-131.
- CULL, John T., 1993. "Calderon's Snakes, Emblems, Lore and Imagery", *MIFLC Review* 3, 97-110.
- CULL, John T., 1996a. "'Hablan poco y dicen mucho': The Function of Discovery Scenes in the Drama of Tirso de Molina." *The Modern Language Review* 91.3, 619-34.
- CULL, John T., 1996b. "Emblematic Representation in the *autos sacramentales* of Calderón" en Manuel Delgado (ed.), *The Calderonian Stage: Body and Soul*, Lewisburg, PA, Bucknell UP, 107-32.
- CULL, John T., 2002. "Ecos emblemáticos en la obra dramática de Ruiz de Alarcón" en Herón Pérez Martínez & Bárbara Skinfill Zamora (eds.) *Esplendor y ocaso de la cultura simbólica*, México, El Colegio de Michoacán, 47-55.
- CULL, John T., 2004. "The Baroque at Play: Homiletic and Pedagogical Emblems in Francisco Garau and Other Spanish Golden Age Preachers", en Frederick de Armas (ed.) *Writing for the eyes in the Spanish Golden Age*, Lewisburg, Bucknell University Press, 237-256.
- DALY, Peter M. (ed.), 2008. *Companion to Emblem Studies*, New York, AMS Press.
- DALY, Peter M., 1979. *Emblem Theory. Recent German Contributions of the Emblem Genre*, Nendeln-Liechtenstein, KTO Press.
- DALY, Peter M., 1998. *Literature in the Light of the Emblem*, segunda edición, Toronto, University of Toronto Press.
- DALY, Peter M., 2008. "Emblem theory: Modern and Early Modern", en Peter M. Daly (ed.), *Companion to Emblem Studies*, New York, AMS Press, 43-77.
- DE ARMAS, Frederick A. 2002. "La prueba del águila: mística y picaresca en un emblema de Covarrubias (1.79)", en Antonio Bernat Vistarini y John T. Cull (eds.), *Los días del alción. Emblemas, literatura y arte del Siglo de Oro*, Palma de Mallorca, J. J. Olañeta – Edicions UIB, 163-170

- DE ARMAS, FREDERICK A., 1983. "The Serpent Star: Dream and Horoscope In Calderón's *La vida es sueño*", *Forum of Modern Language Studies* 19.3, 208-23.
- DRYSDALL, Denis L., 2008. "Andrea Alciato, Pater et Princeps", en Peter M. Daly (ed.), *Companion to Emblem Studies*, New York, AMS Press, 79-97.
- EGIDO, Aurora, 1982, "Variaciones sobre la vid y el olmo: *Amor constante más allá de la muerte*", *Academia Literaria Renacentista, II. Homenaje a Quevedo*, Universidad de Salamanca, 213-232.
- EGIDO, Aurora, 1984. "Numismática y Literatura: de los Diálogos de Antonio Agustín al Museo de las medallas de Lastanosa", *Estudios sobre el siglo de Oro. Homenaje a Francisco Ynduráin* Madrid, Edit. Nacional, 211-227
- EGIDO, Aurora, 1990, "Emblemática y Literatura en el Siglo de Oro", *Lecturas de Historia del Arte. Ephialte*, II, Vitoria, 144-158.
- EGIDO, Aurora, 1990. *La página y el lienzo: Sobre las relaciones entre poesía y pintura en el Barroco*, Zaragoza, 1989, incluido en *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica.
- EGIDO, Aurora, 1993. "Prólogo: Sobre la letra de los emblemas y primera noticia española de Alciato", Alciato, Andrea, *Emblemas*, edición de Santiago Sebastián, traducción de los epigramas de Pilar Pedraza, Madrid, Akal, 7-17.
- EGIDO, Aurora, 2000. "La historia de Momo y la ventana en el pecho", en *Las caras de la prudencia y Baltasar Gracián*, Castalia, Madrid.
- GÁLLEGO, Julián, 1987. *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, Cátedra.
- GARIN, Eugenio, 1984, "Imagen y símbolos en Marsilio Ficino", *La revolución cultural del Renacimiento*, Crítica, Barcelona, 137-157.
- GOMBRICH, E. H. , 1983. *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, Madrid, Alianza.
- GOMBRICH, Ernst H., 1982, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.M., 1987, "Introducción", en González de Zárate (ed.), *Los emblemas regio-políticos de Juan de Solórzano*, Madrid, 3-29.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.M., 1991. "Introducción" en Horapolo, *Hieroglyphica*, ed. de J. M. González de Zárate, traducción del texto griego de M. J. García Soler, Madrid Akal, 7-37.
- GRAHAM, David, 2005. "Emblema Multiplex. Towards a Typology of Emblematic Forms, Structures and Functions", En Peter Daly (ed.), *Emblem Scholarship: Directions and Developments*, Turnhout, Brepols Publishers, 131-158.
- JONES, J. R., 1974. "Hieroglyphics en la Picara Justina", *Estudios literarios de hispanistas norteamericanos dedicados a Helmut Hatzfel con motivo de su ochenta aniversario*, Barcelona, Hispam, 415-29.
- LEDDA, Giuseppina, 1989. "Predicar a los ojos", *Edad de Oro VIII*, 129-142.
- LEDDA, Giuseppina, 1996, "Los jeroglíficos en los sermones barrocos. Desde la palabra a la imagen, desde la imagen a la palabra", en López Poza, Sagrario (ed.), *Literatura Emblemática Hispánica. Actas del I Simposio Internacional (La Coruña, 14-17 de septiembre, 1994)*, La Coruña, Universidade da Coruña, 111-128.
- LEDDA, Giuseppina, 1998, "Emblemas y configuraciones emblemáticas en la literatura religiosa y moral del siglo XVII", en María Cruz García de Enterría y Alicia Cordon Mesa (eds.), *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Alcalá, Servicio de Publicaciones Universidad de Alcalá de Henares, 45-74.
- LEDDA, Giuseppina, 2000a, "Estrategias y procedimientos comunicativos en la emblemática aplicada", en Zafra, Rafael y José Javier Azanza (eds.), *Emblemata aurea. La Emblemática en el Arte y la Literatura del Siglo de Oro*. Madrid, Akal, 251-262.

- LEDDA, Giuseppina, 2000b, "Proyección emblemática en aparato efímeros y en configuraciones simbólicas festivas", en Víctor Mínguez (ed.), *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica*, Castellón-Benicàssim, Universitat Jaume I, 361-375
- LEDDA, Giuseppina., 1970. *Contributo allo studio della letteratura emblematica in Spagna (1549-1613)*, Pisa, Università.
- LEE, Rensseslaer W., 1982, *Ut Pictura Poesis. La teoría humanística de la pintura*, (trad. castellana Consuelo Luca de Tena), Madrid, Cátedra.
- LOACH, Judy, 2002. "Body and Soul: A Transfer of Theological Terminology into the Aesthetic Realm", *Emblematica* 12, 31-60.
- LÓPEZ POZA, Sagrario (ed.), 1996. *Literatura emblemática hispánica. Actas del I Simposio Internacional (La Coruña, 14-17 de septiembre, 1994)*, La Coruña, Universidade da Coruña.
- LÓPEZ POZA, Sagrario (ed.), 2000. *Estudios sobre literatura emblemática española. Trabajos del Grupo de Investigación Literatura Emblemática Hispánica (Universidade da Coruña)*, Ferrol, Sociedad de Cultura "Valle-Inclán", Colección SIELAE.
- LÓPEZ POZA, Sagrario (ed.), 2004. *Florilegio de Estudios de Emblemática. A Florilegium of Studies on Emblematics (Actas del VI Congreso Internacional de Emblemática. The Society for Emblem Studies. Proceedings of the 6th International Conference of The Society for Emblem Studies. A Coruña, 2002)*, Ferrol, Sociedad de Cultura Valle Inclán.
- LÓPEZ POZA, Sagrario, 1999. "El epigrama en la literatura emblemática española", *Analecta Malacitana* XXII, nº, 27-55.
- LÓPEZ POZA, Sagrario, 2000. "Los libros de emblemas como "tesoros" de erudición auxiliares de la *inventio* ", en Zafra, Rafael y José Javier Azanza (eds.), *Emblemata aurea. La Emblemática en el Arte y la Literatura del Siglo de Oro*, Madrid, Akal, 263-279.
- MALDONADO DE GUEVARA, Francisco, 1952. "La teoría de los géneros literarios y la construcción de la novela moderna", en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, tomo III, CSIC, Madrid, 1952, 299-320
- MANSUETO, Donato, 2002. "The Impossible Proportion: Body and Soul in Some Theories of the Impresa", *Emblematica* 12, 5-29.
- MARAVALL, José Antonio, 1990 "La literatura de emblemas en el contexto de la sociedad barroca", en *Teatro y literatura en la sociedad barroca (edición corregida y aumentada)*, Madrid, Crítica, 92-118.
- MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, Palma, 1990. *Ídolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- PANOFSKY, Erwin, 1978. *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*. Madrid: Cátedra.
- PANOFSKY, Erwin, 1992. *Estudios sobre Iconología*, Madrid, Alianza.
- PEDRAZA, Pilar, 1983. "La introducción del jeroglífico renacentista en España: Los "enigmas" de la Universidad de Salamanca", *Cuadernos Hispanoamericanos* 394, 5-42.
- PEDRAZA, Pilar, s.a. "Los Jeroglíficos del Patio de la Universidad de Salamanca y la *Hypnerotomachia Poliphili*", en *Traza y Baza. Cuadernos Hispanos de Simbología*, nº 8, 36-57.
- PÉREZ ESCOLANO, Víctor, 1976. "Los túmulos de Felipe II y Margarita de Austria en la catedral de Sevilla", *Archivo Hispalense* 180, 149-176.
- PORTÚS PÉREZ, Javier, 1999, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Hondarribia-Guipúzcoa, Editorial Nerea.
- PRAZ, Mario, 1989. *Imágenes del Barroco (estudios de emblemática)*, Barcelona, Siruela.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, 1995. *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Madrid, Alianza.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, 1996. *Teatro de la memoria. Siete ensayos sobre mnemotecnia española de los siglos XVII y XVIII*, Salamanca, Junta de Castilla y León Consejería de Educación y Cultura.

- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando y Jacobo SANZ HERMIDA, 2004. "Alciato flotante". Simbólica de estado en una galera española del siglo XVII", en Antonio Bernat Vistarini y John T. Cull (eds.), *Los días del Alción. Emblemas, Literatura y Arte del Siglo de Oro*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, Universitat de les Illes Balears & College of the Holy Cross, 493-503.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, 1999. *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, 2002. *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid, Cátedra.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, 2005, *Pasiones frías*, Marcial Pons, Madrid.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, 2007. *Era melancólica. Figuras del imaginario barroco*. Palma de Mallorca, José J. Olañeta – Edicions UIB.
- SALSTAD, M. L., 1980. "Nature as Emblem Book in Sixteenth-Century Spanish Religious Poetry", *Philological Quarterly*, 59, 413-435.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, 2006, *Lope pintado por sí mismo. Mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*, Tamesis, Woodbridge.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, 2011, *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*, Universidad de Navarra, Iberoamericana Vervuert.
- SCHOLZ, Bernhard F., 1991. "The 1531 Augsburg Edition of Alciato's *Emblemata*: A Survey of Research", *Emblematica* 5, 2, 213-254.
- SEBASTIÁN, Santiago, 1985. "Origen y difusión de la Emblemática en España e Hispanoamérica", *Goya. Revista de Arte* 187-188, 2-7.
- SEBASTIÁN, Santiago, 1995. *Emblemática e Historia del Arte*, Madrid, Cátedra.
- SEBASTIÁN, Santiago, *Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid, Alianza, 1989.
- SELIG, Karl-Ludwig, 1955. "The Spanish Translations of Alciato's *Emblemata*", *Modern Language Notes*, LXX, 333-359.
- SELIG, Karl-Ludwig, 1957. "Pero Mexía's *Silva de varia lección* and Horapollo", *MLN* LXXII, 351-356.
- TORRES, Lucas, 2002. "La Pícara Justina, espejo de feria de la emblemática hispana", en Antonio Bernat Vistarini Y John T. Cull (eds.), *Los días del Alción. Emblemas, Literatura y Arte del Siglo de Oro*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, Universitat de les Illes Balears & College of the Holy Cross, 547-558.
- TORRES, Lucas, 2000. "Emblemática y literatura: el caso de *La pícara Justina*" en Florencio Sevilla Arroyo, Carlos Alvar Ezquerro (coords.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Vol. 1, 780-789.
- ZAFRA, Rafael y José Javier AZANZA (eds.), 2000. *Emblemata aurea. La Emblemática en el Arte y la Literatura del Siglo de Oro*, Madrid, Akal.
- ZAFRA, Rafael, 2003. "Introducción" en Andrea Alciato, *Los emblemas de Alciato. Traducidos en rimas españolas 1549*, Rafael Zafra (ed.), Juan José Olañeta Editor y Edicions UIB, Palma de Mallorca, 34-54.

II.4 BIBLIOGRAFÍA CERVANTINA

- Actas del Cuarto Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Lepanto, agosto, 2000)*, Mallorca, Edicions UIB, 2000.
- Actas del Primer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (Alcalá de Henares, noviembre, 1988)*, Barcelona, Anthropos, 1990.
- Actas del Quinto Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Lisboa, septiembre, 2003)*, Lisboa, Asociación de Cervantistas, 2003.

- Actas del Segundo Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (Alcalá de Henares, noviembre, 1989)*, Barcelona, Anthropos, 1991.
- Actas del Segundo Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Napoles, abril, 1994)*, Nápoles, Instituto Universitario Orientale 1995.
- Actas del Sexto Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Alcalá de Henares, diciembre de 2006)*, Alcalá de Henares, Asociación de Cervantistas – Centro de Estudios Cervantinos, 2008.
- Actas del Tercer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (Alcalá de Henares, noviembre, 1990)*, Barcelona, Anthropos, 1993.
- Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Menorca, abril, 1997)*, Mallorca, Edicions UIB, 1997.
- ALCÁZAR, Jorge, 2002. "El sustrato alegórico de *El coloquio de los perros*", en Antonio Bernat y John T. Cull (eds.), *Los días del Alción. Emblemas, Literatura y Arte del Siglo de Oro*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, Universitat de les Illes Balears & College of the Holy Cross, 37-43.
- ALSINA, Jean, 1983. "Algunos esquemas narrativos y semánticos en *La ilustre fregona*" en *Lenguaje, ideología y organización textual en las "Novelas ejemplares"*. *Actas del Coloquio celebrado en la facultad de Filología de la Universidad Complutense en mayo de 1982*, José Jesús de Bustos Tovar (Coord.), Universidad Complutense de Madrid - Université de Toulouse-Le Mirail, Madrid, 204-205.
- ÁLVAREZ, MARISA C., 1988. "Emblematic Aspects of Cervante's Narrative Prose", *Cervantes Special Issue*, 149-158.
- ÁLVAREZ, Marisa C., 1989, *Ut pictura poesis: hacia una investigación de Cervantes: Don Quijote y los emblemas*, Diss. of Georgetown University (DAI-A, 50/04, p. 360, October 1989).
- ARELLANO, Ignacio, 1997. "Motivos emblemáticos en el teatro de Cervantes", *Boletín de la RAE*, 77, 419-43
- ARELLANO, Ignacio, 1998. "Visiones y símbolos emblemáticos en la poesía de Cervantes", *Anales Cervantinos*, 34, 169-212.
- ARELLANO, Ignacio, 2000. "Emblemas en el Quijote", en Rafael Zafra y José Javier Azanza (eds.), *Emblemata aurea. La Emblemática en el Arte y la Literatura del Siglo de Oro*, Madrid, Akal, 9-31.
- ARELLANO, Ignacio, 2004. "Elementos emblemáticos en *La Galatea* y el *Persiles*", *Bulletin of Spanish Studies. Cervantes: Essays in Memory of E. C. Riley on the Quatercentenary of Don Quijote* (Edwin Williamson, Jeremy Robbins, cords.) Vol. 81, Nº 4-5, 571-584.
- ARENA, Silvana Mariel, 1999. "La política del cuerpo femenino o la construcción de 'un silencio pegado a las carnes' en *La ilustre fregona* de Cervantes", *Para leer a Cervantes*, Alicia Parodi y Juan Diego Vila (eds.), Buenos Aires, Eudeba, 149-160.
- ARENA, Silvana Mariel, 2007. "Hacia una poética cervantina en las *Novelas ejemplares*. Cuerpo real, peregrinación laberíntica y edificación espiritual, en Alicia Parodi, (ed.), *Para leer a Cervantes II. Las Ejemplares y el Persiles*, Buenos Aires, Eudeba, 13-35.
- ARMISÉN, Antonio, 1986. "Admiración y maravillas en *El Criticón* (más unas notas cervantinas)", en *Gracián y su época. Actas de la I Reunión de Filólogos Aragoneses: ponencias y comunicaciones*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 201-242.
- ATIENZA, Belén, 2008, "Hibridez y vergüenza en *El Licenciado Vidriera*", *Clinica e investigación Relacional*, 2 (2), 358-378.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista y E.C. RILEY (eds.), 1972, *Suma Cervantina*, Londres, Tamesis.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista, 1961, *Deslindes cervantinos*, Madrid, Edhigar.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista, 1975, *Nuevos deslindes cervantinos*, Barcelona, Ariel.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista, 1982, Introducción, edición y notas a Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, Madrid, Castalia.

- AVILÉS, Luís, 1998. "Fortaleza tan guardada: Casa, alegoría y melancolía en *El Celoso extremeño*", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 18.1, 71-95.
- AYALA, Francisco, 1974, "El túmulo", *Cervantes y Quevedo*, Barcelona, Seix Barral, 185-200.
- BARRENECHEA, Ana María, 1961. "La ilustre fregona como ejemplo de la estructura novelesca cervantina", *Filología*, VII, 13-32.
- BATAILLON, Marcel, 1964, "Cervantes y el matrimonio cristiano", *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid, Gredos.
- BENTLEY, Bernard P. E., 2001. «Una lectura emblemática del patio de Monipodio en *Rinconete y Cortadillo*», en Christoph Strosetzki (ed.) *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Madrid – Frankfurt, Iberoamericana Vervuert, 206-214.
- BERNAT VISTARINI, Antonio y José M. CASSASAYAS (eds.), 2000. *Desviaciones lúdicas en la crítica cervantina*, Salamanca, Universidad de las Islas Baleares-Universidad de Salamanca.
- BERNAT VISTARINI, Antonio, 1995. "Algunos motivos emblemáticos en la poesía de Cervantes", en *Actas del II Congreso de la Asociación de Cervantistas*, en Giuseppe Grilli (ed.), Nápoles, 83-95.
- BERNAT VISTARINI, Antonio, 2001. "'Componer libros para dar a la estampa' y las maravillas de la Cueva de Montesinos.» In *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Palma, UIB, 671-684.
- BERNAT VISTARINI, Antonio, 2006. "Es menester tocar las apariencias con la mano: el *Quijote* en la cultura simbólica de su época", en Alicia Parodi, Julia D'Onofrio, Juan Diego Vila (eds.), *El 'Quijote en Buenos Aires'*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 27-46
- BERNAT VISTARINI, Antonio, 2011. "Reflejos del tema de la 'Dignitas Hominiis' en la obra de Cervantes", *Don Quijote en Azul. Actas de las II Jornadas Cervantinas Internacionales*, José Adrián Bendersky, ed., Azul, Instituto Cultural y Educativo del teatro Español, 303-321.
- BERRIO, Pilar, 1998. "Loaysa: visión cervantina de un mito clásico", *Anales cervantinos* 34, 243-253.
- BOUZY, Christian, 2003. «Quête emblématique de la félicité et de la sagesse: Le *Persiles*, roman de l'eudémonisme néostoïcisme », en Jean-Pierre SANCHEZ, *Leçons d'une oeuvre: Los Trabajos de Persiles y Sigismunda de Cervantes*, Nantes, Éditions du Temps, 79-118.
- BOYD, Stephen (ed.), 2005, *A Companion to Cervantes's Novelas ejemplares*, Londres, Tamesis Books.
- BOYD, Stephen, 2005 "Cervantes's Exemplary Prologue", en *A Companion to Cervantes's Novelas ejemplares*, Tamesis Books, 2005.
- BRITO DÍAZ, Carlos, 1997. «"Porque lo pide así la pintura": la escritura peregrina en el lienzo del *Persiles*», *Cervantes* 17.1, 145-164.
- BUSTOS TOVAR, José Jesús (Coord.), 1985. *Lenguaje, ideología y organización textual. Actas del coloquio celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense en mayo de 1982*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense.
- CANAVAGGIO, Jean, 1977. "Cervantes en primera persona", *Journal of Hispanic Philology* 11, 1.
- CANAVAGGIO, Jean, 1981. "La dimensión autobiográfica del Viaje del Parnaso", *Cervantes*, 1. 1-2, 29-42.
- CANAVAGGIO, Jean, 1987. *Cervantes*, Madrid, Espasa Calpe.
- CANAVAGGIO, Jean, 1990. "'Madre, la mi madre': textes et contextes", *Bulletin hispanique* 92, 1, 111-123.
- CARRASCO, Félix, 1983. "El coloquio de los perros: veridicción y modelo narrativo", *Criticón* 35, 119-133.
- CASALDUERO, Joaquín, 1943, *Sentido y forma de las Novelas ejemplares*, Instituto de Filología, Buenos Aires.

- CASALDUERO, Joaquín, 1947. *Sentido y forma de Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Buenos Aires, Sudamericana.
- CASALDUERO, Joaquín, 1949. *Sentido y forma del Quijote (1605-1615)*, Madrid, Ínsula.
- CASALDUERO, Joaquín, 1951. *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Madrid, Aguilar.
- CASALDUERO, Joaquín, 1973. "Notas sobre *La ilustre fregona*", *Estudios de Literatura Española*, 3ªed., Madrid, Gredos, 151-162.
- CASTRO, Américo, 1925. *El pensamiento de Cervantes*, Madrid, Revista de Filología Española, Anejo VI.
- CASTRO, Américo, 1967. *Hacia Cervantes*, tercera edición, Madrid, Taurus.
- CASTRO, Américo, 1968. "Cervantes se nos desliza en *El celoso extremeño*", *Papeles de Son Amadans* 48, 205-222.
- CHAFFE, Diane, 1981. "Pictures and portraits in Literature: Cervantes as the Painter of *Don Quijote*", *Anales Cervantino* XIX, 49-57.
- CHEVALIER, Maxime, 2005. "El licenciado Vidriera y sus apotegmas", en Christophe Couédere and Benoît Pellistrand (eds.), "Por discreto y por amigo". *Mélanges offerts à Jean Canavaggio*, Madrid, Casa de Velázquez.
- CLAMURRO, William H., 1997. *Beneath the Fiction. The Contrary Worlds of Cervantes's Novelas ejemplares*, Nueva York, Peter Lang.
- CLOSE, Anthony, 2005. *La concepción romántica del Quijote*, trad. castellana de Gonzalo G. Djembé, Barcelona, Crítica.
- COLÓN CALDERÓN, Isabel, 2002, "Retratos y autorretratos de Miguel de Cervantes: en torno al prólogo de las *Novelas Ejemplares*", en Gregorio Cabello Porras y Javier Campos Daroca (eds.) *Poéticas de la metamorfosis. Tradición clásica, Siglo de Oro y modernidad*, Málaga, Universidad de Málaga: 231-246.
- CULL, John T., 1990. "Heroic Striving and Don Quixote's Emblematic Prudence", *Bulletin of Hispanic Studies* 67, no. 3, 265-277.
- CULL, John T., 1992a, "Death as the Great Equalizer in Emblems and in *Don Quixote*," *Hispania*, 75, 1, 8-17.
- CULL, John T., 1992b. "Emblem motifs in *Persiles y Sigismunda*", *Romance Notes*, 32, 199-208.
- CULL, John T., 2002. "'Cuentan los naturales...' Una imagen con resonancias emblemáticas en el *Quijote*, I.33", en Antonio Bernat Vistarini y John T. Cull (eds.), *Los días del alción. Emblemas, literatura y arte del Siglo de Oro*, Palma de Mallorca, José J. Olañeta – Edicions UIB, 141-150.
- CULL, John T., 2009. "'Más no lo saben todo los letrados / ni todos son ydiotas los soldados'. Francisco de Guzmán's Digresión de las armas y letras (1565)", *Cervantes* 29.2, 5-31.
- D'ONOFRIO, Julia y Denise ESTREMER, 1999. "Abandono y regreso. Movimientos del discursar ejemplar" en Mabel Brizuela, Cristina Estofén, Gladys Gatti y Silvina Perrero (eds.), *El hispanismo al final del milenio*, Córdoba, Comunicarte Editorial.
- D'ONOFRIO, Julia, 2001. "Ya me comen, ya me comen / por do más pecado había, funciones ideológicas del romancero para el gobierno de Sancho (*Quijote* de 1615)", *Filología* XXXIII, 1-2, 131-156.
- D'ONOFRIO, Julia, 2006. "Sancho sagitario, de gobiernos y gobernantes en el *Quijote* de 1615. Las encrucijadas de la representación cervantina", en Nilda Flawiá y Patricia Israilev (eds.), *Hispanismo: Discursos culturales, identidad y memoria*, Universidad Nacional de Tucumán, Vol. I, 229-240.
- D'ONOFRIO, Julia, 2007. "El personaje de Antonio el joven en el *Persiles*. Aproximación a los mecanismos de significación cervantinos." En Alicia Parodi (coord.), *Para leer a Cervantes II. Las Ejemplares, el Persiles*, Buenos Aires, Eudeba.

- D'ONOFRIO, Julia, 2010. "Arquitectura simbólica y coordenadas emblemáticas en el final del Quijote", en Pierre Civil, Françoise Crémoux (eds.), *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: nuevos caminos del hispanismo* (París, 9-13 de julio, 2007), Vol. 2, [CD-ROM], 69.
- DAMIANI, Bruno Mario, 1986-1987. "El valle de los cipreses en La Galatea de Cervantes". *Anales de Literatura Española* 5, 39-50.
- DÍEZ TABOADA, J.M., 1979-1980. "La estructura de las Novelas ejemplares", *Anales cervantinos* XVIII, 87-105.
- DUNN, Peter, 1973. "Las Novelas ejemplares." *Suma cervantina*, en J.B. Avallé Arce y E.C. Riley (eds.), Londres, Tamesis, 81-118.
- EGIDO, Aurora, 1994, *Cervantes y las puertas del sueño. Estudios sobre La Galatea, el Quijote y Persiles* ", Barcelona, PPU.
- EGIDO, Aurora, 2000. "La seducción por la palabra o el engaño a los oídos en el Siglo de Oro", *Rivista di Filologia e Letteratura Ispaniche*, III, 9-32.
- EGIDO, Aurora, 2005. *En el camino de Roma. Cervantes y Gracián ante la novela bizantina*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- EL-SAFFAR, R., 1976. *Cervantes: 'El casamiento engañoso' y 'El Coloquio de los perros'*, London, Tamesis.
- EL-SAFFAR, Ruth, 1974, *Novel to Romance. A Study of Cervantes's Novelas ejemplares*, The John Hopkins University Press, Baltimore & London.
- EL-SAFFAR, Ruth, 1984. *Beyond fiction. The recovery of the feminine in the novels of Cervantes*, Berkeley, University of California Press.
- ENGSTROM, Alfred E., 1970, "The Man Who Thought Himself Made of Glass and Certain Related Images", *Studies in Philology*, LXVII, 390-405.
- ESTREMER, Denise, 2007. "De alzar al cielo la mortal bajeza, o sobre un gesto que articula la colección de las *Novelas ejemplares*", en Alicia Parodi, (ed.), *Para leer a Cervantes II. Las Ejemplares y el Persiles*, Buenos Aires, Eudeba, 79-130.
- FEBRES, Eleodoro J., 1976. "El celoso extremeño. Estructura y otros valores estéticos", *Hispanofila*, 57, 7-21.
- FEBRES, Eleodoro J., 1981. "Forma y sentido de *El amante liberal*", *Anales Cervantinos*, XIX, 93-105.
- FEBRES, Eleodoro J., 1994. "La ilustre fregona: configuración de la balanza en su forma y contenido", *Anales Cervantinos*, XXXII (1994), 137-155.
- FINE, Ruth, 2008. "La reescritura cervantina de la literatura sapiencial en *El licenciado Vidriera* y *El rufián dichoso*, en José Ángel Ascunze y Alberto Rodríguez (eds.), *Cervantes y la modernidad*, Kassel, Reichenberger, 103-124.
- FORCIONE, Alban K, 1970. *Cervantes, Aristotle and the Persiles*, Princeton, Princeton University Press.
- FORCIONE, Alban K, 1972. *Cervantes' Christian Romance. A Study of Persiles y Sigismunda*, Princeton, Princeton University Press.
- FORCIONE, Alban K, 1985/6, "El desposeimiento del ser en la literatura renacentista: Cervantes, Gracián y los desafíos de Nemo", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXIV, 2, 654-690.
- FORCIONE, Alban K., 1982, *Cervantes and the humanist vision: a Study of Four "Exemplary novels"*, Princeton, Princeton University Press.
- FORCIONE, Alban K., 1984. *Cervantes and Mystery of Lawlessness: a Study of El casamiento engañoso y El Coloquio de los perros*, Princeton, Princeton University Press.
- GALCRAFT, R.P., 1981. "Structure, Symbol and meaning in Cervantes's *La fuerza de la sangre*", *Bulletin of Hispanic Studies*, LVIII, 197-203.
- GAYLORD, Mary, 1983. "Cervantes' Portrait of the Artist," *Cervantes*, 3, 83-102.

- GAYLORD, Mary, 1986. "Cervantes' Portraits and Literary Theory in the Text of Fiction," *Cervantes*, 6.1, 57-80.
- GAYLORD, Mary, 1990. "Los espacios de la poética cervantina", *Actas del Primer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 357-368.
- GAYLORD, Mary, 1996. "'Yo el soneto': Cervantes's Poetics of the Cenotaph" *Self-Conscious Art: A Tribute to John W. Kronik*, Susan L. Fischer, coord., *Bucknell Review: a Scholarly Journal of Letters, Arts & Sciences*, 39 (2) 128-150.
- GAYLORD, Mary, 1998. "Pulling Strings with Master Peter's Puppets." *Cervantes*, 18, 117-43.
- GERBER, Clea (en prensa). "Deleites imaginados: ficción y sugestión demoníaca en *El Coloquio de los perros* de Miguel de Cervantes".
- GÜNTERT, Georges, 1993, *Cervantes. Narrador de un mundo desintegrado*, Barcelona, Puvill.
- HART, Thomas R., 1979. "Cervantes's sententious dogs", *Modern Language Notes* XCIV, 377-385.
- HART, Thomas R., 1994. *Cervantes' Exemplary Fictions: A Study of the 'Novelas ejemplares'*. Lexington, University Press of Kentucky.
- IFFLAND, James, 1998. «Don Quijote como Sileno: ¿Una pista para descifrar las intenciones de Cervantes?», *Anales Cervantinos* 34, 135-144.
- IFFLAND, James, 2007, "Seeing is Believing: The Rhetoric of Graphic Illustration in the History of *Don Quijote*", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 27.1, 95-160.
- JAURALDE POU, Pablo. 2009, "Noticia de nuevos textos y documentos áureos", *Voz y letra: Revista de literatura*, 20, N° 1, 11-22.
- JOHNSON, Carroll B., 1988. "La española inglesa and the Practice of Literary Production", *Viator* 19, 377-416.
- JOHNSON, Carroll B., 1991. "Of Witches and Bitches: gender, marginality and discourse in *El casamiento engañoso* y *Coloquio de los perros*", *Cervantes* 11. 2, 7-25.
- JOLY, Monique, 1986. "'Rebuzne el pícaro': comentarios sobre el uso cervantino de una fábula de Esopo", *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Itsmo, Madrid, 53-60.
- JOLY, Monique, 1993. "En torno a las antologías poéticas de *La gitaniella* y *La ilustre fregona*", *Cervantes*, XIII, 5-15.
- JOLY, Monique. "Para una reinterpretación de *La ilustre fregona*: ensayo de tipología cervantina", en Karl-Hermann Körner & Dietrich Briesemeister, ed., *Festschrift für Hans Flasche zum 70. Geburtstag*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1983, 103-116.
- JONES, Joseph R., 1985. "Cervantes y la virtud de la eutrapelia: la moralidad de la literatura de esparcimiento", *Anales cervantinos* 23, 19-30.
- LAMBERT, A.F., 1980. "The two versions of Cervantes' *El celoso extremeño*", *Bulletin of Hispanic Studies* 57: 219-231.
- LAYNA RANZ, Francisco, 2005. *La eficacia del fracaso: Representaciones culturales en la Segunda Parte del Quijote*, Madrid. Ediciones Polifemo.
- LAYNA RANZ, Francisco, 2010a. "Todo gira alrededor de un grano de mostaza (a partir de Clavileño)", *Cervantes y su mundo VII*, Carmen Hsu (ed.), Kassel, Reichenberger, 173-193.
- LAYNA RANZ, Francisco, 2010b. "'Todo es morir, y acabóse la obra'. Las muertes de don Quijote", *Cervantes*, 30.2, 52-82.
- LERNER, Isaiás, 1987. "Aspectos de la representación en *El amante liberal*", *Filología. Homenaje a Celina Sabor de Cortazar*, XXII, 1, 37-47.
- LERNER, Isaiás, 1990. "*Quijote*, Segunda parte: parodia e invención", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII, 817-836.
- LERNER, Isaiás, 2000. "Teoría y práctica de la novela: *Las dos doncellas* de Cervantes", *Edad de oro* XIX, 155-169.

- LEVISI, Margarita, 1973. "La función de lo visual en *La fuerza de la sangre*.", *Hispanófila* 49, 56-69.
- LIPMANN, Stephen H., 1986. "Revision and Exemplarity in Cervantes' *El celoso extremeño*", *Cervantes* 6.2, 113-21.
- LOKOS, Ellen, 1989. "El lenguaje emblemático en el *Viaje del Parnaso*", *Cervantes*, IX, 1, 63-74.
- MARAVALL, José Antonio, 2005 (1976). *Utopía y contrautopía en el Quijote*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- MARIN CEPEDA, Patricia, (2005 [2006]). "Valladolid, *theatrum mundi*", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 25.2, 161-93.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, 1995, *Trabajos y días cervantinos*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, 2004. «Novela contra fábula: Campuzano, Estefanía y los perros de Mahúdes.» *Bulletin of Spanish Studies* LXXXI, no. 4-5, 613-625.
- MARTIN, Adrienne Laskier. 1991, *Cervantes and the Burlesque Sonnet*, Berkeley, University of California Press.
- MOLHO, Maurice, 1976. *Cervantes, raíces folclóricas*, Madrid, Gredos.
- MOLHO, Maurice, 1990. "Aproximación al *Celoso extremeño*", *Nueva revista de Filología Hispánica* XXXVIII, 743-792.
- MOLHO, Maurice, 1990. "Aproximación al *Celoso extremeño*." *Nueva revista de Filología Hispánica* 38, 743-792.
- MOLHO, Maurice, 1995, "Una dama de todo rumbo y manejo. Para una lectura de *El licenciado vidriera*", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 387-406.
- MOLHO, Maurice, 2005. *De Cervantes*, Paris, Editions Hispaniques.
- MURILLO, Luis Andrés, 1961. "Cervantes's *Coloquio de los perros*. A novel dialogue", *Modern Philology* LVIII, 174-185.
- MURILLO, Luis Andrés, 1988. "Narrative Structures in the *Novelas ejemplares*", *Cervantes* 8, 231-250.
- NELSON, Bradley J. 2004. "Los trabajos de *Persiles y Sigismunda*: una crítica cervantina de la alegoresis emblemática." *Cervantes* 24.2, 43-69.
- NERLICH, Michael y Nicholas SPADACCINI (eds.), 1989. *Cervantes' Exemplary Novels and the Adventures of Writing*, Hispanic Issues, 6, Minneapolis, The Prisma Institute.
- NERLICH, Michael, 1989. "Juan Andrés to Alban Forcione. On the Critical Reception of the *Novelas Ejemplares*, en Michael Nerlich y Nicholas Spadaccini (eds.), *Cervantes' Exemplary Novels and the Adventures of Writing*, Hispanic Issues, 6, Minneapolis, The Prisma Institute, 9-47.
- OLIVARES ZORRILLA, Rocío, 2005. "Historia crítica sobre los emblemas en el *Quijote*", *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid.
- PABÓN, T.A., 1977. "Secular Resurrection Through Marriage in Cervantes's *La señora Cornelia* and *La fuerza de la sangre*", *Anales Cervantinos* XVI, 109-124.
- PABON, Thomas A., 1982, "Courtship and marriage in *El amante liberal*: the symbolic quest for self-perfectability": *Hispanofila* 76, 47-52.
- PARODI, Alicia y Juan Diego VILA (eds.), 1999. *Para leer a Cervantes*, Buenos Aires, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso", Eudeba.
- PARODI, Alicia y Juan Diego VILA (eds.), 2001. *Para leer el 'Quijote'*, Buenos Aires, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso", Eudeba.
- PARODI, Alicia, 2007a, "La alegorización de la espera en el *Quijote*", *Por senderos del 'Quijote' innumerable*, Visor, Carlos Romero Muñoz (Editor), Madrid, 895-898.
- PARODI, Alicia, 1987. "La española inglesa de Miguel de Cervantes, y la poética de las adversidades provechosas", *Filología* XXII, 1, 51-64.

- PARODI, Alicia, 1995. "La estructura alegórica del *Quijote* de 1605" en Giuseppe Grilli (ed.), *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Nápoles, Instituto Universitario Orientale, 431-446.
- PARODI, Alicia, 2002, *Las Ejemplares, una sola novela*, Eudeba, Buenos Aires.
- PARODI, Alicia, 2004. "La cuestión de la hermandad en el *Quijote* de 1605: los galeotes", en *Siglos dorados. Homenaje a Augustin Redondo*, coordinado por Pierre Civil. ISBN Madrid, Castalia, 1065-1069.
- PARODI, Alicia, 2004. "Durandarte: verdad y representación en el *Quijote* de 1615", *Bulletin of Spanish Studies. Cervantes: Essays in Memory of E. C. Riley on the Quatercentenary of Don Quijote* (Edwin Williamson, Jeremy Robbins, cords.) Vol. 81, Nº 4-5, 529-540.
- PARODI, Alicia, 2006b. "Cruzar las aguas: un indicador de lectura apofática", en Gustavo Illades y James Iffland (eds.), *El 'Quijote' desde América*, ed., Universidad Autónoma de Puebla y El Colegio de México, 257-270.
- PARODI, Alicia, 2007. *Para leer a Cervantes II*, Buenos Aires, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso", Eudeba.
- PARODI, Alicia, 2007b, "La figura cúbica, el Escorial y la medición del tiempo, en el Libro III del *Persiles*", *Para leer a Cervantes II. Las 'Ejemplares', el 'Persiles'*, Eudeba, Alicia Parodi (Coord.), Buenos Aires, 233-249.
- PARODI, Alicia, Julia D'Onofrio, Juan Diego Vila (eds.), 2006. *El 'Quijote en Buenos Aires'*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.
- PERCAS DE PONSETI, Helena, 1975. *Cervantes y su concepto del arte. (Estudio crítico de algunos aspectos y episodios del Quijote)*, Madrid, Gredos, 2 vols.
- PIERCE, Frank, 1955. "Cervantes' animal fable", *Atlante III*, 103-115.
- PINILLOS, María Carmen, 1997. «Emblemas en el *Quijote*. El episodio de las bodas de Camacho.» *Criticón* 71, 93-104.
- PORQUERAS MAYO, Alberto, 1957. *El prólogo como género literario. Su estudio en el Siglo de Oro* Madrid, C.S.I.C.
- PORQUERAS MAYO, Alberto, 1981, "En torno a los prólogos de Cervantes". Patronato "Arcipreste de Hita". In *Cervantes: Su obra y su mundo: Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, Manuel Criado de Val (ed.), Madrid, EDI - 6, 75-84.
- PORQUERAS MAYO, Alberto, 2001. "Claudia Jerónima (*Quijote II*, cap. 60). Celos a través de tradiciones culturales, técnicas pictóricas y emblemáticas", en Antonio Bernat Vistarini (ed.), *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Lepanto, 1/8 de octubre de 2000*, Palma, Universitat de les Illes Balears, 715-721.
- POZUELO CALERO, Bartolomé. 1991, "Epigramas latinos en el túmulo de Felipe II en Sevilla", *Habis* 22 (1991), 417-436.
- POZUELO YVANCOS, J.M., 1981. "Enunciación y recepción en el *Casamiento-Coloquio*", en Manuel Criado del Val (ed.), *Cervantes, su obra y su mundo. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, Madrid, Edi-6, 426-431.
- PROFETI, Maria Grazia, 2000, "Cervantes enjuicia su obra: desviaciones lúdico críticas", *Desviaciones lúdicas en la crítica cervantina. Primer Convivio Internacional de «Locos Amenos»*. Memorial Maurice Molho, Antonio Bernat Vistarini y José Ma. Casasayas (eds.), Salamanca, Universidad de Salamanca - Universitat de les Illes Balears, 423-442.
- REDONDO, Augustin, 1981, "La folie du cervantin Licencié de Verre. Traditions, contexte historique et subversion", en *Visages de la folie (1500-1650)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 33-44 (trad. castellana en REDONDO, Augustin, 2007, *Revisitando las culturas del Siglo de Oro. Mentalidades, tradiciones culturales, creaciones paraliterarias y literarias*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 251-262).
- REDONDO, Augustin, 1998, *Otra manera de leer el Quijote*, Madrid, Castalia.

- REDONDO, Augustin, 2007, *Revisitando las culturas del Siglo de Oro. Mentalidades, tradiciones culturales, creaciones paraliterarias y literarias*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- RILEY, E. C., 1971a (1962). *Teoría de la novela en Cervantes* (trad. cast. De Carlos Sahagún), Madrid, Taurus.
- RILEY, E. C., 1971b. "The *pensamientos escondidos* and *figuras morales* of Cervantes", en D.A. Kossoff y J. Amor, (eds.), *Homenaje a William L. Fichter*, 623-63.
- RILEY, E. C., 1976. "Cervantes and the Cynics (*El licenciado vidriera* and *El coloquio de los perros*)", *Bulletin of Hispanic Studies*, LIII, 189-200 (traducción castellana en RILEY, E. C., 2001. *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*, Barcelona, Crítica).
- RILEY, E. C., 1979. "Symbolism in *Don Quixote*, Part II, Chapter 73", *Journal of Hispanic Philology* III, 2, 161-174 (traducción castellana en RILEY, E. C., 2001. *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*, Barcelona, Crítica).
- RILEY, E. C., 1990. "La profecía de la bruja (*El coloquio de los perros*)", en *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 83-94.
- RILEY, E. C., 1990c. *Introducción al Quijote*, (trad. cast. De Enrique Torner Montoya), Barcelona, Crítica.
- RILEY, E. C., 2001. *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*, (trad. cast. De Mari Carmen Llerena), Barcelona, Crítica.
- RIVERS, Elías L., 1974. "Cervantes' Art of the Prologue." *Estudios literarios de hispanistas norteamericanos dedicados a Helmut Hatzfeld con motivo de su 80 aniversario*, Barcelona, Ediciones Hispam.
- RODRÍGUEZ MANSILLA, Fernando, 2008, "'Como es uso y costumbre': el retrato autorial en Mateo Alemán y Cervantes" en *Lexis*, Vol XXXII (2): 181-303
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco. 1947, "Una joyita de Cervantes", *Estudios Cervantinos*, Madrid, Patronato del IV Centenario de Cervantes, Ediciones Atlas, 351-359.
- ROSALES, Luis, 1985, *Cervantes y la libertad*, Vol. I, Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, 1997. "Contexto crítico de la poesía cervantina", en *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 17.1, 62-86.
- RUTA, María Caterina, 1990. «Aspectos iconológicos del *Quijote*.» *Nueva Revista de Filología Hispánica* 38, no. 2. 875-886.
- SABOR DEE CORTAZAR, Celina, 1984. "El Quijote, parodia antihumanista. Sobre literatura paródica en la España barroca", *Anales Cervantinos* XXII, 59-75.
- SCHRADER, Ludwig, 1984, "El vidrio como metáfora. Observaciones acerca de un lugar común místico", *Estudios de literatura española y francesa. Siglos XVII y XVIII. Homenaje a Horst Baader*, F-Gewecke, ed., Frankfurt, Vervuert, pp. 37-51.
- SEGRE, Cesare, 1990. "La estructura psicológica de *El licenciado vidriera*" en *Actas del I Coloquio de la Asociación Internacional de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 53-62.
- SELIG, Karl-Ludwig, 1972, "*Persiles* (Book III, chapters XX-XXI) and *El licenciado vidriera*", *Studia Hispanica in Honorem Rafael Lapesa*, II, Madrid, 595-4.
- SELIG, Karl-Ludwig, 1973. "*Persiles y Sigismunda*: Notes on Pictures, Portraits and Portraiture", *HR*, XLV, 303-312.
- SELIG, Karl-Ludwig, 1974-75. "The Battle of the Sheep (*Don Quixote*, 1/18)", *Revista Hispánica Moderna*, XXXVIII, pp. 64-71.
- SELIG, Karl-Ludwig, 1984a. "*Don Quixote* 1/16-17. Don Quixote and the Lion", en Isaias Lerner y Lía Schwartz (eds.) *Homenaje a Ana María Barrenechea*, Madrid, 327-332.
- SELIG, Karl-Ludwig, 1984b. "*Don Quixote* 1/8-9 y la granada", *Homenaje a Gustav Siebermann*, Madrid, 401-407.

- SELIG, Karl-Ludwig, 1990, "Don Quixote and the Game of Chess", *The Verbal and the Visual. Essays in Honor of William Sebastian Heckscher*, New York, 203-211.
- SOLÍS DE LOS SANTOS, José. 2004, "Una edición crítica del soneto 'Voto a Dios' de Cervantes", *Philologia Hispalensis* 18 (2), 237-261.
- SOONS, Alan C., 1967. "Sobre la magia y el amor en Giordano Bruno y *Don Quijote*", en *Ficción y comedia en el Siglo de Oro*, Madrid, Estudios de Literatura Española, 20-30.
- SPITZER, Leo, 1955. "Perspectivismo lingüístico en el "Quijote", en *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, 161-225.
- THOMPSON, Colin, 2001. "'Horas hay de recreación, donde el afligido espíritu descanse': reconsideración de la ejemplaridad en las *Novelas ejemplares* de Cervantes", en Christoph Strosetzki (ed.), *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (Münster, 1999)*, Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 81-99.
- TRUEBLOOD, Alan S., 1989. "La jaula de grillos (*Don Quijote*, II, 73)", en *Homenaje al Profesor Antonio Vilanova*. Barcelona, PPU, 699-708.
- ULLMAN, Peter, 1974. "An Emblematic Interpretation of Sansón Carrasco's Disguises", en *Estudios literarios de hispanistas norteamericanos dedicados a H. Halztfeld con motivo de su 80 aniversario*. ed. J.M. Solá, A. Crisafull y B. Damián, Barcelona, Hispam, 223-38.
- VALERA, Juan, 1864. "Contestación al último comunicado del Señor Benjumea, autor de *La Estafeta de Urganda*", *Estudios críticos sobre literatura, política y costumbres de nuestros días*, Tomo II, Madrid, Librería de A. Durán, 169-190.
- VILA, Juan Diego, 1993. "Eternidad y finitud de Alonso Quijano: don Quijote, la Sibila y la jaula de grillos", *Filología*, XXVI, 1-2, 223-257.
- VILA, Juan Diego, 1994. "La poética del retrato: Don Quijote y los mercaderes toledano" *Anales cervantinos*, 32, 157-168.
- VILA, Juan Diego, 1998. "Camila y la gramática mítica de la femineidad en el *Curioso impertinente*", *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional de Siglo de Oro*, Alcalá de Henares, 1643-1653.
- VILA, Juan Diego, 1999. "Muerte y Sexualidad: Construcciones alegóricas de la maternidad en *La Fuerza de la sangre*" en Mabel Brizuela, Cristina Estofén, Gladys Gatti y Silvina Perrero (eds.), *El hispanismo al final del milenio*, Córdoba, Comunicarte Editorial, I, 511-520.
- VILA, Juan Diego, 1999. "La madre sin nombre: violación, clausura e ideología en *La ilustre fregona*", *Para leer a Cervantes*, Alicia Parodi y Juan Diego Vila (eds.), Buenos Aires, Eudeba, 171-187.
- VILA, Juan Diego, 2001. "Don Quijote, el vizcaíno y la granada: Políticas del texto y del Estado" en Christoph Strosetzki (ed.) *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Munster, 1999*, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 1313-1325.
- VILA, Juan Diego, 2005, "Abismos aéreos para la Dulcinea celeste: una fábula de alcotanes, cebras y galopes enalmagrados", *Anuario de estudios cervantinos* 2, 89-104.
- VILA, Juan Diego, 2008a, "'El laberinto de Perseo': asedios a la funcionalidad mítica en el texto cervantino", en Alberto Rodríguez y José Ángel Ascunce Arrieta (eds.), *Cervantes en la modernidad*, Editorial Reichenberger; Kassel, Alemania.
- VILA, Juan Diego, 2008b. *Peregrinar hacia la dama. El erotismo como programa narrativo del 'Quijote'* con prólogo de Augustin Redondo, Editorial Reichenberger; Kassel, Alemania.
- VITALI, Noelia, 2007. "Recorridos del relato (o relato del recorrido) en la construcción de Leonisa en *El amante liberal*, en Alicia Parodi (coord.), *Para leer a Cervantes II. Las Ejemplares, el Persiles*, Buenos Aires, Eudeba, 37-47.

- VITALI, Noelia, 2011. "Ruinas y profecía en *El amante liberal* de Miguel de Cervantes", *Don Quijote en Azul. Actas de las II Jornadas Cervantinas Internacionales*, José Adrián Bendersky, ed., Azul, Instituto Cultural y Educativo del teatro Español, 125-135.
- WARDROPPER, Bruce, 1982. "La eutrapelia en las novelas de Cervantes", en *Actas del Séptimo congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Giuseppe Bellini (ed.), Roma, Bulzoni Editore, 163-189.
- WEBER, Alison, 1984. "Tragic Reparation in Cervantes' *El celoso extremeño*", *Bulletin of the Cervantes Society of America* 4.1, 35-51.
- WILLIAMSON, Edwin, 1989. "Cervantes as Moralist and Trickster: the Critique of Picaresque Autobiography in *El casamiento engañoso* and *El coloquio de los perros*" en Lowe y Swanson (eds.), *Essays in Honour of Edward C. Riley*, Department of Hispanic Studies, Edimburgo.
- WILLIAMSON, Edwin, 1990, "El 'misterio escondido' en *El celoso extremeño*: una aproximación al arte de Cervantes", *Nueva Revista de Filología Hispánica* XXXVIII, 793-815.
- WILLIAMSON, Edwin, 1991. "El juego de la verdad en *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*", en *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Antrophos, Barcelona.
- WILLIAMSON, Edwin, 2004. "Challenging the Hierarchies: the Interplay of Romance and the Picaresque in *La ilustre fregona*", *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Research on Spain, Portugal and Latin America*, Vol. 81, Nº 4-5, (Ejemplar dedicado a: Cervantes: Essays in Memory of E. C. Riley on the Quatercentenary of Don Quijote / coord. por Edwin Williamson, Jeremy Robbins), 655-674.
- WILSON, Diana de Armas, 1991. *Allegories of Love. Cervantes's Persiles and Sigismunda*, Princeton, Princeton University Press.
- YNDURÁIN, Domingo, 1966. "Rinconete y Cortadillo. De entremés a novela", *Boletín de la Real Academia Española* XLVI, 321-333.