

Emblemas en el *Quijote*. El episodio de las bodas de Camacho

M^a Carmen Pinillos

Universidad de Navarra

Cervantes no queda fuera de la gran afición al género emblemático que se extiende durante el Renacimiento, y que atrae tanto a los humanistas. En el Siglo de Oro los emblemas asoman en todos los géneros y en muchas ocasiones. En Cervantes este territorio ha empezado a ser explorado sistemáticamente en la crítica pero quedan muchos aspectos por dilucidar, así como la tarea de establecer un catálogo documentado de estos elementos en la obra cervantina, mucho más abundantes de lo que la bibliografía que conozco hacen suponer¹.

Indica Bernat Vistarini² que algunos libros de Cervantes como *La Galatea* o el *Persiles* son especialmente propicios para la técnica emblemática, pero que también este

¹ Ver I. Arellano, «Visiones y símbolos emblemáticos en la poesía de Cervantes» (en prensa), donde se hacen otras observaciones y se recoge bibliografía pertinente. Una de las áreas de investigación del GRISO (Grupo de Investigación Siglo de Oro de la Universidad de Navarra) es el de ciertos aspectos emblemáticos de la literatura; los trabajos de Arellano (el cit. de «Visiones y símbolos» y «Motivos emblemáticos en el teatro de Cervantes» (en prensa), y el presente se inscriben en esta tarea de análisis emblemático, y tienen algunos aspectos coincidentes o complementarios. Para los emblemas en Siglo de Oro ver M. Praz, *Imágenes del barroco*; F. Campa, *Emblemata Hispanica*; G. Ledda, *Contributo allo studio della letteratura emblematica in Spagna*; J. A. Maravall, «La literatura de emblemas en el contexto de la sociedad barroca»; A. Egido, «Emblemática y literatura en el Siglo de Oro»; y los dos volúmenes de actas, *Literatura emblemática hispánica*, y *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática*, además de J. Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, y S. Sebastián, *Contrarreforma y Barroco* y Rodríguez de la Flor, *Emblemas*. Para Cervantes añádase E. D. Lokos, «El lenguaje emblemático del *Viaje del Parnaso*», F. Márquez Villanueva, «La locura emblemática en la segunda parte del *Quijote*», y Bernat Vistarini, «Algunos motivos emblemáticos en la poesía de Cervantes»; otros estudios (menciono solo algunos) interesantes son los de J. Cull, «Heroic Striving», «Death as the Great Equalizer», «Emblem motifs»; M. C. Álvarez, «Emblematic aspects of Cervantes' Narrative Prose»; K. L. Selig, «*Persiles y Sigismunda*», «The Battle of the Sheep», «*Don Quijote* I/8-9», o P. Ulmann, «An Emblematic»...

² «Algunos motivos emblemáticos».

enfoque proporciona resultados interesantes en otros, como el *Quijote*. Mi propósito es comentar sucintamente uno de los episodios que más intensamente explotan el elemento emblemático, el de las bodas de Camacho, que se extiende por los capítulos 19-21 de la Parte Segunda.

El momento nuclear en esta adaptación de motivos emblemáticos es la danza hablada entre los cortejos de Cupido y del Interés, pero el clima o atmósfera emblemática de todo este tramo atrae en otros momentos adyacentes ciertos rasgos o sugerencias que pertenecen sin duda al género.

Ya en el capítulo 19, en el que arranca la historia de los amores de Quiteria y Basilio, con la interposición del rico Camacho, Sancho Panza sugiere en un discurso algo disparatado, pero no arbitrario, que la situación no está todavía decidida, porque entre el sí y el no de una mujer no se puede poner una punta de alfiler. Implícitamente se compara la mujer y su volubilidad con la Fortuna voltaria, que inmediatamente antes ha aducido Sancho Panza como ejemplo de la falta de seguridad de las cosas humanas. Si entre el sí y el no de una mujer no cabe ni la punta de un alfiler, en la rueda de la Fortuna no se puede poner tampoco otro elemento puntiagudo y agente de seguridad, un clavo con que fijar su tendencia a voltear la rueda: «¿por ventura habrá quien se alabe que tiene echado un clavo a la rodaja de la Fortuna?». La forma lingüística que usa Sancho, *rodaja*, es jocosa, como responde a su discurso popular y villanesco, pero la referencia es bastante precisa a la figura emblemática de la Fortuna, representada con una rueda, «por su inconstancia» (dice Covarrubias en su *Tesoro*).

El motivo está tan extendido y tan lexicalizado que es difícil captar la conexión visual con representaciones emblemáticas, pero es motivo de este campo, sin duda. La Fortuna es una de las figuras básicas en la mentalidad renacentista³ repetida en numerosos libros de emblemas, como el famosísimo de Alciato (emblema 98), donde aparece la Fortuna con los pies sobre una bola rodante. Lleva tapados los ojos, y una vela sobre la que sopla el viento variable. En el libro de Juan de Borja (pp. 152-53), el grabado correspondiente se limita al atributo esencial de la rueda, que expresa la variedad de las cosas del mundo. Villava (II parte, fol. 70) comenta que «diéronle por empresa una rueda para significar su inconstancia y variedad, y que muchas veces al que empina es para derribarlo, como se ve en la rueda de una noria, que el arcaduz que sube lleno es para que baje vacío». En otros muchos repertorios emblemáticos aparece esta figura de la Fortuna, cada vez más importante en su camino hacia el Barroco.

La Fortuna, sin embargo, de algún modo va a ser doblegada en el episodio de las bodas de Camacho por la industria de los protagonistas, Basilio, sobre todo, con su añaaza para conseguir casarse con Quiteria. Cosa, por otro lado, bien difícil, porque la pobreza es un problema gravísimo. Es otra vez Sancho quien pontifica recurriendo a imágenes emblemáticas subyacentes, que seguramente serían bien advertidas por los lectores más cultos del *Quijote*. ¿Cómo pretende, dice Sancho, un pobre como Basilio, alcanzar la mano de Quiteria frente a Camacho?

³ S. Sebastián, ed. de los *Emblemas de Alciato*, p. 156.

¿No hay más sino no tener un cuarto y querer casarse por las nubes? A la fe, señor, yo soy de parecer que el pobre debe de contentarse con lo que hallare, y no pedir cotufas en el golfo.⁴

Este pasaje tiene un problema en la edición príncipe, donde se lee «querer car[e]». Unos editores (Schevill, Rodríguez Marín, Cortazar-Lerner, Murillo) optan por «casarse» y otros (Riquer, Allen, Avallé-Arce, Rey Hazas y Sevilla Arroyo) por «alzarse». La solución buena debe de ser «alzarse», si tenemos en cuenta que la imagen remite al modelo del emblema 120 de Alciato: «Que la pobreza impide subir a los ingeniosos», donde hombre ingenioso tiene alas en la mano izquierda que tienden a encumbrarlo, pero una piedra en la derecha (la pobreza) que lo detiene. En la traducción de Daza Pinciano:

Colgado está a la derecha mano
un canto y la simetría está encumbrada
con unas alas que subirme en vano
trabajan, porque tanto la pesada
carga detiene, cuanto de este llano
la pluma sube a la región no hollada,
que ansí estuviera aquesta ingenio en alto
si mi pobreza no impidiera el salto.

EMBLEMA CXX DE ALCIATO



LA POBREZA PERJUDICA A LOS MAYORES INGENIOS Y HACE QUE NO PROGRESEN

De mi diestra pende una piedra, mi otra mano tiene alas: así como las plumas me elevan, me hunde por otra parte el grave peso. Por mi ingenio podría sobrevolar las cumbres más altas, si no me lo impidiera la desfavorable pobreza.

⁴ *Quijote*, II, 20. Tomo las citas de la edición de L. A. Murillo: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Madrid, Castalia, 1978, vol. II, p. 186.

El deseo de subir a la altura del cielo (alzarse a las nubes) es impedido por el peso de la pobreza. Que Cervantes tiene presente este emblema lo demuestra el regreso al mismo poco más adelante, en este mismo episodio, capítulo 21:

¡Viva, viva el rico Camacho con la ingrata Quiteria largos y felices siglos, y muera, muera el pobre Basilio, cuya pobreza cortó las alas de su dicha y le puso en la sepultura!⁵

De nuevo aparece en la obra cervantina en la queja de los pastores de *La casa de los celos y selvas de Ardenia*⁶:

Pesado contrapeso es la pobreza
para volar de amor ¡oh Lauso! al cielo,
aunque tengas cien alas de firmeza.
No hay amor que se abata ya al señuelo
de un ingenio sutil, de un tierno pecho,
de un raro proceder, de un casto celo.
Granjería común amor se ha hecho,
y dél hay feria franca dondequiera,
do cada cual atiende a su provecho.

Pero más interesante para el estudio de los efectos emblemáticos es sobre todo alguno de los momentos de las celebraciones de la boda, luego frustrada, con el rico Camacho, en especial la danza hablada a la que me he referido.

Tiene también interés una de las danzas previas a ésta, que hacen unas doncellas hermosísimas, con la cabellera adornada de «guirnalda de jazmines, rosas, amaranto y madreselva compuestas». Son flores con valores emblemáticos casi todas. El jazmín⁷ tiene por rasgo distintivo el color blanco (sirve como metonimia de este color en la poesía, ya muy lexicalizado, como apunta *Autoridades*), color simbólico de valores positivos; sobre las rosas, reinas de las flores, asociadas a las espinas⁸ en contextos amorosos, no hay necesidad de aportar documentación; permítaseme, sin embargo, una cita de Ripa (II, 213): «Las rosas siempre estuvieron dedicadas a Venus, como hermosas incitadoras al placer, a causa de la suavidad y delicadeza de su olor que indica y simboliza las cualidades de los goces amorosos». El amaranto, por su lado, «es planta de las llamadas perennes, por lo cual y a diferencia de las restantes flores significa estabilidad, conservación y lozanía, por su particular condición y propiedad de no marchitarse nunca, manteniéndose hermosa de continuo» (Ripa, II, 32); se atribuye al decoro en Ripa (I, 253-54), por las mismas razones: «es flor que florece en todo tiempo, manteniendo siempre con gran decoro su belleza. Por ello los griegos en Tesalia

⁵ *Op. cit.*, p. 198.

⁶ *Teatro completo* de Cervantes, ed. Rey Hazas y Sevilla Arroyo, p. 134. Ver para éste I. Arellano «Visiones y símbolos emblemáticos».

⁷ Jazmín es la flor que elige Orfeo, a causa de su color blanco de pureza, en *El divino Jasón*, auto de Calderón, vv. 715 y ss.

⁸ Henkel-Schöne, cols. 295-96, 353 y ss.; para el ejemplo de Vaenius con rosas del amor entre espinas de los dolores amorosos, ver la col. 299.

coronaban con esta planta el sepulcro de Aquiles, el más valiente y decoroso de los hombres [...] así también el hombre, aunque abrumado por las asperezas y turbulencias del mundo inestable viniera a flaquear en su ánimo, refrescándose con el agua del decoro, es decir, resolviendo en su mente lo que mejor conviene hacer en tales casos, resurge en el florido estado de ánimo que primero tenía [...] igual que el amaranto». Etc. Ahora bien, la falta de especificación de esta danza nos impide precisar la actualización de estos valores simbólicos; podríamos entender fácilmente que representan ciertos valores del amor: puro y a la vez sensual (jazmines y rosas) y con voluntad de eternidad (amaranto) a pesar de que las rosas son símbolo de fugacidad, de modo que el sentido de una flor completara, corrigiendo, el de las otras...; pero más bien parece responden a una significación muy general de las flores como emblema de la juventud y lozanía (Ripa, II, 11). La corona de varias flores es para Ripa parte del emblema de la adolescencia, significando la alegría que suele reinar en dicha edad (I, 65).

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

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

La danza tiene una dimensión alegórica, emblemática, obvia. Rodrigo Caro, en sus *Dias geniales o lúdricos*⁹, recuerda varias clases de danzas, entre ellas las que iban representando toda una historia, pero sin hablar, pantomimicamente, y menciona en la antigüedad la *Batalla de los Titanes*, el *Nacimiento de Júpiter*, la *Prisión de Saturno*, la *Caída de Ícaro*, el *Laberinto de Creta*, etc. Al comparar estas danzas antiguas con otra semejantes en la edad moderna aduce las de los teatros y coliseos de Sevilla «con sola una diferencia, que el músico que tocaba la vigüela iba cantando la historia y el bailarín danzando las piezas de él: así se bailó el *Caballero de Olmedo* y la *Fábula de Píramo y Tisbe* y a esta traza otras». La danza del *Quijote* va más allá y es una especie de danza representada, hablada, dice el texto, donde los personajes cruzan una serie de coplas que concentran el «mensaje» de la representación alegórica, a modo de glosa de la parte visual de un emblema consistente en la disposición y actuación de las figuras en un escenario igualmente alegórico como el castillo del Buen recato asediado por el Amor y por el Interés.

Si nos fijamos primero en la puesta en escena destaca, la figura de Cupido como la más tópica y definida, con sus atributos habituales. Lo hallamos en emblemas de Alciato, emblema 107: «Vis Amoris», con Cupido armado de arco y flechas, y con alas,

⁹ Ed. Étienvre, I, 96-97.

habiendo quebrado el rayo para demostrar que es más fuerte que el fuego. Villava (II, fol. 13 v.) señala que «se finge ciego el deshonesto amor, y con arco y flechas, porque las tira derechamente a los ojos, no solo a los espirituales, siendo uno de sus efectos ceguedad». Numerosos emblemas de Corrozet, Vaenius, Jacob Cats, Hooft, etc. representan el poder del amor por el fuego, con la alegoría tópica de Cupido (Henkel-Schöne, col. 135), pero las saetas son quizá el rasgo más reiterado. El Interés aparece menos definido en los repertorios, pero lo que sí es tema del género es la lucha entre Amor e Interés: véase por ejemplo el emblema de Corrozet: «Amour vaincu par argent» (Henkel-Schöne, col. 1762)¹⁰.

Los colores varios son siempre emblema de la variabilidad, inconstancia y mentira: los varios colores caracterizan a la Mentira (Ripa, II, 70), al Pensamiento (Ripa, II, 193), el Placer (Ripa, II, 213-14), el camaleón símbolo de la Adulación (Ripa, I, 66-67), el Capricho (Ripa, I, 159), la Duda (Ripa, I, 297), etc. No parece que en contexto apunten a estos sentidos, sino más bien a la variedad de la riqueza, poniendo el acento más en el oro y la seda que en los varios colores en cuanto a su simbolismo posible.

Los carteles que llevan a la espalda sí evocan formas de los emblemas. Nada se nos dice de la conformación de estas figuras alegóricas. No se encuentran en los repertorios habituales, y parecen creaciones propias de esta coyuntura cervantina. El cartel escrito que las identifica parece suficiente para la función que les confiere el relato, pero el hecho de no hallarse paralelos exactos en gráficos o ilustraciones de los libros de emblemas principales no les resta carácter en este sentido.

El castillo de madera tirado por los salvajes insiste precisamente en esta calidad, aunque de nuevo el valor simbólico de los salvajes queda muy paliado en el texto cervantino. Aunque normalmente van asociados al error amoroso, al remordimiento de conciencia, o a la ceguera de los instintos, estos salvajes de la fiesta responden mejor a la categoría de los que llama Antonucci «ayudantes»¹¹, en situaciones festivas en las que desempeñan papeles subalternos «en las que por otro lado la significación alegórico-simbólica de la figura del salvaje es muy débil o del todo ausente» (Antonucci, p. 43). La citada estudiosa recuerda a los salvajes de la comedia cervantina de *La casa de los celos*, figuras vestidas de yedra y cáñamo como los de estas bodas de Camacho, que también comenta:

el salvaje aquí no es más que una máscara, un disfraz, lo mismo que en una representación festiva como la que se nos describe en el *Quijote*, II, 20. En las fiestas para la boda de Camacho, entre otras diversiones, hay una «danza de artificio y de las que llaman habladas», que simboliza el cortejo de Amor [...]. Estamos aquí ante la re-creación literaria de un fenómeno que en la realidad de la época tenía una importancia por cierto nada secundaria: la organización frecuentísima de fiestas, justas, banquetes, cortejos, protagonizados por máscaras y disfraces, a veces con funciones meramente exornativas, a veces con funciones simbólicas.

¹⁰ Arellano menciona este episodio del *Quijote* como ilustración a este tema emblemático que localiza también en la poesía y el teatro cervantinos. Ver los trabajos de Arellano citos.

¹¹ Ver *El salvaje en la comedia*, pp. 42 y ss., que sigo en estos párrafos.

La misma función subordinada del salvaje en el ámbito de una temática narrativa caballeresca se encuentra en el *Quijote* II, 41, donde cuatro salvajes llevan en hombros a Clavileño.

Insisto: aunque los valores precisos de significados concretos en algunos detalles de esta puesta en escena de la fiesta no puedan siempre conectarse a emblemas concretos de las colecciones que Cervantes pudo conocer¹², la concepción emblemática es, a mi juicio, evidente. El texto hablado de los protagonistas de la danza, Amor, e Interés sobre todo, equivale, como he indicado, a la glosa o comentario de la ilustración, subrayando este enfoque. Fijémonos un momento en el texto de Cupido, que lanza una flecha al castillo, y declama:

Yo soy el dios poderoso
en el aire y en la tierra,
y en el ancho mar undoso
y en cuanto el abismo encierra
en su bátratro espantoso.
Nunca conocí qué es miedo,
todo cuanto quiero puedo
aunque quiera lo imposible,
y en todo lo que es posible
mando, quito, pongo y vedo.

El texto se construye de nuevo sobre motivos emblemáticos. Aduciré solo los emblemas 105 y 106 de Alciato, ambos sobre la fuerza del amor. El primero representa a Cupido guiando un carro tirado por leones, y glosa Daza Pinciano:

La fuerza del león tiene vencida
Amor, si no es de amor jamás vencido,
que a solo amor ser quiso Amor rendido,
a quien no hay cosa que no esté rendida [...]

El segundo es más cercano al texto cervantino. Cupido tiene en una mano flores y en la otra un pez para indicar su poderío extendido a todos los ámbitos y elementos. De nuevo oigamos la glosa de Daza Pinciano:

No ves cómo el Amor con dulce aspecto
dejado el arco, flechas y su llama,
para mostrar cómo le está sujeto
el mar y tierra, a quien de amor inflama,
un pez pintado tiene en una mano,
y en la otra frescas flores del verano.

¹² Para este detalle ver Bernat Vistarini, «Algunos motivos emblemáticos», donde menciona Alciato, quizá en la edición del Brocense de 1573; la muy difundida *Declaración magistral de los Emblemas de Alciato* de Diego López, Nájera, 1615; los *Triunfos morales* de Francisco de Guzmán, 1557; las *Empresas morales* de Juan de Borja, 1581; los *Emblemas morales* de Juan de Horozco, 1589; las *Emblemas moralizadas* de Hernando de Soto, 1599, o las *Empresas espirituales* de Francisco de Villava, 1613, principalmente.

EMBLEMA CVI DE ALCIATO



EL PODER DEL AMOR

¿No ves cómo el amor, desnudo, ríe y mira con dulzura? No lleva antorchas ni las flechas con las que ejercita el arco; por el contrario, en una mano tiene flores y en la otra un pez, lo cual quiere decir que su dominio se extiende por la tierra y el mar.

Compárese con la mención de los reinos del mar y de la tierra del Cupido de la danza y se advertirá la estrecha relación con el emblema de Alciato¹³.

Entre estas mudanzas y versos que alternan los protagonistas de esta danza, se representa el asedio del castillo alegórico por las fuerzas de Amor y de Interés. Los proyectiles de alcancías doradas que utilizan las fuerzas del Interés tienen relación con un juego folklórico que menciona Covarrubias en el *Tesoro*¹⁴: «Entre otros juegos de regocijos se usa el de los alcanciazos, que en lugar de naranjas se tiran con las alcancías, que estando sin cocer no pueden hacer mucho mal; pero, con todo eso, se reparan con las adargas». Pero nótese la adecuación del juego de tirarse alcancías a la situación de contraste entre Amor e Interés específica de este episodio del *Quijote*.

La inserción de toda esta batalla alegórica tiene muchas dosis de crítica irónica, que apuntan en el comentario de don Quijote sobre el beneficiado autor de la misma, que debe de tener más de satírico que de vísperas (*Quijote*, II, 20). Sea como fuere la cosa,

¹³ En Alciato la relación emblemática es aún más explícita: «Altera sed manuum flores gerit, altera piscem, scilicet ut terrae iura det atque mari».

¹⁴ Lo recuerdan por ejemplo Rey Hazas y Sevilla en sus notas a la edición del *Quijote* del Centro de Estudios Cervantinos de Alcalá. Gaos afirma que no se trata del juego de los alcanciazos, sino que tiran alcancías contra el castillo. Evidentemente no se trata del juego en sí, pero es obvia la adaptación a este contexto del juego descrito por Covarrubias.

como siempre en Cervantes, queda ambigua: el gato lleno de dinero derrumba las defensas del castillo y los servidores de Interés cogen presa a la doncella que se defendía en él; pero los de Amor impiden que se la lleven y al fin los salvajes ponen paz y encajan de nuevo el castillo al que se retira la doncella. ¿Quién vencerá finalmente? En este episodio, en concreto, el ingenio y el amor vencerán a la riqueza.

Otros elementos emblemáticos aparecen antes de que acabe el episodio. En el capítulo 20 se evoca la muerte descarnada con su guadaña: «No es segador que duerme las siestas, que a todas horas siega». La Muerte representada por un esqueleto, guadaña y reloj de arena (atributos que comparte con el Tiempo) aparece en ilustraciones de los *Triunfos* de Petrarca que comenzaron a aparecer en la primera mitad del siglo xv. A partir de este momento se reitera en multitud de alegorías¹⁵.

A Quiteria la compara Sancho, que, como se ve, además de refranero es emblematista, con la palma que se mueve cargada de racimos de dátiles. La palma es signo de victoria y virtud; más preciada, en su significación de virtud, que cualquier riqueza, como expresa el emblema de Gilles Corrozet (*Hécatongraphie*): «Vertu meilleure que richesse», donde se representa una balanza en que la palma vence a la corona y al trono. Añádase algún trozo del comentario de C. a Lapide (IX, 635, 2-637, 1):

enim longeva est, ideoque aeternitatis symbolum [...] palma excellit robore, coma, duratione, nisu in superna, aequalitate, fructu [...] robusta, comata, aeterna, sursum vergens ac contra omnia adversa in coelum enitens et eluctans... palma victoriae symbolum est, nec cedit oneri... sed contra pondus resurgit.¹⁶

Hay palmas en emblemas de Saavedra, Junius, Anulus, Lebeus Batilius, Camerarius, etc., etc.¹⁷

Ante la fingida muerte de Basilio, Quiteria, «más dura que un mármol y más sesga que una estatua», recuerda al emblema 67 de Alciato, que, en relación con el vicio de la soberbia, recurre al mito de Niobe, y la dureza de sentimientos en las mujeres: «He aquí la dureza de una estatua, y un mármol sacado de otro mármol: la insolente Niobe, que se atrevió a compararse con los dioses. La soberbia es vicio femenino, y denota desfachatez y dureza de sentimientos, cual la de las rocas». La misma imagen en uno de los emblemas morales de Horozco y Covarrubias¹⁸: Niobe como estatua:

Porque ofendí los dioses sin sentido
a no sentir jamás fui condenada

¹⁵ Ver J. Hall, *Diccionario de temas y símbolos*. Comp. con Monteagudo, «La muerte en la emblemática».

¹⁶ 'Pues es longeva, y por eso símbolo de la eternidad [...] la palma aventaja al roble en follaje, en perennidad, en esfuerzo hacia la altura, en proporción, en fruto [...] robusta, frondosa, vuelta hacia lo alto, abriéndose paso hacia el cielo contra todas las adversidades, y venciendo con trabajo... la palma es símbolo de la victoria, no cede ante el peso... sino se eleva nuevamente'.

¹⁷ Ver en Henkel-Schöne, emblemas de Saavedra Fajardo, col. 194; Junius, col. 195; Anulus, col. 197; Lebeus-Batilius, col. 198; Camerarius, col. 198; Sebastián de Covarrubias, col. 200. Tomo estos fragmentos y citas de los trabajos cit. de Arellano.

¹⁸ Cit. por Henkel, col. 1656.

yo la hija de Tántalo afligido,
de viva en dura piedra transformada;
mas el famoso artífice ha querido
que viva de su mano retratada;
solo el sentido le faltó darme,
mas fue por más al vivo retratarme.

EMBLEMATA COL. 196



SURSUM DEFLEXA RECURRET

Si quem deflectas magno molimine ramum:
Hujus ab extrema parte resurget apex.
Totus et infracta summum virtute cacumen
Injustam fugiens vimque, manumque, petet.
Exsurgens multo, stabilitaque tempore virtus,
Nullo devictum robore robur habet.
Et si forte graves fortunae injuria casus
Inferat: haud ullo victa labore jacet.

Basilio, por su parte, no parece menos aficionado a estos elementos. Su sayo es negro, jironado de carmesí a llamas: negro de luto y llamas del amor que lo consume, como se ha señalado: vestido emblemático, por tanto, lo mismo que la corona que se coloca, de funesto ciprés. Alciato, en el emblema 198 dedicado al ciprés, comenta este valor funeral, proveniente de la costumbre de cubrir las sepulturas de los hombres ilustres con cipreses¹⁹.

En solo este episodio hemos localizado, pues, una notable cantidad de referencias que en mayor o menor grado remiten al mundo de los emblemas, o que no son totalmente comprensibles en sus dimensiones de sentido y de elaboración estética sin

¹⁹ Más ejemplos en Henkel-Schöne, col. 215 y ss.

acudir a este universo representacional en el que la visualidad y la hermenéutica casi siempre moralizante se alían de modo indisoluble. Cervantes se muestra enormemente aficionado a este modo de expresión, y no se limita a evocar emblemas concretos, sino que también construye sus propias secuencias narrativas, poéticas o teatrales, según estos modelos. Las fiestas de las bodas de Camacho (bodas de Basilio y Quiteria realmente) son un buen ejemplo, según he intentado apuntar.

Bibliografía

- Actas del I Simposio Internacional de Emblemática*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1994.
- ALCIATO, A., *Emblemas*, al cuidado de M. Soria, Madrid, Editora Nacional, 1975.
- *Emblemas*, ed. S. Sebastián, Madrid, Akal, 1993.
- ÁLVAREZ, M. C., «Emblematic aspects of Cervantes' Narrative Prose», en *A Celebration of Cervantes on the Fourth Centenary of «La Galatea»*, número especial de *Cervantes*, 1988, 149-58.
- ANTONUCCI, F., *El salvaje en la comedia del Siglo de Oro*, Pamplona-Toulouse, Rilce-Leso, 1995.
- ARELLANO, I., «Visiones y símbolos emblemáticos en la poesía de Cervantes» (en prensa).
- «Motivos emblemáticos en el teatro de Cervantes» (en prensa).
- BERNAT VISTARINI, A., «Algunos motivos emblemáticos en la poesía de Cervantes», en *Actas del II Congreso de la Asociación de Cervantistas*, ed. G. Grilli, Napoli, 1995, 83-95.
- BORJA, J. de, *Empresas morales*, ed. facsímil de C. Bravo Villasante, Madrid, FUE, 1981, que reproduce la de 1680 preparada, con añadidos, por Francisco de Borja, nieto del autor, el cual la había sacado en primera edición en 1581.
- CALDERÓN, P., *El divino Jasón*, ed. I. Arellano y Á. Cilveti, Kassel, Reichenberger, 1992.
- CAMPA, F., *Emblemata Hispanica*, Durham, Duke U. P., 1990.
- CARO, R., *Días geniales o lúdricos*, ed. de J.-P. Étienvre, Madrid, Espasa Calpe, 1978.
- CERVANTES, M. de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. de L. A. Murillo, Madrid, Castalia, 1978, 2 vols.
- *Teatro completo*, ed. F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas, Barcelona, Planeta, 1987.
- COVARRUBIAS, S. de, *Emblemas morales*, ed. facsímil de C. Bravo Villasante, Madrid, FUE, 1978.
- CULL, J., «Heroic Striving and *Don Quijote's* Emblematic Prudence», *Bulletin of Hispanic Studies*, 67, 1990, 265-77.
- «Emblem motifs in *Persiles y Sigismunda*», *Romance Notes*, XXXII, 1992, 199-208.
- «Death as Great Equalizer in Emblems and in *Don Quijote*», *Hispania*, 75, 1992, 8-17.
- EGIDO, A., «Emblemática y literatura en el Siglo de Oro», *Ephialte*, 2, 1990, 144-158.
- GÁLLEGO, J., *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1991.
- HALL, J., *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Madrid, Alianza, 1974.
- HENKEL, A. y SCHÖNE, A., *Emblemata*, Stuttgart, 1976.
- HOROZCO, J. de, *Emblemas morales*, Segovia, Juan de la Cuesta, 1589.
- LAPIDE, C. a, *Comentarii... R. P. Cornelii a Lapide*, Paris, Ludovicum Vives, 1878.

- LEDDA, G., *Contributo allo studio della letteratura emblematica in Spagna, 1549-1613*, Pisa, Giardini, 1970.
- «Los jeroglíficos en los sermones barrocos», en *Literatura emblemática*, 111-128. *Literatura emblemática hispánica*, La Coruña, Universidad, 1996.
- MARAVALL, J. A., «La literatura de emblemas en el contexto de la sociedad barroca», en *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Barcelona, Crítica, 1990, 92-118.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, F., «La locura emblemática en la segunda parte del *Quijote*», en *Cervantes and the Renaissance. Papers of the Pomona College Cervantes Symposium*, ed. M. D. McGaha, Easton, Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 1980, pp. 89-112.
- MONTEAGUDO, M. P., «La muerte en la emblemática. Las exequias de Mariana de Neoburgo en Valencia», en *Actas I Simposio Internacional*, 567-50.
- PRAZ, M., *Imágenes del barroco*, Madrid, Siruela, 1989.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F., *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Madrid, Alianza, 1995.
- RIPA, C., *Iconología*, Madrid, Akal, 1987, 2 vols.
- SEBASTIÁN, S., *Contrarreforma y Barroco*, Madrid, Alianza, 1981.
- SELIG, K. L., «*Persiles y Sigismunda*: Notes on Pictures, Portraits and Portraiture», *Hispanic Review*, 41, 1973, 305-312.
- «The Battle of the Sheep: *Don Quijote* I, 18», *Revista Hispánica Moderna*, 38, 1974-75, 64-72.
- «*Don Quijote* I/8-9 y la granada», en *De los romances-villancico a la poesía de Claudio Rodríguez*, ed. J. M. López Abiada y A. López Bernasocchi, [Madrid], José Esteban, 1984, 401-7.
- «*Don Quijote* II, 16-17: *Don Quijote* and the Lion», en *Homenaje a A. M. Barrenechea*, ed. I. Lerner y L. Schwartz, Madrid, Castalia, 1984, 327-32.
- SOTO, H. de, *Emblemas moralizadas*, ed. facsímil de C. Bravo Villasante, Madrid, FUE, 1983.
- ULMANN, P., «An Emblematic Interpretation of Sansón Carrasco's Disguises», en *Estudios literarios de hispanistas norteamericanos dedicados a H. Hatzfeld con motivo de su 80 aniversario*, ed. J. M. Solá Solé, A. Crisafulli y B. Damiani, Barcelona, Hispam, 1974, 223-38.
- VILLAVA, F. de, *Empresas espirituales y morales*, Baeza, 1613.

*

PINILLOS, María Carmen, «Emblemas en el *Quijote*. El episodio de las bodas de Camacho». En *Críticón* (Toulouse), 71, 1997, pp. 93-104.

Resumen. Estudio de los motivos emblemáticos en el episodio de las bodas de Camacho (*Quijote*, II, 19-21), con ilustraciones de repertorios del género: Alciato, Borja, Horozco, Ripa, Valeriano, Villava...

Résumé. Étude des motifs emblématiques dans l'épisode des noces de Camacho (*Quijote*, II, 19-21), avec des exemples tirés des répertoires courants dans ce domaine: Alciat, Borja, Horozco, Ripa, Villava...

Summary. Study of emblematic motifs in the *Quijote*, II, 19-21, about the wedding of Camacho, the rich and Basilio, the ingenious poor, including emblematic illustrations from emblems books of XVII Century: Alciato, Borja, Horozco, Ripa, Valeriano, Villava...

Palabras clave. Cervantes. *Quijote* (II, 19-21). Bodas de Camacho. Emblemática.