

Cervantes frente a la cultura simbólica de su tiempo

El testimonio de las Novelas ejemplares
vol. 1.

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
17.3.20.1

Tesis 17-3-20

V.1

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
N° 881035 MESA
10 AGO 2012 DE
AGR. 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. 1

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

TESS 17-3-20
V.1

Para Cande y para Trini.
A las dos por igual, para que no se peleen.

Agradecimientos

A mis directores,
Alicia Parodi, Antonio Bernat Vistarini y Juan Diego Vila que padecieron
mis dificultades en la investigación casi tanto o más que yo.

A la directora del Instituto de Filología “Dr. Amado Alonso” y jefa de la
cátedra de Siglo de Oro durante todos mis años de formación,
Melchora Romanos.

A mis compañeras y amigas Ximena González, Clea Gerber,
Noelia Vitali, Eleonora Gonano y Victoria Ponferrada.

A nuestros compañeros de los grupos cervantinos de distintas épocas y
edades Silvana Arena, Denise Estremero, Sergio Vita,
Juan Manuel Cabado, Ilona Aczel, Marisa García, Alejandra Koper,
Beatriz Durán, Celia Burgos, Paula Salmoiraghi, Juan Cruz Lamuedra,
Daniela Fournier, Eugenia Medina, Silvana Oyarzabal, Ariel Bohn.

A los amigos del Instituto de Filología, Susana Artal, Josefina Pagnotta,
Patricia Festini, Mariano Saba, Patricio Fontana, Florencia Calvo
y Nancy Blanco

A mi familia que me dio todo su apoyo,
María Lía, Jorge, Susana, Pía, Esteban y
a Carlos y Katia, desde lejos.

Y en especial a Diego y sus capacidades multipropósito
que en todo mejoran mi vida
y a mis hijas, Trini y Cande,
porque todo hubiera sido más aburrido sin ellas.

ÍNDICE

	Pág.
I. <u>INTRODUCCIÓN</u>	6
1. Enfoque de la investigación e intereses personales.....	7
2. Cervantes entre el Renacimiento y el Barroco.....	11
3. Creador, público y poder en la cultura del Barroco.....	14
II. <u>CULTURA SIMBÓLICA EN EL SIGLO DE ORO</u>	20
Capítulo 1	
Elementos para estudiar la cultura simbólica en el Siglo de Oro	21
1. Ideas y prácticas fundantes del simbolismo en el Siglo de Oro.....	24
2. El valor de las imágenes.....	31
3. Sobre la imagen en el Siglo de Oro.....	40
Capítulo 2	
La Emblemática	49
1. El <i>Emblematum liber</i> de Alciato.....	50
2. El origen del término “emblema”.....	54
3. Relación entre las tres partes del emblema.....	57
4. Precursores del emblema: la empresa cortesana.....	59
5. El emblema como forma de lectura y modo de pensamiento	64
6. En la estela del <i>ut pictura poesis</i>	73
7. Función didáctica o transmisora del emblema.....	75
8. La emblemática en España y la exacerbación del didactismo.....	78
9. Emblemática aplicada.....	82
Capítulo 3	
Emblemática y literatura	88
1. Sobre cómo la emblemática llegó a la filología.....	88
2. Propuestas para estudiar la emblemática en la literatura.....	93

Primera respuesta: rastreo de fuentes – Segunda respuesta: estructuras emblemáticas – Tercera respuesta: enciclopedia de lugares simbólicos

III. <u>CERVANTES Y LA CULTURA SIMBÓLICA DE SU TIEMPO</u>	111
Capítulo 1	
Estudios y discusión	112
1. Las manifestaciones más evidentes en las obras de Cervantes.....	113
2. En la búsqueda de una delimitación.....	116
3. Miradas de la crítica sobre el manejo de lo simbólico en las obras de Cervantes.....	120
4. Lecturas en debate.....	135
5. Declaración de intenciones.....	146
Capítulo 2	
...fuese y no hubo nada.	
Cervantes frente a la manipulación y dilapidación simbólica	149
1. Simbolismo, persuasión y escándalo.....	150
2. La mirada cervantina.....	157
IV. <u>ESTUDIOS SOBRE LAS NOVELAS EJEMPLARES</u>	169
Capítulo 1	
Un elogio de lo inacabado – El prólogo de las <i>Ejemplares</i>	170
Capítulo 2	
Motivos y prácticas simbólicas en las <i>Novelas ejemplares</i>	189
1. Motivos y conceptos recurrentes	190
2. Comparaciones con el mundo natural de posibles resonancias simbólicas.....	209
3. Simbolizaciones emblemáticas.....	213
4. Prácticas propias de la cultura simbólica de la época.....	220
Capítulo 3	
<i>El licenciado Vidriera</i>. Mirar y ser mirado.	
El peligro de la transparencia entre el Renacimiento y el Barroco	229
Capítulo 4	
Creación y lectura autoritaria en <i>El celoso extremeño</i>.	
El contraejemplo de <i>El amante liberal</i>	248

Capítulo 5	
La emblemática en la construcción ejemplar de <i>La ilustre fregona</i>	279
1. Configuraciones cercanas a la emblemática en <i>La ilustre fregona</i>	279
2. Una lectura de <i>La ilustre</i> : el sentido como los dedos cruzados de las manos.....	289
Capítulo 6	
Cómo se crean efectos o la ejemplaridad artística en <i>La española inglesa</i>	310
Capítulo 7	
Admiración, artificio y manipulación en las <i>Novelas ejemplares</i>	333
1. El poder de las doncellas.....	337
2. Las manipulaciones.....	363
Coda	
La insible verdad de la lectura	377
V. <u>CONCLUSIONES</u>	386
BIBLIOGRAFÍA	394

I

INTRODUCCIÓN

I – Introducción

1. Palabras preliminares: enfoque de la investigación e intereses personales

Luego de tantos años leyendo a Cervantes, podemos asegurar que uno de los rasgos de su obra que más nos interpela es la relación que en ella se plantea entre el autor y el lector o entre el creador y el público en general. Ambos polos de esta dupla se presentan en Cervantes con un notable dinamismo, con plena conciencia de que se están construyendo permanentemente durante la interacción; puesto que no es posible afirmar que ninguno de ellos aparezca como pasivo ni totalmente estable. A nivel artístico, esto habla de una profunda reflexión sobre el poder de la creación artística, sus alcances y responsabilidades. Asimismo, como preocupación vital, esta pareja se traduce en la relación esencial entre el yo y el tú que alcanza incluso una reflexión entre el individuo y su comunidad.

La investigación que da inicio a esta tesis, emprendida muchos años después de nuestra inicial dedicación a Cervantes, se fundaba en el estudio de la relación entre el género emblemático y la obra cervantina. El nuevo campo de los estudios emblemáticos y de las prácticas simbólicas del Renacimiento y el Barroco se había abierto en la filología hispánica no mucho antes de la década de 1980 y fue cobrando más fuerza en los últimos años del siglo XX y los primeros del XXI; ante este hecho, el descubrimiento de todas las posibilidades que ofrecían estos géneros en relación con la literatura de su época, nos parecía de especial riqueza e interés. Es por eso que decidimos abordar su estudio de manera sistemática y elegimos seguir profundizando en Cervantes, el autor del Siglo de Oro al que siempre volvíamos y de cuyo atractivo nunca podíamos escapar. Si bien continuamos trabajando también con otras obras de Cervantes desde esta perspectiva cruzada con la emblemática, para la investigación de la tesis delimitamos el corpus textual a la colección de *Novelas ejemplares*, por varios motivos fundados en relaciones cruzadas entre esta obra de Cervantes y la emblemática.

La elección de las *Novelas ejemplares* para estudiar los cruces mencionados se funda tanto en razones intrínsecas como extrínsecas. En su manifiesta voluntad ejemplar explicitada en el título, las novelas cervantinas son un correlato del simbolismo emblemático que se funda, indefectiblemente, en una finalidad ejemplar, sea ésta moral, política o amorosa. La relativamente breve extensión de los textos y su organización en una colección, las coloca también en otra notable relación con el género emblemático que constituye sus textos icónico-verbales en series de mayor o menor cantidad de componentes pero que, sin duda, se tratan individualmente de una forma breve, con frecuencia relacionados entre sí en torno a una colección. Asimismo, tal como los emblemas encapsulan un concepto que se transmite por ellos, de modo similar es posible concebir que cada una de las doce ficciones cervantinas podría estar encubriendo una idea particular (así, al menos, nos lo sugiere la voz del autor en el prólogo al decir que se puede sacar de cada una de ellas “un honesto y sabroso fruto”).¹ La organización en colección de las novelas señala, por lo demás, que la obra, en su totalidad, es una unidad hecha de partes heterogéneas y, justamente, este modo de construcción es la característica más evidente del emblema que, como artefacto artístico, es una unidad formada de elementos tan dispares que incluso pertenecen a modos de representación distintos, pues son un conjunto de imagen y textos.

Consideramos en su momento que estas cuestiones, en cierta forma externas, hacían especialmente válida la elección del corpus, pero más aún lo justificaban si, atentos al interior de los textos, tomábamos en cuenta que estas novelas resultan ser un excelente modelo de la prosa cervantina y de su madura pericia narrativa, por lo cual todas las posibles conexiones que se podrían descubrir en el entramado textual de cualquiera de sus obras, podrían también aquí estar presentes. Y a todo lo anterior se sumaba, como aliciente para la investigación, que a diferencia de otras obras de Cervantes, las *Novelas ejemplares* no habían sido estudiadas antes en relación con la emblemática.

Por todo lo dicho, nuestro planteo inicial de investigación se formuló como el intento de descubrir configuraciones emblemáticas en las *Novelas ejemplares*. Sin

¹ La cuestión de la ejemplaridad y del concepto encapsulado en las *Novelas ejemplares* es un asunto controvertido que más adelante analizaremos. Aquí únicamente pretendemos postular ciertos rasgos explícitos que decidieron nuestra elección, pero no queremos dar la impresión de que no somos concientes de su complejidad.

embargo, a medida que avanzábamos con este trabajo, se nos fue haciendo evidente que la escritura cervantina presenta divergencias esenciales con respecto a los rasgos más propios de la emblemática española que resulta ser un género fundamentalmente barroco, como luego veremos. De modo que en el desarrollo de nuestra investigación, terminamos torciendo el rumbo inicial que nos habíamos planteado, para llegar a pensar que Cervantes mantenía una relación particular (conflictiva, disidente, selectiva) no sólo con la emblemática, sino con la generalidad de las prácticas simbólicas más características de la época en la que escribió sus grandes obras.

No es una novedad esta imagen de Cervantes en posición heterodoxa frente a algún aspecto de su propia época; innecesario es recordar que muchos de los más inteligentes cervantistas así lo han postulado. En nuestra tesis, procuramos sostener esa mirada, debidamente justipreciada y sopesada en sus fundamentos, claro está, pero lo haremos desde el ángulo preciso que nos ofrece la cultura simbólica de su tiempo, asunto que no ha sido agotado –ni mucho menos– por la ingente bibliografía cervantina.

Para lograr este objetivo, enfocaremos nuestro estudio hacia los modos de representación del arte y la literatura en el ámbito cultural que rodeaba a Cervantes y dentro de los cuales su obra necesariamente está inmersa. Queremos hacer notar que estos modos de representación reciben una destacada influencia del pensamiento simbólico que tiñó con sus ideas y prácticas significativas el universo cultural de la época, es por eso que resulta de tanto interés tomarlo en cuenta para estudiar un autor de inagotable riqueza como Cervantes, que reúne en su obra la paradoja de mostrar una clara pertenencia a la cultura, el pensamiento y las prácticas artísticas de su época, al tiempo que proclama su independencia y singularidad tendiendo puentes hacia los ideales de sus antepasados próximos y mostrando innovaciones que no serán del todo comprendidas hasta muchos años después (en su futuro próximo o lejano). En éste, su virtual desarraigo, que se une a su evidente pertenencia, Cervantes escapa a ser encasillado en categorías fijas y resulta al mismo tiempo un objeto de estudio singular y rico con el que podemos adentrarnos en los vericuetos de la cultura del Siglo de Oro Español.

Aquí cobra especial relevancia el hecho de que, desde unas décadas antes de que Cervantes comenzara su labor de escritor, la cultura simbólica europea

experimentará una fundamental innovación y cambio epistémico que se manifestará también en la gran expansión de sus usos y prácticas (como luego esperamos mostrar más en detalle). Precisamente, el cambio al que nos referimos, vendrá a poner el acento predominante en la relación entre creador y receptor de las obras de arte o de prácticamente todo producto cultural que vea la luz por esos años.

Nos atrevemos a sugerir, entonces, que la manera particular en que la obra cervantina se planta frente a muchas de las prácticas simbólicas de su tiempo es un rasgo esencial para comprender mejor las posiciones que su autor tomaba, más o menos conscientemente, frente a la mentalidad imperante en su época. O, incluso, frente a la ideología dominante en su sociedad que se servía, en gran medida y con bastante éxito, de formas simbólicas sostenidas por el efectismo y cuyo objetivo era conducir al público con estímulos precisos hacia respuestas preconcebidas.

2. Cervantes entre el Renacimiento y el Barroco

Es ya un latiguillo, de todo aquel discurso que hable de Cervantes y sus principios estéticos, el decir que se trata de un autor a caballo entre el Renacimiento y el Barroco. Idea que no por repetida deja de ser cierta y que vamos a tener muy en cuenta a lo largo de este estudio. En efecto, nos parece esencial reconocer en Cervantes a un autor mucho mayor que los demás ingenios que compartieron sus años de gloria literaria entre 1605 y 1616;² pero no se trata solamente de una cuestión de fechas o de años de distancia, sino de formaciones y elecciones estéticas e ideológicas.

Cervantes, claro está, se formó en los tiempos finales del Renacimiento; se tienen sospechas de que estudió un tiempo con el maestro humanista Juan López de Hoyos y se conoce su estancia en Italia por la década de 1570, además de sus cinco años cautivo que lo mantienen alejado de España hasta 1580. Pero en especial es a través de sus escritos, por las ideas que plantean, los conflictos que nacen de ellos y los valores que aparecen destacados, que es posible encuadrar a Cervantes en muchos de los ideales del Humanismo que habían tenido amplia fortuna en la España de Carlos V. Ideales que no habían desaparecido del todo en la España de Felipe II, aunque sí irían rápidamente perdiendo legitimidad en el seno de la ideología dominante, la cual se endurece en su necesidad de ortodoxia uniformada y en la terrible sospecha de todos contra todos que esto acarrea.

Principios del Humanismo, como la libertad del hombre para forjar su vida, porque es el único de los seres que no nace determinado a una existencia prefijada; el deseo de la concordia entre los hombres a través del diálogo, porque nada hace más humano al hombre que la vida en común que vela por las individualidades, pero que no hace del individualismo un fin superior; la búsqueda de la sabiduría por medio de respuestas actuales a las preocupaciones de siempre, sin desdeñar las enseñanzas del pasado, pero no tomándolas como autoridades dogmáticas e incuestionables; el conocimiento, en fin, del hombre para descubrir en él lo que tiene de divino y que necesita ejercitarse en una espiritualidad sincera. En estos principios, y en muchas de sus consecuencias, podemos hallar a Cervantes cuando escribe ya rodeado de lo que

² Cervantes nace en 1547, Góngora en 1561, Lope en 1562, Tirso en 1571 y Quevedo en 1580, para citar sólo a los más ilustres.

será el inicio de la cultura Barroca que desmiente, ha olvidado o directamente trata de absurdas semejantes posturas de su pasado.

La deuda que reconocemos en Cervantes con un pensamiento que casi ha quedado caduco en las primeras décadas del siglo XVII, o que se ha transformado tanto que ha terminado por quedar irreconocible, no supone, sin embargo, que notemos en su obra un espíritu reaccionario contrario al cambio y la innovación. Sabido es que muchos aspectos del Humanismo (como los principios arriba señalados) resultan de mayor modernidad en el desarrollo de la civilización occidental que las *novedades* que introdujo el Barroco de la mano de la ortodoxia militante y el absolutismo monárquico. Pensamos, más bien, en un autor disidente que descubre aspectos sombríos de su sociedad, pero que no por eso deja de estar inmerso en su realidad y, menos aún, se mantiene como artista atado a las fórmulas del pasado, sino que innova y crea nuevos modos de comunicarse.

Hombre al fin del Barroco, transido por las tensiones y paradojas existenciales que son unas de las mejores definiciones del período, como nos enseñó Spitzer, podremos ver a Cervantes añorando activamente unos ideales de vida que no merecen olvidarse, al tiempo que saca provecho de todas las libertades artísticas, genéricas y formales que su época permitía e, incluso, encomendaba a sus creadores. Porque no hay duda de que, si en el Barroco triunfaba ante todo una pulsión conservadora en lo concerniente al orden social, se destacaba también –en especial en sus primeras décadas– la búsqueda de nuevas formas y nuevos modos de transmisión artística.

En el arte del Barroco, la expansión y libertad creativa es un hecho innegable en muchísimos aspectos: luego de haber incorporado las enseñanzas del mundo clásico que permitió el Renacimiento, se despega de las formas y géneros anquilosados para hacer usos nuevos. Serán más artificiosos en algunos casos o más llenos de vitalidad y aliento de lo cotidiano, en otros (o ambas cosas a la vez). Lo que más importa es la novedad y la voluntad expresa de sorprender y conquistar al lector o espectador. Como si, en la generalidad de la estética barroca, la mayor libertad creativa tuviera como contraparte un creciente deseo de limitar la libertad del lector/espectador al querer guiar sus respuestas o producir un efecto determinado.

Por su parte, el arte renacentista podría ser entendido, a los fines del análisis, como una estética que mantiene en una mayor sujeción al creador, con reglas y moldes

artísticos a seguir, pero dejara mayor libertad al lector/espectador; o, al menos, no fundara su arte en la creación de efectos. Tal creemos que es, groseramente simplificada, la tensión que surge de comparar las estéticas renacentista y barroca desde el punto de vista de la libertad.

Esta compleja distinción tuvo gran interés para nuestra investigación, en especial porque, como veníamos diciendo, Cervantes se halla en tensión también con las estéticas, prácticas y principios ideológicos de ambos períodos, al punto de que es inútil intentar encasillarlo en uno u otro de ellos.

3. Creador, público y poder en la cultura del Barroco

Se hace necesario deslindar los aspectos de la cultura del Barroco que nos resultan básicos en la comprensión del fenómeno que estudiamos. Puesto que, aunque no incluyamos a Cervantes de lleno en el Barroco, los géneros simbólicos y las prácticas artísticas con las que comparamos su obra sí que se pueden ubicar dentro de los lineamientos de esa cultura; y, además, no podemos obviar que la publicación de sus obras mayores entre 1605 y 1617 inscribe su actuación e influencias también dentro del ámbito Barroco.

Utilizaremos la concepción canónica de Maravall sobre el Barroco hispánico, en especial su visión del Barroco como una cultura conservadora y dirigida;³ pero con las salvedades o correcciones introducidas por Fernando Rodríguez de la Flor, quien niega que los creadores, artistas y autores muestren una adhesión irreflexiva y orgánica a la configuración del mundo establecida por la monarquía absolutista de los Habsburgo, tal como se presentaba en el sistema de Maravall.

La cultura del Barroco, tanto para Maravall como para R. de la Flor, responde a las novedades y miradas cuestionadoras que habían nacido con el Humanismo renacentista, con una fuerte pulsión conservadora que pretendía resguardar la organización política, económica y espiritual de su sociedad.⁴ Luego del siglo XVI, signado por la expansión de las capacidades humanas, el siglo XVII busca encausar el poder del hombre, sus capacidades nuevamente descubiertas, de manera operativa y tendiente a conservar el orden imperante. De aquí surge para Maravall la explicación del dirigismo que observa como rasgo constitutivo de la cultura de la época.⁵

El estudio de lo humano continúa el giro producido en el Renacimiento, pero se da ahora un interés que no es metafísico ni esencialista, sino operativo. De modo que

³ Las otras dos variables fundantes de la descripción histórica de Maravall tienen menos interés para nosotros, es decir, el Barroco como una cultura masiva y como una cultura urbana.

⁴ No olvidemos que las innovaciones y cambios del Humanismo no fueron insignificantes, sino tan revolucionarias que dieron pie entre otras cosas al gran cisma de la Reforma.

⁵ "El siglo XVI es una época utópica por excelencia. Pero después de ella, el siglo XVII si reduce sus pretensiones de reforma y novedad, no por eso pierde su confianza en la fuerza cambiante de la acción humana. Por ello, pretende conservarla en su mano, estudiarla y perfeccionarla, prevenirse contra esos usos perturbadores, revolucionarios, diríamos hoy, de la misma y, a cambio de tomar una actitud más conservadora, acentúa, si cabe, la pretensión dirigista sobre múltiples aspectos de la convivencia humana..." (Maravall 1996 (1980):133)

habrá que conocerse a sí mismo, en primer término, para hallar reglas que permitan adecuarse a las circunstancias de la realidad en la que se vive, alcanzar, por tanto, el dominio de sí (1996: 136). En segundo término, trasladar este conocimiento propio a los demás hombres y descubrir los resortes internos que los mueven, estudiarlos en sus conductas, motivaciones y costumbres para hallar la manera más eficaz de guiarlos, de conducirlos a lo que se considera un buen fin para la sociedad. Así, la búsqueda del “hombre interior” de raigambre paulina, preocupación erasmista y, en última instancia, origen socrático, se transforma en un interés mecanicista de la psicología humana (*Ibidem*: 137-138).⁶

En definitiva para Maravall, el Barroco es el resultado

...de un conjunto de resortes, psicológicamente estudiados y manejados con artificio, para imprimir las líneas de una mentalidad acorde con los intereses de los grupos poderosos... (*Ibidem*: 154 nota 55)

Tal es lo que se desprende, según analiza Maravall, de las obras de moralistas, predicadores e incluso artistas de la época, puesto que toda la cultura del período es vista en su interpretación histórica como un instrumento de alienación para ocultar la crisis del sistema económico y estamental de la monarquía absolutista (metaforizada como “la clave de bóveda” de la cultura del Barroco, en su famosa formulación). Y los productores culturales se pliegan a sus directrices, la sostienen con sus obras; son, en fin, agentes del régimen que colaboran en la transmisión masiva de sus presupuestos y sus programas.

Ahora bien, desde una mirada menos materialista, tal vez más compleja y centrada en particulares disonantes, Rodríguez de la Flor postula un quiebre con la lectura maravalliana: dirá entonces que los productores artísticos y culturales, por lo general partícipes comprometidos en el orden social, no se amoldan sin fisuras, empero, a los dictados de la ideología dominante. Es esta contradicción fundante la que le permite explicar el profundo nihilismo, las estrategias disolventes y el desasimiento del mundo que caracterizan al Barroco hispánico según su interpretación.

Dicho en sus propias palabras:

⁶ “En cierto modo y desde lejos, el Barroco anticipa la primera concepción de un behaviourismo en cuanto que trata de alcanzar la posesión de una técnica de la conducta fundada en una intervención sobre los resortes psicológicos que la mueven...” (*Ibid.*: 155)

Creo que la peculiaridad de esta cultura barroca hispana reside, precisamente, en lo que Maravall de entrada niega: es decir, en la capacidad manifiesta de su sistema expresivo para marchar en dirección contraria a cualquier fin establecido; en su habilidad para desconstruir y pervertir, en primer lugar, aquello que podemos pensar son los intereses de clase, que al cabo lo gobiernan y a los que paradójicamente también se sujeta, proclamando una adhesión dúplice. (...)

En fin, creo, para decirlo en síntesis freudiana, que lo que con más energía y singularidad muestra una cultura como la española del Seiscientos es la apertura a representar una pulsión de muerte y un principio de ir más allá de todas las determinaciones, entre ellas las de la misma razón, llámese razón práctica, razón experimental o, incluso, *razón de Estado*.

[Y acota en nota:] De modo que se puede producir una fractura entre la articulación del poder alto-moderno y el campo de representación del mismo, lo que hace preciso dos hermenéuticas diferentes para su análisis. (R. de la Flor 2002: 19 y nota 13)

En línea con la fractura mencionada en la nota recién transcripta, entendemos que R. de la Flor propone el análisis del plano simbólico de representación en la cultura del Barroco. Y, por tal motivo, al modelo dicotómico de las interpretaciones históricas tradicionales de la historia —en las que las fuerzas de la conservación y privilegio se enfrentan con las fuerzas del progreso y la revolución—, presenta al arte como una tercera fuerza que rompe la polaridad. El arte podrá ser, entonces, la fuerza en la que “se encarnan el escepticismo radical, el pensamiento nihilizador y las estrategias disolventes y melancólicas, por cuyos caminos se dirigieron (o más bien se debiera decir que se *extraviaron*) una buena parte de nuestros productores simbólicos.” (R. de la Flor 2002: 20-21). Ese extraviarse refiere a la sensación de irremediable caducidad, tenebrismo y desengaño que tiñe el arte del Barroco hasta agotarlo en una nada sin (mucho) sentido que niega incluso su ilusión de crear y de saber en el mundo, como lo entiende de la Flor.

A riesgo de irrumpir *where angels fear to tread*, es decir, atrevernos a comentar sobre el campo de la historiografía cultural sin la competencia necesaria para hacerlo, acotaremos que, a decir verdad, así como alabamos las salvedades hechas por R. de la Flor a Maravall, puesto que su interpretación precisaba prestar más atención a los casos particulares dentro de la gran historia, con sus matices y desviaciones, también guardamos ciertos recelos a los interesantísimos estudios de R. de la Flor. Tal vez nos

equivocamos, pero creemos que también falta en ellos la valoración de la dimensión espiritual, la creencia verdadera en una realidad trascendente que puede parecer un medio de dominación para el hombre contemporáneo, pero que era un sentir (o un pensar) absolutamente sincero para la gran mayoría de los hombres del Barroco y –y aquí viene la piedra de toque– capaz de convertirse en un camino liberador y dador de sentido a la vida material, queremos decir, sin necesidad de negarla ni obliterarla, sino de ampliarla. Hecha esta salvedad, continuamos resaltando los conceptos de ambos historiadores que nos resultan instrumentalmente útiles para analizar la obra cervantina.

Entre esos conceptos, nos interesa destacar la idea de los ataques estratégicos hacia las bases mismas de la cultura que producen y del régimen social en el que viven los artistas e intelectuales del Barroco. Como ya dijimos, R. de la Flor lo lleva hasta sus últimas consecuencias en el desengaño nihilista que sería la manifestación final de la era Barroca.

... la cultura, las producciones simbólicas del arte y los discursos del Barroco hispano llevan en sí mismos los gérmenes de su desautorización, las semillas de su *desconstrucción*, y los elementos mismos de su desengaño, mostrándose intencionalmente en un *trompe-l'oeil*, y revelando, con suma destreza persuasiva y retórica, la estructura fatal de una *illusio*, sobre la que al fin todo se funda. Ello desmitifica y anula la ejemplaridad pretendida con que se promueve el proyecto imperial, poniendo en duda el “éxito” de su estrategia discursiva. (...)

Ello ayuda a concretar entonces esta contradicción en que se funda la nueva comprensión del espacio cultural barroco que propongo: la de que buena parte de las manifestaciones de la cultura de aquel tiempo se emplean en evidenciar precisamente el “malestar de la cultura”; el desánimo, la frustración y, ¿por qué no?, la locura que posee a sus agentes, en cuanto operadores de un mundo que requiere las energías libidinales. Y justamente entre los nuestros veremos cómo proliferan los ataques estratégicos, no sólo como piadosamente se entiende y se estudia, a lo que podríamos denominar la *libido sexualis*, sino a la específica libido masculina de poder y de operar el deseo en el mundo y, un paso más allá, muchas estrategias van fatalmente dirigidas contra el mismo deseo de saber que, sin embargo, las anima en última instancia. (R. de la Flor 2002: 22)

Como Cervantes, el autor que concita nuestro estudio, no se puede ubicar ni temporalmente ni, tampoco como creemos, por interés espiritual e intelectual en

aquella ideología del desengaño absoluto del último Barroco, nos quedaremos con las ideas sobre la desautorización, la desmitificación y los ataques estratégicos. Puesto que, como veremos, en lo que podemos fundar el desengaño en clave cervantina se descubre en su rechazo a las formas de manipulación y dirigismo, que era una de las prácticas más corrientes del arte de su tiempo y en especial evidenciado en las derivaciones que fue alcanzando la cultura específicamente simbólica desde los albores del Barroco.

Podría parecer que entramos ahora en una contradicción con lo presentado antes sobre las críticas de R. de la Flor a la interpretación de Maravall, pero esto no es así (al menos no necesariamente). Aceptar con R. de la Flor que los intelectuales y artistas Barrocos no fueran simples instrumentos de adoctrinamiento, no significa dejar de percibir que la base comunicativa del arte y discurso del Barroco sea la búsqueda de producir admiración (como de hecho de la Flor mismo también lo sugiere en numerosos ensayos). Y no cabe duda de que en el admirar y suspender, tan repetidos cuando se habla del arte barroco, lo que subyace es la manipulación, cuyos fines pueden ser diversos, pero su puesta en práctica es uniforme.⁷ Pues resulta innegable que, para producir admiración, es necesario conocer y saber manejar los resortes psicológicos que permiten alcanzar ese objetivo.

Otra idea compartida por Maravall y R. de la Flor, si bien señalada desde perspectivas diferentes, es la cuestión evidente de que el Barroco se aleja, abandona o reacciona ante las ideas del Humanismo. Maravall lo señala en especial como un recurso para sofocar los conatos de cambio y puesta en tela de juicio de la organización social que introdujo el Humanismo. Por su parte, R. de la Flor, sin negar ese repliegue conservador y desde su análisis de la psicología del período histórico, lo presenta como el abandono y desengaño de la posibilidad humana de conocer y dominar el mundo.

Y aquí se unen los dos últimos conceptos señalados, porque, desde el discurso del poder, la manera más subrepticia –pero no por ello menos violenta– de abogar por la ortodoxia y el pensamiento único fue la que explotó el efectismo y la manipulación

⁷ Véase Maravall 1996 (1980), IV parte “Los recursos de acción psicológica en la sociedad barroca”. En el libro *Pasiones frías. Secreto y disimulación en el Barroco hispano*, R. de la Flor 2005, donde desde diferentes abordajes rodea el tema, se puede hallar un buen abanico de sus ideas sobre la acción discursiva del hombre barroco frente a otros hombres y al mundo. R. de la Flor 2002 “Retórica y conquista. La nueva lógica de la dominación ‘humanista’”.

de muchos artefactos culturales basados en los nuevos recursos del simbolismo de las imágenes (sobre el que luego daremos más detalles).

En ese aspecto, Cervantes también puede verse en una posición intermedia, pues creemos que en su obra se descubre una pertinaz fidelidad a muchos aspectos de la visión humanista, unida a una cierta nostalgia al verlos traicionados por el endurecimiento reaccionario de la Contrarreforma, cuyo rasgo más sintomático es la búsqueda de la ortodoxia y el temor al pensamiento independiente.⁸ Pero, como dijimos antes, su obra sólo es concebible como inmersa en la cultura del Barroco y sin embargo no puede reducirse a ninguno de los planteos presentados ni por Maravall y ni por R. de la Flor, más allá de que en ambos encontremos explicaciones válidas para otros autores y obras del período.⁹

Nuestra idea entonces, es que una forma adecuada de observar y estudiar las notables particularidades de la obra cervantina es intentar adentrarse en algunos de los espacios de quiebre que en ella se producen con respecto a lo que resultaba moneda corriente dentro de su cultura. La práctica de los modos simbólicos es sin duda una de ellas y, creemos, es una que permite abrir nuestra reflexión hacia asuntos muy variados sobre el arte, la creación y el pensamiento de Cervantes.

⁸ Alban Forcione es entre los especialistas quien con más profundidad y exhaustividad analizó la relación de la obra cervantina con el pensamiento humanista (especialmente en 1982 y 1984, pero también en 1970 y 1972)

⁹ Comparto entonces el punto de partida de la tesis de Maravall cuando estudia a Cervantes como un nostálgico del humanismo, en su libro *Utopía y contrautopía en el Quijote*, 1976 (2005).

II**CULTURA SIMBÓLICA****EN EL****SIGLO DE ORO**

II. 1 - Elementos para estudiar la cultura simbólica del Siglo de Oro

Al hablar de cultura simbólica nos estamos refiriendo a determinadas prácticas significativas, lectoras e interpretativas que relacionan el mundo material con un sentido ulterior que lo trasciende. Ernst Cassirer considera al símbolo como la clave distintiva del ser humano; la capacidad de simbolización es el método propio que el hombre ha descubierto para adaptarse a su ambiente.¹ Lo que define al hombre, entonces, no es la razón sino la actividad simbólica:

La razón es un término verdaderamente inadecuado para abarcar las formas de la vida cultural humana en toda su riqueza y diversidad, pero todas estas formas son formas simbólicas. Por lo tanto en lugar de definir al hombre como un *animal racional* lo definiremos como un *animal simbólico*. De este modo podemos designar su diferencia específica y podemos comprender el nuevo camino abierto al hombre: el camino de la civilización. (Cassirer 1992: 49)

Proponemos utilizar una definición de símbolo que sea la vez sencilla y abarcadora. El símbolo, tal como lo entenderemos aquí, es una realidad material que resulta portadora de una significación espiritual, un ente que en su literalidad no dice todo de él, porque su significado se completa en un nivel de sentido más profundo. Como un haz condensador de significados, el símbolo provoca resonancias, “sugiere”

¹ “Comparado con los demás animales el hombre no sólo vive en una realidad más amplia, sino, por decirlo así, en una nueva dimensión de la realidad. (...)...ya no vive solamente en un puro universo físico sino en un *universo simbólico*. El lenguaje, el mito, el arte y la religión constituyen partes de este universo, forman los diversos hilos que tejen la red simbólica, la urdimbre complicada de la experiencia humana. Todo progreso en pensamiento y en experiencia afina y refuerza esa red. El hombre no puede enfrentarse ya con la realidad de un modo inmediato; no puede verla, como si dijéramos, cara a cara. La realidad física parece retroceder en la misma proporción que avanza su actividad simbólica. En lugar de tratar con las cosas mismas, en cierto sentido, conversa constantemente consigo mismo. Se ha envuelto en formas lingüísticas, en imágenes artísticas, en símbolos míticos o en ritos religiosos, en tal forma que no puede ver o conocer nada sino a través de este medio artificial.” (1992: 47-48).

más que “dice” y remite a sentidos que en muchos casos ni siquiera pueden ser completamente explicitados.

Si esto se entiende como símbolo, lo simbólico será para nosotros aquello que reúne entidades capaces de ser interpretadas como símbolos; ya sea, porque han sido creadas como tales o porque el universo cultural en el que se realizan acostumbra o incluso preconiza que ciertas realidades significan más de lo que evidencian a simple vista. De ahí, por ejemplo, que el vuelo de un pájaro, la aparición de un fenómeno atmosférico o una particular formación corporal pueden resultar simbólicas –esto es, cargadas de sentidos trascendentes– en determinadas culturas; así como un cierto color, los atributos de un personaje importante, el detalle de una obra artística o una metáfora (lingüística o icónica) puedan ser creados y leídos, en mayor o menor medida, como entidades significantes y simbólicas en todas las culturas.

No creemos pertinente hacer más distinciones, ni siquiera las más básicas que separan el signo del símbolo. Ya sea desde la perspectiva que plantea la distinción del signo como señal natural, al modo de la que incluso un animal puede interpretar; ni la que, en cambio, considera al signo como una convención arbitraria que produce una abstracción. En ambas posiciones extremas el símbolo se diferencia del signo por motivos diversos; pero, como veremos, tales fronteras no estaban completamente delimitadas en el pensamiento, formas de conocimiento y creación de la época que nos ocupa. En efecto, veremos a continuación la estrecha relación que se podía establecer entre una formulación simbólica y una verdad trascendente de la cual el símbolo actuaba como signo indicador, o incluso como una “signatura” que se descubre inscrita en los entes materiales.² Y al mismo tiempo, también descubriremos cómo en este período la reflexión sobre las formas de representar, de leer y de transmitir conceptos de manera más efectiva, construirá géneros y formas discursivas basadas en la progresiva abstracción y artificiosidad de los mecanismos simbólicos.

De manera que expresamente mantenemos una concepción amplia sobre el símbolo y el simbolismo, para poder abarcar la cantidad de fenómenos que en la época se inscribían dentro de sus territorios. Una época, sin duda, colmada de lecturas y

² Tal como rescata Foucault (1996: 34 y ss) al citar al médico y alquimista Oswald Crollius.

construcciones simbólicas pues, como veremos, buscaba en las relaciones entre el mundo material y el mundo del significado una vía firme y segura de conocimiento, tanto del que ahora llamaríamos científico, como también del que refiere a la ética, a la política y a la metafísica.³

³ Como R. de la Flor dice en *La península metafísica*: “El símbolo ayuda a captar aquella [la realidad] como un todo integrado y complejo, a su vez transcendido por un sentido alegórico de carácter total. Así se asentó en esa época, hoy tan fabulosamente lejana, una ilusión (*illusio*) de conocimiento, una semiosis generalizadas –una pasión de descifrar–, la cual pudo pretender, incluso, alcanzar una posición metafísica que pudiera dar cuenta, ya no de la estructura compositiva y científica, sí del sentido último (teológico y ontológico) de todo cuanto alcanza existencia.” (1999: 10)

1. Ideas y prácticas fundantes del simbolismo en el Siglo de Oro

Entendemos que la idea fundante del simbolismo del Siglo de Oro se erige sobre una concepción teológica de un mundo que manifiesta los rastros de su Creador: Dios dejó huellas de sí mismo en la creación y por lo tanto el mundo habla de Dios. Tal concepción es la que motoriza pero también actúa de garante para todo el pensamiento simbólico de la época.⁴

Proveniente de una fecunda conjunción de neoplatonismo, esoterismo oriental, sabiduría griega y revelación cristiana que confluyeron en la cultura Alejandrina y constituyeron buena parte del pensamiento de los primeros Padres de la Iglesia (cfr. Gilson 1995 [1958]: cap. I), esta concepción del mundo tuvo una enorme influencia en el pensamiento del hombre medieval, que se acostumbró a contemplar y a entender la Naturaleza como una revelación del poder y sabiduría oculta de Dios. En última instancia, tales ideas cristalizaron en el conocido tópico del Mundo como Libro: si lo creado está conformado por el Logos divino, se entiende entonces que la naturaleza es un conjunto ordenado de símbolos que el hombre necesita comprender y desentrañar para mejor acercarse a Dios.⁵

De eso hablan los famosos versos de Alain de Lille en el siglo X:

Omnis mundi criatura
 Quasi liber et pictura
 nobis est, et speculum.
 Nostrae vitae, nostrae mortis,
 nostri status, nostrae sortis
 fidele signaculum.

[Todas las criaturas del mundo son para nosotros como libro, pintura y espejo. Son símbolo fiel de nuestra vida, nuestra muerte, nuestro estado y nuestra suerte]

⁴ Foucault, en *Las palabras y las cosas*, señala: "En una *episteme* en la que signos y similitudes se enroscan reciprocamente en una voluta que carece de fin, era necesario que se pensara en la relación entre microcosmos y macrocosmos como garantía de este saber y término de su efusión." (1996:40). En efecto, sostenemos que la relación más poderosa que descubrimos para justificar el simbolismo en la época está dada por esta idea trascendente de las huellas o indicios dejados en el mundo por la divinidad creadora, que en los términos utilizados por Foucault podrían designarse como "signaturas".

⁴ En el ámbito de la los estudios literarios, es ineludible el capítulo donde Ernst Robert Curtius trata este tópico "El libro como símbolo" en su *Literatura europea y edad media latina* (1955 [1948]: 423-489). Cf. Foucault (1996) y Blumenberg (2000).

⁵ En el ámbito de la los estudios literarios, es ineludible el capítulo donde Ernst Robert Curtius trata este tópico "El libro como símbolo" en su *Literatura europea y edad media latina* (1955 [1948]: 423-489). Cf. Foucault (1996) y Blumenberg (2000).

La idea que sintetiza Alain de Lille da testimonio de una estructura de pensamiento analógico que caracteriza a la Edad Media, pero que no perdió su vigencia en el Renacimiento y el Barroco, en especial porque cobró nuevos ímpetus en el particular fenómeno simbólico que aquí pretendemos delimitar.

De manera que, tal como el hombre debe buscar la verdad trascendente en las Sagradas Escrituras y en la peculiar revelación divina que supuso la Encarnación de Cristo, el mundo mismo es concebido como el otro Libro de Dios en el cual se contienen significados profundos para el bienestar espiritual y la salvación humana. Como dice Gilson sobre el simbolismo del siglo XII “Para un pensador de este tiempo, conocer y explicar una cosa consiste siempre en mostrar que esa cosa no es lo que parece ser; que es el símbolo o el signo de una realidad más profunda, que *anuncia* o *significa* otra.” (1995 [1958]: 336). El conocimiento así concebido es un camino que a través de las huellas divinas descubre que el mundo material no es sino un reflejo borroso del mundo del espíritu; así se aprecia en esta formulación profunda y clara de San Buenaventura:

Todas las cosas creadas del mundo sensible conducen la mente del que contempla y del hombre sabio a Dios eterno... Ellas son las sombras, las resonancias, las representaciones de ese arte ordenador, ejemplificador y eficiente; son las huellas, los simulacros, lo que se ve; son signos concebidos por la divinidad y puestos ante nosotros con el fin de que veamos a Dios. Son ejemplo, o mejor, ejemplificaciones (*exemplaria vel potius exemplata*) colocadas ante nuestras mentes aún sin refinar y que se orientan por los sentidos para que, mediante las cosas perceptibles que ven, puedan transportarse a lo inteligible que no pueden ver, como por el signo se llega al significado (*tamquam per signa signata*). (San Buenaventura, *Itinerarium mentis ad Deum*, 2.11, *apud* Freedberg 1989: 200)

De manera que el conocimiento a través del símbolo reproduciría algo a lo que podríamos dar ya sea el nombre de tragedia o, por el contrario, el de contemplación beatífica; pues el símbolo supone enfrentarse a una imagen enigmática que, a pesar de resultar oscura, puede abrir un resquicio hacia la intuición –o intelección– de otra cosa más verdadera. Estas ideas acostumbraron al hombre occidental, hasta bien entrado el siglo XVII, a contemplar e interrogar a la naturaleza como si fuera una especie de enigma “que debe generar no leyes científicas sino instrucciones morales” (García Arranz 2002: 232).

Asimismo, semejante concepción teológica o mística del mundo se halla íntimamente unida a una esencial idea providencialista, que contempla la Historia como una linealidad marcada por un principio, desde la Creación *ab nihilo*, y un fin, en el momento del Juicio Final cuando todos los seres creados se reunirán nuevamente con la divinidad. Es así, entonces, que cada ser cumple una función en el plan último de la creación y resulta útil al hombre, no sólo materialmente –proveyéndole alimento, protección o abrigo– sino también como fuente de ejemplaridad y enseñanza moral. En la España contrarreformista, tal concepción seguía vigente o al menos era defendida por los adalides de la interpretación simbólica del mundo, como lo explicitan estas palabras de Fray Andrés Ferrer de Valdecebro en la segunda mitad del siglo XVII:

No destinó el Cielo a los animales para el servicio material del hombre solo, que la Templanza del Toro no sirve para la cultura de los campos, ni la Continencia del camello, para cargar más peso sobre sus espaldas. De donde es preciso, que sus perfecciones a más elevado ministerio sirvan. (Andrés Ferrer de Valdecebro, “Prólogo”, *Gobierno moral y político hallado en las fieras y animales silvestres sacado de sus naturales propiedades*, Madrid, 1658.)

De manera que aceptar la idea de que el mundo habla de Dios, exige considerar que todo cuanto existe tiene un significado profundo que trasciende la superficialidad y es esto lo que abre el camino para que la interpretación –es decir, leer más allá de lo literal– se instituya como práctica fundante del conocimiento.

En el simbolismo de la época que nos ocupa, es notable la pervivencia de los modos de exégesis medieval y sus niveles de lectura: literal, alegórico, tropológico y anagógico. En efecto, lo que la cita de Ferrer de Valdecebro muestra (y no se trata de una manifestación aislada, sino una afirmación recurrente de sus contemporáneos) es cómo se mantiene presente el modo de lectura tropológica, aquella que se refiere al significado que las cosas y hechos tienen para el hombre individual y su destino, es decir, para su camino de salvación y su conducta en el mundo.⁶

⁶ Como explica Peter Daly: “Premised on a Creator God and a meaningful creation, man in the period could see the eagle or the oak tree not only as objects existing beyond himself, but also as objects embodying spiritual truth. That truth was regarded as deriving from certain aspects of the form, function, or other attributes of the object. When that frame of reference is understood and accepted, then the explanations, which derive from seeing the object in that light, must be accepted as valid.” (Daly 1979: 42)

Para esta concepción, el mundo es un arcano constituido por metáforas y jeroglíficos cuya clave se develará al final de los tiempos. Sin embargo, la labor del hombre es esforzarse de todas formas por descubrir los sentidos velados porque la oscuridad y el sinsentido del mundo confirma la necesidad de interrogar cada cosa para hallar la conexión con el plan divino y avanzar en el camino de aprendizaje y progreso espiritual.⁷

Un modo de conocer que se organiza en torno a la búsqueda de similitudes y semejanzas es un pensamiento analógico, como lo plantea Foucault en *Las palabras y las cosas*, que se halla alejado del análisis experimental. Aquello que hace posible tal tipo de pensamiento es la confianza en la llamada doctrina de las correspondencias, es decir la que considera la estructura armoniosa de todo lo creado y por lo tanto el necesario entrelazamiento que se establecen entre todos los órdenes de la creación (tal como se había planteado por ejemplo en el Arte de Ramón Llull y la *clavis universalis* buscada por la pansofía;⁸ concepciones que luego harán implosión en el Barroco contrarreformista y su imagen del mundo como una gran *analogia entis*).⁹

Es importante notar que la doctrina de las correspondencias tiene una marcada raigambre neoplatónica, pues entiende que la divinidad ha dejado rastros de sí al desplegar su unidad para crear la multiplicidad del mundo, pero sin duda la veta aristotélica también es esencial, al fundarse en una visión ordenada del mundo como se expresa en la idea de la Gran Cadena del Ser donde cada ente del universo ocupa una jerarquía específica. En esa conjunción es en la que se funda el pensamiento analógico que marca el pensamiento occidental durante siglos.¹⁰

⁷ Véase "Simbolismo y teurgia. La alegoría en el espacio de la Contrarreforma española" (F. R. de la Flor, 1999: 391 y ss.)

⁸ Cfr. Rossi, 1984: especialmente 52-70

⁹ Cfr. Fernando Rodríguez de la Flor, 1999: especialmente 59-83; 387-406; 2002: 231-260.

¹⁰ "Como explicó en su día Arthur O. Lovejoy [1936], la constitución de este sistema de pensamiento – que podremos llamar analógico– sienta sus bases, por una parte, en la creencia platónica de que el universo creado es una réplica exhaustiva del mundo de las ideas, y, por otra, en la concepción aristotélica que establece desde otro plano –horizontal, no vertical– la Gran Cadena del Ser. La fusión de estos dos principios –el platónico de plenitud y el aristotélico de continuidad– desembocó en el convencimiento sobre una perfecta analogía de lo terreno con lo divino y de lo divino con lo terreno, y diseñó la concepción de un plan y estructura del mundo que pervivió a lo largo de los siglos hasta el comienzo de la modernidad. De acuerdo a este sistema, el hombre, en tanto "microcosmos", se hallaba en un lugar privilegiado, saturado de analogías, desde el que se creaba el sentido y la sabiduría sacando a la luz lo semejante." (García Gibert 2004: 483):

Se hace preciso aclarar que la crisis del pensamiento analógico que planteó magistralmente Foucault¹¹ encuentra un espacio de excepción en la España contrarreformista. Pues en el Barroco hispánico, a diferencia de gran parte del resto de Europa, no se llevó a cabo de la misma manera el abandono de la analogía por el análisis, ni del conocer mediante semejanzas por el pensamiento del discernimiento y la diferencia. Cambios que, de la mano de la filosofía moderna, dejaron de considerar el recurso de la analogía como un procedimiento gnoseológico, que permitía alcanzar verdades, para a lo sumo valerse de él como un recurso metodológico, ficcional y artificioso al fin, que podía servir para aclarar un modo de pensar o representar una intuición, pero ya no tener el estatus de un saber verdadero. En su estudio sobre los fundamentos epistemológicos del conceptismo, García Gibert desarrolla las implicancias de esta particularidad hispánica que ve como definitoria y así, luego de reseñar lo dicho por Foucault sobre el pensamiento moderno que abandona la analogía, aclara:

Pero el pensamiento que caracteriza al barroco español veía las cosas de un modo distinto. La analogía seguía teniendo un contenido gnoseológico; no porque con ella se pretendiera acceder a una comprensión *científica* de la realidad, sino porque los presupuestos gnoseológicos de la sociedad se encontraban en otros ámbitos (lo político, lo estético, lo moral y lo religioso) donde el ficcionalismo de la analogía podía instalarse legítimamente como una forma de conocimiento. El criticismo antianalógico carecía de lugar; la analogía, en cambio, ofrecía el orden y el sentido necesarios para un sistema que se asentaba, todavía, en una visión teológica del mundo. (García Gibert 2004: 486)

Por lo demás, Curtius ya lo había explicado en síntesis perfecta cuando descubría el “teocentrismo artístico español” de la Contrarreforma en los *Excursus* XXII y XXIII de su clásico libro *Literatura Europea y Edad Media latina*. Lo cierto es que tal pensamiento teológico, analógico y simbólico era el sostén de todo el sistema político y social de la España barroca, que apostaba a ese orden trascendente para legitimarse y mantenerse frente a las fuerzas desestabilizadoras de la Europa reformada.¹²

¹¹ En *Las palabras y las cosas*, especialmente en su capítulo 2.

¹² García Gibert resalta que en el pensamiento barroco español seguía vigente la relación analógica tradicional entre palabra, mundo y verdad “el mundo era contemplado como manifestación –muchas

De manera que es posible afirmar que la España del Siglo de Oro asiste a un momento especial de la historia del simbolismo, que puede considerarse como una bisagra donde el pensamiento medieval, menos confiado en las capacidades cognitivas del hombre, se une con la extrema valoración del intelecto y capacidades humanas conquistadas en el Renacimiento, seguridad que luego (o por los mismos años en otros países de Europa) permitirá abandonar el pensamiento analógico y simbólico para volcarse por entero a la racionalidad experimental y “científica”. Como dice también R. de la Flor:

Antes de que la ciencia moderna de un Hume, asiente las nociones de caos, de azar de explosión originaria (y, en definitiva, de “ilegibilidad” del 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 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*”.¹³

Se aprecia con claridad, entonces, cómo se legitima y se pone en funcionamiento aquí el pensamiento simbólico que tiñe amplios ámbitos del conocimiento y de la vida del hombre. Un hombre para el cual todo silencio es un misterio que llama a la interpretación; pues estas “mudas lenguas” y “parlero silencio”, que reclaman su atención, se nos presentan como la paradoja esencial en la *forma mentis* de la época donde el vacío de discurso, aquello cuya razón se desconoce o que no ha sido dilucidado, es llenado, completado y en definitiva explicado mediante los discursos conocidos, las estructuras de la propia sociedad y la metafísica que sostiene

veces degradada o corrompida— de una única verdad de signo teológico que se proyectaba analógicamente, a través del lenguaje, en la naturaleza política, el arte o la moral. Todos estos terrenos se hallaban unidos por una malla de analogías que tenía su centro aglutinador en lo religioso. Es bien conocido que el sistema político español del Siglo de Oro pretendía ser la aplicación secularizada de un modelo cuya legitimación estaba en los conceptos de la jerarquía celestial y el cuerpo místico.” (2004: 486)

¹³ R. de la Flor, “*Mundus est fabula*. La lectura de la naturaleza como documento político-moral en la literatura simbólica” (1999: 80. Los resaltados son nuestros)

esá cultura. Claro está que todas las sociedades y culturas han actuado de manera semejante cuando se enfrentaban a la explicación de su mundo, pero la época que nos ocupa se distingue por llevar a un nivel muy alto la conciencia y teorización sobre este modo de accionar, así como también por hallarse en un momento de inflexión en la historia de nuestra cultura occidental que pronto viraría casi por completo hacia el abandono del símbolo como forma de conocimiento. Y, en especial, esto último con frecuencia nos hace olvidar a los estudiosos del período la pervivencia e importancia esencial de tal pensamiento simbólico como un rasgo constitutivo de la cultura de los siglos XVI y XVII.

En definitiva, una excelente manera de definir el símbolo, tal como era utilizado conscientemente en la cultura hispánica del período, es afirmar que el símbolo es aquello que establece el nexo semántico entre dos realidades en principio no conectadas. Y que ese procedimiento de conexión tiene implicancias gnoseológicas, como lo resume R. de la Flor: conocer para la época sería recoger la capa espesa de signos que recubren la cosa para luego, mediante la reflexión, hacer saltar de ellos la chispa de conexión, la metáfora, el concepto que permite establecer el vínculo entre esos signos escondidos y la propia situación humana (1999: 72).

2. El valor de las imágenes

Las palabras recién citadas del traductor de Plinio, a fines del XVI, nos permiten introducir otro aspecto esencial del simbolismo en la época: el destacado poder de la imagen. Al hablar Jerónimo de la Huerta de los seres naturales como letras mudas que con parlero silencio exhortan al buen obrar, asemeja la naturaleza a la función que no se dudaba atribuir a la imagen que, sin palabras, conmueve y transmite ideas.

En el Renacimiento y en especial en el Barroco la atracción por las imágenes alcanzó su clímax, gracias a la conjunción de unos modelos de conocimiento que provenían de la tradición platónica y una necesidad de certidumbre sobre aquello que los sentidos le ofrecían al hombre, con una notable preeminencia del sentido de la vista, de raigambre aristotélica.

La importancia de las imágenes materiales o discursivas como modo de transmisión de ideas y saberes ha sido puesta de relieve en la retórica clásica desde sus comienzos. Aristóteles, de acuerdo con su seguridad de que todo conocimiento comienza por los sentidos, hace especial hincapié en la capacidad de convertir ideas abstractas en figuras concretas y es así que presta tanta atención a la metáfora como procedimiento persuasivo e instructivo, especialmente útil para producir aquella conversión (*Retórica*, III, 10 y 11; *Poética*, 22). Tanto en el *De oratore* ciceroniano como en el anónimo tratado *Ad Herenium* y en las *Institutiones* de Quintiliano el uso de imágenes, y lo visual en general, es destacado por su capacidad de influir en los ánimos de los oyentes y también por las enormes posibilidades para permanecer en la memoria.¹⁴ Se afirma, entonces que las imágenes penetran en la mente del lector u oyente de manera más inmediata y efectiva que cualquier desarrollo intelectual, de ahí que una larga tradición pedagógica certifique la *demonstratio ad oculos* como una herramienta esencial y como la manera más eficaz de transmisión, pues le da vida a las ideas poniéndolas frente a los ojos de quienes las reciben.¹⁵ Asimismo se comprueba que las ideas que se han atado a una representación visual resultan más fáciles de

¹⁴ Mortara Garabelli 1991; R. de la Flor 1996; Rossi 1984.

¹⁵ Son un lugar común al respecto los famosos versos de Horacio: *segnius animos demissa per aurem / Quam quae sunt oculis subiecta fidelibus* [Lo que entra por el oído conmueve el espíritu con menos fuerza que lo que se pone ante el ojo fidedigno] (*Ad Pisones*, vv. 180-181.)

recordar para reconstruir con ellas un razonamiento o argumento más complejo; de aquí surgen todas las técnicas mnemónicas basadas en las *imagines y loci*.¹⁶

Acerca de la utilización de imágenes, Ernst Gombrich en su estudio "*Icones Symbolicae. La filosofía del simbolismo y su relación con el arte*" (1994) indica que la Edad Media heredó de la Antigüedad la técnica de las descripciones ficticias que servían para hablar de algún tema o concepto. En esta técnica, los rasgos físicos se convierten en indicadores simbólicos y en metáfora de una idea. El creador hábil descubrirá la mejor manera de representar un sentido profundo mediante una manifestación visual.¹⁷

Al mencionar detalles de las imágenes creadas como "indicadores simbólicos", nos encontramos con otro aspecto del asunto que es esencial para entender el valor que las imágenes y lo visual cobran en la tradición occidental. Nos referimos a la determinante concepción platónica de las Ideas Universales y al consiguiente hermetismo neoplatónico que surge de ella. Por esta veta de pensamiento, las imágenes visuales pueden alcanzar la jerarquía de indicios que conectan al hombre con el mundo superior del que su alma ha sido desplazada. Puesto que, tal como explica Gombrich (1984: 235 y ss), la doctrina platónica de los dos mundos —el que podemos percibir por nuestros sentidos y el de las Ideas, del cual el otro no es más que una copia imperfecta— implica que existen dos modos de conocimiento: una visión directa de lo eterno e inmutable y una visión borrosa como a través del mar que es a la que se llega en el mundo sensible; es decir, el hombre sólo puede razonar lo que los habitantes del mundo superior podrían efectivamente ver. Este carácter trascendente de lo visual difiere del valor instrumental y artificial que tiene la imagen en las retóricas de raigambre aristotélica. En la estela platónica, dirá Gombrich: "el ver se convierte, en

¹⁶ Se trata del "arte de la memoria" que estudian Frances Yates y Paolo Rossi de origen clásico y gran desarrollo posterior, cuyo procedimiento central consiste en poblar la memoria de imágenes artificiales creadas para ser vehículo de aquello que se quiere recordar y en componer lugares mentales que sirvan para ordenar y clasificar gran cantidad de imágenes/recuerdos.

¹⁷ Un ejemplo del cruce entre imagen verbal y meditación conceptual es esta elegía de Propercio sobre Cupido, también citada por Gombrich: "Quienquiera que fuera el primero que representó al Amor en forma de niño, convendrás sin duda en que tuvo una mano maravillosa. Fue el primero en darse cuenta de que la vida de los amantes carece de razón y de que se pierden grandes bienes por sus pequeñas preocupaciones. También le dotó de alas por sólidas razones, haciéndole volar entre los corazones de los hombres, pues en verdad nos vemos sacudidos por las olas agitadas y el viento que nos impulsa es constante. Lógico resulta asimismo que su mano esté armada con flechas y que le cuelgue de los hombros la aljaba cnoissia. Pues nos hiere desde lejos cuando nos creemos a salvo del enemigo, y nadie sale ileso de la herida que le infiere." (*Elegías II, 12, apud Gombrich 1994: 222*)

virtud de su velocidad e inmediatez, en símbolo predilecto del conocimiento superior.” (*ibidem*). En el mundo cristiano, las palabras de San Pablo en la Primera Epístola a los Corintios (13, 12) ayudaron a transmitir esa concepción: “Ahora vemos como en un espejo, confusamente; después veremos cara a cara. Ahora conozco todo imperfectamente; después conoceré como Dios me conoce a mí.”

Estas ideas serán fundantes para el simbolismo medieval y para la profunda reflexión en torno a las imágenes que lleva a cabo, puesto que marcan el camino, señalado por el neoplatonismo, del modo en que de los indicios visibles se asciende a lo inteligible y se alcanza la unión con la divinidad. Las imágenes de carácter simbólico pueden ser, en este sentido, las mediadoras para la aprehensión de realidades más altas, como escalones concretos que permiten a la baja jerarquía humana vislumbrar las celestiales.¹⁸

Importa sobremanera considerar el papel que se le ha dado a las imágenes en la devoción religiosa, dado que en su utilización se ponen en juego todos los mecanismos de la persuasión y la creación de estímulos que son de especial interés para la cultura del Barroco. Además, claro está, de la innegable influencia que el arte religioso ha tenido en las diversas manifestaciones artísticas occidentales.

La preocupación por el uso de imágenes en el cristianismo se remonta a los primeros días de la Iglesia, pero dos momentos de la historia se pueden señalar como los más relevantes en cuanto al reconocimiento institucional de las imágenes.¹⁹ El siglo de la escolástica, cuando la justificación de las imágenes devocionales alcanza su formulación más acabada y la época de la Contrarreforma, que renueva el vigor combativo en defensa de las representaciones visuales.

Las formulaciones hechas hacia la mitad del siglo XIII sobre cuál era la mejor justificación para el empleo de imágenes se convirtieron en la base de todo el pensamiento posterior sobre el tema. En ese momento, se cristalizan preocupaciones y

¹⁸ Cfr. Freedberg, quien cita al Pseudo-Dionisio: “Las esencias y órdenes que están por encima de nosotros... son incorpóreos, su jerarquía pertenece al intelecto y trasciende nuestro mundo. Nuestra jerarquía humana, por el contrario, vemos cómo se completa con una multiplicidad de símbolos visibles a través de los cuales somos conducidos jerárquicamente y según nuestra capacidad hasta la Deificación unificada, hasta Dios y la virtud divina... A través de las imágenes visibles, somos conducidos, en la medida de lo posible, a la contemplación de lo divino.” (Dionisio el Aeropagita, *De ecclesia hierarchia*, I.2, *apud* Freedberg: 199-200)

¹⁹ Véase Freedberg 1989: 198 y ss. sobre la utilización de las imágenes en la devoción; 242-250 sobre las primeras imágenes cristianas.

debates que habían durado más de un milenio acerca de las imágenes y el valor o no de su uso litúrgico y doctrinario. Las tres razones que da Santo Tomás reflejan la posición escolástica y han sido las más influyentes. Según él había:

tres razones para la existencia institucionalizada de imágenes en la Iglesia: primera, la instrucción de los analfabetos, que podrían aprender en ellas como en los libros; segunda, el misterio de la Encarnación y los ejemplos de los santos podrían perdurar más firmemente en nuestra memoria viéndolos representados ante nosotros a diario; y tercera, las emociones se estimulan más eficazmente con cosas vistas que con cosas oídas. (*Commentarium super libros sententiarum: Commentum in libri III*, dist. 9, art. 2, qu. 2, *apud* Freedberg 1989: 197)²⁰

La tríada de razones, como vemos, evidencia la deuda con los postulados de la retórica clásica y los principios aristotélicos sobre el conocimiento. En primer lugar, las imágenes sirven para la instrucción (vivifican un concepto que puede ser entonces entendido aun por los iletrados); en segundo lugar, las imágenes sirven para el recuerdo de las ideas que representan (fijan la memoria); en tercer lugar, despiertan los ánimos (son más persuasivas que las palabras) y por lo tanto resultan especialmente útiles para alentar la devoción.

De esta forma, los templos cristianos se constituirán de manera cada vez más consciente en libros ilustrados para instruir y llamar a la piedad a través de sus imágenes. Como lo plantea R. de la Flor, las iglesias serán en sí mismas compendio de doctrina y manual de meditación para los fieles:

Deteniéndose ante las imágenes, meditando frente a un retablo o una pintura, “haciendo” las estaciones dolorosas del camino de la Cruz, el devoto encuentra almacenado, encerrado en las estrechas paredes del templo, todo el gigantesco “corpus” teológico-moral que su creencia ha levantado, así como también gran parte del legado histórico que ha engendrado en su devenir. (R. de la Flor 1996: 66)

El camino que comienza a trazarse, con el establecimiento sistemático por parte de la Iglesia del poder que se le reconoce a las imágenes de devoción, se dirigirá hacia

²⁰ En 1611, Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana o española*, al hablar de “Imagen”, refiere el mismo transitado pasaje de Santo Tomás: “Santo Tomás, en la 2, 2, q. 94, art. 2, da tres razones porque en la Iglesia Católica tenemos imágenes de Cristo y de sus santos, y dice así: «Primo ad instructionem rudium, qui eís quasi quibusdam libris docentur. Secundo, ut Incarnationis mysterium et sanctorum exempla magis in memoria nostra maneant, dum cotidie oculis repraesentantur. Tertio, ad excitandum devotionis affectum, qui ex visis efficacius excitatur, quam ex auditis», etc.”

un uso cada vez más pronunciado del carácter persuasivo de la imagen como estímulo emocional de los fieles. Es de vital importancia en este sentido el carácter central que desde la segunda mitad del siglo XIII adquieren los procesos de meditación y rezo basados en imágenes –concretas o creadas en la imaginación– que se generalizaron a partir de entonces (Freedberg 1989: 203 y ss). Procedimientos persuasivos y de meditación sobre la imagen que encontrarán su mayor despliegue en el Barroco.

Pero antes de llegar a ese punto y para comprender mejor el desarrollo del simbolismo de la época y el papel de las imágenes en él, es necesario presentar un fenómeno ligado en principio a imágenes simbólicas de carácter profano que tendrá una influencia destacadísima en el simbolismo posterior: la recuperación de los jeroglíficos egipcios en los círculos neoplatónicos del Renacimiento.

Desde la antigüedad tardía se comenzaron a tejer entramados de sentidos para leer los jeroglíficos egipcios como una escritura sagrada en ideogramas que atesoraba recónditos significados morales y religiosos, fundándose en la concepción neoplatónica que atribuía a una imagen, un ente concreto o cualquier ser del mundo sublunar, la posibilidad de ser comprendido como un símbolo, un recuerdo o una llamada hacia otra realidad más verdadera. A partir del interés de los autores griegos por las relaciones entre signo y significado, los jeroglíficos egipcios –ya misteriosos para la Grecia clásica– fueron entendidos como un código secreto que cifraba la sabiduría divina que les había sido revelada a los antiguos sacerdotes.²¹ Plotino había sugerido en la Quinta *Enéada* (8, 6) que “las imágenes grabadas egipcias eran más adecuadas que los caracteres alfabéticos de la escritura para dar a conocer los misterios divinos porque representan de una manera implícita y por tanto encubierta, la sabiduría sagrada bajo una forma única” (García Arranz 2002: 232). Los jeroglíficos permiten, además, un proceso de conocimiento opuesto al discursivo, ya que cada signo presenta un concepto que se logra conocer intuitivamente y de inmediato, no por razonamientos.

Los jeroglíficos se transforman, pues, en adecuadas ilustraciones de una concepción neoplatónica de la naturaleza alegórica de las cosas: el

²¹ Tal como explicó Iversen: “what interested the Greeks was not Egyptian writing at all; but from their own “Platonic” interpretation of the relation between sign and meaning in Egyptian hieroglyphs, grew the idea of the existence of a true symbolic system of writing in which abstract notions and ideas could be expressed by means of concrete pictures of material objects.” (Erik Iversen, *The Myth of Egypt and Its Hieroglyphics in European Tradition*, Copenhagen, 1961, p. 49, *apud* Daly 1998: 22).

verdadero conocimiento consiste en la contemplación de las ideas platónicas de una forma visual y ello fue posible mediante estos viejos signos egipcios. El jeroglífico no expresa tan sólo una idea, sino su esencia, su forma platónica, perfecta y completa en sí misma: es un modelo filosófico de perfección no verbal. (García Arranz 2002: 232)

De este modo fueron comprendidos y valorados los jeroglíficos por el humanismo florentino a principios del siglo XV. A la cabeza de la Academia Platónica, Marsilio Ficino, con sus traducciones del griego y sus influyentes comentarios, impulsó las conexiones entre el Cristianismo, el Neoplatonismo y los textos herméticos atribuidos a Hermes Trimegisto, supuesto sabio del antiguo Egipto, contemporáneo a Moisés, a quien Pitágoras debía sus conocimientos místicos y por cuyo intermedio habían llegado al mismo Platón (Garin 1984). En este ambiente propicio, fue determinante la llegada a Florencia en 1422 de la *Hieroglyphica* de Horapolo, un manuscrito escrito en griego tardío, pero que dice ser traducción de un original egipcio, que aparecía como el único tratado conservado de la antigüedad clásica sobre los jeroglíficos. Si bien la obra no se imprimió hasta la edición de Aldo Manuzio en 1505, la difusión manuscrita, y los comentarios humanistas que de ella surgieron, fue rápida y determinante para el simbolismo posterior. La obra se compone de breves capítulos que desarrollan cada uno un “jeroglífico”: se indica en primer lugar el concepto o idea que se va a representar, luego la imagen que corresponde a ese concepto y por fin la justificación de la correspondencia entre imagen y concepto (López Poza 2008: 175). Así por ejemplo:

Cómo representan “coraje”

Cuando quieren expresar “coraje”, pintan un león; pues este animal tiene la cabeza grande, las pupilas como de fuego, la cara redonda y en torno a ella cabellos semejantes a rayos como imitación del sol, por lo cual también ponen leones bajo el trono de Horus, mostrando referido al dios el símbolo del animal. Horus es el sol porque domina sobre las horas.

La antigüedad de la obra se dio por sentada y el modo de explicar alegóricamente los símbolos egipcios como expresiones esenciales de ideas se consideró completamente legítimo, al punto que este modo de comprender los jeroglíficos mantuvo su vigencia hasta el Barroco, al igual que su autor como transmisor directo de la sabiduría hermética, a la que habrían tenido acceso los

egipcios en los albores de la humanidad (González de Zárate 1991; Daly 1998: 20 y ss.; López Poza 2008).

En la *egiptomanía* y el fervor jeroglífico en que se vio envuelto el humanismo florentino, se descubre la influencia directa de Horapolo y sus comentaristas. Así, los grupos humanistas procuraban hallar las claves interpretativas de los jeroglíficos egipcios que llegaron hasta ellos (fueran éstos originales o inventados en el ambiente alejandrino en el cual Horapolo escribió su obra), pero también pretendían utilizar sus mecanismos de composición que tenían en tan alta estima; de modo que se lanzaron a expresar ellos mismos ideas mediante íconos y a probar las posibilidades que podía brindarles la escritura mediante imágenes.²² Un excelente exponente de esto son los jeroglíficos descritos en la extraña narración alegórica de Francesco Colonna *Hypnerotomachia Poliphilii* publicada en Venecia en 1499 por Aldo Manuzio. A lo largo del onírico viaje del protagonista en busca de su amada se suceden inscripciones e imágenes que se conjugan de modo enigmático, juegos de palabras, ideogramas y símbolos que fascinaron a sus lectores y fueron copiados con asiduidad. En su mecanismo de significación, los objetos o seres equivalen a signos que vehiculizan conceptos, por ejemplo el famoso jeroglífico que conjuga un círculo y un delfín enroscado en un ancla para significar “Semper festina tarde” [“apresúrate siempre despacio”]. El círculo representa al *ouroboros*, la serpiente que se muerde la cola y es jeroglífico, según Horapolo, de la eternidad por lo tanto significa “Semper”; el delfín es símbolo de la ligereza y significa “festina” y, por fin, el ancla que detiene y afirma las naves representa el significado de “tarde”. Como se puede apreciar, este tipo de jeroglíficos renacentistas verdaderamente pretende construir un código de lenguaje a partir de ideogramas, que está a mitad de camino entre la ingeniosidad de las modernas charadas y la confianza en un saber esencial que se alcanza por el pensamiento analógico. Lo cierto es que la influencia que alcanzaron estas obras fue muy grande, tal vez porque daban justa respuesta a los interrogantes de su época sobre los modos de

²² El estudio de López Poza sobre sabiduría cifrada en el Siglo de Oro, publicado en *Edad de Oro XXVII* (2008) ofrece una completa síntesis sobre las características de esta obra y su influencia. De allí extraemos estas palabras: “El libro estimuló con su publicación estudios teóricos y literarios sobre los jeroglíficos, y las descripciones detalladas que ofrecía de los signos instaron a muchos artistas a intentar reproducirlos, lo que dio origen a un desarrollo de una tradición en imágenes jeroglíficas decorativas.” (López Poza 2008: 175)

adquirir y expresar saberes sobre el mundo de manera enigmáticamente atractiva, valiéndose del poder de lo visual.

La difusión por la imprenta de los *Hieroglyphica* de Horapolo y la *Hypnerotomachia Poliphilii* puso de moda a comienzos del siglo XVI la creación de nuevos símbolos jeroglíficos para expresar ideas y conceptos que no aparecían en Horapolo, como máximas morales o filosóficas, sentencias, etc. Algunos de los jeroglíficos empleados por Colonna se hicieron populares y se emplearon con fines decorativos en medallas y como empresas o en decoraciones arquitectónicas...” (López Poza 2008: 187).²³

La pervivencia de esta lectura errada sobre los jeroglíficos tuvo una influencia enorme en el pensamiento simbólico hasta el final del Barroco. Así Piero Valeriano con su *Hieroglyphica, sive de sacris Aegyptiorum aliarumque gentium literas* (Basilea, 1556) produce uno de los más tempranos contactos entre los jeroglíficos renacentistas y la alegoría cristiana, al combinar los jeroglíficos con la simbología natural medieval de los bestiarios y el *Physiologus* (cf. Daly 1998: 26; Praz 1989: 26; López Poza 2008). Pero aún a mediados del siglo XVII, Athanasius Kircher fue un entusiasta y gran difusor de los jeroglíficos que seguía manteniendo la misma idea sobre este modo de transmisión, condensación y resguardo de la sabiduría.²⁴

Una teoría ampliamente aceptada afirma que la manera de entender los jeroglíficos egipcios resultó definitoria para fomentar el auge de la cultura visual en la época que nos ocupa (véase, por ejemplo, Praz 1989: 24 y ss.). Sin lugar a dudas, la adecuada conjunción de la imagería religiosa, el jeroglífico renacentista, las técnicas mnemónicas por imágenes y el sensualismo visual de los programas jesuíticos constituyen los pilares de la cultura simbólica dominada por la emblemática en el Barroco, como luego veremos.

En el recorrido realizado, hemos señalado diferencias en torno a la filiación aristotélica y neoplatónica de ciertas formulaciones y prácticas sobre las imágenes

²³ Lo más conocida en el ámbito hispánico son las imitaciones de símbolos y jeroglíficos aquí presentes en el claustro de la Universidad de Salamanca (Pedraza 1983).

²⁴ “Los jeroglíficos son ciertamente una escritura, pero no la escritura que se compone de letras, palabras y determinadas partes del discurso que utilizamos habitualmente. Son una escritura mucho más excelente, sublime y próxima a las abstracciones; la cual, mediante un encadenamiento ingenioso de símbolos y su equivalencia, propone de un solo golpe a la inteligencia del sabio un razonamiento complejo, elevadas nociones o algún insigne misterio escondido en el seno de la naturaleza o divinidad.” (*Prodomus coptus sive Aegyptiacus*, 1636, apud García Arranz 2001: 234)

simbólicas. Sin embargo, estas dos vertientes que estructuran la consideración de la imagen deberían ser vistas ante todo como distinciones analíticas o, a lo sumo, como tonalidades que en diferentes casos se hacen más perceptibles por su concentración, pues de hecho ambas confluyen para conformar el amplio cauce por el cual transita el uso, teoría y reflexión sobre lo visual y sus funciones hasta la época barroca. Es innegable que ambas escuelas filosóficas se cruzan y entrelazan especialmente en el pensamiento del Renacimiento y el Barroco hispánicos, y que es una doble corriente la que sostiene el simbolismo de la época: el misticismo neoplatónico (donde se halla una lectura mítica y analógica de las relaciones entre símbolo y significado que no hacen sino expresar una verdad encubierta) y la corriente racional y lógica fomentada por el neoaristotelismo (en la que se concibe que las relaciones entre signo y significado son arbitrarias y se explican por la metáfora).²⁵ Giuseppina Leda afirma que una particularidad determinante de la cultura barroca de España es la vigencia con que en ella se mantienen las ideas neoplatónicas sobre el símbolo

Si en Italia (...) se reafirmaban las poéticas aristotélicas, en España en la “península metafísica”, la concepción del símbolo = intuición y revelación, seguía conviviendo con la de tipo aristotélico = metáfora ilustrada de un concepto. La interrogación del mundo, el afán de leer las letras del gran libro de la naturaleza, la búsqueda de un sentido sagrado en todo lo visible, que seguía afirmándose en textos didácticos y espirituales, igual que en el teatro Calderón, no contrastaba, sino que tal vez implementaba el empleo utilitario de emblemas, signos, etc.” (2000: 373-4)

Podemos afirmar, incluso, que en esta doble corriente se funda el conceptismo, principio base del pensamiento barroco español. Sabida es la definición de Gracián del término “concepto” como “un acto de entendimiento que exprime la correspondencia que se halla en los objetos” (*Agudeza y arte de ingenio*, discurso II). En este “exprimir” se dice más que sólo expresar, porque si en un punto confía en que existen relaciones reales entre todos los entes, no deja de lado el componente artificioso del ingenio que busca y halla aquellas correspondencias por más alejadas y paradójicas que sean (cfr. García Gibert 2004).

²⁵ Véase García Gibert 2004; Daly 1998: 71-72 con referencia a Michael Bath *Speaking Pictures*.

3. Sobre la imagen en el siglo de oro

En la España del Siglo de Oro, la política hegemónica de la Iglesia Contrarreformista –signada por la activa labor de los jesuitas– construye un eficaz mecanismo de persuasión que tiene como centro la imagen simbólica.²⁶ Unido a la confluencia de las tradiciones y prácticas previas, la teoría sobre la imagen se constituye además en este momento como un instrumento que hace frente a la espiritualidad descarnada y alejada de lo sensorial de la Reforma.²⁷

Los modos de reivindicación de la imagen frente a los ataques iconoclastas de la Reforma, serán en esencia los mismos que sostuvo la Iglesia en sus siglos de existencia (cf. Martínez-Burgos 1990: 39). El uso de imágenes de devoción no es idolatría (si está bien encaminada), sino que ayuda a la instrucción de los iletrados, afirma los principios de la fe y aviva la emoción. De todas maneras, existe una particularidad en la defensa de la imagen dentro del movimiento contrarreformista, que resultará innegable si seguimos su desarrollo hasta el Barroco. Más que nunca antes, las políticas sobre la imagen de ese momento hacen hincapié en el despertar las emociones, en *mover* a la devoción, en buscar la colaboración de los sentidos y los sentimientos para incorporar los principios de la religión.²⁸ Lo visual, por tanto, alcanza una preeminencia extraordinaria, rodeado en consecuencia por un destacado interés regulatorio de sus usos y manifestaciones.

La formulación más institucional de la Iglesia Contrarreformista sobre las imágenes se puede encontrar en la última sesión del Concilio de Trento, la número XXV celebrada entre el 3 y 4 de diciembre de 1563. El documento que surge de esa sesión se dedica a tres cuestiones: el purgatorio, la intermediación de los santos y la

²⁶ Así dirá Giuseppina Ledda: “Era el momento en que, superada la fase más crítica de la lucha contrarreformista, se advertía en el área católica la exigencia de acallar cualquier duda, de reanimar y propagandar los principios sobre los que fundaba su antigua autoridad: la naturaleza como parte de la infinita inmensidad del Universo, signo y prueba de la bondad y misericordia divina, la presencia de lo divino en lo humano. Una campaña de esta naturaleza requería medios de comunicación eficaces que hicieran visible y tangible lo invisible, aprehensible y creíble el dogma, promoviendo así un proceso de secularización de lo trascendente y una revalorización de la experiencia sensorial. Contra las actitudes iconoclastas de la Reforma y su retórica racionalista y abstracta se consolidaba la retórica iconófila de la Contrarreforma, que apelaba a las emociones y a los sentidos –a la vista en particular–. En este proceso, que la crítica ha identificado como una de las razones del auge de la cultura visual o el “signo del barroco”, jeroglíficos y emblemas ocupaban un lugar central como medios de plasmación de lo invisible.” (Ledda 1998: 46-47).

²⁷ Véase Martínez-Burgos 1990 en especial: 36 y ss.

²⁸ El estudio de Pierre Civil sobre *Norte de Ydiotas* ofrece un completo panorama de la cuestión (Civil 1995).

validez de las imágenes en la vida religiosa, para cuya redacción tuvo una importante participación Diego Laínez, general de los Jesuitas. En la sección dedicada a las imágenes, leemos:

Enseñen con esmero los Obispos que por medio de las historias de nuestra redención, expresadas en pinturas y otras copias, se instruye y confirma el pueblo recordándole los artículos de la fe, y recapacitándole continuamente en ellos: además que se saca mucho fruto de todas las sagradas imágenes, no sólo porque recuerdan al pueblo los beneficios y dones que Cristo les ha concedido, sino también porque se exponen a los ojos de los fieles los saludables ejemplos de los santos, y los milagros que Dios ha obrado por ellos, con el fin de que den gracias a Dios por ellos, y arreglen su vida y costumbres a los ejemplos de los mismos santos; así como para que se exciten a adorar, y amar a Dios, y practicar la piedad.²⁹

Estas disposiciones no son cuestiones aisladas ni tendrán incidencia únicamente en la vida religiosa, sino que son tanto el producto como la causa de una predisposición especial que caracteriza a la cultura de la época. Así, Emilio Orozco llama la atención sobre cuánto interpelan al artista estas recomendaciones de Trento:

He aquí la esencial misión que confía al artista Trento...: quiere que por medio de las imágenes y pinturas no sólo se *instruya y confirme* al pueblo, *recordándole los artículos de la fe*, sino, además, moverle a la gratitud ante el milagro y beneficios recibidos, ofrecerle el ejemplo a seguir y, sobre todo, *excitarle a adorar y aun amar a Dios*. Esta aspiración había de forzar al artista en todos sus recursos expresivos: con su obra tiene que hablar al intelecto, herir al sentimiento, mover la voluntad y hasta sugerir lo sobrenatural. (Orozco 1970: 74 n. 15)

La influencia determinante de la Compañía de Jesús está por detrás (o muy por delante) de este creciente interés en los poderes de la emoción avivada por la sensualidad de los estímulos. Sabido es que San Ignacio de Loyola funda su programa espiritual en las posibilidades persuasivas que permite la imagen. La representación mental de escenas vívidas de la pasión de Cristo o de la historia bíblica es un punto central de su método de meditación, que pretende que la comprensión racional esté acompañada y reforzada por la adhesión emocional y sensible, y por eso busca colocar

²⁹ En *Documentos del Concilio de Trento* (sesión XXV, 3-4 de diciembre 1563), Biblioteca electrónica cristiana <http://multimedios.org/docs/d000436/p000005.htm#4-p0.14.1>

al sujeto, como si dijéramos, “en el lugar de los hechos”.³⁰ Si bien los Ejercicios espirituales³¹ continúan una tradición de meditación a través de imágenes comenzada por los dominicos en siglo XIII, el cambio que introduce el pensamiento y práctica ignaciana radica en transformar el modo mismo de la comunicación religiosa basada en el poder persuasivo de los sentidos para purificar el alma y guiar la conducta. Como dice R. de la Flor:

El tipo de meditación propuesto por el Fundador en sus Ejercicios... no es, desde luego, original de su pensamiento. Lo que podemos llamar “composición de lugar”, tiene sus antecedentes concretos en la “devotio moderna” y en las obras atribuidas a San Buenaventura; no obstante, es San Ignacio el que eleva lo que era un procedimiento más de oración mental a la categoría de todo un sistema de comunicación religiosa. (1996: 160, ver también 74-6)

En un movimiento doble, el jesuitismo aprovecha al mismo tiempo las dificultades y el poder creador de lo sensual. La mente se puede ver perdida en la abundancia de representaciones que la imaginación es capaz de albergar; la mejor estrategia es, entonces, valerse de ese poder visual para construir imágenes tan persuasivas como aquellas que tironean el espíritu; y que sean éstas las que pueblen la imaginación, dirigiendo el pensamiento hacia donde se lo quiere llevar. De tal modo, la síntesis que alcanza en el manejo de la sensualidad el pensamiento jesuita es una de sus influencias más determinantes para la cultura y el arte de la época. Julián Gállego lo deja bien en claro cuando habla de la influencia de los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio en el arte de su época y destaca este aprovechamiento de la sensualidad:

³⁰ Como explica el P. Alfonso Rodríguez Ceballos, S.J.: “...bastante antes del Concilio tridentino, San Ignacio de Loyola había intuido finalmente la eficacia del método de sensibilización a través de la imagen en sus famosos *Ejercicios espirituales*. Uno de los recursos favoritos del santo español es la continua apelación a los sentidos en la meditación no para provocar un misticismo visionario incontrolado sino todo lo contrario, para disciplinar la sensibilidad *de manera que se objetive en una imagen lo más nítida, vigorosa y realista posible* de aquello que se quiere contemplar; donde semejante método se decanta preferentemente es en la llamada *composición de lugar* previa a cada una de las meditaciones, es decir la representación objetiva del sitio, ya sea de hechos no verificables empíricamente como el pecado o la presencia divina, bien de sucesos históricos controlables, como la propia muerte o la vida entera de Cristo narrada en los Evangelios.” (Rodríguez Ceballos, en “Las *Imágenes de la Historia Evangélica* del P. Jerónimo Nadal en el marco del jesuitismo y la Contrarreforma”, *Traza y Baza* 5 (1974), 77, *apud* R. de la Flor 1996: 84)

³¹ Compuestos entre 1522 y 1524; impresos por primera vez en 1548, luego de la aprobación papal, que ocho años antes había reconocido la orden fundada por San Ignacio.

Su rasgo más genial es no desdeñar los sentidos, sino tenerlos en cuenta, emplearlos a mayor gloria de Dios, ya que tan decisiva es su influencia en el alma. (Gállego, 1987: 180)

El gran incremento de lo visual en la época, la espectacularidad propia de la contrarreforma con una presencia constante de figuraciones que acompañan los más variados discursos,³² se apoya y justifica por las fundamentales prácticas jesuíticas, en cuyas teorizaciones sobre la meditación descubrimos la explicitación más contundente del poder efectista y adoctrinante de las imágenes y de lo visual en general.

Freedberg encuentra un inmejorable ejemplo de esto en la obra del jesuita A. Sucquet en cuyo capítulo titulado "Sobre el método de meditación, por el cual la mente asciende desde las cosas terrenas hasta Dios" construye una teoría sobre las relaciones entre forma y función, que conjuga imágenes naturales con imágenes construidas, donde se aprecia de qué modo la función artística se introduce subordinada a la función didáctica.

Éstas [las imágenes] podrán ayudar a todos, dado que la mente es árida y monótona; pero serán de especial utilidad para que el pueblo sencillo concentre su atención y medite con mayor provecho. Pues quien emplee este método fácilmente vencerá las dos cosas que tienden a hacer la meditación difícil e incluso estéril. La primera es la inestabilidad de la imaginación: después del pecado de Adán, perdió totalmente los estribos; a la mente inconstante se le ordenó errar por todo el curso de la tierra y no se le permitió adherirse a los pensamientos piadosos. **A fin de refrenarla, pareció apropiado fijarla, por decirlo así, mediante ideas e imágenes piadosas.** Así lo aprobó el bendito Ignacio cuando escribió a Nadal que éste debería publicar la Vida de Cristo **representada en imágenes bellas** para la conveniencia del meditante. La experiencia nos muestra cuán cierto esto es, y la Santa Iglesia, que hace un uso considerable de las imágenes, lo confirma con su autoridad. (A. Sucquet, *De meditandi methodo qua anima a terrenis elevatur in Deum*, 1630, libro 2, parte 2, cap. 35, p. 498, *apud* Freedberg 1989: 222-223, los resaltados son nuestros.)

En su comentario, Freedberg destaca la importancia que tuvieron estas ideas de Sucquet para fundamentar el papel de los sentidos en el conocimiento y la novedad que se produce en este momento de la cultura occidental con respecto a la forma de

³² El espectacular incremento del uso de los medio visuales que se registra en el Barroco es un asunto que ha sido tratado excelentemente por Maravall (1972 y en especial 1980: 500-524).

manipular los estímulos que surgen de las imágenes: “Si la imaginación es inconstante y tiende a vagar, debemos apoyarnos entonces en las seducciones de la forma para solicitar su atención y detener su libre flujo.” (Freedberg 1989: 222).

Con todo, es preciso recordar aquí que en el Renacimiento la vista alcanza una mayor jerarquía frente al oído como fuente y origen del conocimiento, sostenida por la idea de que la vista alienta la autonomía y el pensamiento individual,³³ tal como claramente lo expone Pedro Mexía en su *Silva de varia lección* publicada en 1540:

Y aunque el sentido del oír (el cuál sólo podría competir con el de la vista) sea llamado sentido de disciplina y, oyendo, se hagan sabios y dotos los hombres, esto primeramente se debe a la vista, como a descubridor y guía de lo que se dize y se oye, y como vía y camino por donde el entendimiento del hombre hizo investigación y noticia de las cosas para sí propio y para poderlas comunicar y enseñar a los otros. De modo que, aunque por el oír podemos ser enseñados de grandes cosas el primer inventor y maestro fue la vista. Y por el oído no puede entrar cosa que no sea dada por otro, y la vista propia gana y adquiere. El oír hace discípulos; la vista, maestros: pues por la vista, como digo, puede el hombre alcanzar y conocer muchas cosas sin ayuda de otro; por el oído, ninguna si no se la enseña. (Mexía: 412-413).

El programa desarrollado por el jesuitismo en sus largos años como garantes y formadores del pensamiento contrarreformista es afín a estas ideas. Sin embargo, es lícito pensar que, por más que corra por los mismos carriles, al usufructuar estas ideas para sus propios fines produce un quiebre determinante que limita el optimismo autonomista y casi libertario sobre la capacidad de conocer que se percibe en las palabras de Mexía. Así pues, partiendo de la concepción de la vista como el medio más apropiado para el conocimiento, se sigue que no hay que desaprovechar las posibilidades que ofrece como estímulo al pensamiento. Será recomendable, entonces, que el hombre maneje las imágenes mentales que puede crear para gobernar su espíritu, así como será un deber de los “conductores de almas” valerse del recurso de la imaginación, la figuración y la creación de imágenes —ya sean mentales o corpóreas— para moldear los pensamientos y, en lo posible, las vidas de su rebaño. Obviamente estas técnicas de manipulación o conducción, una vez despertadas y agilizadas en el ámbito religioso, no permanecieron únicamente allí, sino que se convirtieron en

³³ cf. Maravall 1973: 215-272, “La concepción del saber en una sociedad tradicional”.

moneda corriente del dominio político y social. Pero también del artístico, y así es que comprobamos que en el Barroco un indicador fundamental de la calidad artística es su capacidad de conmover y de atraer emocionalmente al público.³⁴

Ese conmover sin duda persigue la persuasión y, como es sabido, resulta definitorio de la cultura del Barroco. Buena síntesis de ello da R. de la Flor cuando habla de una “búsqueda constante del prodigio y de la admiración –esa capacidad para ‘mover los ánimos’ (Gracián)– que constituye el centro nuclear de los procesos de comunicación y cultura en el seno de la sociedad barroca.” Y lo define incluso como una “superior necesidad”, que es “la sentida en general por la cultura barroca española: la de construir un sistema que, presidido por la novedad y el artificio suspenda los ánimos” (R. de la Flor 1996: 25-26).

Siguiendo las recomendaciones de la retórica desde sus albores, los hombres del Siglo de Oro reconocían la importancia y las bondades comunicativas de convertir lo abstracto en concreto y, por lo tanto, fueron numerosas las voces que teorizaron sobre el uso de imágenes y sus capacidades como medio para inculcar ideas e influir sobre las conductas. El recorrido que hace Maravall sobre los autores de la época pone de manifiesto la utilización de esos principios de la retórica clásica al servicio del didactismo y la persuasión:

Según piensa el hombre del XVII, la incorporación de un elemento plástico a un contenido didáctico refuerza grandemente las posibilidades de asimilación de este último. Ya hemos hecho referencia a su fuerza para patentizar lo inmaterial. Pero además su eficacia adoctrinante deriva de que lo sensible se queda impreso en la memoria, se retiene mayor tiempo y puede, consiguientemente, influir más hondamente. (Maravall 1990:110)

La oratoria sagrada es un espacio especialmente fructífero para el desarrollo y puesta en práctica de estas estrategias. La función persuasiva es una de sus finalidades explícitas y aun cuando se pretenda la instrucción del público como interés principal, es indudable que un paso previo es la necesaria atracción de la atención. Entre los recursos más recomendados por los predicadores, se encuentra la visualización de las

³⁴ Como nunca antes la labor del artista se liga a la manipulación y se discute el adecuado equilibrio que debe existir entre engaño y verdad, verosimilitud y fantasía, apariencia y realidad. Así es también que las ideas de artificio, ficción, mentira están constantemente al acecho del creador que juega con ellas pero que no debe perder su adecuada gradación.

ideas, el convertir lo abstracto en concreto mediante el uso de ejemplos o imágenes persuasivas. Como postula Giuseppina Ledda al comienzo de su estudio (1989)

Jesuitas y predicadores han comprendido bien la eficacia de la comunicación y de la cultura visual (lo ha demostrado Maravall perfectamente); lo han entendido hasta el punto de que en el siglo que quiere persuadir a través de las imágenes, aspiran a extender los recursos de los sentidos a "predicar a los ojos". (Ledda 1989:129).³⁵

Pero no se trata simplemente de revitalizar recursos retóricos conocidos, sino que una marca particular del Barroco está dada por la enorme difusión de este tipo de prácticas en todos los órdenes de la cultura. En este sentido, las funciones que se le reconocen al arte como medio de comunicación tiene un carácter innovador. Desde determinada perspectiva, notamos que el arte en general se valora como medio para un fin que lo trasciende, es decir como instrumento de otro tipo de discursos que obtienen de los recursos artísticos formas de alcanzar sus objetivos. Eso es lo que podemos ver con el ejemplo citado por Maravall:

Es común opinión en el siglo XVII que, con la artística disposición de la verdad, es más fácil atraer la voluntad del hombre hacia ella. "Como con esto –dice Garau [a fines del siglo XVII]– 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". El *rendimiento de la voluntad* es, dicho en hermoso castellano, el fin perseguido por todo el amplio movimiento educativo del siglo XVII. (Maravall 1990: 113)

Desde otra perspectiva, la que atendemos si nos colocamos del lado del arte en sí mismo, hallamos también que, como señalábamos antes, las reflexiones acerca de los modos de transmitir la doctrina, predicar o instruir, afectan a los creadores y a las maneras en que se piensan las relaciones entre público y obra de arte. En modo extremo lo dice Bialostocki

³⁵ Entre los numerosos testimonios que recoge Ledda, transcribimos este párrafo con palabras de Escardó que resulta de especial elocuencia: "El P. jesuita J. B. Escardó, en la *Rhetórica Cristiana*, explica mejor el procedimiento, exhorta a la práctica: "Para mover así y a otros, se han de amplificar las cosas y hazer descripción de ellas, tan al vivo y como si las viésemos y luego saldrán los affectos (...) piense el orador y passe por la phantasia imágenes que representen las cosas que se han de tratar, porque mucho más mueve lo que vemos con los ojos, que lo que oímos"⁸. Recomienda "poner las cosas con tanta evidencia que parezca a los oyentes que las veen", a "privilegiar las cosas que se veen, más que se oyen", porque afectan mas." (Ledda 1989: 130)

El arte del siglo XVII ya no estudia la naturaleza, sino el alma humana, empleando para ello una frialdad casi científica, y buscando todos los medios para impresionar al propio hombre y estimular su actividad. (J. Bialostocki *Estilo e iconografía*, Barcelona, 1973, p. 96, *apud* R. de la Flor 1996: 138.)³⁶

En definitiva se puede afirmar que tanto los teorizadores como los artistas de la época reconocían por igual el poder persuasivo de lo visual, así como su amplitud para alcanzar el entendimiento de todos los estratos socio-culturales. La arraigada conciencia de la función social del arte justificaba entonces los usos de la pintura y escultura como medios para transmitir los valores e ideas que sustentaban la sociedad, al punto de que Portús Pérez propone hablar del “valor instrumental de la imagen en el Siglo de Oro” (1999: 20 y ss.).³⁷

De modo que la presencia constante de imágenes con funciones pedagógicas y persuasivas tiñe el mundo cultural de la España del Siglo de Oro y tiene un papel preponderante en los modos por los cuales el pensamiento simbólico se arraiga en las mentalidades individuales y colectivas. No hay que olvidar que los descubrimientos técnicos del Renacimiento con respecto a la imprenta y, por consiguiente, la multiplicación industrial no sólo de textos sino también de grabados, produjo cambios notables en el consumo, modos de percepción y recepción de la imagen. La imprenta

³⁶ Elocuente ejemplo de tal cruce se aprecia en el testimonio de Pacheco en su *Arte de la pintura* (1649), cuando retoma el tópico horaciano sobre el poder de la vista para aplicarlo al ennoblecimiento de las artes plásticas: “La parte no sólo propia, pero más principal a que se encamina la pintura, es a mover el ánimo de quien la mira; y tanto mayor alabanza le da, cuanto más noble es el efecto. Que si el orador (como ya se tocó) por saber, con la facultad del decir, volver los ajenos afectos a esta o aquella parte merece eterna alabanza, ¿quién duda que la pintura cristiana acompañada de la belleza y consideración espiritual, tanto más eficaz y noblemente podrá conseguir este efecto respecto de la muchedumbre, que universalmente es indocta?” (Pacheco 1990: 254).

³⁷ “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)

permitió un crecimiento exponencial del público receptor y una abundancia antes inusitada de imágenes impresas que alcanzaban a ese público en situaciones más íntimas, cercanas y cotidianas de lo que podía haber sucedido en épocas previas; pero además es esencial tener en cuenta la uniformidad iconográfica que permitía también la reproducción mecánica de imágenes (cfr. Freedberg 1989: 212 y ss.).

El público se convierte en un nuevo “sujeto vidente” que interactúa con las imágenes que se le presentan, las cuales cada vez más se establece como norma la carga simbólica y la necesidad de esa lectura interpretativa que necesariamente lo involucra. Semejante cúmulo de novedades en la relación del público con la imagen produce al decir de R. de la Flor nuevas “tecnologías de la imagen” que son propias del Siglo de Oro:

...junto a las innovaciones que se producen en los modos de representación plásticas en áreas tradicionales (como la escultura y la pintura), desde otros dominios (que pueden ser, y lo son singularmente, el de la retórica o la psicología de la percepción) se va a profundizar también en las relaciones complejas de las imágenes con los discursos. Ante esas operaciones novedosas, nos encontramos como ante prácticas que buscan lo que podríamos llamar una activa somatización de la imagen, un sometimiento de la misma al régimen de lo decible. Y es que, como escribía Foucault: “Saber es hacer hablar a todo”.³⁸ Saber, en la conciencia de los hombres del Renacimiento y el Barroco, es hacer hablar sobre todo a las imágenes, devolver la palabra a eso que se denominaban los “lenguajes dormidos”. (R. de la Flor 1995: 181-182 “Tecnologías de la imagen en el Siglo de Oro”)

La imagen alcanza, entonces, mayores jerarquías como instrumento de transmisión y pedagogía que son aprovechados como nunca antes por los productores y divulgadores del saber, al tiempo que un público cada vez más amplio se entrena en las sutilezas de la interpretación de lo visual como imagen simbólica. En el capítulo siguiente abordaremos la emblemática, género que testimonia aquella jerarquía y resulta característico del especial simbolismo de la época.

³⁸ Dice Foucault (1996: 48): “...saber consiste en referir el lenguaje al lenguaje; en restituir la gran planicie uniforme de las palabras y de las cosas. Hacer hablar a todo. Es decir, hacer nacer por encima de todas las marcas el discurso segundo del comentario. Lo propio del saber no es ni ver ni demostrar, sino interpretar.”

II 3 - La emblemática

“Una cultura basada en imágenes como la barroca, forzosamente lograba cristalizar en el emblema su máxima aspiración, la de fundir la poesía con la pintura. De esta confluencia basada en el consabido (bien que falaz) reclamo del ut pictura poesis horaciano, hablan todos los libros de emblemas...”
Aurora Egido,
“Emblemática y literatura en el Siglo de Oro” (146)

Es lícito afirmar que la manifestación más propia y característica del simbolismo en el Siglo de Oro es la emblemática; la emblemática como género particular y como configuración general de los modos de transmisión de ideas de manera persuasiva y sintética.

El emblema es un género que nace en el Renacimiento y alcanza un auge extraordinario en el Barroco. Se trata de un artefacto logoicónico –según la feliz formulación de Fernando Rodríguez de la Flor– en el cual una imagen simbólica y una variedad de textos establecen conexiones de profunda interrelación.

Un punto que es necesario aclarar desde un principio es que para el abordaje del estudio de este género, no parece conveniente pretender alcanzar una definición muy restrictiva, puesto que sus manifestaciones fueron innumerables y las especificaciones genéricas o terminológicas que en nuestra época buscamos y requerimos, no coinciden ni preocupaban del mismo modo a los contemporáneos que hicieron uso de la emblemática.



1. El *Emblematur liber* de Alciato

A partir de la idea de raigambre jeroglífica de que los objetos pueden significar tal como lo hacen las palabras,¹ Andrea Alciato perfecciona su colección de epigramas casi como un juego y una distracción de sus ocupaciones y producciones más serias como jurisconsulto.² La mayoría de estos poemas eran traducciones al latín de aquella gran colección de epigramas antiguos que se conoce como la *Antología Griega* o *Planudea*.³

Estos textos de Alciato, a los que quiso dar el nombre de “emblemas”, eran epigramas en los que algo específico se describe de tal modo que adquiere un significado adicional.⁴ En una carta enviada el 9 de enero de 1523, dice a Francesco Calvo (sigo la traducción de Drysdall):

These past Saturnalia, in order to gratify the noble Ambrogio Visconti, I put together a little book of epigrams to which I gave the title Emblems, for in each epigram I describe something which is taken from history or from nature and can mean something refined (*elegans*), and from which artists, goldsmith, metalworkers, can fashion the kind of objects which we call badges and which we attach to our hats or use as trade-marks, like Aldus' anchor, Froben's dove or Calvo's elephant which is in labour so long and gives birth to nothing.⁵

¹ “...las palabras significan, las cosas son significadas. Sin embargo, a veces también las cosas pueden significar”, dice Alciato en un tratado sobre términos legales y su semántica, *De verborum significatione*, 1530, 102 (cf. Drysdall 2008: 87), el pasaje original dice “Verba significant, res significantur. Tametsi et res quandoque etiam significant, ut hieroglyphica apud Horum et Chaeremonem, cuius argumenti et nos carmine libellum composuimus, cui titulus est Emblemata.” *D. Andreae Alciati ivrecons. clarissimi de verborum significatione libri quatuor. Eiusdem, in tractatum eius -argumenti ueterum Iureconsultorum, commentaria*, Lugduni (Gryphius), 1530 (Utrecht, University Library L. fol. 220), (*Apud Miedema*) [Las palabras significan, las cosas son significadas. Sin embargo, también las cosas pueden algunas veces significar, como por ejemplo los jeroglíficos de Horus y Caremón; y nosotros continuando con esa idea, hemos escrito un libro de versos cuyo título es Emblemata”]

² Andrea Alciato fue un importante jurisconsulto milanés que nació en 1492 y murió en 1550. Era una de las personalidades más importantes en el estudio de las leyes de su época y tuvo contacto con los más preclaros intelectos contemporáneos. Sus obras sobre interpretación del Derecho Romano y sobre diversos temas relacionados con las leyes fueron muy influyentes en su época. Tuvo una sólida formación humanística y así es que se dedicó también a la traducción y comentario de textos antiguos y a la composición poética (cfr. Drysdall 2008, Zafra 2003:11-13).

³ Una completa relación de la composición y ediciones de la obra de Alciato en Zafra 2003.

⁴ Miedema 1968: 241.

⁵ : *‘His Saturnalibus ut illustri Ambrosio Vicecomiti morem gererem, libellum composui epigrammaton, cui titulum feci Emblemata: singulis enim epigrammatibus aliquid describo, quod ex hixtoria [sic], vel ex rebus naturalibus aliquid elegans significet, unde pictores, aurifices, fusores, id genus conficere*

Los especialistas acuerdan en aceptar, en consonancia con menciones como ésta y otras de sus textos tempranos, que en principio Alciato sólo quiso hacer una antología particular de epigramas (algunos originales, otros traducidos o inspirados en la *Antología griega*); sin embargo, también se acepta que posiblemente la idea de combinar los poemas con imágenes no era del todo ajena a Alciato o que, incluso, tal vez hubiera estado sugerida por él mismo en su obra (cf. Scholz 1991 y Drysdall 2008).

Las únicas certezas que se tienen al respecto son ciertos hechos concretos. En primer lugar, que en 1531 se publica en Augsburg la primera edición de su colección con el título *Emblematum liber*, en la cual los epigramas están acompañados de grabados. El responsable de esta publicación fue el editor de una pequeña y oscura imprenta, Heinrich Steyner y, por lo que los posteriores testimonios directos del propio autor dejan en claro, Alciato no sólo no aprobó esta edición, sino que ni siquiera estaba al tanto de que iba a salir a la luz en ese momento (es posible que muchos años antes hubiera encomendado la obra a otro editor que luego quebró)⁶.

En segundo lugar, acerca de la cuestión del agregado de imágenes a los epigramas, lo que los testimonios indican es que Alciato se quejó de la mala factura de las imágenes de Steyner, así como de las numerosas erratas de sus textos (Drysdall 2008: 84), pero no del hecho de que se ilustrara su obra. Más aún, cuando en 1534 Alciato vuelve a hacer publicar su colección de “emblemas”, con enmiendas y bajo su atento cuidado, en la imprenta de Christian Wechel de París, no abandona ni mucho menos la conjunción de los textos con las imágenes.⁷ Ni tampoco lo hará en las sucesivas ediciones y ampliaciones de su obra que publica en los años siguientes. De modo que, haya sido sólo una ocurrencia genial de Steyner o una idea previa del autor de los epigramas, lo que está fuera de duda es el manifiesto interés mostrado por Alciato en las imágenes como parte esencial de su colección.

Por otro lado, la crítica generalmente ha considerado la primera edición de 1531 como la que dio origen a la emblemática. Sin embargo, resulta muy convincente

possint, quae scuta appellamus et petasis figimus, vel pro insignibus gestamus, qualis Anchora Aldi, Columba Frobenii et Calvi elephas tam diu parturiens, nihil pariens. (Apud Drysdall 2008: 79-80)

⁶ Tal es la hipótesis de Vera Sack reseñada por Scholz 1991: 244-249.

⁷ Esta edición lleva el título de *Emblematum libellus* pero aún sólo contiene una parte de los emblemas que formarán a partir de la edición de 1551 en Lyon el corpus completo de la obra de Alciato.

la posición de Scholz cuando afirma que la verdadera fundadora del género emblemático es esta edición de París de 1534 y no la defectuosa de Augsburgo de 1531. Una cuestión formal tiene especial relevancia y no el hecho de que Alciato no hubiera autorizado la publicación de Steyner. En efecto, en esa edición de 1531 los epigramas e imágenes están dispuestos de manera continua, con epigramas que ocupan más de una página y que pueden aparecer separados de su imagen correspondiente, es decir no hay una idea de unidad entre las partes escrita e ilustrada que se traslade a la página. A diferencia de esto, la edición de 1534 se organiza de acuerdo al principio de un emblema por página, de modo que la unidad de sus partes se hace manifiesta y se representa de manera visualmente persuasiva. Tal es así, entonces, que es en la edición de Wechel donde podemos asistir verdaderamente al nacimiento del *emblema triplex*, la forma modélica del emblema que se mantendría a lo largo de la historia del género.⁸

Más allá de variaciones personales de los autores e incluso de la fluctuación en las denominaciones, la estructura formal del emblema modelo es una unidad formada por esas tres partes bien delimitadas en la edición de Wechel: *inscriptio* (lema o mote), *pictura* (figura o imagen) y *subscriptio* (epigrama o versos).

El mote, lema o *inscriptio* introduce la imagen y suele sintetizar ingeniosamente el sentido de lo representado, es una frase breve y sentenciosa, a veces tomada de la tradición literaria (versos conocidos o citas fragmentarias), otras de refranes populares o sentencias cultas. Aunque otras veces no son sino más que un título que pone nombre e individualiza las imágenes de la *pictura*. En los emblemas en lenguas vernáculas es común utilizar aquí el latín o una lengua distinta a la del autor.

⁸ Transcribo el párrafo de Scholz donde aclara el asunto: "Now there can be little doubt that it was Christian Wechel's 1534 Paris edition rather than Heinrich Steyner's 1531 Augsburg edition which was to shape the future of the emblem genre in the sense that it, rather than the Augsburg edition, supplied the perceptual prototype on which later emblem books were modeled. In the earlier edition the epigrams and illustrations, it will be recalled, are arranged in "run-on" fashion, with epigram at times printed over two consecutive pages, pages at times made up of the illustration and the epigram of one emblem, and, at the bottom of the page, the motto of the next emblem in the series, or with the epigram of one emblem and, underneath, the motto and the illustration of the next emblem in the series. Here the three parts of an emblem which belong together are thus only co-ordinated semantically by means of deictic and referential expressions. In the 1534 edition with its one-emblem-per-page lay-out, perceptual closure is added to semantic closure, and it is precisely this feature of perceptual closure which was "needed" if the epigram and the accompanying illustration was to be perceived as *one* integrated bi-medial textual whole, rather than as *two* medially distinguished but semantically co-ordinated self-contained texts." (Scholz 1991: 252)

La *pictura* es una imagen simbólica que puede presentar un solo objeto o varios, mostrar una conjunción extraña de seres o representar algún episodio narrativo (de la mitología, de la tradición fabulística o de la historia), puede ser enigmática o totalmente familiar: es amplio y abierto el campo de lo que puede incluirse en la imagen del emblema. El presupuesto general, sin embargo, es que la cosa representada está significando más allá de su materialidad, es *res significant*, una cosa que significa.

Los versos de la *subscriptio* tienen función epigramática, declaran, explican o amplían lo presentado en la imagen y profundizan su significado. Su extensión, forma y calidad literaria varían mucho. La forma poética que se usa en ellos puede ser variable (en la emblemática española se usan especialmente la octava real y el soneto, aunque hay autores que se valieron de formas más hispánicas como las coplas o redondillas). Mientras que los epigramas griegos o latinos tenían un tono muchas veces satírico, mordaz o festivo, el epigrama humanista se fue volcando hacia un acento más admonitorio y moralizante; y esta es la modalidad que siguen los epigramas emblemáticos (cfr. López Poza 1999).

La colección de Alciato tuvo un éxito inmediato que se atestigua por las numerosas ediciones del original y pronto traducciones a los principales idiomas europeos, que se han calculado en total como doscientas sólo entre los siglos XVI y XVII. Las primeras ediciones de la colección fueron aumentadas por Alciato hasta llegar a los 201 emblemas hacia 1548, en la que sería la colección definitiva encomendada a Guillaume Roville y Macé Bonhnomme de Lyon. Pero además de la enorme difusión de la obra de Alciato, desde la segunda mitad del siglo XVI numerosos autores continuaron su modelo, introdujeron cambios e interpretaciones particulares de la estructura genérica que llamamos emblemática y que tuvo en este preciso momento su comienzo y florecimiento.⁹



⁹ Para una repaso sintético y ordenado de las ediciones, traducciones y continuadores tempranos de Alciato véase especialmente Zafra 2003 y Drysdall 2008.

2. El origen del término “emblema”

Como señala Miedema (1968), el origen del término es griego y servía para designar los injertos que se hacen en botánica para cruzar una planta silvestre con una cultivada. Este sentido no se transmitió al latín medieval, aunque fue revivido en el siglo XVI por los humanistas.

En latín clásico y medieval se utilizó el término ‘emblema’ para aludir a un tipo de trabajo decorativo de incrustación, como la taracea o el mosaico. También se usó metafóricamente en la retórica (Lucilio, Cicerón, Quintiliano) para designar un discurso que utiliza, servilmente y sin criterio de adaptación, materiales que le son ajenos, los cuales incrusta en su discurso de manera forzada.

Alciato desde un principio, ya lo dijimos, llamó a su colección de epigramas “emblemas”, Miedema sostiene que puesto que no consideraba que sus obras necesitaran ilustraciones, lo habría hecho pensando especialmente en el sentido original griego: el injerto de lo cultivado en lo salvaje. Es decir, no habría estado haciendo referencia a la conjunción de materiales distintos (imagen física y textos) sino más bien al principio de que a aquello que se representaba se le sumaba o injertaba un significado inteligible, placentero o edificante. Pero, como también dijimos, no hay acuerdo entre todos los estudiosos sobre si Alciato pensaba en imágenes como parte integral de sus epigramas o no. De lo que no hay dudas es del carácter visual y contenido ejemplar que tienen sus versos.¹⁰

Sí hay consenso, sin embargo, en que hacia 1540 ya comienza a afianzarse la idea de que el *emblema* está asociado al arte del mosaico o la taracea, es decir, a los trabajos de incrustación sobre madera o con metales y piedras preciosas que se utilizaba en decoración y producía objetos que podían colocarse como adorno sobre variados soportes. Tal asociación, una vez que el emblema había adquirido ya su estructura canónica de imágenes y textos, resultaba tremendamente eficaz porque daba cuenta de su realización con fragmentos de procedencias, esencias y códigos distintos. Existen muchos testimonios de autores del Renacimiento y Barroco que explican el sentido y función de los emblemas basándose en el sentido artístico del término. Entre otros, este pasaje del jesuita Danielo Bartoli, citado por Praz, recoge los lineamientos

¹⁰ Scholz 1991 y Drysdall 2008 aclaran las diferentes posiciones de la crítica al respecto.

principales a los que había llegado la reflexión sobre el emblema hacia fines del Barroco

En muchos lugares he visto obras y muestras maravillosas del antiguo y ahora casi abandonado arte de la incrustación... Requiere toda la habilidad de la inteligencia y de la mano, trabajando una en seleccionar y la otra en unir esas diferentes rodajas de madera, de modo que tengan un cierto color, un cierto grano, una cierta veta, y sean alternativamente tan claras y luminosas, tan sombreadas y oscuras, que encajadas unas junto a las otras el efecto que se procura aparezca como resultado de su unión: pero bajo el sombreado de una y otra hoja, con tal mezcla de colores, no parecerá un conjunto de muchas porciones de distintos árboles y bosques diferentes artísticamente reunidas, sino una obra nacida de una vez en el tronco de un árbol, que de forma completamente casual apareció cuando se partía éste... En tales obras de taracea se trata que parezca que la naturaleza ha imitado al arte, consiguiendo de ese modo que el arte no pueda distinguirse de la naturaleza. La fuente del asombro y por lo tanto del deleite en estas obras de arte ¿no es el hecho de que veamos una cosa para expresar otra? Siendo tan inocente el engaño cuanto que en la entera composición de una cosa falsa no hay un elemento siquiera que no sea verdadero. Lo mismo sucede cuando utilizamos nosotros cualquier cosa sacada de la Historia, de las fábulas, de la naturaleza y el arte, para representar algo de orden moral, que le es ajeno. Verdaderamente en este sentido habría tantas apropiaciones y correspondencias de proporciones recíprocas entre lo verdadero y sus semejanzas, que la totalidad, por así decirlo no parecería artificio del ingenio sino “filosofía de la naturaleza, como si la naturaleza hubiera escrito, casi en clave, en todas partes sus preceptos”. (*Dei Simboli trasportati al morale* (1664), *apud Praz* 1989: 21)

Interesa destacar de esta cita la importancia puesta en la selección y posterior unión de partes distintas para lograr una unidad orgánica (que parece haber salido de la naturaleza tal cual la vemos); así como también el énfasis en el método cognoscitivo que descubre verdades a través de falsedades o ficciones, donde una cosa sirve para expresar otra de orden muy diferente, que se le injerta o incrusta pero que sin embargo no es completamente artificial ni mentirosa, sino *descubierta* por el ingenio que aprende de la filosofía de la naturaleza.

Otra cuestión terminológica se relaciona con la variedad de criterios para llamar a una u otra parte de estos artefactos “emblemas”. Vimos que Alciato, en un primer momento, consideraba que el epigrama era de por sí el emblema, aunque luego en la primera edición avalada por él (la de París de 1534) la estructura conjunta de

textos e imágenes adquirirían su forma canónica de emblema. Autores posteriores, en muchos casos, mantuvieron la primera acepción usada por Alciato de emblema como el epigrama. Sin embargo, otra corriente consideraba que la imagen simbólica era especialmente el emblema, confundiendo el término con jeroglífico, símbolo, etc. En cambio, con mayor percepción teórica, se inscriben los que delimitan el uso del término para la adecuada conjunción de imagen y texto. Así, por ejemplo, Juan de Horozco y Covarrubias en el libro primero de su obra *Emblemas morales* (1589) afirma que

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... (Libro I, cap. 1)

Mientras que, por el contrario, su hermano Sebastián en el *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611) comienza definiendo emblema en su sentido original de ornamento hecho de injertos de piedras o taracea de madera, y luego dice:

Metafóricamente se llaman emblemas los versos que se subscriben a alguna pintura o talla, con que sinificamos algún concepto bélico, moral, amoroso o en otra manera, ayudando a declarar el intento del emblema y de su autor. Este nombre se suele confundir con el de símbolo, hieroglífico, pegma, empresa, insignia, enigma, etc. Verás al obispo de Guadix, mi hermano, en el primer libro de sus Emblemas, a donde está todo muy a la larga dicho, con erudición y distinción. (s.v. 'emblema').

Esta variación nos permite comprender que la precisión terminológica con respecto a este asunto no era una preocupación esencial entre los hombres de la época.



3. Relación entre las tres partes del emblema

Diferentes teorías tratan de explicar y codificar las relaciones que se establecen entre las tres partes del emblema. Peter M. Daly (1979: 21-24), en su análisis sobre las teorizaciones modernas sobre la emblemática, sostiene que un punto de vista bastante extendido es que la función de la *subscriptio* es resolver el enigma supuestamente planteado entre *inscriptio* y *pictura*; sin embargo, esto resulta demasiado rígido y no se cumple en muchos emblemas clásicos (como los de Alciato). De modo que prefiere la explicación inicial de Liselotte Dieckerman, quien ofrece una descripción más flexible al decir que las tres partes del emblema deben elucidarse unas a otras; la imagen no es una ilustración del texto, ni el texto debe ser una explicación de la imagen; su propósito es la mutua elucidación de una idea. Por su parte, Albrecht Schöne, en su completa teoría sobre el emblema, propone una caracterización que, según Daly, es al mismo tiempo más amplia y más elástica: la función de las partes individuales del emblema es una “doble función de representación e interpretación, descripción y explicación.” Se trata de tres partes interconectadas que se van describiendo e interpretando mutuamente. Dice Schöne, traducido por Daly:

One is probably more likely to do justice to the variety of forms, if one characterizes the emblem in the direction that its three-part structure corresponds to a dual function of representation and interpretation, description and explanation. Inasmuch as the *inscriptio* appears only as an object-related title, it can contribute to the representational function of the *pictura* as can the *subscriptio* – if part of the epigram merely describes the picture or depicts more exhaustively what is presented by the *pictura*. On the other hand, the *inscriptio* can also participate in the interpretative function of the *subscriptio*, or that part of the *subscriptio* directed towards interpretation; through its sententious abbreviation the *inscriptio* can, in relation to the *pictura*, take on the character of an enigma that requires a solution in the *subscriptio*. Finally, in isolated instances the *pictura* itself can contribute to the epigram interpretation on that which is depicted, when, for example, an action in the background of the picture with the same meaning helps to explain the sense of action in the foreground. (...)

The dual function of representation and interpretation; description and explanation, which the tripartite construction of the emblem assumes, is based upon the fact that that which is depicted means more than it portrays. The *res picta* of the emblem is endowed with the power to refer beyond itself, it is a *res significant*. (A. Schöne, *Emblematik und Drama in*

Zeitalter des Barock, 2ª ed., München, 1968: 21 y 22, *apud* Daly 1979: 23-24.)

Tal como resume Cull, 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. El lector del emblema se ve envuelto en un desafío intelectual. En lugar de sopesar distintas interpretaciones, como para una pintura o un poema, debe ir descartando posibilidades aparentemente viables hasta dar con el punto exacto donde el mote, la imagen y el epigrama coinciden. En ese preciso momento, cuando se comprende completamente el sentido predeterminado, el lector experimenta una satisfacción iluminadora y la dificultad experimentada contribuye a fijar con mayor fuerza el concepto transmitido por el emblema.¹¹



¹¹ "The enduring popularity of the emblem genre is somewhat of a mystery. It is perhaps due in part to the unique process of reading and interpreting the emblem. Separately, both word and image are capable of evoking multiple layers of meaning in a given poem or painting. With the passage of time, new significations accrue and revitalize the work of art. The emblem functions quite differently. When taken alone, its three basic components of *inscriptio*, *pictura* and *subscriptio* are also endowed with complex potentialities. The proof of this assertion lies in the common practice of borrowing emblem plates from a predecessor to create a new and different emblem. However, when viewed as part of the emblematic whole, each of the three components circumscribes and limits the potential meanings of the others. The reader / viewer of the emblem engages an intellectual challenge. Instead of compounding interpretations, as in a painting or a poem, we must discard seemingly viable possibilities until we hit upon the single axis where motto, plate and explanatory poem all coincide. At the precise moment when the predetermined meaning is fully comprehended, the reader experiences an illuminating satisfaction. It is the joy of the hunt, or the pleasure of working through the enigma, which yields aesthetic pleasure." (Cull 1992, 10)

4. Precursores del emblema: la empresa cortesana

Hemos hablado ya de los fundamentos del simbolismo medieval, fundado en la concepción mística de lo creado; tal forma de pensar tuvo un amplio desarrollo en los métodos de lectura alegórica de las Sagradas Escrituras y resultó una gran influencia para la exégesis y la creación tanto de la literatura como del arte occidental. Esto puede apreciarse también en las reinterpretaciones alegóricas de los mitos clásicos y las colecciones de mitos que pasaron por la Edad Media y llegaron al Renacimiento y Barroco. También mencionamos ya el papel del redescubrimiento de los jeroglíficos egipcios en el Renacimiento y la lectura hermética que de ellos se hicieron en los círculos neoplatónicos.

Entre los antecedentes de la emblemática, si bien no puede soslayarse el papel jugado por la heráldica, la numismática e incluso la mitografía, tal como habían llegado estas prácticas hacia mediados del siglo XVI, sin duda el género más cercano, influyente y determinante fue el de las empresas o divisas.¹² De hecho, los autores contemporáneos reconocían como influencia directa para el nacimiento del género, por un lado la construcción semántica con imágenes que descubrían como una marca de los jeroglíficos egipcios y, por otro, la estructura formal de las empresas o divisas tal como se había desarrollado en las cortes italianas desde el siglo XV.¹³ Hablar de las formas, funciones y particularidades de las empresas nos permitirá caracterizar asimismo rasgos de la emblemática que tienen especial interés.

La empresa es también una forma logoicónica, aunque formada sólo por dos elementos: una imagen y un mote. Sus raíces pueden rastrearse en la Antigüedad clásica; los estandartes de las legiones romanas o las medallas conmemorativas de los generales y emperadores fueron entendidas por los hombres del Renacimiento como sus ilustres antepasados. Asimismo, los jeroglíficos egipcios sirvieron de base conceptual ya sea para construir empresas con algunos de sus símbolos, como para el mecanismo preciso de significación del que ya se habló antes (es decir, *res significant*, cosas que significan).

¹² Para un análisis pormenorizado de los precursores de la emblemática, consideramos que las páginas más útiles y completas son las de Daly 1998: 9-42.

¹³ Así lo reconoce Daly en 2008, al repasar las teorizaciones sobre el emblema de los autores del XVI, XVII y XVIII.

Es en las cortes renacentistas con su ambiente bélico-amoroso donde nace efectivamente el género de las empresas. Recordemos que, en la evolución del siglo XV al XVI, los antiguos caballeros guerreros van transformándose progresivamente en caballeros cortesanos, de modo que el espíritu batallador que se valía de las armas y la habilidad guerrera, se sirve ahora del ingenio, la elegancia mundana y los conflictos amorosos para destacarse y ocupar un lugar preeminente en la corte. En este ambiente, la moda de las empresas se desarrolló y tuvo una larga vida que traspasó las fronteras de la corte para aparecer en las marcas personales de impresores, autores, militares y políticos, en las insignias de las órdenes religiosas o de las agrupaciones civiles de todo tipo, además de continuar su papel como objeto circunstancial de juego ingenioso. Tal como sostiene Praz, la empresa permite dar cuenta del gusto y punto de vista que imperó en los siglos XVI y XVII, puesto que, en gran medida el triunfo del concepto y el ingenio en la literatura sería fruto de la tendencia hacia este género que resulta una clave para el espíritu de su época (Praz 1989: 66 y ss.).

La empresa se refiere a un propósito personal (de ahí su nombre derivado de “emprender”, acometer algo) y asienta su eficacia y elegancia –si es que estas dos cualidades no son aquí lo mismo– en la agudeza, inteligencia y equilibrado carácter enigmático de sus dos componentes. Paolo Giovio, fundamental teorizador de la empresa del siglo XVI,¹⁴ entiende que la primera regla que debe seguirse para lograr una buena empresa es la justa proporción de *cuero* y *alma*, aludiendo en este caso a la justa proporción ente imagen y mote. Si bien preceptistas posteriores de especial interés, como Tesauro y luego Menestrier,¹⁵ con una concepción más sofisticada sobre los modos en que la mente humana alcanza la intelección,¹⁶ consideran que esta analogía se refiere más precisamente a la proporción entre realización material de la

¹⁴ *Dialogo delle imprese militari e amoroze*, Roma, 1555, uso la edición de Lyon de 1559..

¹⁵ Emanuele Tesauro, *Canocchiale aristotelico* de 1654; Claude-Françoise Menestrier quien escribió sus obras durante la segunda mitad del siglo XVII.

¹⁶ Tesauro y luego Menestrier que fue muy influido por aquél, basaron sus meditaciones sobre el modelo neo-tomista de las facultades humanas. El hombre, compuesto de cuerpo y alma, necesita de la materialidad para conocer. Las imágenes son el intermediario perfecto entre el mundo material y el espiritual porque son capaces de participar en las dos naturalezas. Dado que nuestro espíritu sólo opera a través de imágenes que son recibidas por el cuerpo e internalizadas luego en el alma que puede convertirlas en ideas o imágenes espirituales. Su comprensión, entonces de los conceptos de cuerpo y alma en la teoría de las empresas es más complejo: puesto que cuerpo será entendido como toda realización material (la empresa en su totalidad) y alma, el resultado intelectual y espiritual, el concepto, que surge de esa particular combinación de materiales, su significado ulterior. (Cfr. Mansueto 2002; Loach 2002)

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 y Loach).

Los preceptistas y emblemistas del siglo XVI y XVII multiplicaron, sopesaron y complicaron las distinciones de forma y contenido entre ambos géneros; aunque en la práctica, aparentemente, no fuera más que para quebrar o desestimar las reglas que ellos mismos proponían. Sin embargo, como norma general, el emblema resulta un modo más laxo y permisivo que el de la empresa. La imagen de la empresa, por ejemplo prohibía la figura humana y debía contener no más de dos elementos que debían ser verdaderos, tener carácter noble y no ser en extremo comunes.¹⁷ Su mote debía ser extremadamente breve y expresar un pensamiento noble. En definitiva, para hacer un buen emblema se requieren menos precisiones que para lograr una buena empresa. Tal como dice Juan de Horozco, en el Primer libro de sus *Emblemas morales* (1589), un emblema puede parecer empresa y justamente por eso ser más perfecto porque la empresa ante todo debe ser concisa e ingeniosa, y si bien el emblema necesita de su tercer componente, el epigrama o *subscriptio*, que contribuye a la dilucidación del concepto, gana eficacia si alcanza la concisión de la empresa.

Pero además de las distinciones estructurales (forma tripartita o forma bipartita), la distinción más importante es que la intención del emblema no es personal como el de la empresa, sino universal. La empresa busca representar el proyecto o propósito vital, ético, amoroso del individuo que la detenta, como si fuera un retrato de su personalidad (si no de la real, al menos de la deseada). En cambio, el emblema se propone una meta más universal, su propósito en cualquier circunstancia es divulgador: la conjunción de imagen y texto pretende transmitir una idea edificante y de alcance general dentro de los parámetros de influencia que se ha marcado, ya sea una enseñanza práctica, política o moral, un aviso para mejor vivir, una reflexión filosófica, etc. Claro está que representa también un concepto, pero ese concepto quiere darse a entender a todos y no mantenerse relativamente oculto como sucede en la empresa. La finalidad del emblema es actuar sobre el espíritu del lector para lograr una respuesta acorde. La de la empresa es resaltar la nobleza, ingenio, propósitos

¹⁷ Animales rastreros, insectos considerados malsanos u objetos de uso doméstico quedaban entonces prohibidos por su falta de “nobleza”.

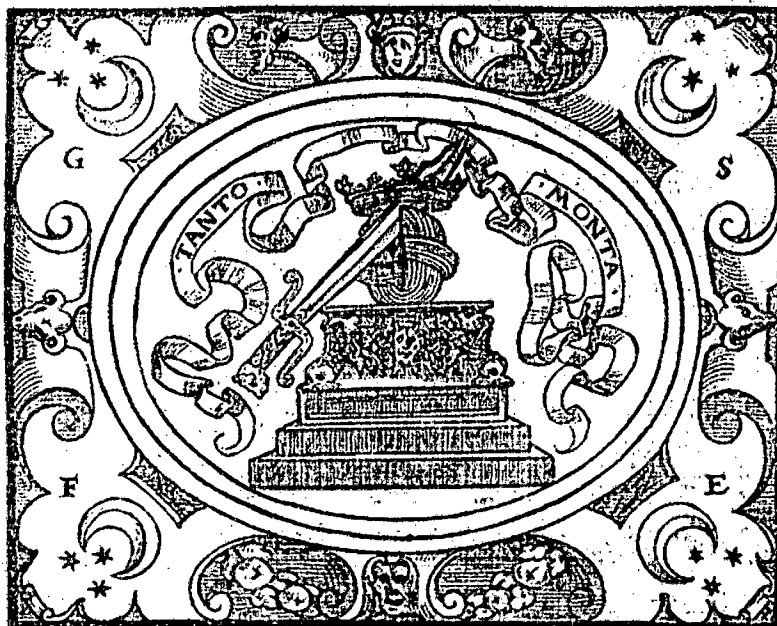
vitales o pensamientos de quien sea su dueño y que esto sea comprendido por quienes estén a su altura.

Llegamos aquí a la cuestión de la oscuridad, tema insoslayable en la tradición simbólica. En la empresa, el carácter enigmático y la relación velada entre realización material y significado es algo perseguido e incluso recomendado. Si bien la empresa perfecta, según dicen los teorizadores, debe no ser tan enigmática que nadie pueda entenderla, tampoco se espera que sea demasiado clara como para que resulte evidente para los legos o completamente falta de ingenio.¹⁸ Un cierto enigma debe recorrer la relación entre los componentes de la empresa sin que por eso se pierda su carácter noble y representativo de una personalidad.

Ni el emblema, ni la empresa pueden ser simples enigmas que se agoten en sí mismos cuando se ha resuelto el acertijo. Pero de estos dos géneros hermanos, es el emblema el que menos puede definirse por la relación enigmática entre sus partes, como ha precisado Daly (especialmente 1979: 28-29). Al respecto dirá que, aunque es propiamente emblemática la tensión entre las partes que lo componen, el emblema no saca su peculiar tensión de la relación accidental entre mote e imagen, como sucede en el enigma, sino de la relación esencial entre el objeto representado y el significado, de modo que no pierde absolutamente nada cuando la relación inicialmente oscura entre sus componentes, es iluminada y se descubre su significado. En definitiva, la tensión enigmática del emblema apunta a poner en movimiento el proceso mental del lector y hacer que la relativa oscuridad sea un acicate para comenzar la indagación, así como también alcanzar una mayor penetración en su mente, pues lo que ha sido difícil de comprender se fija con más fuerza en la mente como un triunfo que ha logrado la propia inteligencia.

Dos ejemplos de empresas o divisas recogidas por Paolo Giovio:

¹⁸ Éste es precisamente la segunda regla de Giovio para la empresa perfecta.



El nudo gordiano cortado por la espada de Alejandro
 "Tanto monta"
 Empresa de Fernando el Católico
 (Giovio 1559: 26)



El armiño rodeado por un cerco de barro o estiércol.
 "Malo mori quam foedari"
 (Giovio 1559: 30).

5. El emblema como forma de lectura y modo de pensamiento

Los aportes más importantes a la teoría del emblema fueron hechos en la década de 1970 por dos especialistas alemanes, Albrecht Schöne y Dietrich Jöns, que trabajaron por separado pero que enfocaron la problemática desde una perspectiva similar y llegaron a conclusiones concordantes. Peter Daly se ha ocupado de transmitir las teorías de Schöne y Jöns –que se publicaron en alemán– al difundirlas en inglés con un concienzudo trabajo de análisis crítico (Daly 1979 y 1998, un resumen y puesta al día puede hallarse en 2008).

Lo esencial de las teorías de Jöns y Schöne radica en el reconocimiento de la raigambre medieval en la formación del género emblemático. Ambos coinciden en indicar que la emblemática halla una esencial base de pensamiento e interpretación en el simbolismo natural y en la exégesis bíblica de la Edad Media.¹⁹

Si bien ya Praz, en su obra seminal,²⁰ había llamado la atención, someramente, a la mentalidad emblemática de la Edad Media que podía advertirse en sus bestiarios, lapidarios y alegorías; y si bien también otros teóricos alemanes (Heckscher y Wirth) habían hablado de la cercana relación intelectual entre esos compendios medievales y los libros de emblemas, se le debe a Schöne el estudio concienzudo de la relación entre el simbolismo natural o alegoría medieval y el arte emblemático, así como a Jöns el hincapié puesto en la emblemática como un “modo de pensamiento” que se funda en el gran desarrollo que alcanza la exégesis bíblica en la Edad Media (cfr. Daly 1998: 38 y ss.).

De tal manera, podemos afirmar entonces, que la emblemática barroca se asienta en aquellos principios de lectura analógica, mediante los cuales el mundo es considerado un enorme *thesaurus* de entes simbólicos y campo propicio para extraer enseñanzas morales y religiosas. Es decir, en definitiva que el mecanismo de simbolización de la emblemática se sostiene por la teoría de las correspondencias que

¹⁹ Es preciso notar que Walter Benjamin en *El origen del drama barroco alemán*, como es sabido escrito en las primeras décadas del siglo XX, transita por la vía que concibe el alegorismo barroco como esencialmente diferente del medieval (cf. su capítulo “Alegoría y *trauerspiel*). Los estudios de Schöne y Jöns vienen a cambiar radicalmente esa posición antitética para señalar en cambio una idea de continuidad con variantes.

²⁰ Nos referimos a *Seventeenth Century Imagery*, primera edición publicada en Roma en 1939 y la segunda ampliada en Londres, 1964.

supone relaciones entre todos los ámbitos de la realidad, como vimos en el capítulo previo y que este párrafo de Rodríguez de la Flor expresa con precisión:

Naturalmente que esta emergencia del mundo vegetal, animal e, incluso, mineral, que encontramos en los libros de emblemas, se encuentra en íntima conexión con todos aquellos otros discursos entrenados en un simbolismo de la naturaleza, para los cuales los elementos de ésta son susceptibles de ser leídos como letras jeroglíficas (letras “quebradas e iluminadas” como quería fray Luis de Granada, “geroglíficos naturales”, al decir de J. E. Nieremberg) y el conjunto bajo la forma de un texto cifrado, *libri naturali, codex vivus, libro archetypo*, donde opera una misma fantasía: la de ir dejando atrás el concepto de naturaleza indiscernible, para ir trabajando en convertirla en *kosmos noetós*, es decir, en “mundo inteligible”; mundo en cuanto pensado Y, más allá de ello, como mundo organizado como relato soteriológico, texto que embosca el mensaje de la Revelación y que fuerza una suerte de “otra” teología, ésta propiamente simbólica, al modo en que la concibe Andrés Acitores en su *Theologia Symbolica sive Hieroglyphica* (Salamanca, 1597). (R.de la Flor 1999: 70).

Por lo demás, un principio retórico fundamental que sostiene al género es el de las *ars memoriae*: la construcción de imágenes como algo que puede dar lugar a emociones controlables, productoras y receptáculos de un discurso. Se trata de figuras que reclaman una lectura y por lo tanto producen un texto explicativo; pero al mismo tiempo se presentan como la concreción figural de un discurso, como una forma que condensa un significante y contiene un discurso lingüístico complejo que quiere recordarse o busca transmitirse.²¹ Son imágenes “cifradas”, dotadas de una entidad simbólica: necesitan un discurso que las revele y tienen un sentido que las rebasa.²²

Jöns es quien más enfatiza en la idea del emblema como un modo de pensamiento, al sostener que con sus raíces alegóricas en la Edad Media, el emblema es un instrumento de conocimiento, una manera de interpretar la realidad, cuya base es la creencia cristiana medieval en el significado de las cualidades de los objetos. Si el

²¹ Véase R.de la Flor, 1995 “Emblemas y ‘arte de la memoria’”: 162-179. Allí apunta: “Bajo este aspecto formal, no parece que haya sido señalada suficientemente la elección consciente que realiza la mnemotecnia y la emblemática sobre el repertorio de símbolos que están a su disposición. (...)...la mnemotecnia y la imagen emblemática cumplen ambas el papel nuclear que le está reservado al “concepto” en el seno de la retórica; como él, las dos constituyen “actos de entendimiento que exprimen la correspondencia que se halla entre los objetos” (Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, discurso II.” (R. de la Flor 1995: 176-7).

²² Véase R. de la Flor, 1995, “Tecnologías de la imagen en el Siglo de Oro”: 183

cosmos es un sistema de correspondencias y analogías en el cual cada objeto entraña un significado impreso por Dios en sus propias cualidades durante la creación, entonces la interpretación de la realidad (el sentido que puede extraerse de los objetos individuales) no es caprichoso, ni accidental; no es una invención del poeta, sino el reconocimiento de un significado inherente.

Lo que interesa destacar es que, frente a una historia crítica que despreciaba el emblema como una moda trasnochada, una literatura simbólica arbitraria y caprichosa o una simple subsidiaria de las artes plásticas, las teorías tanto de Schöne como de Jöns reivindicaron la coherencia significativa del emblema y le confirieron un valor indiscutible como transmisor de conocimiento.

Entre los autores que hablaron del emblema en el siglo pasado, Walter Benjamin ocupa un lugar importante, no tanto por los aportes hechos al estudio de la emblemática en sí, sino por su relevancia como intelectual del siglo XX. Más allá del gran interés que puedan despertar las reflexiones de Benjamin sobre la alegoría, el *traverspiel* barroco y la imagen en la edad moderna, su análisis específico del género que nos ocupa adolece de la falta señalada en los estudios previos a las teorías de Schöne y Jöns, como Peter Daly se ocupa de analizar (cf. 1979: 58 y ss).

En su visión de la alegoría del teatro trágico tardo barroco alemán,²³ Benjamin —que identifica alegoría con emblema— difunde una idea del emblema y del modo de pensamiento emblemático que no alcanza realmente a hacer justicia al género. Además de considerarlo fragmentario y discontinuo, sin atisbo alguno de organicidad, generaliza su construcción semántica como totalmente arbitraria.²⁴ Según él, los sentidos se apilan arbitrariamente en los emblemas, de acuerdo al capricho del alegorista, quien no encuentra sentido alguno en el mundo material el cual se equipara a la muerte.²⁵ Frente a esta postura compartida por otros germanistas de la primera mitad del siglo XX, surge la respuesta de Schöne sobre la deuda de la emblemática con la lectura tipológica de la Edad Media que descubre variadas cualidades en los seres y

²³ No debemos olvidar, de todas formas que él habla específicamente de literatura alemana y distingue el tratamiento de la alegoría en obras de Calderón y de Shakespeare, para luego decir “A causa de su pasión por la seriedad, el *Treuerspiel* alemán nunca supo hacer un uso no demasiado obvio de la alegoría.” (1990: 186)

²⁴ Tiene mucho peso para su interpretación la comparación que establece entre el símbolo y la alegoría o emblema, donde el símbolo adquiere todas las características positivas que se van haciendo “evanescentes” en la alegoría barroca (cfr. 1990: 162).

²⁵ Se evidencia esta posición de Benjamin en 1990: 167 y ss

objetos naturales, las cuales son llamadas a participar de la interpretación de acuerdo al enfoque con el que se esté observando ese ser u objeto de la realidad.

Al respecto y en primer lugar, es fundamental la defensa de que la elección de imágenes que hace la emblemática para transmitir sentidos determinados no es caprichosa o arbitraria por más que a nosotros nos pueda resultar extraño que un mismo animal, planta u objeto sea utilizado para representar significados muy distintos. Tal como dice Daly (1979: 53 y ss.), la relación entre cosa y significado es coherente dentro del marco de la mentalidad que rige en el emblema, porque el significado deriva de una cualidad o aspecto formal del objeto mismo. Un único objeto como el sol o el león, podía ser visto desde veinte puntos de vista diferentes, y era capaz de connotar veinte sentidos distintos. Estos significados podían ser positivos o negativos según la cualidad que se estuviera enfocando. (El león podía significar a Cristo porque duerme con los ojos abiertos; al demonio por su sangre lujuriosa; al blasfemo herético por su terrible aliento; o a los cristianos rectos por su coraje). Animales y plantas —en resumen todo— puede ser interpretado de este modo *in bonam partem* o *in malam partem*, para bien o para mal, en reconocimiento de sus cualidades inherentemente buenas o malas.²⁶

Sobre la cuestión de la condición discontinua e inorgánica que, siguiendo a Benjamin, muchos críticos encuentran en el emblema, en contraste con la totalidad orgánica que suele entenderse como la característica esencial del símbolo, responde Daly:

I would suggest that any attempt to measure the purpose and performance of an emblem by comparison with symbol (in its complex and honorific sense) is a-historical and can only lead to the unnecessary disparagement of the emblem. (Daly 1979: 58)

Así es que la falta de totalidad, que se le echa en cara al emblema, también se relaciona con las cualidades específicas que un determinado emblema elige poner de relieve para la transmisión de su concepto particular. Es decir, esta condición señalada como una falla, tiene en realidad mucho que ver con el proceso mismo de construcción

²⁶ Aquí cobra relevancia también el concepto de Schöne sobre la necesaria “facticidad potencial” de los elementos que se traen a cuento como significantes, lo cual Daly explica mejor como “credibilidad”. Más allá de la existencia real o no del elemento o la cualidad usada para la simbolización (pensemos en el ave fénix, el unicornio o la convicción de que la salamandra resistía el fuego), lo que importa es la creencia entre sus contemporáneos de que aquello podía ser real.

semántica del emblema. Como hemos visto al tratar de la relación entre sus tres partes, el sentido que un emblema transmite no se funda únicamente en los posibles significados de su motivo pictórico (que podrán ser múltiples y en el símbolo pueden formar una unidad orgánica), sino en la correcta conjunción de la imagen y los textos que iluminan o destacan uno de los aspectos o cualidades de ese motivo.²⁷

Lo cierto es que la relación entre el emblema, el símbolo y la alegoría es por demás difusa, Daly prefiere mantenerlo en suspenso en sus definiciones. Comenzará diciendo, por ejemplo que “Loosely speaking, the emblem is a form of allegorical or symbolical expression, but its relation to allegory, symbolism, metaphor, and conceit is difficult to establish.” (1998: 4). Y luego preferirá servirse de una descripción lo suficientemente amplia del emblema para poder abarcar sus múltiples realizaciones:

Without engaging in preliminary discussions of allegory, symbolism, and metaphor, the following minimal description of the emblem might serve as a basis on which to build: **emblems are composed of symbolic pictures and words; a meaningful relationship between the two is intended; the manner of communication is connotative rather than denotative.** This neutral description of the emblem as a finished artifact makes no assumptions about either the primacy of *pictura* or *scriptura*, or the nature of the relationship between the two. It refuses to prejudge any generic affiliations with symbol, allegory, or metaphor, and it implies nothing about the emblem's relationship to literature, the visual arts, or other mixed art forms. (1998: 8. Los resaltados son nuestros).

En tal sentido, el análisis primordial que debería llevar a cabo una teoría sobre la emblemática es el intento de descripción objetiva de la relación entre imagen y significado que se haga presente en los variados emblemas concretos objeto de su estudio. Para hacerlo, deberá hablar en términos neutrales sobre la cuestión de la univocidad o la multiplicidad significativa que resulta un punto central en la delimitación del modo de pensamiento emblemático.

Más allá de las salvedades hechas por los especialistas a la mirada de Walter Benjamin sobre la emblemática y la alegoría barroca, es necesario recordar

²⁷ Daly 1979: 59 “The fact that a single motif allows of such a variety of interpretations leads Heckman to conclude: “thus by its nature the emblem does not present a finished form” (p. 879); this, he says is true even though each individual emblem may lay claim to indisputable authority. It seems to me that this is not a valid argument: an emblem must be judged on its own terms, as a complete verbal-visual statement, and not set in a context of all the possible uses and interpretations of the motif.”

nuevamente que Benjamin se aboca específicamente al período último y más extremado del Barroco alemán, por lo tanto, su estudio del fenómeno emblemático se las tiene que ver casi con el momento de decadencia exacerbada del género. En tal sentido, podemos descubrir que un estudioso moderno de la historia cultural barroca como Fernando R. de la Flor, sostiene su mirada sobre principios y valoraciones debidas a Benjamin, cuando hace especial hincapié en la inanidad, la imposibilidad de conocimiento real y el extrañamiento del mundo que producen los últimos epígonos de la emblemática barroca española.²⁸

Reconocido lo anterior, consideramos que debemos tener una apreciación del género emblemático que contemple sus orígenes y fundamentos, porque no de otra forma podremos entender de qué manera su forma de pensamiento y expresión influyó decididamente en la cultura del Siglo de Oro.

Lo que hizo la emblemática como género, al volcarse a todos los ámbitos de la cultura, es generalizar la idea de que una imagen (mejor un artefacto logo-icónico) pudiera transmitir un concepto complejo y, en cierta medida, difundir un modo de lectura emblemática mediante la cual la hemorragia de sentido del símbolo se acotara y dirigiese hacia unos conceptos y significados predeterminados por el autor.

Resulta iluminador al respecto la distinción que Daly hace sobre al menos tres tipos diferentes de relaciones entre imagen y significado, o mejor, entre objeto y concepto que delimitan el modo de pensamiento emblemático (1979: 78 y ss): tipológico, jeroglífico y alegórico. En el uso tipológico encontraremos un motivo que sirve como encarnación particular de una idea general, ese motivo puede acarrear una pluralidad de otros significados, pero se elige observarlo desde una perspectiva específica que resalte determinada cualidad (por ejemplo, el sol como idea de calor vivificante, luz espiritual o fuego abrasador). En el uso que Daly llama jeroglífico, predomina la conjunción de objetos que no suelen hallarse juntos en la naturaleza, su relación es marcadamente inorgánica, están artificialmente juntos a instancias de su creador para representar una noción general (el águila y la corona, por ejemplo, para

²⁸ Ideas desarrolladas en numerosos trabajos de R. de la Flor, por ejemplo 1999: "La península metafísica. Crisis de las letras y decadencia general del saber en la España del Antiguo Régimen", "Vanitas literarum. Representación del libro como un jeroglífico de un saber contingente"; 2002: "Emblemas de melancolía. Nihilismo y deconstrucción de la idea del mundo"; 2007: "La era melancólica"; 2004; 2008.

representar majestad). Finalmente, Daly describe como modo de significar alegórico cuando un autor usa una figuración pictórica conocida y pre-existente como personificación para ilustrar una verdad general (por ejemplo la Ocasión, la Justicia), en el modo de pensamiento alegórico sólo un significado es posible, se da una correlación de uno a uno entre el objeto o motivo como un todo y el concepto, a diferencia del modo de pensamiento tipológico en el cual sólo un aspecto se resalta mientras el motivo puede sugerir un gran número de otros conceptos que no son convocados para la significación.

Con todo, en el desarrollo de la emblemática y los cambios que experimenta a medida que avanza el Barroco y se afianza su uso, en medio de la crisis que supone el fin de esa era en el pensamiento occidental, es posible distinguir un cierto abandono de la confianza en la experiencia cognoscitiva de tipo intuitivo mediante la imagen, en la cual se le otorgaba al lector un papel activo en la decodificación emblemática. Se pasa, en cambio, a un uso cada vez más técnico y regulado, donde el creador deja pocos resquicios para la participación lectora, preocupado más bien por transmitir un mensaje persuasivo e indiscutible, mediante la conjunción emblemática (cf. Ledda 1996).

Ofrecemos, a continuación ejemplos posibles, dentro del repertorio de emblemas españoles, de los tres tipos diferenciados por Daly:

Tipológico

164 PRIMERA PARTE,

INGRATOS NATURA ABHORRET.

NO solo aborrece à Dios, y à los hombres el ingrato y desagradecido, que en lugar de servir el bien, que ha recibido, persigue, y maltrata à quien se le ha hecho: pero aun la misma naturaleza no lo quiere consentir, antes ayuda à hazer la vengança: como se muestra en esta Empresa de los Lagartos, ó, Cocodrilos, que ay en las Indias Occidentales, que hechandose en las riberas de los rios, las bocas arriba, llegan unas aves blancas poco mayores, que tordos, à comerles la carne que tienen entre los dientes, y las enzias (de que ellos huelgan mucho) pero con todo esto cierran la boca, para comerlas, aunque ellas se defienden con picarles en el paladar con un hueso agudo, que tienen en la cabeza à manera de cresta; con que les hazen abrir la boca, y con esto el Pajaro buela, con la Letra: INGRATOS NATURA ABHORRET. Que quiere dezir, *A los ingratos naturaleza los aborrece.* Pues da en efeto armas, con que se puedan defender, tan pequeñas aves de tan grandes animales.

EMPRESAS MORALES. 165

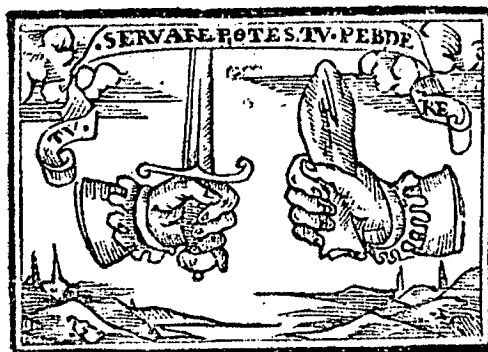


Borja (1581/1680: 164-165)

Jeroglífico

CENTURIA III.

266



EMBLEMA 66.

*Dos armas son la lengua, y el espada,
Que si las gouernamos qual conuiene,
Anda nuestra persona biẽ guardada,
Y mil provechos su buen uso tiene:
Pero qualquiera dellas desmãdada,
Como de la cordura se enagene,
En el loco y sandio causa muerte,
Y è el cuerdo y sagaz trueca la suerte.*

Mm 2 Siè.

Covarrubias (1610: centuria III, emblema 66)

Alegórico

MORALIZADAS. 67
Nihil tam volucre quàm maledictum.

No ay aue que tanto buele
 Como lo que mal se habla.



*Antes que la lengua muevas
 Para ofender al mas triste,
 Puedes creer que le diste
 De su agrauio tristes nuevas.
 El que agrauia tarde apela
 Por mas que la injuria borre:
 Que lo bien hablado corre,
 Y lo mal hablado buela.*

I 3

E S

Soto (1599: emblema 32)

6. En la estela del *ut pictura poesis*

Como refiere el fragmento de Aurora Egido que sirve de epígrafe a este capítulo, el tópico horaciano *ut pictura poesis* ocupa un lugar central en la estética del Barroco y tiene especial influencia en el desarrollo del género emblemático. Sabido es que la frase de Horacio se entendía de manera tergiversada. Mientras en su origen pretendía ser una mera comparación argumentativa entre pintura y poesía, para sostener que la poesía –como la pintura– por momentos ofrece un estilo impresionista que se aprecia mejor a la distancia;²⁹ especialmente a partir del Renacimiento, la frase fue utilizada para establecer un polémico parangón entre las dos artes.³⁰ A los pintores les sirvió como estandarte para ennoblecer su labor, relegada desde antiguo a la infamia de las artes manuales y colocarla entre las artes liberales; ya que, si la pintura era como la poesía, participaba de toda la ciencia, sabiduría y complejidad que se le reconocía a ésta. El pintor era entonces un poeta que escribía con pincel.³¹

Por otro lado, el parangón de las artes fomentaba el entrecruzamiento de teorías estéticas que, en verdad, habían sido pensadas para medios de expresión diferentes, pues los pintores basaban su cruzada de ennoblecimiento no sólo en esta inocente frase de Horacio, sino también en pasajes fundamentales de Aristóteles y en doctrinas que autores de la antigüedad habían desarrollado principalmente para la literatura.³²

²⁹ Cfr. Lee: 17. Los versos de Horacio dicen:

Ut pictura poesis: erit quae, si propius stes,
te capiat magis, et quaedam, si longes abstes.
Haec amat obscurum, volet haec sub luce videri,
iudicis argutum quae non formidat acumen ;
haec placuit semel, haec deciens repetita placebit. (*Ars poetica* vv. 361-365)

³⁰ Junto con otro pasaje del *Ars poética* (1-13) en el cual, como refiere Lee, “Horacio, tras describir una pintura de grotescos híbridos, y compararla con un libro cuyas vanas fantasías parecieran los sueños de un enfermo, admite que poetas y pintores tienen el mismo derecho a la libertad de imaginación, con tal que este Pegaso, potencialmente peligroso, quede atado al establo de lo prudente y lo probable y lo congruente.(Lee: 16)

³¹ El ineludible trabajo de Aurora Egido “La página y el lienzo” (en su *Fronteras de la poesía en el Barroco*) recoge con minuciosidad las distintas manifestaciones de esta cuestión en entre los autores y artistas del Siglo de Oro español.

³² Seguimos a Lee (1982: 16) que resalta dos pasajes de Aristóteles en la *Poética* donde se sirve de comparaciones con la pintura para aclarar sus discurso sobre el drama; uno de los pasajes decía, según Lee “que la naturaleza humana en acción era objeto de imitación tanto por parte de los pintores como de los poetas [*Poética* II.1]”, en otro, “al afirmar que el argumento era la parte más esencial de la tragedia, había señalado que una tela manchada al azar con los colores más deliciosos nunca resultaría tan agradable como un retrato hecho de contornos[*Poética* VI.19-21].” Más adelante ofrece Lee referencias a otros autores de la antigüedad que fueron usados como excusa y fundamento para las ideas sobre el

Lo que interesa aquí es que gracias a la doctrina del *ut pictura poesis*, la emblemática podía quedar colocada como la suprema realización de la conjunción de las artes, al reconocerle poderes semejantes y complementarios a la pintura y la poesía, dado que ambas eran medios de transmitir saberes (mientras la pintura esconde sus secretos detrás de sus imágenes, la poesía usa ficciones para decir verdades).

La emblemática resultaba, de tal forma, un artefacto transmisor omniabarcativo porque atacaba por todos los flancos a su destinatario: los conocimientos transmitidos penetraban en su mente con la inmediatez de la imagen y con la profundidad que permite el desarrollo intelectual de la palabra. La amalgama de imagen y palabra, pintura y poesía, constituía al género y le daba su razón de ser. Muy en claro lo tenía Saavedra Fajardo cuando en el prólogo de su colección *Idea de un príncipe político cristiano* de 1640 decía a su ilustre dedicatario, el príncipe Baltasar Carlos:

Propongo a V.A. la idea de un Príncipe político cristiano, representada con el buril y con la pluma, para que por los ojos y por los oídos –instrumentos del saber– quede más informado el ánimo de V.A. en la sciencia del reinar y sirvan las figuras de memoria artificiosa.

Tal como señala Christian Bouzy (1993), es en la convergencia de los antagonismos entre lo visual y lo textual, entre lo sensible y lo inteligible, donde se sitúa el conceptismo didáctico del emblema, puesto que el emblema representaba un medio principal para hacer visible lo inteligible. A través del símbolo, con el emblema, se intentaba dar una forma plástica a las ideas, cosa que ya estaba presente en los jeroglíficos.



parangón de las artes en el Renacimiento: “Plutarco, por ejemplo, dice que pintores y poetas representan los mismos temas, y que el propósito que les informa es el mismo (*De gloria Atheniensium* III, 347a); Filóstrato el Viejo considera la pintura y poesía igualmente depositarias de la sabiduría (*Imagines* I, 294k); Filóstrato el Joven subraya la capacidad de la pintura para expresar el carácter y la emoción y halla cierto elemento de imaginación (phantasia) común a la pintura y poesía dramática (*Imagines*, Proemium, 390k).” (Lee 1982: 19, nota 12)

7. Función didáctica o transmisora del emblema

Desde el inicio del género, con la colección de Alciato y luego con sus traductores, comentaristas e imitadores, se destacaba el valor moral y ético contenido en los emblemas; ésa era una de sus características propias y distintivas (cf. Daly 2008: 65 y ss.). A los fines de nuestro estudio particular, nos interesa especialmente este rasgo del género y los mecanismos que utilizaba para llevarlo a cabo.

Todo emblema, en su unidad formada por partes diversas, pretende transmitir un concepto, generalmente una máxima ejemplarizante que puede referirse a prácticamente todos los órdenes de la vida humana: la ética, la política, el amor, la religiosidad. El lector, al dar con el eje de sentido donde las tres coinciden, hallará el concepto que el autor ha querido transmitirle, tal es, en principio el funcionamiento ideal del mecanismo emblemático. En los casos concretos, se encontrarán emblemas más oscuros y otros más diáfanos, habrá autores que expliciten más su intención y otros que dificulten su dilucidación. Pero esto tiene que ver con la evolución del género, las individualidades creativas y los contextos de realización de los emblemas en particular.

El contenido de los emblemas, es decir, los conceptos que buscan transmitir no suelen ser novedosos, sino más bien conocidos y hasta trillados pero, justamente con sus nuevos modos expresivos, el emblema busca despertar el interés del lector para persuadirlo de forma más eficaz. Por eso Christian Bouzy (1993) observa que, en su esencial función didáctica, los emblemas se convierten en “un nuevo lugar estético para los antiguos lugares éticos”. Es decir, en el modo emblemático, con su conjunción de imagen que deleita y contenido que edifica, se advierte el intento de renovación estética de una expresión ética que ya estaba bastante desvirtuada por la repetición de enunciados sentenciosos. En cierta medida, este mecanismo emblemático puede equipararse con la publicidad moderna, pues en ambos casos la mediocridad del mensaje contrasta con la ingeniosidad del dispositivo comunicante.³³

³³ « Comme dans le produit publicitaire [...], dans le livret d'emblèmes la médiocrité du message, délivrant sans désespérer les affligeantes sentences d'un humanisme mou, contraste à l'occasion avec l'ingéniosité du dispositif, et l'agilité de l'invention. Et comment ne pas reconnaître qu'ici et là la représentation est tout orientée vers une signification, que l'esthétique se met au service du pragmatique en exploitant les critères hédoniques, que l'oeil et l'oreille sont ensemble sollicités pour favoriser la réception d'une leçon qui doit conduire (à)l'action ? » (G. Mathieu-Castellani 1990: 597, *apud* Bouzy)

Penetrar en las mentes halagando los sentidos es el objetivo primordial tanto del emblema, que mueve a la acción moral, como del cartel publicitario, que mueve a la compra de un producto. Vale decir que la originalidad de estas dos expresiones, que juntan lo visual con lo textual, se encuentra menos en la esencia del mensaje que en su apariencia, o –mejor dicho– sus apariencias, en un sentido teatral de la palabra. (Bouzy 1993: 40)

Por tal razón, la emblemática en sí no es un género que explote la novedad de sus ideas, ni donde se deba recurrir para hallar nuevos enfoques de pensamiento sobre diversos temas. Todo lo contrario, la emblemática resulta en gran medida un reservorio de lugares comunes y tópicos remanidos que hallan nuevas formas de comunicarse o que, a lo sumo, realizan variaciones que se acomodan a intereses específicos según los casos, pero que en modo alguno son revolucionarios. Lo novedoso y revolucionario en la emblemática son sus modos de decir con la mira puesta en la persuasión más eficaz. Y aquí muestra su importancia como género característico del Barroco. Sabido es que conmover los sentidos y el intelecto para influir mejor en el público es un rasgo esencial de todas las manifestaciones artísticas del barroco, y la emblemática con su conjunción de imagen que agrada y concepto que enseña, coloca la acción de mover los afectos en primer plano.

El impulso dado a la teoría de los afectos en el pensamiento de la época, lleva a destacar la función educativa del *movere*, así es que se entiende que la mejor forma de lograr una penetración profunda y duradera en el intelecto es afectar el alma de quien se quiere enseñar. Como dice Maravall, la eficacia en afectar, en despertar y mover emocionalmente, es la gran razón de ser del Barroco:

No basta con decir que el Barroco se mantiene fiel a la temática, según tradición aristotélica y horaciana, del *delectare-docere*, fundiendo las dos partes en una sola tendencia. Es no ver el nudo de la cuestión olvidar el tercer aspecto que encierra y que altera profundamente la naturaleza intelectualista del *docere*: nos referimos al “mover”. Que esto último sea lo que hay que alcanzar es lo que pone de nuevo –por lo menos en su decisivo papel– el Barroco: poner en marcha la voluntad, apelando a los resortes que la disparan, los cuales no son de pura condición intelectual. (Maravall 1996: 174)

La mayor conciencia y usufructo de los resortes emocionales para alcanzar fines previamente determinados se manifiesta en esta nueva postura que no reniega de

los sentidos, sino que aprende a manejarlos y descubre los resortes psicológicos que mejor permiten actuar sobre el otro para atraer su atención. Y no sólo se persigue su atención y su comprensión, sino su afición; como dice Gracián en *El héroe* (Primor XII: 123) “Poco es conquistar el entendimiento si no se gana la voluntad, y mucho rendir con la admiración la afición juntamente.” (cf. Maravall 1996: 167-175).

Mover, en el arte, se traduce en producir admiración, deleitar y sorprender – sello bien conocido del arte barroco– pero el fundamento básico que esto entraña es la voluntad de persuasión descubrimos en todos los órdenes de esta cultura, puesto que, justamente, lo que se explota en la retórica de la época es la capacidad persuasiva de la admiración. Al mostrar hasta las ideas más trilladas con nueva luz, se despiertan los ánimos adormecidos y se logra una adhesión difícilmente alcanzable por los modos más habituales. Con la admiración, ya sea por deleite, sorpresa o extrañamiento ante lo monstruoso o enigmático, se produce una suspensión del alma, una especie de pasmo o detenimiento del curso habitual, que crea un espacio propicio para que se incorpore una nueva idea o se asimile profundamente un concepto que quiere comunicarse.

Sin embargo, otra forma de mover se sirve de la persuasión que produce lo conocido, no lo inusual, sino justamente aquello que se pueda percibir como cercano; tal es el caso del uso de ejemplos como método adoctrinante. Entre los resabios de cultura medieval que el Barroco explota, ocupa un lugar importante el gusto por las colecciones de *exempla*; los apólogos ficticios, los cuentos tradicionales o las anécdotas sacadas de la historia y supuestamente verídicas, alcanzan gran difusión en la época. En especial, se valoraba el poder ejemplar de los casos concretos, dado que la fuerza convictiva que pueden tener cuando son aducidos como ejemplo de una tesis resulta incontrovertible.

La emblemática utiliza profusamente la literatura ejemplar y hace suyo el método de escenificar con ejemplos las normas morales, pues bien reconoce que los casos concretos enseñan, al tiempo que mueven a obrar. Mover y enseñar son los dos objetivos principales del género emblemático.

Esto intenta hacer la emblemática con el deleite estético que su imagen y poesía producen y con la apelación para que el lector comprenda y comparta el concepto transmitido. En tal sentido, concluye Bouzy que:

Tiene el emblema una triple finalidad: instruir el espíritu por el mensaje moral, deleitar los sentidos por la forma estética y conmover el ánimo por su teatralidad. Añadiendo así el *pathos* al *ethos* y al *aisthêtikos* el emblema corresponde plenamente a la famosa fórmula de Quintiliano, cuando éste define las metas del arte de la oratoria “*ut doceat, moveat, delectet*”. (Bouzy 1993: 45)



8. La emblemática en España y la exacerbación del didactismo

Es notoria la rapidez con la que los libros de emblemas encuentran en la Península Ibérica campo fértil para su difusión y desarrollo original desde mediados del siglo XVI. Y, ya en el siglo XVII, la emblemática inunda la variada cultura artística del Barroco español.

Hay que tener en cuenta las ediciones hechas por españoles sobre la colección de Alciato. Una muy temprana traducción de Alciato es obra de Daza Pinciano que en 1549 publica *Los emblemas de Alciato en rimas castellanas*.³⁴ Por su parte el erudito español Francisco Sánchez de Brozas, el Brocense, realizó una edición comentada de la versión original que se publicó en Lyon en 1573. Luego, ya en el siglo XVII, fue muy difundida la *Declaración magistral de los emblemas de Alciato* de Diego López, cuya primera edición es de 1615, que sumaba a los emblemas originales del milanés, una clara lectura moralizante.³⁵

En la España contemporánea a Cervantes, no hay más que cinco autores de colecciones originales de emblemas que puedan destacarse, pero la influencia del género emblemático es notable y su ubicuidad, innegable, en los diferentes órdenes de la vida cultural.³⁶

³⁴ Ver la edición de Zafra de 2003 en la colección Medio Maravedí.

³⁵ El título completo de la obra da clara cuenta de este rasgo: *Declaración magistral de los emblemas de Alciato con todas las historias, antigüedades moralidad y doctrina tocante a las buenas costumbres*

³⁶ Para la historia de la emblemática en España ver R. de la Flor 1995; López Poza 1999; Bernat Vistarini y Cull 2008.

Dos obras tempranas han sido consideradas como las primeras colecciones de emblemas en España, los *Triunfos morales* de Francisco de Guzmán de 1557 y el *Norte de Ydiotas* de Francisco de Monzón. Sin embargo, ninguna de estas obras puede incluirse con justeza al género emblemático; se trata más bien de libros que se sirven de imágenes, cada una de manera diversa, pero no lo hacen siguiendo ningún principio que pueda asociarse con el género que nos ocupa.

El primer autor español de un libro de emblemas propiamente dicho es Juan de Borja. En 1581, Borja publica en Praga la primera edición de sus *Empresas morales*. En 1680 una nueva edición a cargo del nieto del autor, agrega una "segunda parte" con 124 emblemas supuestamente de su autor original que habrían quedado manuscritos para la edición de Praga. A decir verdad, esta obra no se ajusta a la perfección al modelo establecido del emblema triplex, y tal vez por eso su autor prefirió llamarlas "empresas" en lugar de "emblemas". Las empresas de Borja tienen mote e imagen simbólica, pero transforman los versos epigramáticos de la suscriptio en un texto en prosa, que cumple sin embargo las mismas funciones. Se inicia con esta colección la veta moralizante que será característica de la emblemática española.

Sebastián de Horozco y Covarrubias ocupa un lugar importante en la emblemática española, tanto por ser el autor de varias colecciones de emblemas (*Emblemas morales* en castellano, *Sacra symbola* en latín de temática religiosa y *Emblemata moralia* que traduce la primera obra al latín y la amplía casi al doble), como por el carácter conscientemente fundador del género en España que manifiesta su primera colección. Las *Emblemas morales* se publicaron por primera vez en Segovia en 1589, Horozco sigue la estructura del *emblema triplex*, pero agrega un largo comentario en prosa a cada emblema que, como dice R. de la Flor (1995: 62), los convierte en una especie de "sermón figurado" acorde con la condición de obispo y teólogo de su autor y al tono moral y catequético que le quiere dar a su obra. Un rasgo especialmente destacable de esta colección es que dedica todo el Primer libro a desarrollar una teoría personal del emblema, donde discurre sobre sus modos de composición, sus distinciones con otros géneros afines y sus ilustres antepasados (que Horozco rastrea hasta los símbolos divinos que registra la Biblia o que incluso todos podemos contemplar de primera mano, como el arco iris en el cielo).

Hernando de Soto, con su colección *Emblemas moralizadas* (Madrid, 1599), se desvía hacia una vertiente más mundana y pragmática en el tono moralizante que

también caracteriza su obra. De modo que su colección está más preocupada por una sabia y prudente vida activa que por la renuncia y la mortificación (López Poza 1999: 45). Soto es un funcionario y un autor laico que tuvo muchos contactos con ciertos círculos literarios de su época y modela sus emblemas para alcanzar a un público más amplio y menos erudito. Las cuestiones formales dan testimonio de ese giro: el mote en todos los emblemas aparece en castellano además de latín, usa para los versos de la *subscriptio* redondillas españolas y sus comentarios en prosa relegan la erudición a las notas marginales sin sobrecargar el cuerpo de la exposición. Además de su temática, también el pequeño formato del libro y quizás hasta la simpleza de sus imágenes algo toscas, lo convirtieron en una obra muy popular.

Sebastián de Covarrubias y Horozco, hermano de Juan de Horozco y autor del *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), compone una extensa colección de 300 emblemas, titulada como la de su hermano *Emblemas morales* y publicada en Madrid en 1610. Su colección está a mitad de camino entre la erudición y preocupación religiosa de su hermano y la visión más mundana de Soto. Entre las razones por las que se destaca su obra, una es la calidad de las imágenes que, según el autor nos dice, mandó a hacer con oficiales extranjeros,³⁷ otra es la preocupación por la concisión y unidad de cada uno de sus emblemas, reducidos a un folio: en el recto dispone la imagen con su mote y versos epigramáticos y en el verso la glosa, comentario o declaración que no supera nunca los límites impuestos por el papel. En cuanto a la moralización de sus textos y preocupaciones manifestadas por Covarrubias, se evidencia un claro tono didáctico y divulgador, pero sin pesada amonestación ni una visión en extremo pesimista sobre el mundo.

El siguiente autor a señalar es Juan Francisco de Villava, prior de Jaén. Su obra, *Empresas espirituales y morales* publicada en Baeza en 1613, es un caso extremo del duro carácter moralizante y espiritualizante de la emblemática española. Villava escribe para un público erudito y expresamente dice tener en mente a los clérigos predicadores como destinatarios de sus empresas (emblemas en forma y contenido), que llegan a convertirse en una apología de la ortodoxia católica, especialmente frente a la secta de los alumbrados en el tercero de sus libros. Las glosas o declaraciones son

³⁷ Es conocida la falta de grabadores en la España de la época, como la dificultad para realizar impresiones de buena calidad en sus tierras.

muy extensas y colmadas de erudición. Resulta interesante, por otro lado, la utilización de la silva como forma métrica para los epigramas porque se trata de una novedosa forma sólo recientemente validada por los poetas contemporáneos, así como también el conceptismo cultista de los versos, pero también de las a veces oscuras relaciones entre la imagen y el significado o concepto transmitido por el emblema.

Estas son las colecciones de emblemas castellanas que se publicaron en vida de Cervantes. Como se ha podido apreciar, la temática moral es la predominante, no habrá en España colecciones de emblemas sobre temas amorosos, tan presentes en otros países europeos, y recién en décadas posteriores comenzará a tener preponderancia la veta del emblema político como en la influyente colección de Saavedra Fajardo *Idea de un príncipe cristiano representada en cien empresas* de 1640, que tuvo muchas reediciones y marcó la tónica de los libros de emblemas barrocos, fuertemente volcados a la reflexión política.

La producción emblemática de autores jesuitas es la otra gran corriente que organiza la tradición barroca. Equiparable a la voluntad de educar al príncipe cristiano de Saavedra Fajardo y seguidores, es la de Núñez de Cepeda que, en una especie de adaptación "a lo eclesiástico", busca la buena formación de los hombres de iglesia. Su obra se titula *Idea del Buen Pastor copiada por los Santos Doctores representada en empresas sacras, con avisos espirituales morales, políticos y económicos para el gobierno de un príncipe eclesiástico* y se publica en Lyon en 1682.

La Compañía de Jesús se servirá en gran medida de la emblemática para transmitir sus ideas educativas y los principios doctrinales que la alientan. Como, por ejemplo, los tratados de Lorenzo Ortiz, *Memoria, entendimiento y voluntad. Empresas que enseñan y persuaden su buen uso en lo moral y en lo político*, Sevilla, 1677 y *Ver, oír, oler, gustar, tocar; empresas que enseñan y persuaden su buen uso en lo político y en lo moral*, Lyon, 1686.



9. Emblemática aplicada

Más allá de las colecciones publicadas, la emblemática estuvo presente en la vida cultural de la España del Siglo de Oro por numerosos caminos que llegaban a los públicos más amplios.

Es la fase de la emblemática aplicada, en la que el emblema se evade de las páginas de las colecciones revelando plenamente su potencialidad en varios campos: en los ritos de las academias, en el teatro, en las fiestas religiosas y políticas, en la predicación y en la pedagogía. (Ledda 1998: 46)

Los emblemas aparecían con profusión en las celebraciones religiosas o propias del fausto regio, formaban parte de los adornos de los espacios públicos, decoraban altares, capillas y pórticos, cumplían un papel primordial en las carrozas alegóricas y demás aparatos efímeros en esas ocasiones espectaculares tendientes a la exaltación ya sea del poder político o de la ideología toda que sostenía la cohesión social. Puede incluirse aquí, asimismo, la aparición de jeroglíficos y figuras emblemáticas en los autos sacramentales, de evidente factura simbólica, pero también en los demás géneros teatrales, como veremos en el siguiente capítulo.

Su presencia está exhaustivamente documentada en la arquitectura monumental y en las decoraciones de edificios públicos y privados, como han estudiado en numerosos trabajos Santiago Sebastián y Pilar Pedraza en la estela marcada por Julián Gállego, entre otros historiadores del arte (cf. Gállego 1984, Sebastián 1989, 1995; Pedraza 1983a y b).

Pero, además, sin que sea imprescindible el componente concretamente visual, la práctica emblemática se transmitía extensamente en los sermones de los predicadores, quienes se servían con mucho éxito del poder persuasivo tanto de sus ejemplos concretos como de su método de significación y la morfología *triplex* propia del emblema (imagen, lema y declaración), valiéndose de palabras que suscitan una imagen, didascalías alusivas y sintéticas, que la acompañan, y una declaración pormenorizada para aplicar un concepto complejo a aquella imagen que el sermón ha logrado poner ante los ojos del público (Ledda 1996 y 1998). Giuseppina Ledda ha estudiado de qué manera desde el púlpito se “predicaba a los ojos” de los fieles y nos ha mostrado la abundancia de configuraciones emblemáticas que puede hallarse en los discursos religiosos (Ledda 1989, 1996, 1998 y 2000). Recoge incluso el recelo de los maestros y teorizadores del sermón barroco sobre el abuso de jeroglíficos y

emblemas³⁸ hasta las primeras décadas del siglo XVII y cómo, luego, su utilización comienza a ser recomendada como una herramienta efectiva para captar la atención de los fieles y ayudar a una mejor comunicación del mensaje evangélico. Es preciso llamar la atención sobre el hecho de que el rechazo mismo y la condena son, de todas formas, una prueba elocuente de lo arraigado y común de su uso por parte de los predicadores.

Es interesante atender a los modos de recepción de las formas emblemáticas, pues se hace evidente que no todo el público comprendería sus mensajes de la misma manera, ni alcanzaría su profundidad conceptual. En tal sentido, entonces, es preciso registrar al menos dos variaciones que deben tenerse en cuenta. En primer lugar, la distinción entre la primera época de la emblemática en España, signada por la erudición humanística y dirigida a un público más exclusivo, contrapuesta a su desarrollo y profusión posterior en el siglo XVII, donde se generaliza su uso en todos los ámbitos arriba mencionados y se amplía la base de sus consumidores. En segundo lugar, las diferencias entre la emblemática recogida en volúmenes impresos, que suponen una lectura individual más demorada y atenta, y la emblemática aplicada, en la que el consumo en un lugar público y, muy posiblemente, distante del artefacto simbólico a descifrar, provoca que cobre primacía la impresión visiva y que en la factura misma del objeto emblemático sea notoria la voluntad de hacerse fácilmente comprensible.³⁹ Sin embargo dentro de unos mismos artefactos emblemáticos creados para el consumo público en una celebración, es posible distinguir niveles de complejidad o legibilidad diferentes de acuerdo al público al que iban destinados y en qué lugares iban a ser exhibidos:

El espectro de referentes en la emblemática aplicada parece sufrir una reducción determinada por una inevitable selección, por un positivo dinamismo selectivo en relación con el comitente, con una atención especial hacia quien espera, influido incluso por la ubicación de las composiciones, en la universidad, en los gremios, en la iglesia, en los

³⁸ Es preciso advertir aquí sobre el uso casi indistinto de “emblemas” y “jeroglíficos” que en estos casos era la norma, por más que cuando los predicadores y autores de la época hablaban de jeroglíficos hacían referencia a lo que claramente podemos nosotros identificar como emblemas.

³⁹ Cfr. Ledda 2000 a: 253 “...entre los dos polos rectores de la composición emblemática, hacer ver / hacer comprender, en la lectura solitaria predomina el comprender, en la emblemática aplicada, sin duda, el hacer ver.”

carros... Notable es el intento de adecuación, el sentido de la conveniencia. (Ledda 2000a: 254)

No cabe duda de que tales distinciones son testimonio de la destreza de los creadores de emblemas festivos en los métodos de comunicación persuasiva, que atiende perfectamente qué resortes conviene utilizar de acuerdo al público al que se quiere convencer (la creación de emblemas o jeroglíficos sobre temas específicos era uno de los ejercicios comunes de quienes se formaban como clérigos o religiosos). Así como también, supone manejar hábilmente la construcción en muchos casos de artefactos simbólicos que permiten diversos niveles de lectura, aunque siempre con la mira puesta en un mensaje único.

Justamente, otro rasgo que hace posible semejante variedad es la característica redundancia significativa mediante la cual un solo mensaje es comunicado enfáticamente por todos los códigos puestos en juego y a través incluso de su interrelación. G. Ledda dice en uno de sus trabajos:

En una especie de expansión exponencial de la información, las imágenes vehiculan mensajes velando y desvelando, sintetizando, sumando. Un alto grado de redundancia es no sólo tolerado sino perseguido en la temperie de la fiesta barroca, pública, colectiva, teatral, en la óptica del gran número de los destinatarios que no se pueden desatender. (2000a: 260)

El trabajo pionero de G. Ledda de 1970, *Contributto allo studio della letteratura emblematica in Spagna (1549-1613)*, destacó el carácter marcadamente moralizante y didáctico de la emblemática española, que no tuvo en el resto de Europa un correlato equivalente; sus posteriores estudios han seguido atentos a esta cuestión. En párrafos anteriores ya hemos dado cuenta de esto, al mencionar las temáticas propias de las colecciones españolas (moralización, ética y formación de príncipes) y la profunda ligazón de los autores con la Iglesia o con el poder político. Pero es necesario avanzar más en esta línea de lectura sobre el género en España, para señalar el carácter propagandístico y conservador que ha sido identificado como el núcleo central de la práctica emblemática en la Península, puesto que tales rasgos nos resultan de sumo interés para analizar los tonos con los que se teñía la cultura simbólica en los tiempos de Cervantes.

Recordaremos, entonces, que Maravall no duda en calificar la emblemática como una literatura dispuesta en apoyo de las ideas políticas, sociales y morales de su

tiempo, “que emplea a favor de ellas, no la fuerza demostrativa, sino la persuasión indicativa: pone en juego resortes psicológicos que mueven el ánimo y lo atraen” (1990: 111).

Y también G. Ledda ha señalado las paradojas del género emblemático en la problemática relación entre enigma ingenioso, que busca ser develado, y transmisión palmaria de un sentido o mensaje unívoco, con la difusión de unos métodos que cada vez más parecen estar destinados a “crear” analogías antes que a simplemente “descubrirlas” en el mundo

Contrasentido involuntario o inconsciente: los mismos teóricos de las empresas y los emblemas, los que defendían su más antigua genealogía y que se autoasignaban el papel de descifradores de las sugerencias divinas, al elaborar normas y señalar diferencias, enseñaban un arte –y una construcción– que salía y se difundía cada vez más fuera de los límites de las academias y de los ambientes literarios. Se intensificó el ejercicio –me atrevería a definir la gimnasia– analógico-visual y mental para concretar sintéticamente ideas concebidas con antelación: el hombre advertía no sólo poder percibir, sino también individuar e instituir analogías. (Ledda 2000a: 251)

Pero ha sido en especial R. de la Flor, en los últimos años, quien más ha abogado por una mirada diferente, que deje de lado la idealización humanística con la que ha sido generalmente estudiada la emblemática española, para imponer, en su lugar, la interpretación de que este género nace y se desarrolla justamente “para superar la fase humanística, y ayudar a penetrar al sujeto en el nuevo espacio politológico entonces creado”, espacio que él descubre moldeado por el pensamiento político maquiavélico (R. de la Flor 2008: 67). Así había dicho en el VI Congreso Internacional de Emblemática de la Society for Emblem Studies en 2002:

Empezamos a estar en disposición, en razón de lo mucho aportado en estos últimos años, de dar un giro interpretativo a lo que nuestros mayores y maestros preformaron para nosotros. Una lectura nueva de este formalizador de discursos que es la emblemática, tal vez deba depurarlo con urgencia de todo rastro de excesiva idealidad; yo diría que es urgente el sustraerlo a una concepción misteriosa de base neoplatónica, absteniéndose de la tentación incluso de creer que atiende a una formulación pura y “desinteresada” del hombre moderno, del sujeto imperial hispano, porque es en este punto donde el analista se hace inconsciente de la moral dúplice que en verdad sustenta el género. (2004: 65-66)

De modo que, frente a las posiciones que aceptan los principios declarados por los creadores de productos emblemáticos en la era Barroca quienes, al filiar los fundamentos del género con la tradición humanista de los jeroglíficos renacentistas y la lectura analógica del mundo de raigambre neoplatónica, asumen para sí un cúmulo de motivaciones idealistas de reforma desinteresada del hombre hacia la virtud, R. de la Flor insistirá en que un espíritu muy diferente mueve los mecanismos profundos del género en la España contrarreformista. Llegará a ver, de tal manera, en el desarrollo de la emblemática un discurso de legitimación simbólica “de la violencia y la dominación, defendidas soterráneamente por los discursos morales habituales en la emblemática española” (*ibid.*: 68). Encuentra, entonces, en los mismos comienzos de la implantación del género en España, el germen de lo que será luego la norma en las décadas posteriores de emblemática militante y ortodoxa:

De la lenta modificación de los primitivos presupuestos de concordia y de “pax christiana”, que había defendido el primer momento humanista, dan testimonio elocuente los propios comentaristas hispanos de Alciato, los cuales instrumentalizan los presupuestos generales de carácter filosófico de aquél, para emplearlos en aplicaciones concretas en defensa de la línea de acción de una política española, cuya primera misión es la aseguración a toda costa de la ortodoxia en sus reinos. (R. de la Flor 2004: 68).

En el aspecto que más nos interesa, y dentro de lo que es lícito tratar aquí sin excedernos en desvíos impertinentes, creemos importante destacar la visión de R. de la Flor acerca de la manipulación solapada que supone el género; y que él reputa mucho más poderosa que la comúnmente reconocida al perfil propagandístico de la emblemática.⁴⁰ Nos interesa entonces, para terminar este capítulo, registrar su visión sobre el fenómeno emblemático, como se expresa en los siguientes párrafos:

En este contexto, la literatura emblemática hispana suministra, en efecto, una “simbólica del poder”, legitimando con sus “figuras morales” el uso de ese poder, de cualquier poder, incluido, naturalmente, el que se genera en el conocimiento y en el uso agudo del ingenio.

Se trata de una literatura *sicagógica*, como dirían los psicólogos, es decir, enfocada hacia la dirección y construcción de una conciencia, de un súper yo moral, regido por la cultura y las bellas formas, escandido en reglas

⁴⁰ “El conductismo moral es, así, la consecuencia más evidente de esta emblemática, el género más melífluo y persuasivo de que se dotó la cultura universalista española en su Siglo de Oro, que no en vano ha sido conectado en nuestro días con el puro mensaje publicitario... (R. de la Flor 2004: 75)”

precisas de comportamiento en el núcleo cortesano, y orientado por *exempla* y “aplicaciones”, en lo que es una fuerte implicación emocional y persuasiva, lo que lo inscribe de hecho en una “cultura confesional”, que ofrece aquí su aspecto seductor y brillante, pues utiliza toda la capacidad persuasiva de la retórica del ingenio. (2004: 66)

La emblemática, entonces, como un discurso del poder expresado no sólo por los mensajes conservadores que pudiera transmitir sino por la lógica misma de su comunicación persuasiva. Comunicación que se basa en la metaforización extrema de lo real, donde sólo las voces autorizadas tienen la capacidad de descubrir (que es más bien crear) los significados ofrecidos al público receptor, como mensajes unívocos que no se cuestionan (cfr. *Ibid*: 72-76).

Esta idea generalizadora de la emblemática puede funcionar como el paradigma de las prácticas simbólicas vigentes en los tiempos de Cervantes y constituir, por lo tanto, una interesante piedra de toque o espejo deformado, donde plantear la comparación entre el contexto cultural en el que estaba inscripto y las particularidades de su obra.

II. 3. Emblemática y literatura

1. Sobre cómo la emblemática llegó a la filología

Hace décadas que desde la Historia del Arte se nos ha hecho ver que la cultura simbólica es un trasfondo ineludible en las realizaciones artísticas del Renacimiento y el Barroco. En la estela de Aby Warburg y el instituto por él fundado, se destacan los nombres de Saxl, Panofsky, Wind y Gombrich. Sus amplios enfoques interdisciplinarios postulan el estudio de las formas artísticas como transmisoras de la mentalidad de una época y resaltan, no solamente el carácter de símbolo social del arte, sino que también ponen de manifiesto los símbolos recónditos que lo constituyen, porque toda cultura está conformada por formas simbólicas y en su arte es donde más se nos hacen manifiestas.¹

En el ámbito de la crítica literaria y la filología, la mayor atención hacia los modos simbólicos particulares de la época que nos ocupa² llegó de la mano del estudio de géneros híbridos como la emblemática, las colecciones de jeroglíficos y las relaciones de fiestas, donde el interés de los historiadores del arte se unía al de los estudiosos de la literatura. Posiblemente sean los estudios de Mario Praz un ejemplo paradigmático de esta afirmación. Este estudioso en 1939 publicó en Roma sus *Studies in Seventeenth Century Imagery* (ampliada en su segunda edición de 1964 y traducida al castellano en 1989 como *Imágenes del Barroco*) que despertó el interés de los estudiosos tanto del arte como de la literatura, al analizar el mecanismo conceptista

¹ Podría englobarse el tipo de estudio que se centra en los significados latentes en las obras artísticas bajo el término Iconología, tal como lo explicó y desarrolló Panofsky (en especial *Studies in Iconology*). Ver también el estudio concienzudo de Ginzburg sobre el modelo *warburguiano*, "De A. Warburg a E.H. Gombrich. Notas sobre un problema de método" (Ginzburg 1994: 38-93) y también la reevaluación de Burucúa (2002).

² Aquí quiero diferenciar el estudio que intenta acercarse a los modos propios del simbolismo de ese contexto histórico, de aquel que se funda en interpretaciones que toman ciertos símbolos de forma a-histórica.

que estaba en la base de los géneros simbólicos del período y, por lo tanto, indicar sus relaciones con la poesía.

En la esfera de los estudios hispánicos, una línea ineludible es la comenzada por Julián Gállego con su *Visión y símbolos de la pintura española del Siglo de Oro* (publicado por primera vez en francés en 1968 y luego en castellano en 1972), que abrió el panorama a los estudios sobre el simbolismo en el arte y la cultura del período. Al resaltar el papel central que habían tenido los jeroglíficos, empresas y emblemas en el mundo del arte efímero y las fiestas, la novedad de su aporte dirigía la atención de los investigadores del arte hacia esas formas simbólicas para el análisis iconológico de las grandes obras del período, pues bien podían ser las fuentes de muchos de sus detalles y configuraciones estructurales. En el camino marcado por las investigaciones de Gállego, más tarde se destacan los numerosos estudios de Santiago Sebastián, también en la Historia del Arte, pero cada vez más atentos a los cruces con los demás órdenes de la cultura española.

Otro aporte señero fue el de José Antonio Maravall, quien con su estudio *La cultura del Barroco, análisis de una estructura histórica*, publicado por primera vez en 1975 (y luego actualizado en 1980), señaló los mecanismos y modos de transmisión de la cultura y la ideología en la España de los Austrias y llamó la atención sobre el carácter central que tuvieron en el Antiguo Régimen los sistemas audiovisuales en la propagación de ideas. De modo más específico, su artículo "La literatura de emblemas en el contexto de la sociedad Barroca" (1972)³ planteó una nueva clave de lectura para las formas emblemáticas, considerándolas un instrumento de acción sociocultural. Maravall coloca así la emblemática y los géneros simbólicos afines en estrecha relación con los programas desarrollados por la ideología dominante y a la emblemática en particular como medio ideal para la propagación de un saber rígidamente constituido.

A partir de esta concepción, surge el gran interés por el papel que emblemas, jeroglíficos y empresas jugaron en la cobertura intelectual de las fiestas y ceremonias públicas, pues la emblemática aparecía como la matriz constitutiva del sentido simbólico en las manifestaciones más propias de la cultura del Siglo de Oro. Alentados por los estudios de Maravall y por el aporte fundante de Gállego en las artes visuales,

³ Recogido en *Teatro y literatura en la sociedad barroca* (1990, edición corregida y aumentada).

surgen en España líneas de investigación que centran su atención en el arte efímero. Bonet Correa en “La fiesta barroca como práctica de poder” (1979), y Pilar Pedraza, como el inaugural *Barroco efímero en Valencia* (1982) se destacan en este campo que fomenta el análisis de las formas mixtas para desentrañar los programas iconográficos y explicar el sentido alegórico-simbólico que constituye el meollo de la fiesta del Antiguo Régimen.

Este tipo de estudios que interrelacionaban distintos campos (el de lo visual y el de lo legible), despertaron el interés de la filología española, que también comenzó a prestar atención al universo ceremonial y festivo del Siglo de Oro desde el aspecto simbólico. Se debe mencionar el aporte de Aurora Egido, como “Certámenes poéticos y arte efímero en la Universidad de Zaragoza (siglos XVI y XVII)” de 1983, que inauguraba cierto modo de análisis en el campo de la filología. También se destaca la obra de Fernando Rodríguez de la Flor, *Atenas castellana. Cultura simbólica y fiestas en la Salamanca de los siglos XVII y XVIII*, de 1989.

El interés creciente en estos géneros simbólicos en España se demuestra también por las ediciones que desde mediados de la década del 70 comenzaron a hacerse –con menor o mayor rigor filológico. En primer lugar en 1975, la bastante defectuosa edición de los *Emblemas* de Alciato según la traducción de Bernardino Daza, luego también las que realizó Carmen Bravo Villasante para la Fundación Universitaria Española (de las colecciones de emblemas de Sebastián de Covarrubias, de Juan de Borja y de Hernando de Soto, en 1978, 1981 y 1983). Y en 1977, Aquilino Sánchez Pérez publica una aproximación general al tema, *La literatura emblemática española. Siglos XVI y XVII*, que si bien tiene poco rigor y muchas lagunas, señala de todas formas el camino hacia la cada vez más creciente atención a los estudios sobre emblemática. A mediados de los 80 la Editorial Akal, en su colección “Arte y Estética”, emprendió ediciones modernas de algunas de las obras fundantes del simbolismo del Siglo de Oro. Así en 1985, Santiago Sebastián presenta su edición comentada del *Emblematum liber* de Alciato, con la colaboración de Pilar Pedraza y prólogo de Aurora Egido. En 1987, Juan Barja edita la *Iconología* de Ripa (el mayor difusor del código iconológico del siglo XVII), en dos volúmenes. Y en 1991, J. M. González de Zárate edita la *Hieroglyphica* de Horapolo. Obras éstas que, si bien no son españolas, influyeron de manera especial a toda la cultura europea del período.

A partir de la década de los noventa, se multiplican los estudios sobre cultura simbólica desde el campo específico de la filología e historia de la literatura. Aurora Egido es un hito ineludible con sus, "Variaciones sobre la vid y el olmo: *Amor constante más allá de la muerte*" (1982), o "La página y el lienzo: sobre las relaciones entre poesía y pintura en el Barroco" (1989) y en especial su "Emblemática y literatura en el siglo de oro" (1990) en el cual postula que en el Siglo de Oro se vive una "emblemización de la cultura". Dicho trabajo, y creemos que tal postulado en particular, abrieron el camino en los estudios hispánicos para lo que sería un fértil desarrollo de investigaciones que cruzaban la filología, la historia y la interpretación de textos literarios con el amplio campo de la cultura simbólica, caracterizada, cada vez más, con el género particular de la emblemática.

Sin embargo, el verdadero trabajo de la filología hispánica sobre el universo emblemático, había comenzado en el extranjero décadas antes con Karl L. Selig quien en 1955 publica "La teoria dell'emblema in Spagna" y en los años siguientes escribe una gran cantidad de trabajos dedicados a las relaciones de la emblemática con la cultura y la literatura españolas (muchos de ellos recogidos en *Studies on Alciato in Spain*, 1990). Así también, en 1970 se publica *Contributo allo studio della letteratura emblematica in Spagna (1549-1613)* de Giuseppina Ledda, que se dedica a estudiar la primera etapa de la emblemática española y cuya tesis principal es demostrar su predominante y distintivo carácter moralizante. En cierta medida, nuestro país puede ser pionero en este campo con las contribuciones de Héctor Ciocchini, formado en el Instituto Warburg, quien de manera notablemente aislada estableció conexiones entre la imaginería poética de Góngora y Quevedo y destacados motivos de la tradición emblemática.

El mayor aporte para la comprensión de las intrincadas relaciones entre literatura y emblemática es, sin lugar a dudas, el del profesor Peter M. Daly de la Universidad de Toronto, a quien deben mucho los estudios posteriores. Daly publica en 1979 dos libros seminales, *Emblem Theory: Recent German Contributions to the Characterization of the Emblem Genre* que recoge las teorías de los especialistas alemanes sobre el tema, cuyos planteos y postulados siguen todavía vigentes en las discusiones teóricas actuales. De ese mismo año es también la primera edición de *Literature in the Light of the Emblem: Structural Parallels between the Emblem and Literature in the Sixteenth and Seventeenth Centuries* (que luego tendrá una segunda

edición actualizada en 1998). Este libro es el que más contribuyó a crear en los filólogos e historiadores de la cultura una clara conciencia sobre la enorme influencia que las estructuras y modos significativos del género emblemático habían tenido en la literatura del Renacimiento y el Barroco. La emblemática, de esta forma, alcanzó el estatus de género simbólico por excelencia, al cual se remiten los estudios atentos a la cultura simbólica de la época, dado que sus características particulares se pueden encontrar en numerosas manifestaciones del arte y la literatura barrocas.⁴

En 1990, Pedro F. Campa publica *Emblemata Hispanica. An Annotated Bibliography of Spanish Emblem Literature to the Year 1700*, que si bien ya ha sido superada por los numerosos estudios de los últimos años, continúa siendo un instrumento indispensable para los estudios emblemáticos españoles.

Párrafo aparte merecen los numerosos aportes que desde la Universidad de Salamanca hace el historiador de la cultura Fernando Rodríguez de la Flor, quien ha producido obras imprescindibles para nuestro campo, con mirada interdisciplinaria, una sólida posición teórica e inteligentes propuestas para leer la cultura del Barroco (que se sirven de una gran erudición, pero no quedan ahogadas por ella, como sucede en el caso otros estudiosos). Destacamos de entre sus colecciones de estudios, siempre guiados por un principio rector, *Emblemas: lecturas de la imagen simbólica* (1995), *Teatro de la memoria* (1996), *La Península metafísica* (1999), *Pasiones frías: Secreto y disimulación en el Barroco hispano* (2005) *Era melancólica: Figuras del imaginario barroco* (2007).

Desde mediados de la década del 90, se multiplicaron los estudios sobre relaciones entre literatura y emblemática, un gran aliciente fue la constitución oficial de la Sociedad Española de Emblemática en 1995 y de los numerosos congresos que se celebraron en el ámbito hispánico.⁵ Así como también por los grupos de trabajo que se han formado en torno a los estudios sobre cultura simbólica, que mucho contribuyeron tanto a la divulgación como a la profundización de los enfoques emblemáticos y

⁴ Tal es el caso, por ejemplo, de las fuentes de los significados simbólicos de la emblemática, que provienen de la tradición mitológica y clásica, los saberes naturales de los bestiarios con su particular modo de aplicación basado en las tradiciones de lectura alegórica; así como también el modo de pensar emblemático, mediante el cual una imagen simbólica en adecuada combinación con ciertos textos es transmisora de un concepto complejo; o los mismos principios compositivos de la emblemática, que hacen surgir de la heterogeneidad de materiales, unidades completas de sentido.

⁵ Desde el I Simposio Internacional celebrado en La Coruña en 1994 hasta el VIII Congreso de la Sociedad Española de Emblemática celebrado en Madrid en 2011.

simbólicos en general, como el que desde la Universidad de la Coruña dirige Sagrario López Poza; el proyecto editorial integral emprendido por el grupo Studiolum de Antonio Bernat Vistarini y John T. Cull o el Proyecto Mundus Symbolicus del Colegio de Michoacán de México que reúne a numerosos especialistas de todo el mundo en torno a la cultura simbólica novohispana.

Hacia el final de esa década, un hito de gran importancia fue la publicación en la editorial Akal de la *Enciclopedia de los emblemas españoles ilustrados* (1999) realizada por Antonio Bernat Vistarini y John T. Cull, pues a partir de ella las colecciones de emblemas españoles, antes muy poco accesibles, quedaron a disposición de un amplio público que podría luego ahondar más en el tema siguiendo los indicios que esta obra de consulta le brindaba.



2. Propuestas para estudiar la emblemática en la literatura

Nos interesa ver el cruce entre el método emblemático y la literatura y es a esta cuestión a las que dedicaremos las próximas páginas.

Concebimos el emblema como un artefacto literario, más allá de la importancia de su componente pictórico; sin embargo, es evidente que se trata de un género muy particular y las diferencias con los géneros que más tradicionalmente se engloban en lo que llamamos “literatura” es claro y manifiesto. De modo que propondremos en esta sección de la tesis la reflexión sobre la presencia de la emblemática en la literatura del Siglo de Oro.

Como la emblemática, además de un género en sí mismo, es un modo de pensamiento y una estructura de transmisión, su influencia alcanza todos los géneros artísticos y se cuela en mayor o menor medida en todas las prácticas culturales de la época que nos ocupa. Podemos descubrir en la emblemática numerosas condiciones que la hacen favorable para su utilización en la literatura del Siglo de Oro: comparten una misma raigambre conceptista, la condensación y síntesis de sus imágenes simbólicas, transmisoras de ideas complejas, resulta muy adecuada para el poeta, que se sirva de motivos emblemáticos y quiera dar a entender mucho con una gran

economía de recursos; la emblemática, entonces, puede convertirse en un reservorio de metáforas condensadas y cumplir también de manera inmejorable la aspiración de reunir poesía y pintura, tan recurrente en el arte de la época.

Ahora bien, la pregunta que surge al estudioso de la literatura es en qué medida o de qué modos resulta productivo o incluso lícito, investigar las relaciones entre la emblemática y la poesía, prosa o discurso dramático del Renacimiento y Barroco. Las definiciones taxonómicas o teorizaciones estrechas no parecen ser la respuesta más adecuada. De tal modo, vemos que si la relación se piensa en términos de deudas, o fuentes, el análisis alcanza pronto un callejón sin salida. Por otro lado, si se enfoca la cuestión mediante la referencia a estructuras comunes de construcción de significado, el análisis resulta mucho más provechoso y pertinente pero, de todas formas, encontrará las grandes dificultades de pretender comparar prácticas discursivas muy disímiles (¿cómo asimilar en un poema, por ejemplo, la intrínseca relación entre los tres componentes del emblema o la esencial imbricación de lo pictórico y lo lingüístico?). Finalmente, si tomamos la emblemática como una enciclopedia simbólica que nos acerque a las creencias y saberes comunes de los hombres del XVI y XVII, la relación podrá ser muy útil, pero nos veremos en el problema de justificar la necesidad de que sea la emblemática el género utilizado, en lugar de volcarse a las polianteadas, bestiarios y demás compilaciones de lugares comunes de tanto éxito en el período.

En el tiempo dedicado a esta investigación, hemos podido comprobar que las mejores soluciones a estos interrogantes son aquellas que se mantienen flexibles y logran adaptarse a lo que requiere en particular el texto literario que se está estudiando en cada momento. Reconocemos que lo dicho podrá parecer una verdad de Perogrullo, pero lo aclaramos para presentar la postura que guía nuestro estudio: colocamos el texto literario en primer lugar y nuestro interés es intentar comprenderlo de la manera más profunda posible, ya sea mediante una indagación de las ideas que compartían, como un rasgo de época, el autor y los primeros lectores, ya sea por aquello que lo hace mantenerse vivo para nosotros, lectores extemporáneos, pues tal vez en la distancia se logren apreciar mejor los rasgos constitutivos de esa obra y reflexionar sobre el porqué y el cómo nos interpela a pesar de su antigüedad.

A continuación procuraremos analizar más en detalle las tres respuestas a la relación entre emblemática y literatura que acabamos de delinear.

Primera respuesta: rastreo de fuentes

Como ya dijimos, el rastreo de fuentes emblemáticas en la literatura es el más cuestionable de los caminos. En principio, porque el contenido de los emblemas es deliberadamente no original, saca sus ideas de la tradición mitológica y poética, de la historia sagrada y de la humanidad, de los saberes naturales y científicos; en definitiva, de todo el bagaje de conocimientos, reales o ficticios, que comparte la cultura occidental de su tiempo para, a partir de ellos, transmitir de forma más apelativa y convincente una idea conocida.⁶ Juan de Horozco Covarrubias, que publica su colección de emblemas en 1589 y en cuyo Libro Primero procura teorizar sobre el género que pondrá en práctica en los siguientes dos libros de su obra, tenía muy presente la poca importancia de la cuestión de la originalidad o imitación al decir que “para Emblema no importa sea propia o sea agena, porque no se mira sino a lo que enseña” (f. 66r).

De manera que, como han repetido ya muchos, es mejor ser precavido al aducir relaciones genéticas si se encuentran similitudes entre un texto literario y un emblema en particular, ya que muy posiblemente ambos estén abrevando en una fuente común. Así lo señaló Aurora Egido en su artículo pionero para los estudios hispánicos, “Emblemática y literatura en el Siglo de Oro”:

La mayor parte de los temas e imágenes de la literatura barroca tiene su paralelo emblemático y no sólo en la letra, sino en los símbolos pictóricos, siendo la emblemática verdadero almanaque de motivos, símbolos y consideraciones morales de todo tipo. La relación entre una y otra es también variada y no siempre es el emblema el origen o fuente del texto literario, sino a la inversa. A veces hay cruces constantes de uno a otro campo y es muy difícil establecer dependencias, máxime cuando las fuentes son comunes, lo que ocurre con muchísima frecuencia. (1990: 146)

⁶ Cfr. el artículo ya reseñado de Christian Bouzy “El emblema: un nuevo lugar estético para los antiguos lugares éticos”, 1993. Y en palabras de John Cull: “the ideas and moral lessons portrayed in the emblems are purposely unoriginal. Rather, they function as a vehicle through which a culture transmitted tradition” (Cull 1990: 270).

Los críticos que mejor comprenden el fenómeno emblemático y conocen en profundidad el campo literario de los siglos XVI y XVII insisten, como Egido, en esta postura acerca de que las similitudes superficiales entre emblemas y sus contrapartes literarias constituyen pruebas insuficientes (cfr. Cull, Bernat Vistarini, Daly).

Un buen ejemplo del modo de proceder lo daba ya Mario Praz, en su estudio de mediados de del siglo XX, en el cual advertía con perspicacia sobre la complejidad de este asunto. A partir del análisis de un pasaje del poeta Alexander sobre el motivo del mono que por excesivo amor asfixia a su hijo, Praz señala que, si bien no puede soslayarse que la fuente primaria sea Plinio, ciertas identidades notorias en los textos permiten afirmar la dependencia inmediata del poema con la colección de emblemas de Whitney, *A Choice of Emblemes*.⁷ Sentando las bases para todos los críticos serios que vendrán luego de él, dirá al respecto el estudioso italiano:

En un caso como éste resulta bastante claro que la fuente es el emblema y no Plinio. Pero aquí tropezamos con una seria dificultad en cuanto al establecimiento de la influencia de los escritores de emblemas en la literatura. El pensamiento de tipo alegórico era habitual y estaba muy extendido en el siglo XVII, y la imagen emblemática tenía gran vitalidad. Las coincidencias de tema y tratamiento no implican necesariamente una prioridad del emblemista sobre el poeta; más bien, dado que como hemos visto, los escritores de emblemas recurrían para sus composiciones a antiguos historiadores, a apólogos, proverbios, etc., muchos casos de acercamiento entre sus obras y los pasajes literarios resultan ilusorios: su semejanza es el resultado de una fuente común. Los escritores de emblemas capitalizaban los lugares comunes y el depósito de la cultura literaria, por lo que difícilmente pueden reclamar el honor de ser los creadores de nada. La literatura de emblemas es el ejemplo más espectacular de la vulgarización y liquidación de una forma de pensar que había tenido su apogeo en la Edad Media. (Praz 1989 [1963 3ªed.]: 234).

Desde ya que puede haber excepciones y no faltan los ejemplos de que en una obra literaria se alude explícitamente a un emblema conocido o hecho manifiesto en la realidad ficcional como si existiera concretamente. Tal es el caso, por ejemplo de este pasaje del Guzmán de Alfarache donde el narrador alude al emblema o empresa de la

⁷ Colección inglesa de 1586 que, en su mayor parte, recoge y traduce emblemas de Alciato y otros autores europeos. Tuvo gran influencia en la poesía inglesa de fines del Siglo XVI, fue la primera colección publicada en inglés.

araña y la culebra que el propio Mateo Alemán usaba como divisa de su retrato autorial y que figuraba en todas las ediciones de sus obras:

Todos y cada uno por sus fines quieren usar del engaño, contra el seguro dél, como lo declara una empresa, significada por una culebra dormida y una araña, que baja secretamente para moderla en la cerviz y matarla, cuya letra dice: "No hay prudencia que resista el engaño". Es disparate pensar que pueda el prudente prevenir a quien le acecha. (*Guzmán*, II, 1, 8)

Casos también muy conocidos se encuentran en el teatro Calderón, quien tanto provecho saca del lenguaje simbólico en su poesía dramática. Así, por ejemplo, la explícita mención a un supuesto emblema en *El médico de su honra* "que el Rey debe ser un Argos /en su reino, vigilante: /el emblema de aquel cetro /con dos ojos lo declare" (vv 1415-1418). D. W. Cruickshank, en su edición (Madrid, Castalia, 1981), intenta sin éxito ligar esta referencia a un emblema previo, como indica Cull (en su estudio de la emblemática en esa obra):

Argus himself is the subject of a number of emblems in the Spanish emblem books. None of these, however, includes a scepter with eyes. Cruickshank lists a number of emblems that combine the motifs of scepter and eyes (...), though it seems unlikely that Calderón had these particular emblems in mind. (1992c: 116)⁸

En la misma obra, otra imagen muy comentada por los críticos es la del ave que coloca una piedra en su boca para no graznar ante el peligro, que se usa en referencia al silencio y la prudencia que Gutierre promete mostrar cuando el Rey le pide que se oculte mientras recibe a don Enrique. El marido ofendido dice: "Humilde / estoy señor a tus pies. / Seré el pájaro que fingen / con una piedra en la boca" (vv. 2176-79). Aquí sucede lo contrario que con la imagen anterior, no sólo no hay referencia explícita a una realización concreta de un emblema o empresa y sí, en cambio, a una comparación conocida, sino que, además, las posibles fuentes emblemáticas son numerosas. E, incluso, por eso mismo se evidencia lo innecesario de buscar una fuente emblemática directa pues se trata de un motivo con larga tradición que no tiene por qué deber nada a un emblema preciso. También Ignacio Arellano (1990) analiza esta imagen e intenta rastrear sus fuentes y concomitancias; aunque deriva su estudio a la contaminación de

⁸ Incluso en este caso podríamos estar frente a una referencia a una imagen efectivamente presente en el decorado de la obra (es sabido que la primera representación registrada de *El médico de su honra* fue en palacio, de modo que su escenografía habría sido más compleja que la de los corrales de comedias).

ésta con otra imagen, la de las aves que llevan una piedra en los pies, y por eso deja de advertir el centro conceptual del ejemplo: el ave que pone una piedra en su boca lo hace para guardar silencio y pasar inadvertida frente a un enemigo poderoso, como sucede en el caso de don Gutierre oculto ante don Enrique. Las que llevaban una piedra en la pata buscaban mantenerse vigilantes, si estaban en tierra o más resistentes al viento, si volaban.

El estudio ya citado de Cull sobre esta obra es ejemplar, pues en su análisis somos testigos de las diferentes maneras de establecer relaciones entre un texto literario y la emblemática y, a fin de cuentas, su recorrido resulta una prueba convincente de que la enorme carga simbólica de los versos calderonianos se comprenden mejor si se ponen en contacto con la tradición emblemática española, pero que el mejor camino no es el de la búsqueda de fuentes, sino el del diálogo. Su método de trabajo se funda en descubrir el componente visual y simbólico en los parlamentos y utilizar la emblemática para dilucidarlos o comprenderlos mejor.

Es evidente, entonces, que no debemos ver todo motivo simbólico en un texto literario como un emblema, por más que se pueda comprobar que la tradición emblemática se sirve también de ese motivo (en el siguiente apartado procuraremos aclarar esta idea). Y, en los casos en que se hace manifiesta la referencia a los modos emblemáticos, para hablar con propiedad de una relación genética, se deberían poder hallar en la realización literaria de una imagen simbólica detalles precisos o referencias claras a un emblema en particular que se haya publicado previamente o a una empresa famosa y particularmente conocida (el áncora y el delfín con el mote "*festina lente*", por ejemplo). En tal sentido, la colección de Alciato puede tener preeminencia por su condición de fundadora del género, pero también por su misma fama, ya que prácticamente todos sus motivos fueron reelaborados por los emblemistas posteriores. Es importante tener en cuenta, además, que, dado lo difundido de la práctica emblemática, no deberíamos desestimar tampoco la capacidad de los poetas y demás autores del Siglo de Oro para crear sus propias imágenes emblemáticas, sin que tengan por qué ser deudores de otros contemporáneos que publicaron colecciones de

emblemas.⁹ Al fin de cuentas, muy poco tenían que envidiarles los poetas del Siglo de Oro en ingenio y creatividad a los autores de repertorios emblemáticos.

Segunda respuesta: estructuras emblemáticas.

Como ya mencionamos antes, el esencial aporte de Peter M. Daly es el fundamento de todos los análisis posteriores sobre literatura y emblemas. Su obra *Literature in the Light of the Emblem* publicada en Toronto por primera vez en 1979 y en una nueva edición ampliada en 1998, tiene el gran mérito de aunar un profundo conocimiento de la literatura de los siglos XVI y XVII junto con una sólida base de la teoría emblemática más seria y respetada.

Podríamos afirmar que, ante el problema de la relación entre literatura y emblemas, Daly elige como más válida la perspectiva de lo que hemos enunciado como la segunda respuesta posible: el hallazgo de estructuras emblemáticas en la literatura. Sostiene, entonces, que el modo de pensamiento emblemático y el método de composición emblemático son más importantes y más omnipresentes que los casos de paralelos exactos con libros de emblemas. Esto no quiere decir que su análisis sea en ningún modo reduccionista, al contrario; el suyo es de los trabajos más comprensivos y abarcadores sobre esta cuestión que se han escrito hasta la fecha. Pero su aporte más importante es hacer hincapié en cuáles son las mejores maneras para detectar modelos emblemáticos en la literatura de los siglos XVI y XVII.

En la poesía, verá el emblema como un molde o estructura formal que se puede descubrir de muchas maneras diferentes. Un emblema concreto o una imagen emblemática puede ser la base de todo un poema, ya sea de manera explícita o sumergido en la superficie textual. Asimismo, analizará cómo un tema emblemático o una secuencia interconectada de emblemas puede funcionar como el elemento unificador, tanto de un poema breve, como de una obra extensa. En la prosa narrativa y en el drama, apuntará la presencia de imágenes, argumentos, personajes y situaciones

⁹ Creemos que Giuseppina Ledda apunta hacia esta misma idea cuando reconoce la capacidad simbolizante del relator de la fiesta por el Escorial y dice: "...un autor que, acostumbrado a leer, a percibir estímulos visuales y simbólicos, ha adquirido la capacidad de producirlos originalmente, él también se ha vuelto agente simbólico. Prueba evidente de que la práctica simbólica-alegórica no era una categoría y estructura cultural separada, sino que había llegado a constituir parte integrante del método imaginativo y expresivo." (Ledda 2000: 372).

emblemáticas. Y propondrá que el teatro conlleva la forma más acabada de relación entre obra literaria y emblemática.¹⁰

Daly acuña el concepto de “emblema verbal” (*word-emblem*) para referirse a la forma que puede adquirir el emblema, artefacto logoicónico, en el ámbito exclusivo del discurso lingüístico. En principio, el emblema verbal será definido como una imagen verbal hallada en un texto literario que tiene cualidades asociadas a los emblemas (1998: 74). La delimitación más precisa que ofrece Daly sobre cuáles son aquellas “cualidades emblemáticas” es lo que creemos esencial para comprender la funcionalidad del género emblema en la literatura del período.

Descarta, en primer lugar, que los motivos por sí solos puedan considerarse emblemáticos, es decir, que determinados materiales y figuras tal vez muy presentes en los emblemas y que también aparecen en la literatura sean vistos como emblemáticos, simplemente por esta coincidencia de aparición. Es esta la dificultad señalada en la atribución de relaciones genéticas o de fuentes, pues es sabido que los materiales emblemáticos tienen su origen en *topoi* muy difundidos; pero además porque la gran variedad de motivos que pueden ser usados como imágenes de los emblemas hace imposible que ellos mismos nos ayuden a definir qué es un emblema. (Cfr. Daly 1998: 84-85).

Lo que determina la cualidad emblemática de una imagen visual en literatura, radicaría, entonces, en la forma en que ésta se expresa, en el significado que se le otorgan a los seres u objetos representados en ella y en la función que cumple dentro del texto. La definición no es sencilla, justamente por la dificultad mencionada en el apartado anterior, cuando se intenta equiparar formas disímiles como el género icónico-verbal del emblema con el puramente verbal de la literatura. De todas maneras, Daly es muy consciente de esta dificultad y no pretende que sus definiciones deban ser

¹⁰ Tales son sus palabras en el capítulo de conclusión: “As a formal, shaping principle, emblematic structures are discovered in poetry in many ways. An actual emblem, or an emblematic image, may be the foundation of a whole poem; the emblematic motif may be visibly or tangibly present or submerged beneath the surface of words. An emblematic theme or a sequence of separate but related emblems can also function as a controlling or unifying element in both the short poem and the longer epic. Many short poems, of roughly the length of a sonnet, reveal a totally emblematic structure in the organization of abstract, interpretative statements and pictorial representation. (...) In narrative prose and drama we shall discover emblematic images, arguments, characters, and episodes. The stage is perhaps the ultimate emblematic form with its stage properties, static scenes (‘silent scenes’ and dumb-shows), use of gesture, and character grouping, in addition to the spoken word and individual character.” (Daly 1998: 205-6)

rígidamente precisas; es quizás justamente por eso que sus reflexiones son tan productivas.

En primer lugar, destaca la importancia de que la imagen del emblema verbal deba poseer una precisa y tangible cualidad sensorial; lo que las palabras representan debe aparecer ante los ojos del lector como objetos o seres concretos, no como meros sentidos abstractos. Tanto en el caso de imágenes inusuales como en el de lugares comunes, el lector de la época percibía siempre su condición visual. Como dice Daly:

The mixed metaphors of the Elizabethan poets and the baroque imagery of many German poets of the seventeenth century startle some modern readers, who frequently resolve their difficulties by reading such imagery abstractly. That is, they either reduce the startling passage to a denotational statement, or they interpret the key images in terms of abstract notions. At the opposite end of the scale we find commonplace statements in baroque literature which none the less depend on a figurative rather than literal use of words. **As I see it, the emblematiser, the poet, and the reader in the seventeenth century could experience both the startling and the commonplace passages visually.**

(...) The modern reader is inclined to read these commonplace statements abstractly, whereas the seventeenth-century poet, emblematiser, and reader frequently took them literally and visually. (Daly 1998: 85. Los resaltados son nuestros.)

El lector moderno, por ejemplo, tiende a leer frases del siglo XVII que hablan de llevar la cruz de nuestra vida o tener nuestro corazón en llamas de manera abstracta, traduciendo simplemente los enunciados en el sentido de “soportar las adversidades” y “sentir una gran pasión”, pero esa lectura moderna se queda a mitad de camino del pensamiento que transmiten numerosos pasajes de la literatura de aquella época. Por eso, lo que sugiere Daly es que muchas de las imágenes que aparecen en la poesía barroca, ya sea de lugares comunes o de conjunciones extrañas de seres u objetos, que se suelen tachar como de mal gusto, deberían ser leídas de manera visual y literal, para luego interpretarlas de acuerdo a la tradición emblemática a fin de comprender el concepto que la imagen transmite (*Ibid.*: 87). La cuestión esencial es reconocer que para los autores y lectores de la época, éstas y otras imágenes eran comprendidas de manera visual y literal: tales palabras significaban literalmente esos objetos concretos referidos pero, al mismo tiempo, corporeizaban significados precisos asociados a esos

objetos (*Ibid.*: 90).¹¹ Dice Daly entonces que, en la poesía de períodos posteriores, imágenes como el cetro, el laurel, la palma, pueden funcionar como simples metonimias, pero en la poesía de los siglos XVI y XVII la mayoría de esos objetos están asociados a tantos significados objetivos precisos que pueden aparecer aislados sin explicación y funcionar como emblemas en una base de común acuerdo y comprensión (*Ibid.*: 89).

Los significados precisos y objetivos asociados a los objetos son aquellos que la tradición les ha otorgado, pero que en ningún modo deberían considerarse arbitrarios, tal como muchas veces se ha señalado erróneamente. Para los contemporáneos, aquellos significados eran inherentes a los objetos y seres, puesto que, como han demostrado los trabajos de Schöne, se debe tener en cuenta el principio emblemático que rige en el pensamiento de la época basado en el simbolismo medieval: todo lo que existe tiene en sus diversas cualidades un sentido inscripto por Dios que el hombre debe procurar conocer ya que le proporcionarán enseñanzas valiosas para todos los órdenes de su vida.¹² La combinación de descreimiento e ignorancia ayudó a producir esa visión de que los emblemas son arbitrarios, cuando en realidad se consideraba que los significados resaltados en el emblema eran inherentes al objeto retratado (*Ibid.*: 102 y ss.).

Una característica esencial para el emblema verbal, entonces, es que sus imágenes evidencien esa actitud figurativa según la cual en los objetos y seres se puede

¹¹ Algunos críticos sugieren que ciertas imágenes son símbolos abstractos: definidas como "images concrete and complete, standing for an idea." Pero Daly dice que, por el contrario, "They are, however, not simply abstract, since the word means literally the object referred to, and at the same time embodies meanings associated with the object. They are emblems; the term is preferable, because it is more restrictive." (Daly 1998: 90)

¹² Tal como para el emblema, en el emblema verbal, el significado transmitido deriva de la forma o de cierta cualidad de la criatura u objeto nombrado. Se da por supuesta una relación fáctica o real entre el sentido abstracto y la cualidad, dicha o asumida como tal. La visión errónea de que los emblemas son arbitrarios, deriva de la confusión que se produce al notar que un mismo objeto o criatura puede servir a sentidos diferentes (de acuerdo a qué cualidad o característica se esté resaltando). Asimismo, es preciso recordar que el poeta y lector renacentista creían en muchas cosas que nosotros ya miramos como supersticiones. Pensemos en las cualidades atribuidas a seres fantásticos como el unicornio y el ave fénix, pero sobre cuya existencia no se dudaba en los siglos pasados. Esto no impide que el autor use esos "hechos" de manera irónica, aunque eso daría la impresión de que duda de la validez del significado. También puede darse el caso de que use algunos significados emblemáticos de manera irónica o paradójica y juegue con ellos. Sin embargo, parece que si un autor ya no cree en ciertos motivos y sus significados no los usará de manera emblemática, a no ser que tengan prioridad cuestiones de creencias comunes. (p. 94-95). En definitiva el valor simbólico de seres como estos son más importantes que la verdad fáctica de su existencia y se siguieron usando, pero tal hecho no invalida el principio general de que el sentido de los emblemas se apoya en cualidades creídas como reales y no en meras arbitrariedades de los poetas.

hallar un significado más profundo que trasciende lo que se observa a simple vista y que, por lo tanto, sus motivos visuales aparezcan ligados a alguno de los sentidos concomitantes reconocidos por la tradición.

Conviene sopesar, entonces, cuáles son las diferencias que distinguen a un emblema verbal de cualquier otra imagen poética sin cualidades emblemáticas. Según lo visto hasta ahora, podemos ampliar la definición previa para señalar que el emblema verbal es una estructura verbal en la cual las palabras transmiten tanto imágenes como significados. La imagen poética que podemos señalar como un emblema verbal transmite significados precisos, es decir, vehiculiza conceptos; por el contrario, cualquier imagen decorativa que sea meramente una forma figurativa no podrá ser considerada un emblema.

El símbolo poético, además de su sentido conceptual, implica una gran riqueza de significados porque es foco de sentimientos, en el sentido de que aúna emociones y procura despertarlas en su lector. El emblema verbal, en cambio, tiene un sentido unívoco, es más, Daly insiste en que su sentido es inequívoco (in-ambiguo). Frente a la plurivalencia del símbolo, el emblema es univalente: su contexto de realización, al insistir en un detalle o cualidad del objeto, invoca uno y sólo uno de los varios sentidos que podrían estar asociados con el objeto natural, y es con este sentido en particular con el que se pretende aclarar el concepto que transmite el emblema verbal. Semejante estructura mantiene ‘cosa’ y ‘significado’ separados:

The *object* and its *meaning*, wherever stated, remain *distinct* and *separate*; there is no rich interaction of vehicle and tenor, picture and meaning, as in the more modern poetic symbol. (*Ibid.*: 91).

De modo que tiene poca importancia para la comprensión de un emblema discutir si su forma gramatical es la de un símil o el de una metáfora. De acuerdo a definiciones retóricas, un emblema verbal es frecuentemente una metáfora, dado que presenta una ecuación o identificación entre cosa y significado y generalmente carece del conector que es característico del símil. Sin embargo, desde el punto de vista semántico, el emblema verbal es un símil, dado que su significado es simple y generalmente unívoco. Incluso su contenido emocional es secundario y muchas veces incidental.

Pues, como ya se ha señalado, la condición emblemática de una cosa, no debe ser interpretada como el resultado de una suposición subjetiva, sino que más bien depende de representar, con sus propias cualidades, algo que trasciende el dominio físico y factual de su realidad. Así es que, en el pensamiento emblemático, el individuo que descubre sentidos particulares en la naturaleza, en modo alguno está manifestando sentidos creados por su interioridad individual, sino que más bien está hallando, descubriendo o señalando relaciones externas (“reales”) entre una cosa y un significado.

He aquí la gran diferencia entre emblema verbal e imagen poética: en primer lugar mientras que la imagen poética es plurisignificante y los símbolos presentes en ella pueden conjurar un interjuego de significados que invitan a la exploración y a la interpretación personal, el emblema tiende a ser univalente en el significado (en un contexto dado sólo *un* nivel de significado es el relevante). En segundo lugar, el símbolo genera ideas y sentimientos que interactúan y, en última instancia, desafían el análisis lógico; en el emblema, cualquier reverberación emocional es secundaria. Es este sentido emocional e intuitivo lo que separa al símbolo de la imaginaria emblemática.¹³

Como se ha visto, el emblema verbal tiene una función conceptual dentro del texto, no sirve simplemente como una imagen decorativa sino que primordialmente es un vehículo de significado y, como tal, una de las manifestaciones más típicas del conceptismo reinante en la época.

¹³ Emotional content (‘Gefühlsgehalt’) is one of the elements with which differentiates symbol from emblem. The symbol can conjure up an interplay of meanings which invites exploration and personal interpretation, but it is not exclusively, nor indeed primarily, an intellectual vehicle for transmission of abstract meaning. It generates ideas and feelings which interact and ultimately defy logical analysis. It is the emotional and intuitional content of symbol that sets it apart from emblematic imagery. As Freeman puts it: “no emblem ever achieved the fullness and richness of emotional content of one of Blake’s symbols” (*English Emblem Books*, p. 24). Essentially the word-emblem is a visual image conveying an intellectual meaning; any emotional reverberations are secondary. This is not to imply that the emblem is necessarily unpoetic or unaesthetic. On the contrary, the emblem can fully satisfy the baroque requirements of high rhetorical style and also aesthetic expectation of ‘*ut pictura poesis*’ (Daly 1998: 108) A continuación, en las páginas 110-111 Daly compara la manera en que un autor romántico y uno barroco usan el motivo “oro” para mostrar las diferencias de contenido emocional que emergen entre símbolo y emblema. El poeta romántico usa “dorado” para calificar un sonido. Sus asociaciones expresan la manera en que él *siente* esos sonidos. Su uso de “dorado” es privado y emocional, no tiene mucho de público e intelectual. Por el contrario, en la poesía barroca se usa “oro” como metáfora de la pureza y valor del alma pura. En el poeta barroco, las ideas de fe y lealtad asociadas al oro, conllevan los claros y distintos sentidos de ‘valor’ y ‘permanencia’. Significados o emociones asociados al oro como color, textura, belleza, calidez son irrelevantes, y aunque puedan estar en potencia en el motivo, no son tenidos en cuenta en este contexto.

El emblema como estructura y método de composición, además de su aparición en particulares imágenes visuales de cualidades emblemáticas, puede llegar a convertirse en el elemento unificador de algunas obras o como su columna estructural en textos donde el autor parece estar recreando equivalentes lingüísticos a los emblemas.

...there are, however, also emblematic poems, which dispense with the printed picture altogether, creating through words a structure which parallels the emblem at all points, both the picture and its interpretation or application. (Daly 1998: 132)

En poemas emblemáticos de este tipo, no sólo importa la presencia de una imagen aludida y comentada por los versos, sino la emblemática interacción entre un dato concreto de la realidad que alcanza un significado espiritual. Tal sería el caso de este soneto de Martín Miguel Navarro (traído a cuento por Aurora Egido en el prólogo a la edición de Santiago Sebastián, Alciato 1985)

EN ALABANZA DE LA PAZ,
SOBRE EL PROBLEMA DE UN ENXAMBRE EN LA CELADA DE UN TROFEO

Troxes de oro fabrica en fiel celada
enxambre audaz, que el néctar de la Aurora
i esplendor del verano que desflora
a su custodia con rumor traslada.

¡Cuánta más gloria adquiere jubilado,
por los fragantes robos que atesora,
que si resplandiera vencedora,
de sangrientos laureles coronada!

Donde lidiaron bárbaros deseos
i la ambición se armó contra la vida
se condena hoy la miel, reinan la leyes.

Ceda al ocio la guerra sus trofeos,
viva la paz, i a la justicia unida,
triunfe de las victorias de los reyes.

La imagen del yelmo abandonado habitado por abejas, ya de por sí tiene una larga raigambre emblemática y había sido usada por Alciato en su famoso emblema *Ex bello pax*, con lo cual el soneto mismo podría ser una reelaboración o comentario de

ese emblema. Pero como se hace evidente, no se trata solamente de una relación de fuentes con dicho motivo, sino que la estructura misma del soneto tiene una disposición emblemática. Vemos que el título puede hacer las veces de la *inscriptio*, el primer cuarteto es donde se encapsula la imagen y los restantes versos claramente cumplen la función de *subscriptio*. Las tres últimas estrofas, incluso, podrían dividirse a su vez en el primer cuarteto como el poema epigramático, que mantiene todavía una cierta tensión enigmática con la imagen presentada, y los dos tercetos que despliegan una función más explicativa propia de la glosa tan frecuente en la emblemática española del Barroco o bien representan las dos partes propias del epigrama, explicación y aplicación.¹⁴

En el teatro barroco, se encontrarán numerosas muestras de estructuras emblemáticas, gesto impulsado por su particular conjunción de visualidad escénica y poesía. Junto con Daly, es lícito afirmar que el drama de los siglos XVI y XVII, en sus variadas formas, es la más emblemática de todas las artes literarias porque necesariamente combina de manera única una experiencia visual y otra verbal que se manifiestan en la actuación y parlamentos desplegados sobre el escenario.¹⁵

Más allá de la poesía dramática, los emblemas se manifiestan en los decorados y vestuarios teatrales (que, como es sabido, irán aumentando su presencia y espectacularidad con el correr del siglo XVII, especialmente en las representaciones palaciegas), en escenas mudas, en la disposición escénica de los personajes, en aparición de figuras alegóricas e incluso en la construcción de cuadros emblemáticos o “apariencias” que son mostrados –y generalmente explicados– al público, como los ejemplos de Tirso de Molina señalados por John Cull (1996 a) y como pone de manifiesto el estudio pormenorizado de Aurora Egido sobre los telones y decorados en su edición de *La fiera el rayo y la piedra* de Calderón (1989).

¹⁴ Cf. el estudio de López Poza sobre el epigrama emblemático (1999)

¹⁵ “During the sixteenth and seventeenth centuries drama in its various forms was the most emblematic of all the literary arts, combining as it does a visual experience of character and gesture, silent *tableau*, and active scene, with a verbal experience of the spoken and occasionally the written word.” (Daly 1998: 153). Los primeros estudios sobre literatura y emblemática se centraron en el drama de la época. Desde el libro de Henry Green sobre Shakespeare y los emblemas (1870), pasando por el famoso libro de Benjamin sobre el drama barroco alemán (1928) y las teorizaciones más ajustadas de Albrecht Shöne sobre el mismo asunto (1968).

Pero, además, no debe soslayarse la importancia de las estructuras y motivos emblemáticos como instrumentos argumentativos dentro del discurso de los personajes, forma que también puede hallarse en la prosa ficcional. Estos casos que Schöne llamó *argumentum emblematicum* (Daly 1998: 159 y ss) se presentan cuando los personajes usan símbolos emblemáticos, sus significados y enseñanzas, como un instrumento de conocimiento e interpretación para alcanzar una opinión o también para persuadir y justificar los propios actos o para dar un fundamento a la propia posición sobre un asunto, etc.; en resumen, cuando los emblemas son aducidos y utilizados valiéndose de toda su fuerza convictiva, además de usufructuar su potencial estético en momentos dramáticos donde es importante sostener una opinión y respaldarla.

Tanto De Armas como Cull han estudiado, por ejemplo, la recurrencia en las obras de Calderón del famoso motivo de la serpiente a la que sus propias crías matan al nacer, rajándole las entrañas para salir al mundo. La utilización que hace Calderón de este motivo es dinámico y complejo, se sirve de él en situaciones dramáticas similares pero lo carga con connotaciones diferentes y lo combina con otros motivos presentes en la tradición emblemática como el del pelicano que se hiere el pecho para alimentar a sus hijos (cf. De Armas 1983, Cull 1993). Como otros autores teatrales, Calderón descubre en el rico mundo de la emblemática un reservorio de motivos que, al ser incorporados a los parlamentos de los personajes, le permitían transmitir ideas complejas que condensaban significados profundos rápidamente identificados por gran parte de su público. Tales motivos, por ejemplo, podían ser especialmente efectivos cuando se trataba de caracterizar a un personaje y sus actitudes, ya sea por sus propios dichos o por los de otro personaje que con una imagen o un ejemplo emblemático decía mucho en pocas palabras.¹⁶

En la prosa ficcional, como en el drama, el motivo emblemático puede convertirse en parte de la acción, ya sea porque los personajes aparecen representando características propias de un motivo emblemático conocido, o porque la lectura misma que se haga de su situación dentro de la ficción evidencie formas emblemáticas de pensamiento. Por ejemplo, contrastando los incidentes particulares con una máxima

¹⁶ Un buen recorrido sobre la presencia de la emblemática en autos sacramentales del Lope y Calderón puede verse en Ledda 1996: 68 y ss.

general o llevando a primer plano el sentido simbólico de ciertos objetos y seres para extraer de ellos un ejemplo espiritual. En este sentido, *La pícaro Justina* de López de Úbeda despliega constantemente una reformulación burlesca de la ejemplaridad simbólica propia del discurso emblemático, como han estudiado Jones (1974) Torres (2000 y 2004) y Rey Hazas (2001).

Una supuesta estructura emblemática en las novelas del período es algo que no han dejado de buscar muchos críticos, aunque su comprobación resulta mucho más difícil y complicada. Tal es lo que ha propuesto en la década de 1950 Maldonado de Guevara con respecto al *Guzmán de Alfarache* con poco acierto crítico por lo taxativo de sus comentarios y por el desconocimiento, en esas fechas tempranas, sobre la literatura emblemática en sí (cf. Maldonado de Guevara 1952).

Compartimos con Daly la idea de que comparar una estructura narrativa extensa con la estructura de un emblema es comparar dos constructos o dos conjuntos de abstracciones probablemente irreconciliables. La estructura de un emblema, como se ha dicho, debe ser concreta, visual y conllevar un sentido claramente definible, esté o no declarado de manera explícita; en cambio, para desentrañar la estructura de una novela es preciso realizar recortes y abstraer muchos elementos complejos que la constituyen, algo que en definitiva no deja de ser un armado teórico del crítico que intenta el análisis (cfr. Daly 1998: 195-6), de modo que se desdibuja la validez de una única figura concreta, visual y unívoca.

También resulta indudable el valor emblemático de los frontispicios de muchas obras, los cuales, a medida que avanza el Barroco, son cada vez más elaborados y muestran más relación con el contenido del libro al que servían de puerta de entrada. La intención perseguida con ellos era capturar el propósito esencial del libro en una forma visual. En ciertos casos, el sentido global de un frontispicio complejo puede dilucidarse con facilidad si se conocen las tradiciones que estaban en juego detrás de la imagen (cfr. Daly 1998: 199). Nuevamente, el ejemplo de *La pícaro Justina* viene a cuento aquí, pues el frontispicio que adorna la edición princeps de 1605 muestra un notable entramado emblemático (cfr. Jones 1974 y Torres 2000). Por lo demás en el ámbito de la literatura moral y religiosa la presencia de frontispicios emblemáticos es muy abundante y su análisis resulta especialmente interesante (una muestra de esto en Ledda 1996).

Tercera respuesta: enciclopedia de lugares simbólicos.

Por último, un enfoque de crucial interés y validez indiscutida es considerar las colecciones de emblemática como un lexicón del pensamiento simbólico de la época. Sin pretender sostener que los libros de emblemas sean el único origen o fuente de información simbólica, es indudable que nos pueden ser extremadamente útiles como fuentes de referencias cruzadas para desentrañar el significado de numerosos motivos poéticos. Puesto que las colecciones de emblemas con todos sus comentarios, interpretaciones y remisiones a autoridades o a saberes populares, son un inmejorable reservorio de todo lo que los hombres educados de la época sabían sobre la naturaleza, la historia y la mitología. Y lo que es aun más interesante, nos pueden mostrar de qué manera eran interpretados y utilizados esos significados por los autores y lectores contemporáneos (cfr. Daly 1998: 204 y ss).

Asimismo, el contenido de los libros de emblemas nos ofrece un *thesaurus* para identificar los objetos, seres e historias que eran con más frecuencia capaces de funcionar simbólicamente. Nos señalan a los lectores modernos, que lo hemos olvidado, el profundo valor simbólico de los seres y objetos más comunes; y hacen que debamos prestar atención a detalles que podrían pasarnos desapercibidos en una obra literaria.

Dado, además, que la emblemática no era, ni pretendía ser un saber oculto, sino publicitado, transmitido, cuyas colecciones se hallaban por ejemplo tanto en bibliotecas privadas como públicas y sus imágenes de más éxito podían verse con extrema abundancia en festejos religiosos o reales, oírse en boca de predicadores y reconocerse en las ornamentaciones arquitectónicas y en las artes plásticas, podemos afirmar que alcanzaban amplios estratos de la sociedad, que se familiarizaba con sus motivos recurrentes y con la variedad de sus significados concomitantes. Nuevamente un párrafo de John Cull da una precisa síntesis de esta cuestión:

A lexicon imbued with moral and iconographical values presents a special challenge to a reader intent on deciphering the hidden codes in Spanish Golden Age texts. Nouns, especially, are capable of endowment with complex and varied readings which may be unfamiliar to modern critics, products of a culture less interested than the Baroque in decoding the recondite meanings of the Book of Nature. Fortunately, we have at our disposal the means to resolve many of the enigmas posed by those writers dedicated to a more metaphorical conception of life and literature.

Numerous dictionaries, commonplace books, encyclopedic works and collections of adages, proverbs, epigrams and aphorism, survive. Especially helpful are the emblem and devise books, which graphically illustrate the guiding principle that helped shape the creative genius of the Spanish Golden Age, the Horatian precept of *ut pictura poesis*. Emblems provided the universal language championed by the Humanists (...). The emblem and devise help us to visualize the picture that a contemporary, semilearned audience would have automatically associated with the word. (Cull 1992c: 113)



De manera que enfocar el estudio de la literatura del Renacimiento y en especial del Barroco a la luz de la emblemática se nos presenta como un método adecuado y pertinente para intentar acercarse a los modos de representación propios de la época, aspecto que nos puede permitir un conocimiento más profundo de las obras.

No pretenderemos cerrar las miras a una relación única entre el género del emblema, sino considerarlo uno más, aunque el más influyente y característico, de los modos simbólicos que permeaban la cultura de la Europa del siglo XVII.

A partir de estas ideas, el trabajo que realizamos con la obra de Cervantes se centra en las particulares relaciones que hemos podido establecer entre ésta y la cultura simbólica en la España de los primeros años del siglo XVII. El estudio no podrá tener –ni lo pretende– un carácter totalizador, pero sí intenta poner de relieve un cúmulo de prácticas, ideas y modos de representación con los cuales la obra cervantina comparte un mismo ámbito de realización.

III**CERVANTES**

Y**LA CULTURA SIMBÓLICA
DE SU TIEMPO**

III - 1. Cervantes y la cultura simbólica. **Estudios y discusión**

Como hemos señalado antes, la cultura simbólica y el modo de pensamiento emblemático no pueden ser soslayados en cualquier estudio que contemple las realizaciones artísticas nacidas entre fines del Siglo XVI y durante todo el XVII. Las relaciones entre estos modos y las obras estudiadas no tienen por qué ser directas, ni concordantes o pacíficas, pero no hay duda de que es preciso estudiarlas sin perder de vista que los autores, por el mismo hecho de escribir en ese ambiente cultural, de una forma u otra, necesariamente utilizaban tales prácticas, absorbían sus formas o se colocaban en alguna posición con respecto a este simbolismo imperante.

Cervantes no es la excepción. Por más que la originalidad de muchas de sus obras haya abierto caminos para la literatura moderna, no hay duda de que es un autor de su tiempo y comulga con las corrientes que vivía la España del Siglo de Oro. Su caso, por personalidad propia o por los datos de su biografía (si no es que ambas cosas son lo mismo), puede mostrarse más particular y menos encasillable en un movimiento determinado, en una precisa corriente poética o literaria de las varias que poblaron el riquísimo espacio cultural de su época. Es un aserto habitual sostener que Cervantes, al haber nacido a mediados del siglo XVI y haber realizado la mayor parte de su obra a principios del XVII, está a caballo entre el Renacimiento y el Barroco. En efecto, muchos de sus ideales estéticos e incluso éticos y religiosos parecen tener una deuda importante con el humanismo español que lo formó en su juventud. Sin embargo, las innovaciones de sus obras rompen con los moldes anteriores de una forma muy propia del Barroco y fueron la semilla del género novelesco que mostrará sus frutos en el siglo XIX.

Nos resulta de sumo interés, para intentar desentrañar las particularidades de la originalidad cervantina y el importante valor de su aporte a la literatura occidental, reflexionar sobre la relación de su obra con la cultura simbólica de su tiempo y en especial con el modo emblemático que la tiñó con sus principios estéticos e intelectuales.

1. Las manifestaciones más evidentes en las obras de Cervantes

La Galatea parece ser la obra en la que más ha explotado Cervantes los recursos simbólicos de representación y estructura artística. El mejor ejemplo es el de los funerales de Meliso en el Valle de los Cipreses con la maravillosa aparición de la musa Calíope en el Libro VI,¹ además de las múltiples referencias sobre la cosmogonía que rige el orden universal y humano, ambos integrados armoniosamente, o sobre los laberintos de la peregrinación poética y vital.² Ciertamente es que el género pastoril reclamaba ese tipo de escenificaciones en la estilización artística de la vida de los pastores, pero también podría atribuirse la presencia de las estructuras simbólicas a la fecha temprana de esta obra aún muy inmersa en el gusto renacentista.

Puestos a considerar justificaciones para el uso de manifestaciones simbólicas más evidentes en Cervantes, sabemos que la cronología temprana no puede ser una justificación, sin más. Puesto que no podemos soslayar que en el arco opuesto de su biografía literaria se halla el *Persiles*, en el cual son muy notables las deudas con el pensamiento simbólico, tanto en la estructura profunda de la configuración narrativa, como en numerosas escenas, situaciones, personajes y detalles de las aventuras de los enamorados peregrinos.³

La crítica cervantina de pensamiento más tradicional suele señalar este hecho como una especie de retroceso en el final de la producción de Cervantes, revelando incluso un cierto desconcierto ante este supuesto regreso a la literatura idealizante y poco realista, que perciben como una traición a los principios más excelsos de la verosimilitud, alcanzados con las dos partes del *Quijote*. Nosotros descartamos como improcedente la discusión acerca del realismo de Cervantes, que suele medirse con parámetros inadecuados y enfoca equivocadamente los problemas estéticos que sí eran relevantes en la época, como el de verosimilitud y creación ficcional, tal como postuló en su momento Riley con su *Cervantes' Theory of the Novel* (1962) y luego afinó Forcione en *Cervantes, Aristotle and the Persiles* (1970).

¹ Como se puede apreciar en el análisis que Damiani (1986-1987) dedica al episodio.

² Cf. los estudios de Egido sobre esta obra (1994).

³ Cf. Forcione 1970 y especialmente 1972; Wilson 1991; Egido 1994 y 2005.

Y sin embargo, no sólo es absurdo equiparar simbolismo con verosimilitud o hasta realismo, si se quiere, (como esperamos mostrar en la discusión final de este capítulo), sino que no podemos dejar de notar que en todas las obras que median entre ambos extremos de la producción cervantina, encontramos de una u otra forma, procedimientos, referencias y estructuras que pueden encuadrarse dentro de las prácticas simbólicas de la cultura de su época.⁴

Lo mismo podemos decir del teatro cervantino de diferentes épocas, con importantes variaciones en el tratamiento y uso de lo simbólico según el marco genérico en el que cada obra se inscribe, y en el cual son siempre recordadas, por ejemplo, las figuras alegóricas que tanto peso dramático cobran en su celebrada *Numancia*.⁵

En este sentido, sabido es que, al igual que la pastoril y la novela bizantina o de peregrinación, el teatro mantenía una sólida ligazón con las estructuras simbólicas. Como sucede también con cierto tipo de poesía: muy claro es el caso de la fábula poética del *Viaje del Parnaso*, planteado desde un principio como un recorrido alegórico por la vanagloria de las letras.

De todas formas, si volvemos a la visión del arco temporal y en especial en lo que concierne a la producción cervantina de prosa narrativa, es innegable que el manejo de los procedimientos simbólicos en la primera novela de Cervantes difiere con mucho de la que se descubre en la última, donde se vuelve mucho más complejo e intrincado.⁶

⁴ Sobre las dos partes del *Quijote* han escrito especialistas, que a continuación mencionaremos y sobre las *Novelas ejemplares* versa esta tesis.

⁵ Riley en el artículo sobre los "pensamientos escondidos" y las "figuras morales" en Cervantes (1971b) explica el sentido de aquello de lo que se jacta Cervantes en el prólogo a sus *Ocho comedias...*: "...fui el primero que representase las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma, sacando figuras morales al teatro...". Sabido es que las figuras alegóricas en el teatro tienen un nacimiento mucho más antiguo, pero como demuestra Riley a lo que se refiere Cervantes es a la representación teatral de los pensamientos y las discusiones internas de los personajes. En *Los tratos de Argel*, por ejemplo, la intromisión de Necesidad y Ocasión en el escenario donde actúan como acompañantes invisibles en el "soliloquio" del protagonista, Aurelio (acto III), a quien le dictan las palabras o los pensamientos que acuden a su boca.

⁶ Forcione lo estudió con elocuencia y fundamentos en la comparación de los jardines alegóricos que aparecen en *La Galatea*, *Quijote I* y el *Persiles* (1970: 212 y ss.); donde pudo señalar la complejidad creciente en el tratamiento ficcional de esos espacios. El asunto no está agotado, ni mucho menos, incluso esperamos poder regresar a él en un próximo trabajo de investigación.

En la *Galatea*, hay una clara voluntad de Cervantes de usar lo ritual y lo alegórico como recursos válidos para el primer nivel de la narración, las descripciones de espacios, los relatos de sucesos y acciones de los personajes que surgen de la voz narrativa. En sus obras posteriores, la pompa ritual y las estructuras simbólicas evidentes o las personificaciones alegóricas, sólo aparecen —de forma tan señalada como en aquella obra— únicamente en reconstrucciones artificiosas (ya sean teatralizaciones, sueños o incluso burlas) o en poesías intercaladas. Como ya lo dijo Riley:

His attitude to allegory⁷ in drama and poetry differs from his attitude to it in prose fiction. Allegorical figures appear in some of his plays and in the *Viaje del Parnaso*; Calliope appears in his first romance, the *Galatea*. But on the rare occasions when he uses allegory in his other prose fiction, he uses it with a difference. Allegorical figures no longer mingle with human characters on the same level. Within the “real” world of his fiction they have validity only as *representations* of ideas and emotions. As visible phenomena, therefore, they appear only in various forms of ready-made artifice. The one example of the visible in *Don Quijote* is the masque, involving *Poesía, Discreción, Liberalidad, Interés* and others, performed at Camacho’s wedding. (Riley 1971b: 628-629)⁸

Pero, justamente, tal tipo de personificaciones alegóricas a las que presta atención Riley —de acuerdo al propósito de su artículo—, no son las únicas formas de manifestación de la cultura simbólica. Estudiar su presencia, usos y funciones en la obra de Cervantes, tomando como corpus las Novelas ejemplares, es el propósito de esta tesis. Para continuar, debemos aclarar ciertas delimitaciones.



⁷ Riley aclara que usa “alegoría” en el sentido de representaciones materiales o personificación de ideas y emociones.

⁸ En los siguientes párrafos, Riley recuerda los cuatro momentos en que se usa claramente la representación alegórica en el *Persiles*, por los que puede entenderse aún más la diferencia de la que habla: la regata (II, 10), el sueño de Periandro (II, 15), el retrato alegórico de Auristela y la galería de poetas famosos (ambos en IV, 6) sobre lo que comenta que Cervantes “puts them at one remove from the world of the novel (...) by making them literally artificial devises.”

2. En la búsqueda de una delimitación

Para encausar nuestro argumento sobre las formas de manifestaciones simbólicas, se hace necesario hacer algunos distingos terminológicos.

Tal como hemos señalado antes, el simbolismo de la época emblemática, era al mismo tiempo una actividad consciente y reflexiva, pero también extremadamente difundida y naturalizada como práctica social. Cuando hablamos de simbolismo en Cervantes, nuestra intención es considerar su obra actuando y realizándose en su particular contexto cultural; y por lo tanto, intentar recuperar el ambiente en el que nace y con el cual se adecua o al cual se enfrenta. Dado que la España del Siglo de Oro se hallaba transida por una mirada simbólica que teñía la visión sobre la naturaleza, la política y la historia social; será por tanto innegable sostener que la obra de Cervantes necesariamente debe mantener algún tipo de diálogo con ese aspecto de la cultura de su tiempo.

En este ámbito podríamos decir que el símbolo se muestra como tal sin ocultarse, salvo casos específicos, no es algo solapado ni se presenta como un arcano, no se pretende decir una "otra cosa oculta" con él, sino más bien un "algo más", que no es lo mismo. Y no debe olvidarse que los objetos transidos de sentidos simbólicos no pierden por esto su carácter concreto, además de cargar, según las circunstancias y su contexto de realización, con una cantidad de significados concomitantes transmitidos y conservados por la tradición, la cultura y los saberes de la época.

La cuestión terminológica es por demás complicada, porque en la época no se llegaban a hacer distingos claros y las teorizaciones modernas establecen divisiones que no siempre casan bien con las prácticas concretas que encontramos en los textos y la cultura que estudiamos.⁹ Tampoco las preceptivas de la época sirven completamente para abarcar el rico y complejo diálogo que hallamos entre la literatura y el contexto cultural.

⁹ Esa dificultad hemos encontrado en las obras de Frye (1977 [1957]) y Fletcher (2002[1964]) cuando hablan de alegoría, si bien los apuntes del último en cuanto a la historia del contraste entre símbolo y alegoría que se remonta a Goethe y fue muy utilizada por el Romanticismo, nos permite situar el nudo de la controversia, lo cierto es que las respuestas que intentan llegar a definiciones puras de cada uno de estos fenómenos nos hacen darnos más cuenta de que lo que nos interesa es, por el contrario, la contextualización histórica. Es decir cómo entendieron y usaron en la época que nos ocupa el símbolo, la alegoría y demás formas cercanas. Y son también por esas asimetrías y relaciones desparejas que vislumbramos en las diferentes épocas y culturas lo que nos hace dudar de la necesidad o posibilidad de usar un solo nombre para abarcar conceptos muchas veces muy alejados.

Es por eso que, frente a esta problemática –que no hemos llegado a resolver todavía– preferimos establecer unas distinciones provisionales que toman en cuenta los mecanismos de representación, el modo de transmitir sus significados y el tipo de relación que establecen con sus decodificadores modelo, es decir, cómo parecen proyectar su modo de recepción.

Nuestro intento ha sido plantear un enfoque diferente que preste atención a los usos, en lugar de atenerse a las taxonomías, ya sea a las modernas o a las antiguas, es decir las vigentes en la época que estudiamos, tanto de los clásicos como de sus contemporáneos. En lugar de buscar respuestas en el contexto teórico y crítico de la preceptiva literaria, y de aspirar a la delimitación estricta de terminologías buscamos, entonces, intentar recuperar las prácticas simbólicas, de lectura, creación e interpretación de ideas en un ámbito de pensamiento simbólico que era el propio de los hombres del Siglo de Oro.

Se nos plantea el interrogante de hasta dónde es necesario ser muy estrictos en la terminología. Si cualquier hombre de mediana cultura, cuando escuchaba sermones, cuando participaba de celebraciones religiosas o regias, cuando iba al teatro, observaba obras de arte o disfrutaba de algún libro de entretenimiento (sin contar por ejemplo si llegaba a sus manos alguno de los tantos libros de doctrina cristiana o de emblemática) se enfrentaba necesariamente a modos discursivos y de transmisión de ideas que naturalizaban el pensamiento simbólico y donde se usaban –por lo general sin distinciones terminológicas ni de categorías– combinaciones de alegorías, jeroglíficos, emblemas, símbolos, etc. Esto que decimos, fue en su momento elocuentemente argumentado por Julián Gállego (1984) en el campo de las artes plásticas; la misma postura creemos que es la que puede tomarse para estudiar la literatura del período. Y es eso lo que han estado haciendo ciertos críticos interesados en la emblemática y la cultura simbólica de la época.

Con esto, no pretendemos sostener que Cervantes tenía que estar desinteresado por las teorizaciones, ni que las desconociera. Creemos que la obra de Cervantes muestra una profunda reflexión artística, y una seria preocupación por su labor creativa, la relación del hombre con el arte y la sociedad, pero es evidente que para nada de esto es imprescindible seguir una sola doctrina ni apegarse a una única teoría estética. Si hay algo que muestra Cervantes es una gran amplitud de criterios,

influencias y materiales diversos de donde abreva para crear sus obras. De manera que no podemos imaginar –y sus obras nos lo confirman– a un Cervantes que atendiera servilmente a las poéticas y las retóricas vigentes en su momento para dar forma a sus creaciones.

Para hacer uso de modos simbólicos –cualesquiera fueran sus nombres o métodos específicos– Cervantes no tenía más que observar todos los materiales que las variadas formas de su cultura le ofrecían. También podía leer lo que los preceptistas habían escrito, aunque ninguno de sus contemporáneos llegó a poder dar cuenta acabada de todos los usos y prácticas que en su propia época se estaban experimentando. Por eso, a nosotros tampoco nos alcanza con leer por separado lo que decían el Pinciano en la *Philosophia antiqua poética* (1596) o Carvallo en su *Cisne de Apolo* (1602) sobre alegoría, para desentrañar los patrones simbólicos en las obras literarias de la época; tampoco las distinciones de Juan de Horozco en el libro primero de sus *Emblemas morales* (1589) explican cómo se usaban los emblemas y cuáles eran sus fundamentos; ni las definiciones de Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro* (1611) sobre símbolo, emblema, alegoría, etc. terminan de dar cuenta por sí solas, de todos los modos en el que se presentaba la cultura simbólica. En efecto, y como es evidente, tenemos que prestar atención a todos ellos y muchos más en diálogo con tradiciones previas, premisas filosóficas y concepciones del mundo, que por lo general pasan inadvertidas a los partícipes mismos de una cultura, pues no suelen poder discernirlas ni distinguirlas con claridad.

Ya hemos dicho que las taxonomías que tanto interesan a los críticos modernos no estaban bien delimitadas en la época de Cervantes, también dudamos de que ésa haya sido una preocupación para muchos de los que se servían de modelos simbólicos o que eran consumidores de ellos. Por eso, más que taxonomías creemos que un aspecto que sí preocupaba, y que podía ser advertido por los espíritus atentos de la época, es el de la recepción, influencia y usos prácticos de las formas simbólicas. De tal manera, importaba en la construcción de una imagen simbólica la capacidad que ésta podía tener para llegar a su público, si era demasiado oscura o enigmática, o bien en extremo simple y clara; de qué modos podía afectar al destinatario, si lo iba a sorprender por su novedad e ingenio, o lo iba a aburrir por ser demasiado conocida; si la iba a recordar y por tanto asimilar su mensaje con mayor profundidad, si lo iba a distraer en su dificultad y fallar en su objetivo de transmisión, etc. Unido a esto, en las

ideas de dificultad o facilidad de interpretación, va la reflexión acerca del compromiso del receptor, es decir, si se necesita mucho de su participación lectora para alcanzar el objetivo a transmitir o si el emisor guía y ofrece todas las líneas que quiere que su receptor siga. Y por fin, también en unión esencial con lo ya dicho, para qué pueden usarse los distintos productos simbólicos, qué finalidad (o finalidades) han proyectado sus creadores para ellos y qué uso les dan sus consumidores.

De todas formas, como se hace necesario establecer distinciones a los fines de aclarar nuestras lecturas sobre Cervantes y atento a las diferencias arriba planteadas, proponemos usar las siguientes nomenclaturas. Vamos a hablar de alegoría, pensando especialmente en su papel retórico y por lo tanto considerándola en los casos de las construcciones simbólicas más duras y sistemáticas, como por ejemplo las personificaciones y estructuras de significación de uno a uno ($A = B$), donde tanto el objeto o ser representado y el significado que se quiere transmitir por su intermedio, no admiten más que una lectura, la cual por lo demás, se hace manifiesta y explícita.

Hablaremos de simbolismo emblemático para el uso particular del emblema que combina imagen (concreta o verbal) y texto conceptuoso y que, como hemos visto en el capítulo sobre emblemática, mantiene una relación variable y compleja con la alegoría y con el símbolo, pero que podríamos simplificar —a los fines de su uso práctico— diciendo que, aunque se sirve de elementos muy dispares, símbolos, jeroglíficos, personificaciones, aquello que lo convierte en emblema es elegir, de entre muchas significaciones posibles a los que apunta su imagen, una sola. De tal modo, el creador del emblema dirige la lectura hacia el significado único, y tal vez unívoco, que ha querido darle a su “producto simbólico” (por más que sería posible para el lector entender otros sentidos, si el autor no lo guiara de esa forma). Así pues, entendemos que el emblema suele constreñir las lecturas e intenta dirigir la recepción del lector, si bien también por el carácter heterogéneo de su constitución, requiere un trabajo de reconstrucción donde el lector participa activamente.

Por último, mantendremos el término símbolo y simbolismo para referirnos a la práctica general que engloba los diferentes modos vigentes de creación, lectura e interpretación de significados profundos, agregados o complementarios que no se hacen evidentes en la expresión literal. Y por lo tanto, consideramos también como simbólicas las alusiones más abiertas y laxas en las cuales ciertos objetos, seres,

gestos, espacios, etc., se nos presentan con una carga significativa notable y que, por sus propias características, encuentra en la cultura de su época un trasfondo de sentidos que debe, al menos, ser tomado en cuenta. Advertimos que nuestras terminologías pueden no coincidir con las usadas por especialistas o críticos previos, pero sin embargo, podemos confiar en que no traicionamos el sentido, muy variado y bastante caótico, dado en el Siglo de Oro a estos asuntos, ni tampoco torcemos en esencia lo que han dicho los teorizadores modernos. De todas formas, tampoco nuestras delimitaciones terminológicas nos satisfacen completamente, pues comprobamos, leyendo los textos de la época, observando sus creaciones artísticas y lo que sobre éstas se decía, que todas estas prácticas significativas no solían actuar como compartimentos estancos. Intentaremos nosotros tampoco usarlas de ese modo ni ceñirnos a terminologías innecesariamente.



3. Miradas de la crítica sobre el manejo de lo simbólico en las obras de Cervantes

De la ingente bibliografía cervantina, procuramos retomar aquí los enfoques e ideas que resultaron útiles para conformar nuestra propia mirada sobre el tema.

En el recorrido que hace Anthony Close en su libro *La lectura romántica del Quijote* (2005), más allá del propósito manifiesto del estudio, se puede leer un camino que muestra los primeros acercamientos a la obra cervantina desde la conciencia simbólica. Se hace evidente, sin embargo que los autores del siglo XIX y XX encuadrados dentro de lo que Close llama críticas simbólicas y alegóricas, invocan un simbolismo que no es el concepto de época que hemos estado rastreando como esencial de la cultura del Siglo de Oro.

Cuando nosotros hablemos de simbolismo en la obra de Cervantes no pretendemos retomar los postulados de aquellos autores. En primer lugar porque en ellos prima la idea de que un sentido unívoco oculto es el que explica la obra o las obras; así, por ejemplo, varios de ellos leen el *Quijote*, en mayor o menor medida, como un *roman à clé*. El caso paradigmático es el de Nicolás Díaz de Benjumea, quien

en sus sucesivos escritos sobre el *Quijote*¹⁰ postula que la obra guarda un simbolismo que la convierte en otra cosa, donde la ficción pasa a segundo plano para dar lugar a un sentido esotérico y trascendente sobre la vida e ideas políticas de Cervantes. Resulta interesante prestar atención a la contestación contemporánea de Juan Valera (*Contestación al último comunicado del Señor Benjumea, autor de «La Estafeta de Urganda»*) quien ataca con justa razón la reducción del *Quijote* a una alegoría biográfica. Este pasaje apunta con claridad y precisión el problema metodológico que una actitud lectora como la de Benjumea supone para la apreciación de una obra artística, como sucede al querer convertir al *Quijote* en una alegoría de la historia de Cervantes y nos interesa especialmente, además, porque es una crítica hecha por un contemporáneo.

Nos parecería una puerilidad el que Cervantes, de propósito, hubiese determinado hacer del *Quijote* un acertijo o una charada, donde, con otros nombres, otros sitios y otras circunstancias, no se refiriesen en realidad sino sus aventuras. D. Quijote sería entonces Cervantes mismo, Sancho algún amigo o criado de Cervantes, y Dulcinea, el Cura, el Barbero, el Bachiller Sansón Carrasco y los demás personajes, otros tantos amigos, conocidos, émulos o contrarios suyos. Si fuera así, no acertamos a penetrar el mayor deleite que nos traería con ello la lectura del *Quijote*, ni comprendemos el mayor mérito y valer que adquiriría la preciosa y única novela. Una cosa es que Cervantes preste al carácter de su héroe mucho de su propio carácter, y pinte y describa en las personas de su novela a varias de las que conoció y trató: y otra cosa es el que adrede se ponga a retratarse a sí mismo y a los sujetos más allegados a él. Pues qué, ¿no comprende el Sr. Benjumea la diferencia notable que hay entre una obra de arte y una alegoría fastidiosa? ¿Es acaso lo mismo hacer el retrato de una hermosa, dama o de un caballero con traje de máscara, y pintar una Virgen o un San José, aunque para pintar el San José o la Virgen haya tomado el artista por modelo a éste o al otro individuo de su época y de su misma vecindad? ¿Hemos de decir por eso que el San José no es San José, ni la Virgen, Virgen, sino que son una alegoría del Sr. D. Fulano y de la señora o señorita de Tal, que sirvieron de modelo para pintarlos? No queremos negar que sería curioso, y nunca estaría de sobra el saber (porque el saber no ocupa lugar) quiénes fueron esos individuos que sirvieron de modelo

¹⁰ "Comentarios filosóficos del *Quijote*", serie de artículos publicados de agosto a diciembre de 1859 en *La América (Crónica Hispano-Americana)*; *La Estafeta de Urganda*, Londres 1861; *El correo de Alquífe*, Londres 1866; *El mensaje de Merlín*, Londres, 1875; *La verdad sobre el Quijote: Novísima historia crítica de la vida de Cervantes*, Madrid, 1878.

para pintar al Santo y a la Madre de Dios; pero ciertamente que el artista no le quedaría muy agradecido al crítico, si este se empeñase en demostrarle que no había tal San José ni tal Virgen, y que entender así sus cuadros, era entenderlos con inteligencia superficial y somera; siendo la verdad del caso que todo podía reducirse a una alegoría, y entenderse como una alegoría, que representaba a los individuos que habían *posé* para pintar los cuadros. (Valera 1864: 172- 173).

La posición de Benjumea, con ser la más extremada, criticada y criticable, dio pie a estudios que, aunque tenían mucho más fundamento y mostraban una mejor metodología filológica, mantuvieron de todas maneras el meollo conceptual de ir en busca de una simbología que explicara la totalidad del *Quijote*. Un caso extremo, por la distancia temporal con Benjumea y el carácter académico que a éste le faltaba, es el de Casaldueiro, a quien luego volveremos.

En segundo lugar, también buscamos diferenciarnos de los problemas que la crítica simbólica manifiesta en cuanto a la historicidad de las concepciones que descubre operando en los textos con carácter de símbolo. Fue la norma de los estudios de este tipo del siglo XIX y principios del XX el anacronismo evidenciado al poner a jugar en el texto concepciones que se originan en una distancia temporal muy marcada con respecto a la época de Cervantes. Su ejemplo más típico es la representación de Don Quijote como la figura de un librepensador contrario a la aristocracia, quien se acompaña por un modelo en ciernes de la burguesía –Sancho Panza–, como si Cervantes estuviera retratando la lucha de entre el feudalismo y la democracia de la clase media, o como si su protagonista encarnara todos los valores de un libertario moderno (cfr. Close 2005: 140, 141 y ss).¹¹

No pretendemos sostener con esto que una obra de arte no despierte en sus *consumidores* extemporáneos ideas valiosas que posiblemente no hubieran podido ser pensadas en la época en que esta obra fue creada, y mucho menos que el análisis o la interpretación literaria no pueda llevarse a cabo con herramientas propias de la época

¹¹ Véase esta cita de Tubino “¿Necesita el *Quijote* comentarios?": “Frente a frente de don Quijote, como su correctivo y a la vez su complemento, había puesto el vate una segunda figura de toscó modelado, aunque de admirable, fina y elocuente expresión. Bajo el mugriento colete de Sancho alentaba... el burgués, que ahorrado y escarnecido por la gente autocrática, aprestábase a disputarle el imperio social, antes que con las antiguas armas de la fuerza, con las modernas de la ciencia y el libre examen” (Tubino *Cervantes y el Quijote: Estudios críticos*, Librería de A. Durán, Madrid, 1872: 200-201, *apud* Close 2005: 141, n.24).

del investigador. Sin embargo, es algo muy distinto sostener que una obra tiene un sentido alegórico oculto o un mensaje en clave voluntariamente colocado allí por su creador, si resulta además que éste es tan alejado de la mentalidad de la época en que vivió el autor. Objeción semejante es la que hace Close (2005) acerca de la ahistoricidad demostrada por la crítica simbólica de corte romántico:

El problema no está tanto en el principio de que la literatura reciba la influencia de su entorno histórico, o de la biografía del autor, o del “espíritu de época”; radica sobre todo en la simpleza y carencia de sentido crítico con que suele aplicarse ese principio. A la hora de aplicarlo al *Quijote* lo habitual ha sido dar por sentado, sin molestarse en demostrarlo, que los fundamentos de la actitud romántica son válidos. Así, los críticos que parten de que la novela es un símbolo de la historia contemporánea tienden a pasar por alto el hecho de que, en lo esencial, el libro es una parodia literaria. Una vez superado este punto, los críticos se han sentido autorizados a buscar en la novela signos de todas aquellas tendencias históricas que ora la experiencia de los siglos, ora la nostalgia patriótica, ora los prejuicios políticos han seleccionado como singularmente relevantes; pero sin calibrar si tales tendencias forman parte (ni que sea mínima) del credo empíricamente demostrable como cervantino, o si son coherentes con el sentido contextual del conjunto de la novela. (Close 2005: 147)

Como se puede apreciar, lo que este tipo de enfoques postula como el significado de la escritura cervantina, no es otra cosa que el sentido de la propia lectura de los críticos, que de una u otra manera quieren hacer entrar la obra de Cervantes en moldes que le den la forma de sus propias preocupaciones y concepciones del mundo.

A partir del libro de Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes* (1925), los estudios cervantinos no pudieron obviar la consideración sobre la mentalidad e ideas de su época cuando se enfrentaban a sus obras.¹² Más allá de si los postulados de Castro eran precisos o de si sus conclusiones resultan acertadas, el método que aunaba el rigor positivista de la escuela de Menéndez y Pelayo, continuada por Menéndez Pidal, y el estudio sistemático de las peculiaridades expresivas de un escritor planteado por la escuela estilística representada por Spitzer, Vossler o Dámaso Alonso, continúa siendo un método válido hasta nuestros días.

¹² Close (1995: 225 y ss.) y Forcione (1982: 10 y ss) hacen muy buenas reseñas de lo que significó esta obra.

Se debe notar que Castro en *El pensamiento de Cervantes* entronca sin dudar a Cervantes con las ideas de corte neoplatónico sobre la armonía, concordancias y correspondencias dentro de todo lo creado por Dios. Castro postula aquí un naturalismo renacentista que halla su primer modelo moderno en Nicolás de Cusa y su exponente más preclaro en Giordano Bruno (capítulo IV “La naturaleza como principio divino e inmanente”):

Resumiendo la doctrina de Nicolás de Cusa, Marsilio Ficino y Pico de la Mirándola, dice Blanchet:¹³ “Sea cual fuere la afición por la especulación trascendente que esos filósofos hayan sacado del neoplatonismo, es manifiesto que su ardiente deseo de conciliar todos los dogmas y todos los sistemas en la unidad de la religión natural, y de otra parte la misma adopción de las ideas de Plotino sobre el origen divino del alma, condujeron a aquéllos a admitir la inmanencia de lo divino en la criatura humana y en el universo, y la realidad de un movimiento de conversión por el cual todo ser tiende a volver a su principio: lo uno eterno y absoluto. En este punto preparan la vía a las enseñanzas de Giordano Bruno y de Campanella.”

Traer estas nociones al dominio de nuestra historia literaria del siglo XVI parece exigencia elemental. De no hacerlo, nos encontraremos con temas y con indicaciones que en sí mismos carecen de pleno sentido y que lo adquieren llevándolos al cauce general de pensamiento coetáneo del que son regueros. (Castro 1925: 161-162)

Castro resalta el naturalismo de esta forma de pensar, es decir la búsqueda de un conocimiento del mundo por los principios de la naturaleza, pero no deja de advertir la idea esencial de una “moral naturalista” si bien se manifiesta cierta confusión, tal vez buscada por él como señal de los tiempos convulsionados de la Reforma y Contrarreforma que pronto darían lugar a un nuevo paradigma científico. De manera que junto con ideas de Bernardino Telesio, maestro de Campanella, que parecen abogar por un conocimiento de la naturaleza que no se salga de sus márgenes,¹⁴ hace confluír otras de Erasmo presentadas en los prolegómenos a sus *Adagia* donde insiste en la relación de concordancia de los hombres con todo lo creado y con Dios:

¹³ Castro está citando aquí *Campanella* de Blanchet (publicado en 1920, p. 427).

¹⁴ Como esta cita de extraída del libro de Blanchet sobre Campanella (p. 151) “El hombre, como las demás cosas de la naturaleza, tienden a perseverar en su propio ser, **no habiendo metas extrínsecas a ese proceso natural.**” (Castro 1925: 164, el resaltado es suyo)

Así, por ley de amistad, todas las cosas son comunes a Él con nosotros, a nosotros con Él; y además, estamos unidos unos con otros por iguales lazos de amistad, como miembros de una misma cabeza, como un uno y mismo cuerpo, para que un mismo espíritu nos anime: para que suframos y gocemos con las mismas cosas. (Esto es lo que significa aquel pan místico formado de muchos granos contenidos en la misma harina, y la bebida de aquel vino, en las que muchas uvas están fundidas en el mismo licor.) Finalmente, para que, **así como la suma de las cosas creadas está en Dios, y Dios a su vez en todas, del mismo modo sea vuelta en unidad la universalidad de todas las cosas.** (Erasmus, *Adagia*, apud Castro 1925: 165, el resaltado es suyo)

Más allá del tinte filosófico que descubra aquí, y más allá, incluso, de cómo lo lea funcionando en Cervantes, lo que a nosotros nos interesa es señalar que Américo Castro en su fundacional estudio de 1925, consideraba necesario reconocer en el ambiente cultural contemporáneo a Cervantes los principios metafísicos que son los cimientos del simbolismo del Siglo de Oro. Es decir las correspondencias sutiles o manifiestas que recorren el mundo y conforman su estructura.

En tal sentido las sucesivas obras de Casaldueiro, publicadas desde la década de 1940,¹⁵ no puede decirse que adolezcan de despreocupación histórica sobre las mentalidades y conceptos de época, pero sin embargo en ellas encontramos formas de pensar muy tajantes sobre “períodos históricos” considerados casi como líneas meridianas y compartimentos estancos.¹⁶ Además, en cuanto al eje de los estudios simbólicos que estamos rastreando, Casaldueiro se destaca por poner en primer plano la interpretación simbólica en sus análisis. Pero, sin embargo, la dificultad de su método de trabajo radica en que sus estructuras resultan demasiado rígidas y pretenden dar

¹⁵ *Sentido y forma de las Novelas ejemplares*, 1943; *Sentido y forma de "Los trabajos de Persiles y Sigismunda"*, 1947; *Sentido y forma del "Quijote" (1605-1615)*, 1949; *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, 1951.

¹⁶ Close apunta a este aspecto, diciendo: “También deriva de la estilística alemana su confianza en la capacidad explicativa de los conceptos de “período histórico”. Así, la primera parte del *Quijote* es un ejemplo de Barroco temprano; la segunda, publicada ya en 1615, de la plenitud del Barroco. A cada uno de estos períodos corresponde un conjunto inconfundible de características unificadoras; y los dos forman parte de la mentalidad del siglo XVII, con sus propias leyes de sensibilidad y pensamiento, cuyas huellas se pueden percibir en la ética, la teoría política y la religión, pero se manifiestan de un modo singularmente claro en las obras maestras del arte. La percepción de que las épocas culturales se comportan de una forma similar aun en ámbitos diferentes se reproduce aquí con la más sistemática de las rigideces: ‘un artista barroco procedía así, necesariamente’, ‘el siglo XVII no podía pensar así’, etc.” (Close 2005: 166)

cuenta de la obra toda, desestimando aquello que no cuadre en el molde preconcebido. Forcione nos ayuda a delimitar nuestros reparos para con sus análisis. En la cita que transcribimos Forcione se refiere aquí específicamente a *Sentido y forma de Los trabajos de Persiles y Sigismunda*:

Casalduero's study, which presents brilliant insights into the symbolic workings of the *Persiles*, suffers in its attempt to impose a Procrustean scheme, vaguely designated as "the baroque" on the work. It forces many details into this pattern, neglects others entirely which cannot be cut to the required measurements (e.g., the importance of erudite commentary and ornamental descriptions and the function of literary theory in the work), and fails to acknowledge the importance of the pure entertainment residing in an adventure story, an aspect of the *Persiles* summarized and peremptorily dismissed as 'Byzantinism'. (Forcione 1972: 57-58).

Lo mismo sucede con las demás obras cervantinas analizadas por Casalduero, su forma de entender la búsqueda de las relaciones simbólicas no nos satisfacen ahora, pero con todo, Casalduero ha sido un gran maestro de las lecturas cercanas al texto, que no eran la norma a mediados del siglo XX, y sus análisis son muy eficaces para descubrir estructuras profundas en las obras y sacar a la luz muchas sugerencias o rastros de ideas comunes en las creaciones de un autor tan elusivo como Cervantes.

Otro hito fundamental, para la mejor apreciación de Cervantes en su contexto histórico y filosófico, fue la publicación en 1962 del estudio de E.C. Riley *Cervantes' Theory of the Novel*, rápidamente traducido al castellano. Riley puso en contacto a Cervantes con las teorizaciones de su época¹⁷ y desbrozó el panorama tan confuso y repetido sobre la diferencia entre realismo y verosimilitud en las obras ficcionales.

Además de siempre trabajar en sus estudios cervantinos prestando atención al contexto cultural, dos artículos de Riley se destacan en en la formación de una lectura simbólica moderna. El primero de ellos es de 1971 y ya lo hemos mencionado antes al hablar del uso que hace Cervantes de moldes alegóricos en diferentes obras "The *pensamientos escondidos* and *figuras morales* en Cervantes". El siguiente es de fines de esa década y atiende, siguiendo una perspectiva de los estudios emblemáticos que había comenzado unos años antes, al notable nodo de referencias simbólicas que se da en el episodio de los agujeros del *Quijote* de 1615. Ya el título es una declaración de

¹⁷ Si bien en principio con un exceso de confianza en la cercanía de Cervantes a las poéticas neoplatónicas, a lo largo de los años fue matizando sus apreciaciones originales.

principios "Symbolism in *Don Quijote*, part II, chapter 73" (1979, reimpresso traducido al castellano en 2001) y su método de trabajo que pone en diálogo el texto cervantino con los modelos y prácticas simbólicas vigentes en su época, sin caer por eso en interpretaciones descabelladas, es magistral y tiene que haber influido en otros investigadores para atreverse por caminos semejantes.

Los trabajos de Forcione que se publicaron en 1970 y 1972 sacaron buen provecho de los estudios teóricos y contextuales de Riley, pero fueron mucho más allá en el meticuloso análisis de las relaciones entre la obra de Cervantes, las preceptivas contemporáneas y las concepciones filosóficas de su época. De esos dos libros que surgen de su tesis doctoral, el que se publicó en segundo lugar, *Cervantes' Christian Romance*, destaca que el *Persiles* se construye siguiendo una estructura simbólica (él la llama alegórica) que no entorpece el valor ficcional ni el interés particular de los personajes y sus aventuras, pero que puede de todas formas leerse en el texto como un hilo que le da unidad y mayor profundidad. Su modo de análisis y lectura minuciosa pero respetuosa del texto y sus múltiples voces, nos parece ejemplar. Incluso en sus otros estudios que no toman en cuenta explícitamente la cuestión simbólica, a menudo aluden a ella y se sirven de sus principios básicos para iluminar los textos cervantinos (1970, 1982, 1984). Su influencia resultó tremendamente fructífera en los estudios anglosajones, donde se lo reconoce como un referente ineludible de la crítica cervantina (se destacan sus relaciones con la obra de Ruth el Saffar y también con estudiosos que lo tuvieron como maestro como Mary Gaylord, Barry Ife, etc.). Sin embargo, tal vez porque sus libros no han sido traducidos al castellano, tiene menos peso que el que creemos que debería tener en el cervantismo netamente hispano. Lo que más destacamos de su modo de análisis es que muestra, como pocos, la capacidad para escuchar las preocupaciones serias, estéticas y éticas que plantean las obras de Cervantes, sin perder de vista el placer del texto, la valoración de la literatura como entretenimiento y las enormes posibilidades que da la ficción novelesca para entretejer voces y puntos de vista divergentes para llevar a cabo esta conjunción, que da la talla de la conciencia artística de Cervantes y su incomparable labor como autor ficcional.

Si bien antes hubo algunos breves artículos de Selig que rozaban tangencialmente la cultura emblemática y la obra de Cervantes, fue Peter Ullman en 1974, quien hizo el primer estudio que se servía de la relación entre emblemas concretos de Covarrubias y la obra de Cervantes para proponer una interpretación muy

interesante sobre la construcción del personaje de Sansón Carrasco y su relación con don Quijote.

En 1975 se publican los dos volúmenes del estudio de Helena Percas de Ponseti, *Cervantes y su concepto del arte*. A los fines de este recorrido que estamos haciendo, es preciso anotar que los análisis de esta autora suelen destacar la relevancia de descubrir en el texto distintos niveles de lectura, entre los que no falta nunca el nivel simbólico. Insiste en que no deben desatenderse las numerosas alusiones simbólicas abundan en las obras de Cervantes, puesto que entiende que eso es lo que se esperaba que hiciera el lector culto y atento. Al igual que Riley en el artículo de 1979 arriba mencionado, se evidencia en sus trabajos la preocupación por establecer la relación con el contexto cultural, aunque no estaban todavía disponibles todos los materiales necesarios ni completamente afinados los instrumentos de análisis para alcanzar una visión más cercana y válida al mismo.

Augustin Redondo ha tenido una importancia capital en el cervantismo y en nuestro propio camino de investigación (reconocemos sus obras, junto con las de Alban Forcione, como las que más nos han influido). En 1978 Redondo publica un estudio pionero sobre el personaje de Sancho Panza, en el cual, siguiendo la estela bajtiniana, rescataba el denso sustrato de las tradiciones folklóricas, inversiones carnalescas y las múltiples capas significativas de la cultura del Siglo de Oro puestas en juego en la creación del personaje del escudero y las situaciones de su gobierno en la insula Barataria.¹⁸ Los trabajos de Redondo han continuado desde entonces ahondando en el estudio de las mentalidades, la socio-crítica y la historia cultural, poniendo en relación los textos de Cervantes con fuentes extraliterarias que permiten formarse ideas más acabadas del campo discursivo en el que se realizaban y leían sus obras (santorales, documentos inquisitoriales, económicos, médicos, etc.); y rescatar la importancia de la parodia y la ironía cervantina, sin por eso desmerecer el valor crítico y serio que al mismo tiempo pueden tener sus obras. Los estudios de Redondo ayudan a redescubrir la condición multifacética de los personajes y situaciones cervantinas, al traer a la superficie numerosas referencias e intertextualidades que permanecen

¹⁸ "Tradición carnalesca y creación literaria: del personaje de Sancho Panza al episodio de la insula Barataria en el *Quijote*" (1978), en 1997 publicó un volumen donde reunía sus lecturas del *Quijote*, pero su producción continúa y abarca más obras de Cervantes.

latentes en el texto, generalmente disponibles como alusiones de alcance muy cercano para los lectores contemporáneos. Redondo nos ha enseñado a prestar atención a los detalles, así como a mantener una mirada amplia que perciba al mismo tiempo el costado risueño, la risa burlesca y las reflexiones trascendentes que también presentan las obras. Porque de hecho lo que muestra Redondo con sus modos de lectura atentos al contexto sociocultural es que no se trata de vías incompatibles, sino de la reversibilidad dialógica propia de la cultura folklórica, pero también de las parodias de la “alta” literatura en la que abrevó Cervantes. Además de enriquecer en gran manera el modo de leer a Cervantes, los estudios de Redondo y sus grupos de investigación han dejado sin efecto discusiones de larga data sobre cuál ámbito cultural era el adecuado para encuadrar a Cervantes. En la Argentina, mis maestros, Alicia Parodi y Juan Diego Vila, con intereses muy diversos han desarrollado en numerosos trabajos y en grupos de investigación las líneas señaladas por Redondo y los abordajes por él enseñados en sus lecturas de Cervantes.

También Aurora Egido ha señalado en sus trabajos cervantinos¹⁹ el trasfondo de la cultura simbólica que halla en las obras de Cervantes y la ha puesto en relación con los sistemas vigentes en su época para la organización del saber, los principios de estructuración retórica y el modo de formación de imágenes. La erudición de sus trabajos es muy rica y valiosa, si bien no siempre se equilibra con el análisis textual.²⁰

En 1980 Francisco Márquez Villanueva publicó un extenso artículo sobre “La locura emblemática en la Segunda Parte del *Quijote*” (reimpreso en su libro de 1995), en el que comenta en detalle las relaciones simbólicas de la novela y señala numerosas intertextualidades con fuentes de la época. Sin embargo, la referencia a la emblemática que aparece en su título no se refiere al género en sí mismo, sino al sentido amplio que en la actualidad tiene el adjetivo, de modo que no establece relaciones con la emblemática en su recorrido.

En 1991 Diana de Armas Wilson publicó su estudio titulado *Allegories of Love. Cervantes's Persiles and Sigismunda*. Su propuesta, que sigue la línea señalada por Forcione (1972), es el rastreo de un hilo simbólico en la última novela de Cervantes

¹⁹ La mayoría de ellos reunidos en el volumen *Cervantes y las puertas del sueño* (1994), pero sus aportes continúan.

²⁰ Volveremos en las próximas páginas a comentar aspectos de su trabajo.

estructurado sobre principios eróticos y de diferenciación sexual. Hace un recorrido interesante por las teorías críticas de la época sobre el concepto de alegoría, aunque en su búsqueda no llega a analizar el complejo contexto cultural simbólico en el que se mueve Cervantes, que no se halla únicamente en las preceptivas literarias, como hemos intentado mostrar. Eso le alcanzaría para explicar por qué el término alegoría aparece en la obra cervantina con mirada despectiva y sin embargo el modo alegórico (que nosotros hemos elegido llamar con más amplitud simbólico) se puede encontrar actuando, con rasgos muy positivos en las obras de Cervantes, así como resultar predominante en el *Persiles*. De todas formas, más allá de las terminologías y de lo que ahora nosotros podemos observar –gracias a los avances hechos en el análisis de las fuentes de la emblemática y la cultura simbólica en general–, consideramos que su planteo del problema sobre la exégesis de las obras de Cervantes es acertado y su distinción entre ‘alegoría’ y ‘alegorexis’ muy clarificadora, pues es necesario distinguir entre la *técnica de escritura* alegórica y el *método de lectura* alegórica. Así, frente al postulado de Frye, en la década de 1950 de que todo comentario literario es interpretación alegórica y que cuando comentamos una obra alegorizamos (1977: 122-123), advierte que, al fin y al cabo, no es muy diferente de lo que se entendía en toda la tradición medieval y renacentista sobre la trasposición de las lecturas alegóricas de la Biblia a toda obra literaria, de modo que:

[t]his assumption may create some confusion: all writings are “allegorical in character” insofar as they invite interpretation. But formal allegories would seem to invite it more coaxingly, even more urgently. In trying to account for the internal operations that organize allegorical works, it is useful to pry apart the two strains or traditions of allegory whose strategies, even before the Renaissance, had gradually come to interact: the compositional method that personifies abstractions and the exegetical technique that interprets those, but not only those, abstractions. The one is a technique of fiction-writing, the other a method of interpreting literature. The first tradition –of narratives peopled by personifications and other similarly frozen agents moving about in a resonant world of language– we may call *allegory*. The second –the tradition of discursive interpretation or textual commentary– I prefer to call *alegorexis*... (1991: 48).

Esta distinción nos parece fundamental y lo tenemos muy en cuenta en nuestro trabajo. Es justamente a partir del callejón sin salida que hemos advertido en su intento por aclarar el término alegoría y los usos de este modo simbólico en su recorrido por

críticos actuales y contemporáneos a Cervantes,²¹ que hemos afirmado nuestra posición en cuanto a la terminología, tal como explicamos en páginas previas.

Es a fines de los 80 y en la primera mitad de los 90 que comienzan a tomar relevancia los estudios que entrecruzan la obra de Cervantes con la emblemática, el género simbólico más característico del período. Marisa Álvarez es la autora de unos trabajos pioneros, fruto de su investigación doctoral (cf. Álvarez 1988 y 1989). Sus estudios identifican motivos emblemáticos funcionando dentro del *Quijote* y llega incluso a postular la configuración total de la novela como un emblema. Esta última afirmación no convence, pero, por otro lado, es verdad que los estudios sobre emblemática no habían alcanzado aún en ese momento completa madurez en la filología hispánica.

Ellen Lokos publica en 1989 una sección de su tesis doctoral sobre el *Viaje del Parnaso* en la revista *Cervantes*. Allí analiza inteligentemente las relaciones entre las imágenes del poema cervantino con la cultura emblemática de la época. Saca buen provecho del estudio de Peter Daly (1998, cuya primera edición es de 1979) sobre las relaciones entre emblemática y literatura, así como de la bibliografía disponible hasta ese momento. En especial muestra una gran habilidad en la lectura cervantina planteando la necesidad de reponer el contexto simbólico y reconocer el ambiente de alusiones cifradas a las que daba pie la cultura simbólica y que a nosotros nos resultan elusivas u oscuras. Asimismo, es muy convincente su interpretación del atractivo que podía tener para Cervantes en el *Viaje del Parnaso* la técnica de declararse a medias haciendo referencias a motivos emblemáticos conocidos.

Gracias a la inmensa popularidad contemporánea de los libros de emblemas, Cervantes disponía de un lenguaje pre-establecido que le facilitó, mediante uso de un lenguaje de alusiones y relatividades, el acceso a diversas capas de significación. El empleo de este lenguaje cifrado, espigado de fuentes como el *Emblematum liber* de Alciato y los *Emblemas Morales* de Covarrubias, le permitió a Cervantes insinuar su intención de manera muy sutil a un público selecto, destinado a captar todo el valor expresivo de las imágenes allí veladas. Esta técnica de declararse a medias es típica de la emblemática y apta para el escritor satírico, que debe dirigirse a dos tipos de lectores: los que comparten su sensibilidad y se

²¹ Que lleva a cabo en la parte primera de su estudio, titulada "Context and Subtext", capítulo 3, "Some Versions of Allegory".

hallan destinados a comprender el sentido que subyace bajo el texto, y los que leerán la obra de más superficial. (Lokos 1989: 64).

Lamentablemente, Ellen Lokos no ha continuado su labor en nuestro campo, pero su aporte, junto con los que en los años siguientes de la década del 90 hacen John T. Cull (1990, 1992 a y b) y Antonio Bernat Vistarini (1995), creemos que son las formas modélicas para tratar la relación de los textos cervantinos con la emblemática, porque contribuyen no sólo a comprender mejor las formas de representación y las relaciones con la cultura de la época que mantiene el género emblemático, sino también porque se interrogan sobre el especial modo de relación que Cervantes establece con los emblemas. Así, de los trabajos de Cull destacamos, no sólo el análisis concreto de las obras literarias, sino también cómo hace hincapié en las formas de lectura que pone en juego el género emblemático y en los modos que un autor de ficción podía crear imágenes originales de calidad emblemática. Bernat Vistarini insiste en la distinción, esencial para el análisis del cruce entre literatura y emblemática, de diferenciar el estudio de motivos emblemáticos y de estructuras emblemáticas (siguiendo los postulados de Daly 1979/1998). Asimismo otro aporte de gran importancia es su reflexión acerca de las posibilidades a favor y en contra de la relación entre Cervantes y la emblemática.

De un modo muy intuitivo podría pensarse que la escritura cervantina debiera ser un lugar privilegiado para contemplar cómo la ficción o, si se quiere, la creación literaria en sentido amplio, adaptaba los por entonces muy difundidos modos de la representación emblemática. Así, Cervantes, de mentalidad bien asentada sobre aspectos cruciales del Humanismo renacentista, no habría podido sustraerse tampoco del influjo general del emblema en la imaginación de la época. Otros factores que reforzarían esta suposición tienen que ver con la facilidad cervantina para expresarse a través de máximas, apotegmas o réfranes, también la extraordinaria calidad visual de tantos de sus episodios, descripciones y metáforas. Asimismo, sería común a Cervantes y a buena parte de los libros de emblemas aquella aproximación, cuando menos de intento, de la Poesía a los demás saberes, junto con la búsqueda de una dignificación moral del arte que no renunciara a ninguno de los posibles halagos formales. Por último, tampoco habría que olvidarse del contacto de Andrea Alciato (el fundador de la emblemática como género) con Erasmo y la articulación cervantina entre — usando términos de Marcel Bataillon— el “humanismo erasmista” y el “humanismo jesuítico”, es decir, el eje central de la creación de los libros de emblemas españoles.

Desde otro ángulo, sin embargo, se podría también considerar en contra de estos elementos, la acción de cierto relativismo moral cervantino que forzosamente ha de malcasar con la severidad apodíctica de las máximas morales emblemáticas –sin que chispee irremisiblemente la ironía–; sería conveniente notar el ceño con que su combativa antipedantería pueda acoger la profusión de autoridades de que gusta adornarse el emblema. (Bernat Vistarini 1995: 83-84)

A partir de los trabajos de Cull y Bernat Vistarini, Ignacio Arellano se dedicó a publicar una serie de artículos que en los que rastrea motivos emblemáticos en *La Galatea*, el *Persiles*, la poesía cervantina y el *Quijote*; pero más allá de cierta utilidad en la recopilación de motivos que también pueden hallarse en el enorme tesoro simbólico que resulta ser la emblemática, su forma de plantear la cuestión no llega a aprovechar las enseñanzas de quienes lo precedieron en este interés.

En los últimos años, se han continuado estas líneas. Por un lado una línea que simplemente y de manera principal busca motivos emblemáticos en las obras de Cervantes. Por otro lado, aquella otra línea que, con el fin de alcanzar una comprensión más profunda de las obras que se analizan, y siguiendo a Lokos, Cull y Bernat Vistarini amalgama la pesquisa de motivos con el estudio de estructuras y formas de representación emblemáticas. En sus trabajos cervantinos de últimos años, Bernat Vistarini plantea mayores reparos a la relación de Cervantes con las formas sentenciosas y autoritarias de los modos simbólicos de la época (2001, 2006). Una idea que también retoma Bradley Nelson (2004) cuando opone el vitalismo experiencial de los conflictos cervantinos a la moralización digerida y bastante autoritaria de la emblemática española.

Hemos dejado para el final el comentario sobre el estudio de las *Novelas ejemplares* que ha venido realizando Alicia Parodi desde los años 80 y quien, si bien plasmó en la publicación de su tesis en 2002, no ha dejado de escribir, reflexionar y enseñar formas de lectura sobre la colección de Cervantes. Junto con Juan Diego Vila, Alicia Parodi con sus lecturas, guías y comentarios han contribuido como ningún otro cervantista a mi formación. No siempre porque acuerde con ellos, pero sí porque han sido mis principales interlocutores en el estudio de Cervantes.

De la forma de leer de Alicia Parodi, se destaca la búsqueda minuciosa de las voces del texto, los detalles tanto en alusiones que pueden tener carácter simbólico, como los que hacen a su estructura formal, donde también descubre señales que lee

como simbólicas. Sus interpretaciones innovadoras y sorprendentes enseñan a despertar de las lecturas mecánicas y convencionales para interrogar al texto, situándolo en su contexto cultural y en las preocupaciones propias de su época. Podemos no acordar con todas las conclusiones que extrae de sus lecturas, pero siempre aprendemos de las conexiones que establece o descubre en las obras, sus personajes, escenificaciones o disposiciones discursivas.

Su libro de 2002 sobre las *Ejemplares*, recupera el valor de la lectura alegórica (en el sentido de un modo de lectura y construcción simbólica), que no era ajeno a la época, como hemos estado viendo. Propone una lectura global de la colección, que reponga la idea de estructura orgánica configurada como un recorrido simbólico, en el cual cobran gran importancia como marco referencial la Teología y la Historia Sagrada. Y analiza cada una de las novelas prestando especial atención a ciertas ideas rectoras, como la dignidad trascendente de la creación poética, la condición divina del alma humana y las formas en que el hombre descubre los indicios que lo elevan a la divinidad.

Luego de nuestra investigación para esta tesis, podemos hacer algunas objeciones a su modo de plantear el campo simbólico de la época, por ejemplo con una fuerte escisión entre principios platónicos y aristotélicos, que más bien colaboran en la construcción de la mentalidad imperante. También podemos distanciarnos ahora de algunas de sus maneras de concebir la construcción simbólica en Cervantes. Pero de todas formas, sus lecturas siempre nos han permitido la disidencia y ella misma nos ha mostrado, por ejemplo, con sus sucesivas y diferentes enfoques en las interpretaciones de las mismas obras, que pueden ser más valiosas las preguntas que descubrimos en los textos de Cervantes, si nos preocupamos por escrutarlos, que las respuestas a las que creemos llegar en los diferentes momentos de nuestra vida como lectores.



4. Lecturas en debate

Algunas divergencias con la obra de Aurora Egido

Creemos oportuno extendernos sobre algunos aspectos estudiados por Aurora Egido, porque nos permitirán desbrozar ciertos inconvenientes y definir nuestra postura en el enfoque que hemos elegido, en especial en lo que concierne a la relación entre Cervantes y los modos alegóricos rígidos. En Egido hallamos tratada esta cuestión, pero al intentar extraer sus ideas para ponerlas en relación con nuestras propias lecturas de Cervantes, descubrimos que nos costaba articular nuestra comprensión del uso del simbolismo con aquello que esta autora señalaba. He aquí la razón, entonces, de estas páginas de discusión.

Los estudios de Aurora Egido sobre *La Galatea*, el *Quijote*, y el *Persiles* (reunidos en su volumen *Cervantes y las puertas del sueño* de 1994) enfocan de manera indirecta el “proceso de desalegorización de la novela” que según sostiene se evidencia en la obra narrativa de Cervantes. Decimos que se da de forma indirecta en sus estudios, porque Egido no define ni explicita con precisión en qué consiste este proceso de desalegorización que es presentado como una característica propia del Renacimiento.²² Ahora bien, ¿qué entiende Egido por desalegorización en las novelas de Cervantes? En ciertos pasajes se refiere al crecimiento de la indagación psicológica en los personajes y la profundización de sus pasiones como resortes importantes de la narración.

[Cervantes]... avanzó en el mencionado proceso de desalegorización de la novela, más proclive a los tratamientos psicológicos que propiciaban la indagación en el análisis de las pasiones del alma humana. El artefacto de la alegoría se reconstruyó en buena parte en el *Persiles* con propósitos bien distintos, pero el *Quijote* representa el gran paso de la narrativa por desprenderse del material alegórico y retórico, como ya lo hiciese el mismo Erasmo con otros fines. (1994: 132)

²² Resulta evidente que se trata de una idea que la gran hispanista ha desarrollado a lo largo de los años en sus diversas investigaciones sobre Cervantes y que por tanto muestra algunos desajustes o apreciaciones divergentes, hecho natural en nuestros campos de trabajo que de por sí nunca deberían pretender ser totalmente unívocos ni científicamente objetivos. Somos conscientes, también, que al tratarse de un libro que reúne trabajos de distintas épocas y realizados para diversos fines originales, no es inusual que contenga categorizaciones que no siempre cuajan a la perfección. Al leer de corrido todo el volumen el lector interesado en una problemática particular puede experimentar más la disonancia.

En ciertos pasajes de sus estudios, la “desalegorización” se equipara con la “desmitificación” que Egido reconoce como otro rasgo de época y que encuentra especialmente acentuado en la prosa narrativa de Cervantes; en principio, bajo este rótulo incluye una mirada escéptica hacia lo sobrenatural, la magia y las supersticiones, pero surge aquí en su análisis el problema de una asimilación injustificada entre aquellas cuestiones y los usos de la alegoría y lo simbólico; que finalmente termina desviando la atención a la problemática de la verosimilitud. Esto se hace especialmente manifiesto en el trabajo titulado “La de Montesinos y otras cuevas” (1994: 178 y ss.), donde parece desacertado enfocar el proceso de desalegorización desde la perspectiva de la mayor o menor incidencia de lo sobrenatural en los textos analizados, como una muestra de las posiciones cambiantes de Cervantes al respecto. De hecho, los mismos textos aducidos en el estudio por Egido demuestran que sus diferencias, más que obedecer a proceso alguno, se explican por adecuación a ciertos códigos genéricos y por la materia misma que constituye la ficción.

Así, nos resulta algo sorprendente que en sus comparaciones entre el romance “La morada de los celos”, la comedia caballeresca *La casa de los celos y selvas de Ardenia*, el entremés *La cueva de Salamanca*, con episodios del *Quijote* (la cueva de Montesinos) y del *Persiles* (con la cueva de Soldino entre otras) y la relación de esos textos con lo maravilloso o extraordinario no tome en cuenta los moldes genéricos que reelabora Cervantes en cada una de esas obras, los niveles de verosimilitud que esos géneros ponían en juego ni tampoco las funciones narrativas y detalles relevantes sobre cómo, cuándo y a través de quién aparece expresado lo maravilloso.

En la comedia caballeresca de tema y tono ariotesco, *La casa de los celos y selvas de Ardenia* es evidente que la permisiva entrada de lo mágico, los encantamientos y personificaciones alegóricas, se relaciona con los modelos textuales que siguió Cervantes. De todas formas, puede distinguirse una gradación de poder, influencia y modos de lo mágico según cuál sea su origen (sus principales productores son el hechicero Malgresí, Merlín y Dios) que, más allá del indudable pastiche que es esta comedia, nos muestra una actitud cervantina muy reconocible en otras obras.²³ Por lo dicho, es que afirmaciones como ésta de Egido nos resultan difíciles de compartir:

²³ El tono y el género en el que se inscribe la comedia permiten sin sobresaltos la aparición de lo mágico caballeresco. Es por tal motivo que no es posible comparar, sin establecer grandes reparos, la aparición

Cervantes discutirá la presencia de la magia en el *Persiles* y en otras obras, pero *La casa de los celos* la presenta sin fisuras en el padrón de Merlín y en esa boca de infierno que se abre en el escenario mostrando unos espacios que quedarán plenamente abolidos en *La cueva de Salamanca*, en el *Quijote* y en el *Persiles*. (*Ibidem*: 186)

Sobre el entremés *La cueva de Salamanca* tendrá también análisis controvertidos, por ejemplo, al decir que

En ella su autor, no sólo asestó un duro golpe al teatro de magia y a la magia misma, sino que puso en la picota de la risa a los supuestos seres del ultramundo que habitaban en lo hondo de una cueva convirtiéndolos en pura fabulación. Pues ésta no tiene mayor existencia ni fundamento que en el magín del estudiante salmantino artífice del ingenioso engaño. (...) Cervantes relega diabolismos y nigromancias a la pura ingeniosidad de este tracista que a todos engaña para solaz del público. Ni demonios, ni conjuros, ni magias, ni cueva. **Sólo invención que destierra de la literatura siglos de símbolos y tópicos convirtiéndolos en puro fingimiento.** (188. Los resaltados son nuestros)

Por los resquicios de los géneros menores, no sujetos a preceptiva alguna, surgían las novedades. En ellos había campo abierto a la desmitificación. *La cueva de Salamanca* es, desde luego un alto exponente de la invención cervantina, ya que queda reducida a una nada que ni siquiera se logra en la de Montesinos, con su topografía real y misteriosa. *La cueva* entremesil es puro referente nominal para vestir los términos del engaño. (189)

En el entremés, donde el estudiante engaña al marido cornudo haciéndole creer que los amantes de su mujer y de su criada sólo son seres mágicos salidos de la “cueva de Salamanca”, más que negarse de plano la posible existencia de lo sobrenatural lo que se hace es burlar las creencias excesivas y exponer dramáticamente el poder del

aquí de lo maravilloso y sobrenatural con las discusiones que se presentan en el *Persiles* ni en el *Quijote*. En estas obras se está en un nivel de realidad verosímil muy distinto del nivel de fantasía en el que se rige la comedia. Los personajes suelen comentar su admiración ante lo que experimentan con las apariciones fantásticas o ante los encantamientos que sufren y que por ejemplo no los dejan moverse para luchar. Otras veces el contacto con lo ultramundano surge durante el sueño. Por último en el final se produce la aparición de un ángel enviado por Dios para relatar a Carlomagno lo que le espera en el campo de Agramante. Hay entonces distintos niveles de lo fantástico. Y es muy importante que algunas apariciones sean visiones creadas por la hechicería de Malgresí cuyo poder mágico no se cuestiona, tal como sucede en los relatos caballerescos. Al respecto, es interesante que por lo general las apariciones maravillosas no llegan a torcer la acción, sino que intentan hacer ver a los personajes lo que les espera o las problemáticas que podrían enfrentar si perseveran en sus pretensiones. El único que trata de torcer la libertad de un personaje es Malgresí con unas visiones engañosas que crea para desenamorar a Reinaldos y a Roldán cuando ya no le quedan más recursos (Jornada III, vv. 2023 y ss. – vv. 2271 y ss.), pero falla en las dos oportunidades. La decisión individual prevalece, a diferencia de la famosa solución mágica en *La Diana* con las aguas del olvido de la sabia Felisa.

engaño y la manipulación. La magia queda reducida a nada, porque desde el comienzo no existía en la obra, ni nada había de sobrenatural en la historia. Pero no se puede aceptar que Egido equipare aquél movimiento burlesco con la negación absoluta de los símbolos ya que van por carriles diferentes, por más que puedan rozarse en algunas circunstancias. Como la misma Egido reconoce, no sucede lo mismo en la cueva de Montesinos, porque el tratamiento no es en ningún modo semejante. Hay en esos pasajes del *Quijote* otro tipo de mirada que enfoca el misterio de la experiencia y los sueños, que busca mantener la ambigüedad dado que, aún el espacio verosímil que intenta recrear la obra, precisa reconocer que hay sucesos que el hombre no puede explicar.²⁴

Quizás aquí para explicar la incidencia de los códigos genéricos a la que hicimos referencia arriba, terminamos nosotros también enredados en la asimilación de simbolismo y magia... Pero distinguirlas es esencial, como queremos señalar. Antes de llegar a esta distinción, debemos advertir que la imagen de Cervantes, que surge de los estudios de Egido, pareciera ser la de un autor de impronta racionalista, afecto sin fisuras a las teorías neo-aristotélicas y con una mirada bastante escéptica sobre lo mágico y extraordinario, casi como si fuera un paladín de la verosimilitud realista. Rasgos todos ellos que no podemos compartir, por nuestras propias lecturas de la obra de Cervantes y también por los reaseguros en contrario que se hayan en el cervantismo desde los estudios minuciosos de Forcione, para dar un ejemplo paradigmático. La posición que señalamos de Egido puede descubrirse, por ejemplo, cuando afirma al hablar de *La Galatea* que

Cervantes prescindió en ella de uno de los puntales básicos que la tradición virgiliana legó a la novela pastoril, la cueva que desde la *Arcadia* de Sannazaro recreaba espacios de adivinación y magia que él quería

²⁴ Buen ejemplo de esta postura son las explicaciones sobre los poderes de Soldino que Egido también trae a cuento más adelante. Allí se acepta el conocimiento del porvenir a todas luces sobrenatural/extraordinario apoyado por la magia natural que permite a través del estudio y la sabiduría descifrar la profunda armonía que rige el mundo. "Soldino carece de todo patetismo, como la cueva en la que habita. Ésta, lejos de la magia y las fantasías que tantas cuevas acarreaban, parece representar el triunfo de la razón, del estudio y del libre albedrío con los que, desde San Agustín y Santo Tomás, se negaban las fuerzas diabólicas de la nigromancia. La magia natural, deslindada por los tratadistas de la demoníaca, se admite en éste y otros episodios del *Persiles*, conectada a una imagen ordenada y armónica del mundo en la que primaba el principio de la cadena del ser, y por tanto, la manipulación analógica." [Egido 1994: 216] Como se puede observar, Egido reconoce aquí el punto que resulta central para el pensamiento simbólico de la época: la concepción de un mundo ordenado y transido de correspondencias

desterrar, como apuntó en el *Quijote*, respecto al palacio de la Sabia Felicia en *La Diana* de Montemayor. (192)

Es necesario resaltar la frase “que él quería desterrar”. La seguridad aquí no deja lugar a dudas en su análisis, pero nos encontramos con el importante escollo de que aquello que se utiliza como prueba es la posición particular de un personaje, no del autor. Sabemos bien que en el *Quijote* es el cura quien censura y quisiera sacar de la obra todo lo referido a la sabia Felisa.²⁵ Conociendo la complejidad de voces y puntos de vista que Cervantes pone en juego en sus obras, no creemos recomendable atribuirle a él como autor las ideas que le hace decir a uno de sus personajes. Aún más, la obra cervantina en sí misma nos muestra –como se evidencia también en los recorridos que a lo largo de ella hace Egido– que Cervantes nunca abandonó la utilización de lo maravilloso y sobrenatural en sus historias, si bien, según los textos, sus apariciones estuvieran rodeadas de discusiones dentro de la ficción sobre la realidad, el engaño o el origen de lo que se experimentaba como extraordinario e imposible. Nos parecen, entonces, difíciles de aceptar y hasta comprender en cualquier lector de Cervantes afirmaciones como ésta (que encontramos en su estudio “El *Persiles* y la enfermedad de amor”): “Con el vituperio de los usos mágicos, Cervantes censuraba los excesos de la fantasía...” (274).

Frente a la impronta neo-aristotélica y racionalista que tiene más peso en los trabajos de Egido, preferimos el enfoque de Alban Forcione, quien en *Cervantes, Aristotle and the Persiles* (1970) muestra la compleja relación de Cervantes con las preceptivas neo-aristotélicas vigentes en su época. En el estudio que hace Forcione, surge un punto esencial sobre el que tal vez Egido podría haber hecho más hincapié al hablar de desmitificación y de vituperio de lo mágico: el concepto de lo maravilloso plausible que desarrolla Tasso para congeniar la recomendación de Aristóteles en la *Poética* a lo que cause placer y maraville en la poesía, y los pruritos de verosimilitud que tanto importaban en la época, al entender de manera algo tergiversada la noción, también aristotélica, de *mimesis* como si fuera una necesidad de realidad fáctica

²⁵ Es verdad que en sus ficciones Cervantes no recurre jamás al poder de encantamientos ni bebedizos para solucionar conflictos amorosos como sucede en de *La Diana*. Cuando cosas como éstas aparecen siempre dan mal resultado y son condenadas por los personajes o la voz narrativa. La condena tiene un costado ético: pretender torcer la voluntad del prójimo con recursos mágicos, así como también un costado estético implícito: no habla bien del artífice de una ficción el hecho de que tenga que recurrir a soluciones externas para destrabar los conflictos que su mismo ingenio enredó.

Regarding verisimilitude and the all-important matter of the pleasure associated with the marvelous in literature, Tasso accepted the classicist's notion that the *dotti* can experience such pleasure only if the poet does not overstride the limits of the plausible. He therefore devised an elaborate system of distinguishing a legitimate marvelous from an illegitimate marvelous. The former is based on language, structural elements, variety in description and subject matter, great historical occurrence, and the Christian supernatural (Forcione 1970: 43)

Al leer las obras de Cervantes no podemos dudar de que sea un autor que aprecia sobremanera la fantasía y la libertad del artista para crear ficciones. Siempre que esto se dé en el marco de un "contrato" respetuoso entre el autor y sus lectores, es decir sin traicionarse ni engañar, pero no por eso quedar constreñido a límites realistas estrictos. Tal idea es otra tesis muy bien argumentada por Forcione (1970: caps. VI y IX y en los últimos años estudiada también por Ife sobre el autor y lector en la picaresca, 1992).

Es por todo lo expuesto que, de las distintas afirmaciones de Egido sobre el tema que nos ocupa, nos vemos en la necesidad de llamar la atención sobre dos cuestiones. Por un lado, a evitar la confusión entre el uso de recursos simbólicos y la aparición de sucesos extraordinarios, sobrenaturales o incluso mágicos en la materia ficcional, puesto que corren por carriles distintos. El uso de la alegoría, así como el espesor simbólico de lo representado, va por la vía de la retórica, es decir de la forma en que se elige organizar el discurso y darle forma al contenido literario. Mientras que la presencia de la magia, lo maravilloso o lo extramundano en un relato ficcional estará obviamente más relacionado con la materia misma de la historia, donde tienen una incidencia enorme los moldes genéricos y concomitantemente los niveles de verosimilitud realista que se manejen. No parece apropiado mezclar sin más la cuestión de la verdad o falsedad en un relato con la alegorización o simbolismo de la ficción. La figura de Aurora Egido es ineludible en el hispanismo actual y por tal razón resultaba imprescindible hacer estas salvedades sobre sus estudios cervantinos cuando justamente rozan, aluden o específicamente tratan los temas que nos ocupan sobre la relación de Cervantes con la cultura simbólica de su tiempo. Nuestra investigación se puede ver acrecentada por las valiosas aportaciones de Egido, pero se hacía preciso señalar que en ningún modo creemos que se hubiera dicho la última palabra pues hasta el enfoque en sí es muy diferente.

No es este el espacio para hilar más fino. Simplemente pretendimos explicar qué objeciones teníamos sobre la difusa presentación de lo que Egido llama la “desalegorización” de la novela en Cervantes, ya que en su libro *Cervantes y las puertas del sueño* se entrelazan de manera discutible muchos prejuicios que no corresponden ni a la alegorización ni a lo simbólico.²⁶ Muy diferente es su formulación del problema en el estudio de 2005 titulado *Por el camino de Roma. Cervantes y Gracián ante la novela bizantina*, donde encontramos esta declaración con la que podemos acordar completamente y a la que consideramos de gran utilidad para analizar las obras de Cervantes. Donde se puede apreciar que hay una mayor incorporación a lo dicho por Forcione en 1972, en su lectura del *Persiles* como novela cristiana (cfr. Forcione 1972: 58 y ss).

Es evidente que, a la hora de escribir *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Cervantes recogió el valor simbólico de carácter religioso que ya andaba implícito en la novela bizantina, particularmente en las numerosas versiones a lo divino que se habían publicado en España. Aunque, todo hay que decirlo, él trató de desalegorizar al máximo esa proyección, manteniéndose en un sentido simbólico que no olvidaba el significado literal de la peregrinación propiamente dicha. A este respecto, la obra muestra un hilo de continuidad en su visión de la vida como peregrinación vital, amorosa y religiosa, pero sin entrar, como luego hará Gracián, en el entramado de la alegoría rigurosa. De ese modo, el viaje cervantino de Periandro y Auristela se podía seguir «al pie de la letra» como una aventura por los caminos de Europa, más allá de la carga simbólica y moral que también contuviera. Ello permitió, entre otras cosas, que la obra se dibujase como un mapa bullente de personas de distintas razas y lenguas en contacto, como reflejo aproximado de aquel que ofrecía el mundo de su tiempo. (2005: 26-27)

Como puede apreciarse, Egido apunta aquí a distinguir entre la rigurosidad significativa de la alegoría que transmite sentidos unívocos –y mediante la cual el texto dice otra cosa bajo la superficie–, y la amplitud sugerente del símbolo que, sin negar la materialidad de sus significantes, permite de todas formas agregar profundidad a lo allí presentado. En el primer caso, se considera que el valor de la lectura literal se minimiza pues se da el hecho de que el mensaje del texto está por completo cifrado en la lectura alegórica; en el otro, el simbolismo suma, agrega y sobrepuja significados sin

²⁶ El problema no reside tanto en la “desalegorización” como en lo que la autora entiende que se suma a este proceso.

desmerecer la letra ni desdeñar la importancia del relato en sí, como tampoco la hondura de los personajes, sus circunstancias y peripecias.

Sobre la emblemática en Cervantes y los trabajos de Ignacio Arellano

Como mencionamos en páginas anteriores, Ignacio Arellano comenzó en 1997 la publicación de una serie de trabajos donde se proponía seguir el camino trazado por Cull y Bernat Vistarini sobre las relaciones de Cervantes con la emblemática. Así publicó "Motivos emblemáticos en el teatro de Cervantes" (1997), "Visiones y símbolos emblemáticos en la poesía de Cervantes" (1998), "Emblemas en el Quijote" (2000) y "Elementos emblemáticos en *La Galatea* y el *Persiles*".

Se hace necesario comentar y discutir estos trabajos de Arellano, en especial porque el prestigio y el nombre del autor, así como los títulos de sus artículos, podrían hacer pensar que con ellos se ha avanzado mucho en el análisis de una relación tan compleja como la de Cervantes y la emblemática, haciendo tal vez suponer que es poco lo que nos queda por decir sobre el asunto. Asimismo, analizar ciertas dificultades que hallamos en sus estudios, nos permite encuadrar otros aspectos del trabajo que nos hemos propuesto.

En los primeros párrafos de todos esos artículos Arellano plantea dos cuestiones preliminares, la primera apunta a que no pretende establecer relaciones genéticas o de deudas entre los repertorios emblemáticos y los motivos que encuentra en el corpus cervantino; la segunda advierte que, más allá del rastreo de motivos en un texto literario lo importante es descubrir actuando la emblemática como forma de pensamiento o estructura artística. Lo cierto es que lamentablemente no llega a honrar acabadamente esos postulados tan loables en ninguno de sus trabajos.

En cuanto a la primera premisa, nos aparece como demasiado laxa la delimitación de lo que Arellano llama "motivos emblemáticos"; la gran mayoría de ellos son más bien motivos simbólicos que tienen una amplia difusión en la época y que por tanto también pueden hallarse en la emblemática, pero el autor no llega a exponer por qué las imágenes o metáforas cervantinas que trae a cuento, se explican mejor ligadas a la emblemática. Y es en este punto donde se descubre que falla la

segunda premisa que señalamos, pues falta demostrar, explicar o al menos señalar qué aspectos de la emblemática como forma de pensamiento se ven actuando en los textos (para hacerlo, desde ya que no alcanza con indicar imágenes compartidas).

Permítasenos traer a cuento uno de tantos ejemplos en los que podemos afirmar que el enfoque de Arellano está errado

No falta, muy al principio de la obra, la imagen mitológica del amanecer, en la famosa evocación pedantesca de don Quijote, que se imagina al narrador de sus hazañas empezando a escribir así su historia: “*Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos...*” (I, 2, pp. 46-47). La imagen mitológica del amanecer es bastante tópica, pero esta precisión de carácter visual, de los cabellos tendidos sobre la tierra, me parece comparable a otras representaciones emblemáticas, por ejemplo la de un emblema de Solórzano Pereira. *Emblemas regiopolíticos*, emblema 21,²⁷ en que el sol, Apolo, imagen del rey, aparece en el grabado como una cabeza cuyos cabellos caen en cascada sobre la tierra, cargados de flores, simbolizando la capacidad fertilizadora del sol (o el buen príncipe), con la glosa “*Larga capillis cernis Apollinem / una natantem. Gramina dulcia / funduntur...*”. (Arellano 2000: 12-13)

En primer lugar, la imagen cervantina que propone analizar tiene poco carácter emblemático en sí mismo, en el sentido de que cuesta descubrir en ella más que la calidad visual que Arellano indica, pero no un trasfondo conceptual (la imagen como vehículo de una idea) que es lo que más nos permite afirmar que una imagen sea emblemática.

No negamos la validez de recurrir a los repertorios de emblemas para ahondar en el significado simbólico que podía tener una determinada imagen en la tradición de la época. Pero esto creemos que se justifica en alguna de las siguientes circunstancias. Por ejemplo, cuando hallamos que la imagen o el motivo tienen una presencia recurrente en la tradición emblemática y por eso resulta interesante hacerlo notar, aunque más no sea para señalar que el texto literario se hace eco de una figura muy presente en ese género simbólico; no es el caso aquí, pues esa precisa imagen de Apolo

²⁷ Refiere a la edición moderna de González de Zárate, 1987: 81. Allí el editor traduce la *subscriptio* de esta forma: “Mira de Apolo la cabeza undosa / Que ufana en su cabello propio nada, / Derramando la grama prodigiosa, Reparo de la vida deseada; / Siendo sus desperdicios excelentes / Salud segura a innumerables gentes. / El Rey prudente, Apolo al pueblo sea, / Llueva su majestad sabiduría, / Con que el súbdito alegre siempre vea / La causa y manantial de su alegría: / De la Panacea logre el gran tesoro / Salud universal, en lluvias de oro.”

sólo la hallamos en la colección de Solórzano Pereira (y en la traducción al castellano que hace Mendo de una selección de sus emblemas); hay que aclarar, además, que esta colección de emblemas es de 1650.

Si no se da el caso de la situación anterior, podríamos justificar la relación si es que hallamos una conexión importante entre el ejemplo emblemático particular y la imagen del texto que estamos analizando, relación por medio de la cual logramos descubrir un significado profundo en el texto, sin que importe ninguna relación genética entre ambos, pues de todas formas sabemos que comparten una comunidad simbólica. Tampoco esto sucede aquí, pues el emblema de Solórzano apunta a la idea del príncipe como fuerza nutricia del pueblo, a semejanza del sol que vivifica los campos, y en el texto de Cervantes ni siquiera se alude a lo más básico representado en la imagen emblemática: la prodigiosa hierba panacea que derrama Apolo de su cabellera.

También podría suceder que, aunque no se den ninguna de las situaciones mencionadas, encontremos en la tradición emblemática el ejemplo de un emblema cuya imagen sea única, alejado temporalmente del autor que estudiamos y sin contacto muy claro con la imagen literaria que hemos aislado, pero que en sí mismo sea transmisor de un concepto de especial utilidad para profundizar la comprensión de nuestro texto o para compararlo con él. Como ya se ha podido apreciar, tampoco éste es el caso aquí; Cervantes con su imagen recoge (y parodia a través de la febril imaginación de su personaje) toda la larga tradición de los amaneceres mitológicos y construye una imagen visual potente, pero en modo alguno puede establecerse una conexión con el emblema de Solórzano, que parte de esa misma tradición mitológica y poética para su imagen, pero le agrega el concepto de que la sabiduría del príncipe es una fuerza nutritiva y salutífera para su pueblo.

Puede pensarse que nos ensañamos con un único ejemplo mal elegido por el autor, o que a nosotros nos parece discutible, cosa que en cualquiera de los dos casos puede ser disculpada. Desde ya que no pretendemos infalibilidades ni verdades reveladas en nuestra actividad de estudiosos de la literatura y podemos ser comprensivos con las afirmaciones o enfoques que no compartimos (porque esperamos lo mismo de los demás hacia nosotros). Sin embargo, el ejemplo señalado en el artículo de Arellano no es un caso aislado; en mayor o menor medida nos encontramos

en sus artículos repetidas veces con ese mismo tipo de dificultades. La atribución de carácter emblemático a menciones de motivos o imágenes que no lo tienen, sin hacer las salvedades necesarias acerca de que, en todo caso, se sirve de los ejemplos de la emblemática como uno de los testimonios posibles de esos motivos simbólicos o poéticos.²⁸ La dudosa elección del corpus para comparar con Cervantes sin atender a la incongruencia de épocas (y en muchos casos de espacios culturales) de los repertorios de emblemas que utiliza, cuestión que al menos podría comprenderse mejor si explicara o hiciera notar las salvedades de tal desfasaje.²⁹ Así como la desatención por lo general al núcleo conceptual de las imágenes emblemáticas, que termina por hacer muy discutible la necesidad de hablar, como lo hace, de “motivos emblemáticos” en lugar de tópicos o motivos simbólicos.

En el caso del artículo sobre el *Quijote* otras relaciones están más justificadas. Desde años anteriores estudios previos como los de Selig (1984 a y b), Álvarez (1988 y 1989), Cull (1990 y 1992 a) y hasta Pinillos (1997) habían hallado en el texto diversas conexiones con la emblemática. Sucede lo mismo con las relaciones comentadas en Persiles que había sido analizado por Cull en 1992. Pero en el resto de las obras estudiadas, no llega a convencer siquiera el listado de motivos analizados. Con todo, el mismo Arellano reconoce en el final de dos de sus artículos que no ha alcanzado más que a señalar los motivos, sin llegar al comentario extenso sobre ellos que sería deseable realizar; un trabajo en el cual se pudieran establecer el contexto en el que aparece la supuesta relación emblemática, el modo en el que el motivo es presentado y la reelaboración que sufre en el texto literario (cf. Arellano 1997: 440; 2000: 19). Lo que no se ha alcanzado a completar es, creemos nosotros, el tipo de análisis que justifica plantear cualquier estudio de relaciones. Pero, más aún, vistos los resultados de los estudios reseñados, nos vemos en la necesidad de advertir que, de hecho, el tipo de rastreo que él plantea en las obras de Cervantes está aún por hacerse.

²⁸ Que sin lugar a dudas Arellano conoce muy bien por su presencia en la poesía, el teatro y la prosa narrativa del Siglo de Oro, sobre los cuales ha hecho aportes tan valiosos para el hispanismo.

²⁹ Llama la atención que, ni siquiera en sus últimos dos artículos, se sirva del corpus de emblemas españoles que la *Enciclopedia...* de Bernat Vistarini y Cull pusieron a disposición de los lectores en 1999; y que en cambio continúe realizando sus búsquedas en *Emblemata*, el repertorio de emblemas europeos de Henkel y Schöne que no representa acabadamente la tradición española.

En conclusión, estos artículos nos hicieron considerar la importancia fundamental de intentar conocer más a fondo las cuestiones teóricas en torno a los estudios sobre los géneros simbólicos en la época, cuando se pretende analizar el diálogo de la literatura con un género como la emblemática. Y también reforzaron nuestra idea de que resulta esencial para cualquier estudio comparativo estar atento a las peculiaridades del texto literario donde se descubren las supuestas interrelaciones.



5. Declaración de intenciones

Llegados a este punto, se hace necesario postular nuestras propias ideas y propósitos en el estudio de la obra cervantina en relación con el simbolismo. Así, podemos afirmar que nuestra intención no es encontrar, desentrañar o sacar a la luz un sentido *otro* en las *Novelas ejemplares*. Creemos que sus sentidos varios, múltiples y muy ricos están muy bien tal como están, o como los puede disfrutar el lector en su libertad de análisis. Tal vez, en una primerísima etapa de nuestro trabajo de investigación teníamos un impulso hacia ese tipo de búsqueda. Pero lo que desde hace años nos interesa, y es lo que intentamos plantear en este trabajo de tesis, es observar cómo se comporta la obra de Cervantes en diálogo con la cultura simbólica de su época, o al menos con lo que hasta este momento hemos podido delimitar (con todas nuestras falencias y líneas de estudio aún por profundizar) como las principales características del simbolismo en su época.

De tal modo, en nuestra lectura de las *Novelas ejemplares*, cuando lo creemos pertinente, exploramos la riqueza de las alusiones simbólicas que, en la época de Cervantes, tenían plena vigencia como un modo natural y hasta quizás inconsciente de pensar la relación del hombre y su mundo o del artista con su creación. Y en este sentido, nos servimos de los testimonios que los repertorios de saberes simbólicos nos pueden ofrecer para ahondar en sentidos que se nos escapan ya por nuestra distancia temporal y cultural. Pero también planteamos, en nuestra lectura, que ciertas

modulaciones típicas del simbolismo tal como era usado en la época para transmitir e inculcar ideas, conceptos o formas de entender el accionar humano, puede hallar en un novelista como Cervantes una respuesta disidente e inconformista. Desde ya que somos conscientes de la distancia que media entre la ficción novelesca y los géneros moralizantes, los sermones y hasta lo que podríamos ver ahora como propaganda ideológica, que son los ámbitos donde con más claridad y pureza se encuentran realizadas las prácticas simbólicas que aquí ponemos en contacto con la obra de Cervantes. Pero sin embargo, sostenemos que el modo de representación cervantino toma distancia de esas prácticas de una forma que va mucho más allá de las meras diferencias genéricas o de registro.³⁰ O, al menos, que resulta muy pertinente (y necesario) usar esas prácticas simbólicas como piedra de toque para tratar de descubrir la cercanía y la distancia de nuestro autor con un aspecto esencial de su ámbito cultural. En especial, como ya lo dijimos, nos ha llamado la atención el aparente interés cervantino por evitar las respuestas unívocas al modo de las alegorías y mantener en cambio abiertas las múltiples posibilidades que permite la alusión simbólica. Múltiples significados que no son infinitos, no pensamos en un Cervantes posmoderno, sino preocupado por guiar al lector a través de las problemáticas y experiencias vitales que plantean sus ficciones, las cuales suelen construirse mediante repeticiones de motivos, temas y estructuras que, sin desmerecer el interés de la ficción en sí, profundizan el entretenimiento al apuntar a reflexiones complejas, pero nunca a respuestas dogmáticas. Es nuestra intención que se pueda ver esto en funcionamiento en los análisis concretos que a continuación haremos sobre los textos que constituyen el corpus de nuestro trabajo.

Nuestro estudio de la colección se organiza según criterios propios, dictados por el interés y particularidades de las novelas en relación con el tema elegido. La idea que nos guía, de todas formas, es la de intentar escuchar lo que las novelas mismas nos dicen y, a partir de allí, reflexionar sobre sus implicancias, y no caer en el método contrario de imponer a los textos la forma y el discurso que al investigador le interesa

³⁰ Nuestro estudio prolongado de la literatura española del Siglo de Oro nos permite tener bastantes certezas sobre la "diferencia cervantina". Sin embargo, al no haber profundizado tanto en otros autores al modo que lo hemos hecho con Cervantes, preferimos la cautela en las afirmaciones tajantes y dejar planteado, para una investigación posterior, comprobación exhaustiva de lo que decimos, por ejemplo con dos contemporáneos como Mateo Alemán y Lope de Vega.

encontrar en ellos. De hecho, no se atiende a plantear como un problema la idea de una férrea estructura de colección, ni se ha pretendido analizar por separado cada una de las doce novelas. Así, pues, hemos hecho abordajes de conjunto, donde se recorren las novelas para relevar la presencia de referencias simbólicas o para señalar recurrencias de ciertas estructuras que atraviesan la colección; y también abordajes individuales que nos permiten analizar problemáticas ligadas a la cultura simbólica que descubrimos en los textos de la colección y resultan elocuentes ejemplos de las elecciones de Cervantes como creador de la prosa ficcional moderna.

III – 2. “...fuese y no hubo nada.”

Cervantes frente a la manipulación y la dilapidación simbólica

En el famoso soneto de Cervantes escrito a finales de 1598, “¡Vive Dios que me espanta esta grandeza!”, hemos hallado una excelente puerta de entrada para el análisis de los textos cervantinos en esta tesis, pues si bien se aleja en tiempo y forma literaria de la colección de novelas de 1613, se nos aparece como un testimonio elocuente –en una época bastante temprana– de la interacción del autor con un típico artefacto simbólico de su tiempo. El soneto, como es sabido, fue compuesto como comentario al túmulo levantado en la catedral de Sevilla para las honras fúnebres de Felipe II.

Para nosotros y en este momento, el interés del soneto radica especialmente en que se trata de un texto que tematiza el consumo estético y la interacción del público con un artefacto artístico construido por y para exaltar la ideología del régimen imperial. Vamos a estudiar aquí en detalle cómo Cervantes introduce una mirada desestabilizante en la lógica del efectismo simbólico que sostiene todo el aparato (más que nada artístico, pero también político). Las conclusiones que saquemos de su análisis y del especial contexto en el que fue creado nos permitirán trazar unos ejes generales que serán guías para el resto de nuestra tesis.

1. Simbolismo, persuasión y escándalo

Simbólico hasta la náusea fue el catafalco que Sevilla construyó para realizar las honras fúnebres de Felipe II en 1598.¹ Un enorme edificio de tres pisos que casi tocaba lo más alto de la impresionante catedral de la ciudad andaluza y que se extendía a ambos lados del crucero con numerosos arcos de estilo clásico. El túmulo estaba colmado de imágenes, esculturas, jeroglíficos y epigramas alusivos a las glorias, virtudes y grandezas del monarca muerto. Pero todo esto no era más que un artificio pasajero que iba durar apenas unos pocos días porque, como se acostumbraba en la época, los festejos y conmemoraciones pretendían permanecer en la memoria de los pueblos y correr de boca en boca a causa de la magnificencia y el boato desplegado que superaba lo antes visto, pero en su ser no eran más que madera, arcilla y cartón pintado.²

Precisamente de esos materiales efímeros y fungibles estaba hecho el túmulo de Felipe II en Sevilla, aunque no lo pareciera: sus testigos señalan el perfecto engaño de la pintura que hacía parecer piedra berroqueña (como la del Escorial), mármol, bronce y demás metales cada uno de los recovecos de la curiosa construcción. Un ejemplo, entre muchísimos, de la descripción más completa que se conserva, la que figura en la Historia de la muy noble y más leal ciudad de Sevilla escrita por el licenciado Collado por los años de 1610:³

La imitación de la piedra deste cuerpo fue de mármol de color pardo susodicho, y las columnas estriadas de alto abajo conforme a su orden, con tanta perfección de realce y sombras, que no se juzgaran por estriás fingidas. Sus basas y capiteles del color de bronce, con todos sus miembros, y roleos ejecutados en alto y fondo, con la misma perfección que si fueran de la materia que imitaban, y lo mismo el arquitrabe, cornisa

¹ Luego de la muerte del rey el 13 de septiembre de 1598, todos los rincones del reino mostraron su respeto mediante diversas honras fúnebres. Los túmulos o catafalcos en las catedrales que representaban el sepulcro regio eran una práctica habitual. El funeral y entierro efectivo de Felipe II se llevó a cabo en el Escorial, "sin música, ruido ni pompa" como había dejado mandado el rey expresamente (Bouza 1998: 12)

² Un completo análisis de las exequias reales de los siglos XVI a XVIII, sus prácticas, estructuras y elementos comunes, además de una puesta al día de las líneas de análisis de los estudios al respecto se puede encontrar en Allo Manero y Llorente 2004.

³ Según la edición que hace en 1869 Francisco Borja Palomo para la Sociedad de Bibliófilos Andaluces: Francisco Gerónimo Collado, *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*, Sevilla, Imprenta de don José María Geofrin, 1869.

y friso, en cuyo espacio se veía rodeada una corona de laurel de color de bronce, que ocupaba toda su anchura, con diversas ligaduras á trechos, con tanto arte pintada, que viéndose como se veía á lo largo, parecía de todo relieve, y de metal natural. (Collado, 1869: 89)

Se tardó cincuenta y dos días en construirlo e iba a quedar en pie menos de una semana; sin embargo, por un absurdo pleito de dignidades (una hoguera de vanidades, mejor dicho) el edificio quedó instalado en la catedral casi cuarenta días.

En el segundo día de festejo, mientras se celebraba la misa solemne, los representantes de la Audiencia, del Cabildo y del Tribunal de la Inquisición se trabaron en una feroz disputa. La causa: un paño negro que cubría el asiento del Regidor de la Audiencia, en contra del banco raso que todos debían lucir. Hubo celos por esa señal de preeminencia e intervino la Inquisición. El asunto puede parecernos poca cosa, pero lo cierto es que hubo gritos, acusaciones, amenazas y finalmente incluso encarcelamientos y excomuniones varias. Si no se tratara de documentos históricos, de donde extraemos estos datos, pareciera que estamos leyendo un paso de entremés: las más altas dignidades de la ciudad peleando unos contra otros en medio de la catedral durante una solemne celebración.⁴ Tal fue el escándalo que la celebración hubo de suspenderse (en el templo había excomulgados, no podía seguir la misa en esas circunstancias). Desde la mañana hasta las cuatro de la tarde permanecieron en sus puestos (y en sus trece) los partícipes de la disputa, salvo alguno que se escabulló para evitar la cárcel, como el Secretario de la Inquisición Ortuño Briceño. Luego, ya seguramente muertos de hambre, de frío y de cansancio, se retiraron y se elevó la resolución del conflicto al rey y al Consejo. El resultado llegó a fines de diciembre, con una solución salomónica: se daba orden de que se quitara el paño negro del banco del regidor y que la Inquisición retirara las excomuniones. Tanto escándalo para nada; ése es el comentario más usual acerca del curioso incidente.⁵

⁴ Vale la pena leer algunas páginas del frondoso apéndice con las actas del proceso que trae Fabié Escudero en su edición de los *Sucesos de Sevilla de 1592 a 1604 recogidos por Francisco de Ariño, vecino de la ciudad en el barrio de Triana*. Sevilla, Sociedad de Bibliófilos Andaluces, 1873, 293 y ss. Ver ejemplos en próximas notas.

⁵ El cronista sevillano, identificado luego como Francisco Ariño, que dejó unas notas manuscritas sobre hechos relevantes en la Sevilla de la época, cuenta así lo sucedido: "El miércoles 25 de noviembre de 98 años, día de Santa Catalina, se comenzaron las honras solemnes y se dijo la vigilia solemnísimamente, los canónigos con sus capas, los dignidades con sus mitras, cuatro ministros; y el jueves 26 de noviembre del dicho año se comenzó la misa, y se dejó porque a las vísperas trujo la Real Audiencia un paño de luto con que cubrió el asiento del regente, y la Ciudad estuvo murmurando sobre el caso, y el

Es también curioso comprobar que el pleito mismo tiene una base simbólica, ya que todo se cifra en el bendito paño negro que cubría los asientos; lo que para nosotros es un detalle menor que incluso podría llegar a pasar inadvertido fue, en su momento, un innegable elemento legible e interpretable, es decir, un símbolo. Los del Cabildo, apoyados luego por la Inquisición, interpretaron el símbolo del paño como un signo del poder real que se arrogaba la Audiencia. Luego, en el proceso que se inició inmediatamente, algunos testigos alegaron que se trataba en realidad de una señal de tristísimo luto por la muerte del rey. Es decir, se hicieron diferentes interpretaciones, pero no se negaba que se trataba de un objeto simbólico.⁶

día de la misa, jueves, en lugar de no traer paño, trujo paño y sobre paño y cojines para el suelo, y después de estar sentados y comenzada la misa, la Ciudad envió un recado a la Real Audiencia diciendo, que el Cabildo representaba por la persona real, que no se había de consentir que otro tribunal tuviese estrado, pues el Cabildo no lo tenía: respondió el Audiencia, que a ellos competía representar la persona real; y con estos dases y tomases se alborotó todo el cónclave de las audiencias, y la Inquisición tomó la mano a favor de la Ciudad y invitó al Sr. Villavicencio y a Gil de Escobar, Fiscal de la Inquisición, que notificasen a la Real Audiencia que no tuviese estrado, y anduvieron en demandas y respuestas, hasta tanto que el inquisidor Blanco que presidía, mandó cesar la misa y oficios divinos, que estaban ya para decir la epístola, y estuvieron quedas todas las audiencias más de una gran media hora a tema, por ver cuál sería la primera al levantar y dejar los asientos, y en este interin estuvo ardiendo toda la cera, que en este tiempo se gastó más de quinientos ducados, y los primeros fueron regente y oidores de la Real Audiencia, y envióse a la Corte sobre ello.” (Ariño, 1873: 101-103)

⁶ Transcribimos como ejemplo de la absurda disputa, la declaración de dos de los numerosos testigos del proceso: “Sétimo testigo. —Cristóbal de Chaves, Procurador de la Audiencia declaró el viernes 27 de noviembre, y dijo que estaba con el Audiencia, pero, aunque vio los hechos referidos no oyó la notificación del Cabildo eclesiástico. Como dato nuevo este testigo dice, que al notificar á la Audiencia segunda vez la excomunión, esta mandó prender al dicho Secretario Briceño que se escapó con el ayuda de clérigos y otras personas que con él venían. También dice este testigo que el día de las honras, á cosa de la siete de la mañana vio que llevaron las bayetas para los escaños, para que estuviesen de luto, lo cual le pareció natural, pues hasta el suelo se pone de luto en honras de particulares de cuenta; no habiéndose hecho diligencia para que se quitasen hasta la hora que tiene dicha, esto es al irse á decir el Evangelio. (Apéndice en Ariño 1873: 304). —Noveno testigo. —Francisco de Mancilla, mercader en la Colación de la Iglesia mayor, dijo que estuvo en ella desde las seis de la mañana hasta las cuatro de la tarde y vio que a las siete llevaron unas bayetas y cubrieron los escaños del Audiencia que a las nueve de la mañana entró el Audiencia; que vino un veintenero á decirle la confesión como de costumbre, y que todo siguió en orden hasta que vino el canónigo Juan de Villavicencio, con un papel que no oyó leer, pero que le dijeron que era una protestación sobre las bayetas; luego vio venir a Escobar Melgarejo y que el Audiencia le mandó prender; luego vino el canónigo Villa-Gomez, que dijo que no quería notificar si estaban los oidores en forma de Audiencia, y luego vino un notario, con gente, á proseguir la notificación, y la Audiencia no lo dejó pasar adelante; y luego vino el Secretario de la Inquisición, Briceño, que desde las gradas notificó la excomunión de los tres oidores nombrados por otros testigos, y luego volvió y dijo, que los inquisidores declaraban por excomulgada á toda la Audiencia, la cual mandó prender á Briceño, que se resistió diciendo que no se llegasen á él y de presto se escabulló; y vino después el fiscal del Santo Oficio, clérigo, y empezó á leer un papel ha blando de merced, y habiéndole dicho el Audiencia que mirase cómo hablaba, muy turbado notificó la declaración de excomunión. Empezaron los autos por el Audiencia, y el testigo para ver lo que pasaba fue con los alcaldes y escribano á hacer la ejecución en personas y bienes, dijo D. Juan Zapata: “las notificaciones, y vio que los inquisidores los querían detener, y cuando entraron, dijeron que no hablasen, que estaban excomulgados, y un comisario del Santo Oficio asió del papel que llevaba Savariegos para quitárselo, y este no se lo dejó quitar, y también vio que vino el canónigo Vahamonde y otros á decir á la Inquisición

Volviendo al túmulo en sí mismo, es preciso destacar que la voluntad simbólica que lo rodea es manifiesta e incuestionable. Como era habitual en las construcciones de este tipo, el túmulo elabora un contundente mensaje iconográfico. Todo él es un panegírico de Felipe, de la nación española y de la ciudad de Sevilla. Desde ya que el rey se muestra en toda su perfección de monarca y de muerto: se recuerdan sus grandes hazañas políticas y guerreras, aunque estas últimas hayan sido por interpósita persona (sabemos que Felipe, a diferencia de su padre, prefirió la retaguardia y, con más frecuencia, el retiro casi monástico), se exaltan sus virtudes personales y espirituales, sus antepasados y su progenie; y, en especial, se promueve la imagen del rey y de la España toda como los grandes defensores de la verdadera fe ante el ataque indómito de las herejías.⁷ Todo esto se repite una y otra vez de diferentes maneras para que no quepa duda del mensaje que se busca transmitir y del relato que se ofrece de su reinado.⁸

Para hacerlo, se utilizan todos los instrumentos de la cultura simbólica del momento, con una finalidad claramente persuasiva y exaltatoria. De modo que se recurre a conocidas imágenes simbólicas como el *ouroboros* para la eternidad, el águila real para el poder y la majestad, el pelícano con sus hijos para el amor y la

que dejasen proseguir los oficios, y al Audiencia como estaba, que sería grave y de más daño el interrumpir las honras; pero esto no aprovechó, pues la Inquisición insistió en que había de salir la Audiencia, y también vio que la Inquisición notificó al Preste y diáconos que estaban ya sentados en sus sillas para oír el sermón, lo que el testigo no oyó, y vio también que metieron al predicador donde estaban los Inquisidores; viendo que se dejó de acabar la misa, por lo que los Sres. Inquisidores hicieron. Antes que todo lo dicho, vio que vinieron de parte de la Ciudad á los Inquisidores y les hablaron al oído, primero D. Juan Ponce, Alcalde mayor y D. Juan Ponce su sobrino veinte y cuatro de esta Ciudad, los cuales estuvieron hablando en secreto y después vinieron D. Silvestre de Guzmán y D. Pedro de Céspedes Figueroa, que también hablaron en secreto con los inquisidores y D. Silvestre se sentó después allí en un banco, así como D. Pedro de Céspedes, después de lo cual sucedieron las cosas que ha referido; que no sabe lo que dijeron; pero que se sospechaba, y el testigo sospechó, que los dichos veinte y cuatro dieron calor á la Inquisición, y así se decía en el crucero donde él andaba con cuidado para enterarse de todo. Fue preguntado para que dijese la verdad de las palabras dichas por la Inquisición en desacato del Audiencia, la segunda vez que se le fue á notificar por el Secretario Savariegos, y dijo que la verdad de lo que pasó además de lo dicho, fue que el inquisidor que estaba en medio que tenía unos anteojos, y que se llama el Licenciado Blanco, dijo: "Pondrémoslo á todos en un calabozo" y esto fue cuando leía lo de las temporalidades, y cuando se llegó en el auto a lo de la ejecución en personas y bienes, dijo D. Juan Zapata: "Pondrémoslo a todos en un cepo" y replicó D. Jusepe de Medrano: "antes a Vueseflorías" y respondió el dicho D. Juan: "a quien nos lo notifica; no se cansen, que aunque baje San Pablo del Cielo no haremos otra cosa." Y no oyó si pasaron otras razones. En la cuestión de las bayetas dijo este testigo que se pusieron por luto y no por autoridad." (*Ibidem*: 305-307)

⁷ Cfr. Pérez Escolano 1976; Pozuelo Calero 1991: 425-426

⁸ La redundancia en el mensaje es un rasgo propio de la cultura simbólica de la época. Por lo demás, veáse Bouza 1998 que estudia el valor y el poder destinado a la imagen en la propaganda del poder monástico.

entrega filial, el ave fénix que nunca muere, el sol para la verdad más pura y el poder supremo, numerosas representaciones alegóricas de virtudes, vicios, naciones europeas, además de signos tradicionales como la cruz, la palma, la corona, las columnas de Hércules, etc. También son recurrentes las posturas melancólicas de las figuras alegóricas (la mano en la mejilla y la mirada hacia el suelo, etc.).⁹

De todas formas, no se olvida nunca, como en todo funeral regio, que el lamento por el rey muerto y la interrupción que produce la muerte no hace más que recordar, también, la continuidad mediante el heredero que aquel rey ha dejado:¹⁰ ahí está, para mejor señalarlo, el ave fénix que aparece figurado varias veces en el túmulo y que corona, en lo más alto, toda la construcción simbólica.¹¹ El ave fénix, como es

⁹ Algunos ejemplos (de muchos similares). “En el segundo cielo estaba un águila real dentro de un círculo hecho de una culebra que le entraba la cola por la boca, y su letra decía AETERNITAS IMPERII. El águila significa el imperio y señorío, y la culebra la prudencia, con la cual se mantienen y perpetúan las monarquías, y se hacen perpetuas y eternas en aquella forma que puede ser, como denota la figura del círculo, donde no señala principio ni fin, que es cosa propia y muy propia del tiempo: y se atribuye a la gran prudencia de S.M. en gobierno de tantos y tan extendidos reinos como gobernó desde su casa, en la debida obediencia, paz y sosiego con que se hacen firmes y duraderos.” (Collado 1869: 36-37) Otro: “La TEMPLANZA estaba tan al propio figurada, que cualquiera mirándola, aun sin insignias, echara de ver y conociera fácilmente ser ella, aunque no viera, como digo, sus insignias que la manifestaban. Tenía un compás abierto en la mano derecha, y de la izquierda colgando un freno, y de verde palma un ramo levantado; junto a los pies una tortuga, animal que goza del aire con los que respiran, y que no se ahoga en el agua con los que nadan, y en la tierra contra los venenosos, especialmente para defenderse de la víbora que le persigue, usa del orégano contra la ponzoña, como antídoto contra ella.” (*Ibidem*: 106-107). Otro más: “Y volviendo a nuestra calle y arco, en su primera enjuta, estaba pintado el sol lleno de rayos muy hermosos, y sobre él una rica y grande corona imperial, y en lo alto esta letra: IMPERIUM SINE FINE DEDI. Que es lo que Júpiter dice de la monarquía Romana a Venus, en el primero libro de la Eneida debajo del nombre de Eneas, de quien habían los Romanos de proceder y extender su imperio, sin término y sin fin alguno. Dentro del recuadro por la parte de dentro, se estaba hiriendo el pecho con el pico un Pelicano resucitando a sus hijos muertos con su propia sangre, por extremo bien pintado, y esta letra: PIETAS INCOMPARABILIS. Esta ave no tan solamente resucita á sus hijos muertos rompiendo su pecho, más aún pone la vida por ellos, según dicen autores graves, y en todo es símbolo de Cristo Señor nuestro; lo cual sobra para sus alabanzas y para denotar la piedad incomparable del Rey nuestro Señor que Dios tiene.” (*Ibidem*: 184-185).

¹⁰ Dice R. de la Flor al tratar la cuestión de las relaciones de sucesos “Tomemos las relaciones de honras fúnebres, que tanto prodigaron a lo largo del período que nos hemos dado. La muerte del rey conmueve las estructuras sociales y tienen aquellos tiempos el sentido de un peligro inminente de desestructuración de la comunidad política. La *relación* sitúa en este punto el lugar preciso que debe ocupar una muerte mayestática: en ella lo excepcional y, por decirlo así, lo “interruptor” del acontecimiento, debe equilibrarse con los valores de la contigüidad y de la representación de lo que es cíclico y ha de alcanzar sucesión y recambio. La parálisis que se evoca, debe quedar sabiamente conjugada con la paralela invocación al movimiento, al devenir, y debe contribuir a la construcción conceptual de la figura de la *sucesión*, finalmente. (R. de la Flor 1999: 351)

¹¹ Mucho se dilata Collado sobre esta imagen y entre otras cosas dice: “Y así como el ave Fénix murió, y de sus cenizas o medulas dejó engendrada otra semejante a ella, así S. M. dejó otra tal ave tan parecida a sí en santas costumbres y hasta en el nombre, como la Fénix, y como él mismo; y abrasado con el divino fuego del amor de Dios, quemando las plumas de sus pecados y deshaciendo lo que fuese, fue al cielo según nuestra santa fe, dejando acá su generación, a quien nacerán plumas con que vuela y

sabido, habla de la renovación y recalca aquí la idea de la vitalidad de la monarquía que nunca muere y del poder que mantiene, regenerándose.

¿Qué son las fiestas y las celebraciones regias y religiosas del Siglo de Oro sino un medio inmejorable de afirmar el poder y proclamar las virtudes del orden estamental sobre el que se construye la sociedad? De eso han hablado con maestría Maravall, Bonet Correa y Rodríguez de la Flor, para nombrar solamente a algunos de los más destacados (Cfr. Maravall 1980, en especial parte cuarta; Bonet Correa 1990, R. de la Flor 1999 y 2004 y el completo volumen coordinado por Lobato y García García 2003).¹²

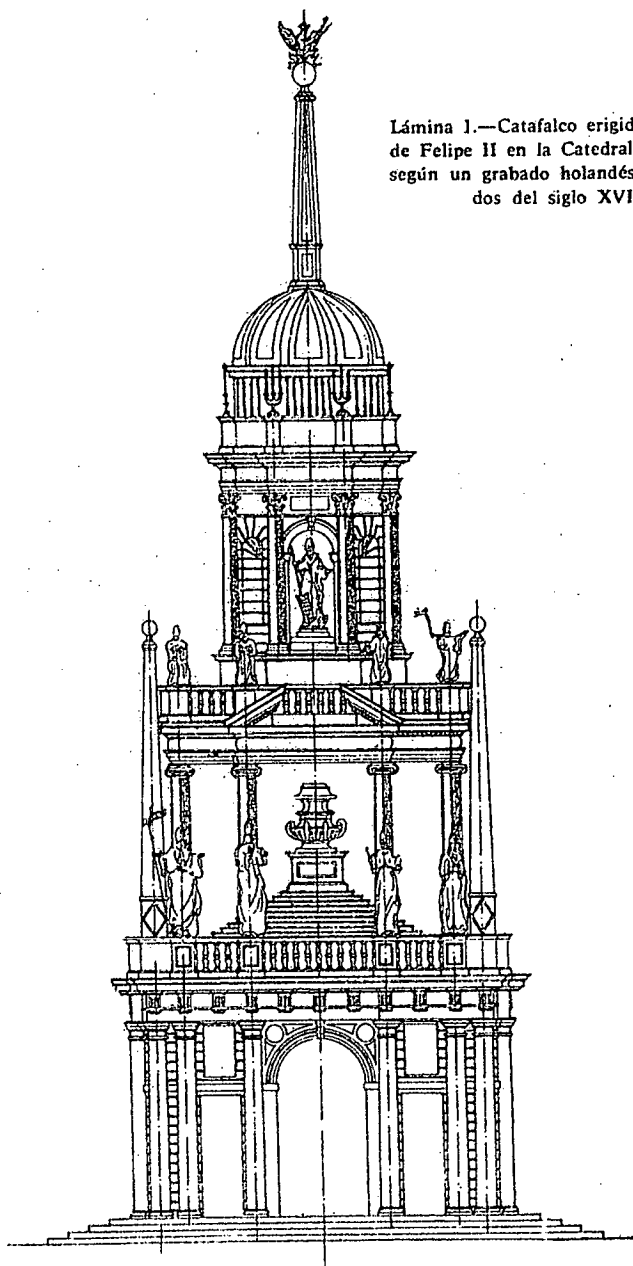
Debemos considerar también que el gasto en este tipo de celebraciones era enorme y aumenta considerablemente a medida que avanza el siglo XVI y se entra al XVII, en proporción indirecta al verdadero caudal de las arcas reales, henchidas con la plata de América, pero empobrecidas por la cantidad de conflictos bélicos y el mal manejo de la economía de la Península. Tal es así, que incluso la producción y el gasto en arquitectura efímera sobrepasaba en mucho lo que se destinaba en conjunto a construir edificios durables.

Es un comentario repetido, de viajeros que visitaban España en la época, la pobreza arquitectónica de sus ciudades, así como también es un dato histórico la necesidad repetida de que, para más de una fiesta, los pobres edificios que rodeaban el lugar de una celebración tuvieran que ser recubiertos con fachadas falsas, simulando un fasto que no podían jamás mostrar por sí mismos (Bonet Correa 1993: 24-25). Así era la realidad de la España de Cervantes: gastaba en apariencias magníficas lo que no podía invertir en realidades (cf. Elliot 1977).

sea defensor de la Santa Madre Iglesia, y la defienda y ampare de sus enemigos, y defienda y conserve sus vasallos, y añadiendo nuevos reinos y mundo para su santo servicio. (Collado, 1869: 118)

¹² Bonet Correa plantea al inicio de su libro, en el capítulo "La fiesta barroca como práctica de poder": "Muchos y variados son los aspectos y problemas que presenta la fiesta renacentista y barroca, sobre todo para el historiador. De variopinta y múltiple podría juzgársela, pero en realidad bajo sus diversas "máscaras", sus distintas "apariencias" se ocultan analogías muy evidentes, existen denominadores comunes de clara raíz política. El mantenimiento del orden dentro de una sociedad estratificada por medio de la "ordinata inordinata", a la que el P. Isla se refiere, "como si no pudiera haber orden en el mismo desorden", a propósito de una mojiganga escolar propiciada por los jesuitas de Salamanca en 1781, es esencial para comprender lo que en términos de juicios razonables fue pan de todos los días para los barrocos. El regocijo popular, la alegría y risa en común, la locura colectiva fue como una válvula de escape que se vez en cuando y a su debido tiempo se abría para así mantener el equilibrio y la conexión entre las clases, a fin de que el edificio "bien construido" del Antiguo Régimen no sufriese resquebrajaduras amenazadoras de su estabilidad." (Bonet Correa 1990: 5).

Lámina 1.—Catafalco erigido en honor de Felipe II en la Catedral de Sevilla, según un grabado holandés de mediados del siglo XVIII.



Pérez Escolano 1976: 159

Aquí sólo se representa la parte central de todo el monumento fúnebre, es, por tanto, apenas una mínima parte del gran edificio construido para la celebración.

2. La mirada cervantina

Nos interesa preguntarnos cómo se reflejan semejantes prácticas y tales situaciones en la obra de Cervantes. Su famoso soneto “¡Voto a Dios que me espanta esta grandeza!”¹³, dedicado al túmulo de Felipe II en Sevilla, y al cual señala en el Viaje del Parnaso como “gloria principal de mis escritos”, se nos aparece como un objeto de análisis excepcional para reflexionar sobre este interrogante, puesto que asistimos con él a una respuesta bastante directa del autor ante el avasallante despliegue material y simbólico de un artefacto paradigmático de la vida cultural y política de su época.

Al Túmulo del Rey Felipe II en Sevilla

*¡Voto a Dios, que me espanta esta grandeza
y que diera un doblón por describilla!
porque ¿a quién no suspende y maravilla
esta máquina insigne, esta braveza?*

*¡Por Jesucristo vivo! Cada pieza
vale más que un millón, y que es mancilla
que esto no dure un siglo, ¡oh, gran Sevilla!,
Roma triunfante en ánimo y riqueza!*

*Apostaré que la ánima del muerto,
por gozar este sitio, hoy ha dejado
el cielo, de que goza eternamente."*

*Esto oyó un valentón y dijo: "Es cierto
lo que dice voacé, seor soldado,
y quien dijere lo contrario, miente."*

*Y luego, en continente,
caló el chapeo, requirió la espada,
miró al soslayo, fuese, y no hubo nada.¹⁴*

Cervantes vivía en Sevilla en esa época, de eso no hay dudas, además de los registros sobre sus actividades y lugar de residencia por esos años, se documenta incluso una composición suya dedicada al rey muerto que aparece citada en la relación

¹³ Más allá de la riqueza artística de las exequias sevillanas, es posible que este soneto de Cervantes haya sido la causa de su fama perdurable todavía en nuestros días.

¹⁴ Existen varias versiones del soneto que tuvo mucha difusión oral y manuscrita. Véase Solís 2004 y también Jauralde Pou 2009. Aquí se transcribe la recogida por Vicente Gaos en su edición de *Poesías completas* de Cervantes (Cervantes 1981: 376-378)

de las exequias hecha por Gerónimo Collado (217-219).¹⁵ Curiosamente, entre los datos que registra Canavaggio (1987: 153), para esos años oscuros de la biografía cervantina, encontramos que en septiembre de 1598 “debe comprar a crédito once varas de paño negro” que creemos muy probable se dedicaran al luto obligado que mandó la ciudad de Sevilla a todos sus habitantes a poco de enterarse de la muerte del monarca.

Pero además de las certezas sobre la experiencia directa que Cervantes debe haber tenido con el catafalco real, otra prueba histórica nos dice que el soneto mismo se recitó en la catedral frente al magnífico túmulo, durante el tiempo en que las celebraciones fúnebres se habían paralizado por el pleito que mencionamos antes. El casual cronista sevillano Francisco Ariño así lo recuerda en la anotación del 29 de diciembre de 1598, el mismo día en que se dio a conocer la decisión de la corona ante la disputa que le habían elevado:

En martes 29 de diciembre de dicho año, vino de S. M. se hiciesen las honras, y parece que condenaron á la Inquisición en la cera que se gastó el primero día y a la Ciudad en las misas, y que el Audiencia no llevase estrado;¹⁶ y este día estando yo en la Santa Iglesia, entró un poeta fanfarrón y dijo una octava sobre la grandeza del túmulo. “¡Voto a Dios...!” (Ariño 1873: 105)

Mucho se ha comentado sobre esta confusión de creer ver unas octavas donde hubo un soneto con estrambote, error evidente, sin duda. Más se ha dicho sobre el engaño en que cae el cronista al llamar “poeta fanfarrón” a quien recita el poema; porque se suele creer que fue el mismo Cervantes quien lo hizo y que Ariño, guiado por la diestra maestría de la composición, entremezcla las voces del autor con las del soldado y valentón que hablan en el soneto. Sin embargo, de hecho, no sabemos cómo fue la performance del soneto, ni si habían circulado desde días previos estos versos que se harían famosos en toda España. Quién sabe si no se montó en torno a él una representación burlesca impulsada, o no, por su autor, o si Cervantes mismo no quiso encubrirse para recitarlo in situ con el aura y gracejo de los personajes que había creado en aquellas pocas líneas. Lo indudable, en todo caso, es que esto fue lo que él

¹⁵ Las quintillas de Cervantes que comienzan “Ya que se ha llegado el día, / gran rey, de tus alabanzas...” no dejan de parecer cargadas de una fina ironía, sin embargo se mantienen en los términos aceptables de la alabanza regia.

¹⁶ Es decir que de tal forma resuelve el tribunal superior el pleito del paño negro.

dejó escrito para la posteridad sobre el túmulo, y éste su testimonio sobre los curiosos acontecimientos que rodearon la celebración.¹⁷

Ahora bien, ¿qué opinión transmite Cervantes de todo esto? No queda muy claro, en realidad, porque esconde sus intenciones. Aunque al decir esto no queremos adherir a las tesis de Américo Castro sobre la hipocresía de Cervantes. Por el contrario, el gesto que descubrimos en su ambigüedad es, precisamente, su más abierto y valiente enfrentamiento a las formas habituales de transmisión de ideas de la época. Podríamos decir que, con sus versos, pone en práctica su proyecto de diferenciarse.

Y la ambigüedad del texto se ha hecho evidente en la historia de sus críticos y comentadores. Así, por ejemplo, se ha leído el soneto como una sincera alabanza al túmulo, tal como sostuvo Rodríguez Marín para quien Cervantes se burlaba de los modos y formas de hablar de los valentones, pero no podía dejar de conmoverse por el excelso artificio del monumento que había reunido a los mejores artistas de la ciudad (como dice el erudito en “Una joyita de Cervantes”).¹⁸ En el extremo opuesto, también se ha dicho que el soneto es una de las más ácidas críticas al derroche y gasto simbólico de la corona española, como hace Fernando Rodríguez de la Flor (1999), para quien, sin embargo, los valentones que hablan aquí representarían la voz de los

¹⁷ Para conmemorar la muerte de Felipe II también sabemos que redactó las redondillas ya mencionadas, que figuran en la relación de Collado (217-219) “Ya que se ha llegado el día / Gran Rey, de tus alabanzas, / de la humilde musa mía / escucha entre las que alcanzas / las llorosas que te envía...”. Pero lo interesante del soneto que nos ocupa es que sabemos que se refiere expresamente al túmulo en sí y que las circunstancias del escándalo que la celebración produjo estaban bien presentes en su contexto de creación.

¹⁸ Amenísima es la “discusión” de Rodríguez Marín con *El doctor Thebussem* que tiene una interpretación mucho más moderna del soneto y descubre una solapada burla de Cervantes a tanto relumbre de cartón pintado como había en la catedral. Luego de rebatir las, para nosotros, acertadas palabras de su antagonista, dirá don Francisco: “De lo que Cervantes se burló muy donosamente fue de los valentones y *escupejunos* sevillanos, retratados a las mil maravillas en el último terceto y en el estrambote de la famosa composición. A Cervantes, bizarro tan de veras como demostró en Lepanto y en Argel, no podían menos de hacerle mucha gracia las bocanadas, los fieros, los desplantes de este *hombre*, y de aquel *hombre*, y del *hombre* de más allá, y de tanto *hombre* como *hombreaba* en Sevilla, así en el Corral de los Olmos como en el Compás, al aire libre del Arenal o de la Tablada, y aun dentro de la misma cárcel, amagando aquí y allí con hacer y acontecer, y comerse los niños crudos, y sacar con las de ganchos tanta sangre, que en ella pudiese teñirse las manos, sin dejar su elevado sitio, las esbelta y donairoso figura de la Giralda. Contra aquella fanfarria a todo punto ridícula y de la cual hoy sólo quedan contados y ligeros vestigios (...), contra aquel rimbombe y aquellas huecas barrumbadas, digo, fue el peregrino soneto de Cervantes. Un soldado, Cervantes mismo, que se siempre se honró vistiendo como soldado —y aun se llamó alférez en alguna ocasión, ya entrada la decimaséptima centuria—, dice del túmulo, después de haberlo contemplado, lo que le hace pensar su admiración, y duélese de que no dure un siglo aquel efímero portento de las artes, aquella *máquina insigne* para cuya fábrica todas ellas aportaron, como a porfía, sus gentiles primores.” (R. Marín 1947: 357)

marginales, los hombres desagregados, que se diferencian de la masa manipulable que podía aceptar ingenuamente y con gusto tanto despilfarro para conmemorar una muerte.¹⁹

Al referir tales extremos en su interpretación, lo que queremos es hacer notar que evidentemente el soneto plantea un conflicto en los lectores, el conflicto entre lo que dice, quién lo dice y cómo lo dice. Y que eso es quizás lo que hace tan magnífico.

Tampoco queremos dejar de mencionar, el precioso y, a nuestros ojos, acertado ensayo de Francisco Ayala. En él presenta al soneto como un buen ejemplo de la sensación de melancolía y absurdo que podía rodear a un espíritu sensible y perspicaz, como el de Cervantes, al ver las apariencias vacías, mentirosas –la nada, en fin– en que se había convertido la gloria de España hacia fines del XVI.²⁰ Pero consideramos que quienes mejor analizaron los vericuetos del soneto son dos cervantistas estadounidenses, Adrienne Laskier Martin, en primer lugar, en su libro sobre los

¹⁹ “‘Relación negativa’, pues, este pequeño poema, en donde se han invertido lo que son las estrategias de los documentos oficializados. Testimonio en este caso de una *política crítica*, que construye el acontecimiento no desde el punto de vista de emisor o instancia autoritaria, sino del receptor. No un receptor cualquiera, sino uno crítico, un *valentón*. Es decir, un hombre desagregado; no masa manipulable (instrumento o figura cumbre de la retórica de la *relación*), sino aquí sólo singularidad irreductible. No ganado por las formas del temor reverencial al gesto ritualizado y ostentorio, ni siquiera rendido por la admiración ante el aparato espectacular, este “valentón” es en todo una figura crítica. Mejor; un vehículo ideal para la crítica. En su gesto final irredento de “calar el chapeo”, queda implicada una forma no sumisa, no fascinada, que acomete el temido gesto de la irreverencia. Gesto reconstructivo, en todo caso, que descubre la infraestructura que oculta todo aparato espectacular: la desproporción, la injusticia, el derroche al que se somete el bien, al tiempo que la instrumentación de lo producido a efectos políticos y religiosos.” (R. de la Flor 1999: 357-358). Como se verá en lo que sigue de este trabajo, estoy de acuerdo con el fondo del análisis de R. de la Flor sobre el soneto (o con más propiedad, debería decir que me ha inspirado), pero no puedo acordar con su lectura en particular de los versos en sí, pues se da aquí a entender que no hay más que una voz presente (sólo un valentón), como si el gesto de Cervantes en la crítica al túmulo fuera mucho más simple en su ficción de lo que yo entiendo que es en realidad.

²⁰ Un pasaje de muestra para degustar el estilo y la mirada de Ayala: “Pues bien, esta *grandeza* tan deleznable, la imponente estructura erigida para celebrar unas honras fúnebres que iban a durar dos días es lo que admiran y celebran con frases rimbombantes nuestros sospechosos personajes, el soldado y el valentón, que grotescamente desbordan de pretensiones falsas. El ambiente se ha hecho opresivo. ¿Qué puede pasar ahora? Los catorce versos del soneto han terminado con el vano *mentís* del valentón, sin destinatario alguno. Ahora ¿qué puede pasar? El comentario desmesurado de los dos fanfarrones, por venir de quien viene, ha hecho que también este edificio del túmulo caiga por la planta: estamos desengañados; el desengaño nos agobia. Pero todavía el autor va a intensificar nuestra angustia con ese estrambote que, a manera de pluma queda temblando en el aire. Tras el desafío tremendo lanzado en vano al vacío, el valentón esboza todavía un ademán gallardo, y se va. Nos parece oír los pasos que se extinguen en el silencio, hacia esa nada definitiva en que termina todo, concluyendo el soneto. Muchos son los sonetos de la época barroca que desembocarán significativamente en la palabra “nada”. Con ella cierra Cervantes su hinchada celebración del monumento funerario a Felipe II. El poeta ha creado una realidad ficticia capaz de sellar en forma indeleble los hechos de la realidad práctica.” (Ayala 1974: 196-197)

sonetos burlescos de Cervantes, y Mary Gaylord en un artículo que se basa en el preciso análisis de Martín, pero acentúa la construcción de las voces poéticas que interactúan aquí y en la consiguiente figura del autor que esto nos revela.²¹

Como estudia Martín y lo reconoce todo buen lector de Cervantes, no es éste el único lugar donde en su obra se ridiculizan los alardes ampulosos, como los que hacen el soldado y el valentón, que sólo esconden una falta genuina de coraje. Martín coloca este texto en un conjunto particular de sonetos burlescos que revelan la mirada crítica de Cervantes ante el poder, resonados hechos políticos o ciertas costumbres de su época.

Compartimos con la crítica estadounidense que este soneto realiza una amplia desmitificación que corroe el fundamento mismo del gran túmulo que lo inspira, da por tierra con la riqueza de Sevilla, llega a burlarse hasta del propio rey muerto y no deja tampoco en pie la bravura de los dos fanfarrones cuyas voces nos transmite. Desmitifica en principio el monumento al mostrar que es admirado no por la elite sevillana, sino por dos miembros del estrato más bajo de la sociedad: el soldado y el valentón. Estos dos aparecen fascinados por la magnificencia del enorme artefacto, pero sus palabras al fin y al cabo desmienten la integridad, tanto de su estructura, como de los sentimientos puestos en juego detrás de su erección. Un elemento clave para el proceso de desmitificación es el uso del lenguaje vulgar, puesto que las expresiones de admiración que usan los dos fanfarrones pertenecen al más bajo registro lingüístico posible. La exclamación que abre el soneto, “¡Voto a Dios!”, debía sonar terriblemente insultante en la época, ya que ni siquiera aparece matizada con el eufemismo habitual que vemos en otros textos cervantinos “voto a tal”.²² Para empeorar las cosas, el mismo soldado, dirá a continuación “¡por Jesucristo vivo!”, acentuando el tono blasfemo y la terrible falta de respeto que sus frases están indicando. Más aún si

²¹ Martín 1991; Gaylord 1996. El análisis de Martín es muy recomendable y permite no solamente descubrir la habilidad de Cervantes en el manejo de la ambigüedad y la paradoja, sino también disfrutar de las inteligentes reflexiones que despiertan en la autora. Mary Gaylord, como dijimos, parte del análisis de Martín aunque enfoca con más atención las voces poéticas y narrativas. Resumir sus estudios en breve espacio no parece posible, remito por eso a una lectura completa de ellos y declaro desde ya que este trabajo les debe mucho, si bien también quisiera pensar que compartimos las tres una mirada semejante sobre Cervantes, su obra y este soneto en particular, más allá de la distancia temporal que separa nuestras lecturas, porque, en verdad, encontré en sus análisis fundamentos para sostener mis propias apreciaciones.

²² Covarrubias en su *Tesoro* dice s.v. ‘boto’ [voto]: “Un juramento hay usado entre gente inconsiderada y fanfarrona de «Voto a Dios», sin advertir qué es lo que dicen, ni lo que votan.”

pensamos que todo esto se supone dicho en medio de la catedral y ante el monumento de un monarca muerto.

Al respecto, Martín resalta que todas estas licencias lingüísticas acerca de los modos de hablar apropiados y respetuosos, terminan socavando la naturaleza profundamente seria y hasta sagrada, de la tumba. Por intermedio de la lengua irreverente y vulgar del soldado, se subvierte entonces la oficialidad encarnada por el monumento y se da paso a una situación de risa liberadora.

Más allá de las blasfemias, es igual de chocante el uso del término del juego “apostaré” referido al alma del rey, a quien se llama irrespetuosamente “el muerto”. Toda su grandeza regia queda así echada por tierra, no sólo por la forma de nombrarlo, sino también por la actitud que se le endilga: bajar del cielo para deleitarse en la ostentosa adulación que se le ofrece.

Detrás de las palabras del soldado también se detecta una crítica solapada a los tremendos gastos ocasionados por la construcción del túmulo y las exequias reales. En el vocativo “¡*Oh, gran Sevilla, / Roma triunfante en ánimo y riqueza!*”, Martín señala otra gran desmitificación, pues es verdad que el túmulo revela las riquezas de Sevilla, pero no de la manera en que el soldado lo cree. Al igual que el monumento era una cáscara vacía hecha de cartón pintado para simular mármol, la riqueza de Sevilla también era puramente superficial, mera apariencia que no tenía verdadero sustento.²³

Con la aparición del valentón, todos los alardes del soldado se duplican; no sólo dice aprobar sus dichos, sino que también busca pelea con quien ose contradecirlos. Recordemos que la acusación de mentir –lanzarle a uno un “mentís” en la cara– no es una afrenta menor, sino de las peores deshonras que se le podían atribuir a cualquier hombre honrado. Sin embargo, uno de los detalles más logrados de Cervantes en este soneto es el retrato vívido de la valentía vacía en el gesto amenazante y fanfarrón de éste que “caló el chapeo, requirió la espada, / miró al soslayo” y se va sin que pase nada... valentía de cartón pintado, podríamos decir.

Se presiente la inminencia de una pelea, pues no se espera otra cosa cuando dos como el soldado y el valentón que aquí retrata Cervantes se juntan y, sin embargo, no pasa nada. Ni entre ellos dos pelean, ni aparecen detractores para contradecirlos. Es así

²³ En los párrafos anteriores he recogido parte del análisis de Martín (1991: 106-108)

que esa nada –después de lo que parecía estar anunciando un conflicto inminente– es quizás lo que llama más poderosamente la atención del soneto. ¿Por qué hay diálogo entre dos de esta calaña si no hay pelea?

Pero al pensar en esta pregunta, se nos presenta otra aún más intrigante. ¿Para qué hay dos voces en el soneto si dicen lo mismo? ¿Hay acaso un enfrentamiento velado por la ironía que no se percibe del todo? Esto podría ser posible, pero sin duda no es evidente. Podemos afirmar, entonces, es que el autor busca y consigue crear esa duda en el lector. Lo que podemos apreciar aquí de manera más inmediata es que no hay diálogo, ni tampoco hay enfrentamiento. Según lo entendemos, más bien parece haber competencia sobre quién defiende mejor lo que dice el monumento, quién obtiene más temprano la credencial de descubridor y analista certero (“diera un doblón por describillo”).

De todas formas, en su urgencia por hacer alardes, lo que ambas voces parecen dejar de percibir es que su reacción es la más esperable y común; que ellos no alcanzaron ninguna nueva escala de penetración sobre esa enorme máquina artística. Lo que ellos vocean, con sus maneras ásperas es, en definitiva lo que *dice* el túmulo y es eso lo que busca: causar espanto y maravilla, parecer que vale cada pieza un millón y que Sevilla compite con la Roma eterna, como se quiere hacer competir a los reyes españoles con los emperadores romanos en sus triunfos y homenajes mortuorios. Todo esto parece mostrar con sorna el autor del soneto, pero sin embargo no lo dice; lo insinúa no diciéndolo.

De modo que, a diferencia del espíritu de mostración, alarde y efectismo que es el que construye las honras fúnebres, el soneto de Cervantes hace todo lo contrario. No transmite una idea unívoca, ni hace concordar el concepto expresado con la dignidad de su emisor o transmisor. Más allá del sarcasmo y la ironía que se le suele reconocer a Cervantes, es interesante destacar que semejante incongruencia entre emisor y mensaje es de hecho una práctica cervantina recurrente. Pensemos en el morisco Ricote sobre la expulsión de su pueblo, en la bruja del *Coloquio* sobre la forma de salvar las almas, en Rinconete sobre otros delincuentes, o en el mismo don Quijote con sus ideas tan sensatas dichas desde la locura. Vemos aquí en acción todo el poder de la paradoja, índice discursivo de un desafío a la ortodoxia o una crítica velada a los juicios absolutos. Como dice Colie, “The paradox is always somehow involved in

dialectic: challenging some orthodoxy, the paradox is an oblique criticism of absolute judgment or absolute convention.” (Colie 1966: 10). Y al respecto, Martín indica acertadamente que el fin último de la paradoja cervantina, tanto en sus novelas como en sus sonetos burlescos, es justamente cuestionar la opinión recibida, poner en entredicho cualquier verdad dogmática.²⁴

Otra cuestión que plantea interrogantes en el soneto es el hecho de que en un principio parece que va a decantarse por la vía de la descripción y seguir el cauce de la poesía ecfrástica, puesto que sus primeros versos nos hacen sentir la proximidad del objeto mediante el uso de deícticos (*esta grandeza, esta máquina insigne, etc.*) e incluso se registra el deseo del soldado por describir lo que está viendo; pero, sin embargo, en ningún momento el poema cumple esa sospecha que ayudó a construir, no da ningún detalle que permita recrear una imagen ni se convierte en un artefacto verbal que materializa un objeto visual.

Creemos que en este escamoteo de una écfrasis prometida, se resalta aún más que lo que importa aquí son las tres voces en juego en el poema. La voz del soldado, la del valentón y la voz poética que los presenta y cierra la escena con los versos suplementarios del estrambote. Lo que el soneto pone en primer plano no es el monumento, sino las reacciones, la recepción de un objeto simbólico (el “me espanta esta grandeza”), no su descripción.²⁵ Como dice Mary Gaylord:

²⁴ “For him paradox is much more than mere “linguistic acrobatics” or “intellectual play.” Cervantine paradox is more than a simple rhetorical exercise in epideixis; instead it questions the very nature of life, literature, and reality. It is the foundation upon which he builds most of his literature. By pointing out the equivocal nature of life and of human judgment, his lesson warns against dogmatism in all forms—whether religious, social, or literary. In a world of shifting realities it is best to practice tolerance and not impose one’s criterion upon others.” (Martin 1991: 80)

²⁵ Así hicieron otros poetas, como Lope de Vega que se demora en un largo romance descriptivo en su comedia *El amante agradecido*, publicada en su XII Parte de Comedias. Transcribo como muestra la primera tirada del romance en que Leonardo describe el túmulo y la fiesta sevillana a Juan

“A las honras de Filipo,
gran coluna de la Iglesia,
Sevilla, en la mayor furia,
hizo estas dignas obsequias.
Levanta entre los dos coros,
un túmulo que venciera
las pirámides de Egipto,
si llegara a competencia.
La planta, cuarenta y cuatro
pies castellanos encierra,
y ciento cuarenta y uno
tiene de alto la montea.

What the braggarts deliver is less a word picture of the tomb than an enactment of the power of its aura, on themselves and even the king, come back from heaven to gawk at the grandeur of a monument to his own person! The sonnet is constructed less on any actual practice of ekphrasis than on the shaky scaffolding of *ekphrasis desire*. (Gaylord 1996: 138)

Según nosotros lo leemos, entonces, el soneto pone el dedo en la llaga de una de las cuestiones más esenciales del arte Barroco: la manipulación, la maravilla y pasmo que se busca provocar en el destinatario. Los dos hombres que hablan en el soneto quedan delineados como el estereotipo del fanfarrón: el que habla a los gritos y blasfema en público, y el aparatoso soldado que se viste de manera estrafalaria para llamar la atención.²⁶ Al fin y al cabo los dos son un humano remedo de la pompa simbólica del túmulo. Ellos también quieren aparentar lo que no son. Ellos también proclaman “verdades” y grandes “virtudes”, si no es con epigramas latinos y símbolos remanidos, como el túmulo, sí con sus gestos, actitudes y modos de tratar a los que los rodean. Son valientes, aguerridos y bien demuestran saber apreciar una obra excelsa cuando la ven: “cada pieza vale un millón”... (y aquí la risa burlona de Cervantes se nos hace casi audible).²⁷

Pero además, en sus discursos hay, como en el túmulo, una misma interpelación hacia el otro, el destinatario o espectador: no pasemos por alto que los dos intimidan con preguntas –que pretenden ser retóricas– al resto de los presentes.

Y si a su gran pensamiento
no atajara la cubierta,
yo sospecho que a las nubes
diera la fábrica nuevas.
Las calles que acompañaban
de este cuerpo la grandeza,
al Norte y al Mediodía
la que más pudieron, muestran
ciento y seis pies en el largo;
de ancho, sobre dos cuarenta;
del grueso del muro, nueve,
treinta y cinco de montea.” (Real Academia Española, *Obras de Lope de Vega*, Tomo III, 118b)

²⁶ Recordemos a Vicente de la Rosa/Roca en el primer *Quijote* y los florilegios que hacía con sus ropas para que con tres o cuatro prendas pareciera que tenía vestidos a montones.

²⁷ La risa frente al valor millonario de los materiales poco durables con que efectivamente estaba construido el túmulo y sin embargo el valor artístico de las pinturas y esculturas, que son las “piezas” también, podría ser enorme. Pero aparentemente ninguna autoridad se preocupó por su conservación, pues no hay registro de que nada de eso se guardara (Collado, por ejemplo, escribe muchos años después de la celebración y no cuenta más que con bocetos y estampas de lo que fue el monumento). De modo que la frase del soldado, como tantas en Cervantes, permite muchas lecturas.

¿Quién NO se admira de esto?, “¿a quién no suspende y maravilla?” (¿hay espacio para decir que no, que no espanta ni maravilla?) ¿Quién va decir que lo que yo digo es falso? “quien dice lo contrario miente”; o, como figura en una de las versiones del soneto, “quien piensa lo contrario, miente” (cf. Solís de los Santos 2004).

Nos permitimos un breve *excursus* para comentar que esa variante del verso es especialmente interesante pues, al leer una afirmación tan tajante (un *pensamiento* que no es una equivocación, sino una *mentira*, es decir, una *acción* condenable), no podemos dejar de asociarla a una de las mayores preocupaciones del monarca muerto: la necesidad de uniformidad de conciencia, la ortodoxia religiosa propugnada por la contrarreforma y de la cual Felipe II fue un orgulloso paladín. De modo que esta forma del verso que, aunque probablemente no haya sido la original no resultó totalmente inusitada pues sobrevivió como variante en la transmisión del soneto, es una excelente equiparación entre el mensaje monolítico que transmitía el túmulo y el fanfarrón dogmatismo del valentón.

Finalmente, es preciso resaltar cómo la tercera voz, la que enmarca y nos presenta las otras dos (¿la voz del autor?) no hace más que mostrar lo que sucede, sin ofrecer claros juicios de valor. Los que vocean todo el sentimiento y pareceres son los otros dos. En contraste, la voz poética se destaca por su sutileza. Y sin embargo no podemos decir que no se sienta su presencia ni que se borre su figura o desaparezca. Por el contrario, está bien presente en la escena como espectador (“*esto oyó un valentón y dijo*”) y como quien encapsula el momento para ofrecerlo al lector. Se hace bien patente que sin esa voz no habría poema; pero no solamente por ser la necesaria voz del autor que escribe, sino como la mirada o el ojo imprescindible para que estos versos sean lo que son, puesto que está absolutamente involucrado en el texto. Su presencia y su voz comentan la escena y transmiten sus pormenores (“*Y luego, encontinente, / caló el chapeo, requirió la espada, / miró al soslayo, fuese, y no hubo nada.*”), pero sin valoración alguna.

Tal comprobación de los modos en que se articulan las voces del soneto, nos sugiere que hay aquí una reflexión sobre la creación y la recepción de un objeto artístico. En el soneto la voz autoral se queda al margen, expone la escena con cierta sorna en el final, pero es el receptor el que tendrá que decidir qué piensa de todo

aquello (de hecho ya hemos visto qué lecturas disímiles produce este texto en diferentes lectores porque Cervantes no nos da una guía cierta).

Por su parte dentro de la escena que retrata el soneto, las voces de los fanfarrones, invocados por el magnífico tûmulo a la admiración, manifiestan esa reacción esperada por los creadores de ese objeto artístico y espectacular (si la admiración que vocean es sincera o burlesca, no lo sabemos ni nos importa). Aunque, sin embargo, se hace evidente que expresan su relación en un tono mucho más vulgar del que podrían haber planeado los creadores del gran artefacto simbólico. He aquí un peligro que surge cuando se intenta manipular el ánimo de los receptores: aún las obras que más evidencian la respuesta que quieren provocar son pasibles de una recepción no esperada.

Podríamos decir, entonces, que el soneto mismo pone en práctica, al tiempo que satiriza, ese reclamo a la respuesta única que a menudo parece ser el fin principal del arte barroco (en especial de aquel ligado a la propaganda política y religiosa), en el cual se apela a la emoción directa, se manipulan con sabiduría los resortes que mejor conducen a la adhesión y se procura obturar cualquier resquicio que permita un pensamiento divergente o que lleve a una idea contraria de la que se quiere sostener.

En conclusión, entendemos que se burlan aquí las construcciones simbólicas que, para manipular al receptor, vocean sus intenciones de maneras tan burdas como las de los dos fanfarrones. Pero también consideramos que, con este soneto, Cervantes hace notar que las respuestas del público pueden ser inusitadas e innumerables y que sorprenderán al creador que pretenda tener al público bajo control.

Como decíamos antes, al no aclarar sus intenciones ni dejar el camino prefijado para la “correcta” lectura de su obra, Cervantes produce con su ambigüedad un evidente enfrentamiento con las formas propias del discurso establecido para la transmisión de ideas. En definitiva, creemos que el manejo cervantino de la ambigüedad es índice de su disidencia ante las prácticas de la manipulación.

De más está recordar que es en el Barroco donde se inician y perfeccionan los aparatos de propaganda del poder secular y religioso que hoy día –bien lo sabemos– se siguen utilizando. Las tesis de Maravall, que ya hemos desarrollado, sobre la cultura dirigida del Barroco se aplican perfectamente a todas las manifestaciones del arte producido desde las esferas del poder con el fin de fomentar su presencia, reafirmar su

ideología y, en definitiva, exaltar su poderío. Los reparos de las nuevas corrientes históricas, como la que promueve Fernando Rodríguez de la Flor, apuntan a que más allá de esa innegable voluntad dirigista de, por ejemplo, el arte regio, se descubre en la época una importante veta escéptica representada por subjetividades individuales que ponen en crisis la uniformidad disciplinada.

Desde esta perspectiva de análisis, la producción de Cervantes es un buen ejemplo de aquella subjetividad escéptica, propia de un artista emancipado del poder que mantiene una mirada crítica y una posición independiente frente a las prácticas de representación que el poder preconiza. Y el soneto que hemos analizado se nos muestra como un objeto especialmente elocuente de las grandes diferencias de Cervantes con respecto a las construcciones artísticas de base simbólica surgidas desde lo más preclaro de la ideología dominante.

Advertimos, entonces, en Cervantes una clara consciencia de la complejidad de la relación entre creador y público, escritor y lector, emisor y receptor, en definitiva la comunicación entre yo y el otro: el núcleo mismo de la vida del hombre en la sociedad. Es esto lo que se trasluce detrás de la notable libertad exegetica que sus textos promueven, precisamente sin *promover* nada en especial, salvo la incitación a la lectura individual del objeto artístico.

Se destaca también en Cervantes el gusto por la sugerencia, puesto que le ofrece al lector fragmentos y detalles de un todo que el mismo receptor será el responsable de armar, como sucede aquí con las pocas pinceladas que retratan la calaña de los dos bravucones. Esto es, por supuesto, indisociable de la respetuosa relación entre el autor y lector que mencionamos antes: es la forma en que un principio ético se convierte en estético.