

Notas

Lexis XXIII. 2 (1999): 317-336.

Más sobre el lenguaje emblemático en el *Viaje del Parnaso* de Cervantes

Ignacio Arellano
Universidad de Navarra

Para Úrsula Ramírez y Néstor Vega

El modo de expresión emblemático es frecuente en el Siglo de Oro¹ y en particular en la obra de Cervantes, quien revela una gran afición a estos motivos, atendida ya en otras ocasiones por la crítica.²

Sobre el *Viaje del Parnaso*, desde esta perspectiva, se ha ocupado específicamente Eunice F. Lokos, pero a mi juicio convendría una revisión algo más sistemática de los motivos emblemáticos en el

¹ Ver para cuestiones generales en torno a la emblemática y su aplicación literaria en el Siglo de Oro: Praz (1989), Campa (1990), Ledda (1970), Maravall (1990), Egido (1990), o la dedicada a obras y autores concretos como Halkhoree (1972-73), Martins (1969), Moir (1971), Smith (1985), Cull (1990, 1992a, 1992b, 1992c). Ver la nota 3 de Cull (1992c: 126), donde recoge algunas fichas más. Veáanse los dos volúmenes de actas, *Literatura emblemática hispánica*, y *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática* (1994), donde se hallarán muchos otros trabajos interesantes. Son también básicos Gállego (1991) y Sebastián (1981), y más reciente Rodríguez de la Flor (1995). Completo en el trabajo presente lo que he señalado en dos artículos previos, Arellano (1997 y 1998), de los que tomo algunas líneas en este lugar y diversas referencias.

² Sobre la poesía ver Lokos (1989), y sobre todo Bernat Vistarini (1995). En Arellano (1997 y 1998) doy otras referencias bibliográficas. En mi trabajo sobre la poesía cervantina dejaba a un lado el *Viaje del Parnaso*, cuyo examen complementa ahora mi anterior aproximación.

poema de Cervantes, incluyendo un nuevo examen de la interpretación que hace Lokos (1989: 65) a partir de la imagen de la nube llovedora de Lope de Vega.

Para Lokos la imagen emblemática central del poema “es un modelo perfecto de la técnica cervantina de taracea de imágenes . . . se trata nada menos que de la aparición de Lope de Vega en el poema, como centro de un episodio muy llamativo, tanto por el acontecimiento insólito que narra (un hombre llovido de una nube), como por el énfasis narrativo que recibe” (1989: 65). Lokos apoya su interpretación de la nube como elemento negativo y ridiculizador en dos datos: uno es el emblema 18 de la centuria II de los *Emblemas morales* de Covarrubias, que muestra unos altos montes cuya cima está cubierta de nubes, como enseñanza de la esterilidad de los grandes montes, cubiertos de luto oscuro, imagen de los señores endiosados que cubren la propia simpleza “con la veneración de su grandeza”; otro, la supuesta ridiculización de las tramoyas de la comedia nueva lopesca, apelando al motivo de la nube como metonimia de la tramoya trivial de las comedias para el vulgo.³ Apunta Lokos, en este sentido, que “la nube equivalía en general, en la iconografía de la época, a la ignorancia” y que al apearse a Lope de una nube “Cervantes habrá querido decir, en parte, que hay que bajarle a Lope los humos, porque él mismo se ha puesto por las nubes, en otras palabras, se ha endiosado” (1989: 66-68).

Hay varias cuestiones que deben reevaluarse en la interpretación que acabo de resumir. Para empezar, la apelación a un solo emblema (el de Covarrubias) para apoyar una interpretación de la nube es, cuando menos, arriesgada. La nube, ciertamente, como señala Lokos, puede ser símbolo de ignorancia en algunos casos, pero no siempre. Es también, por ejemplo, la escenografía teofánica más usual. Los innumerables emblemas que reflejan la presencia de Dios lo hacen sobre trono de nubes, o mediante manos que asoman de nubes, etc. Incluso hay emblemas prácticamente iguales en su forma gráfica al de Covarrubias, como el de Hernando de Soto “Sola in

³ “La nube, una invención en que se bajaba y subía a los actores, era la forma más popular de la tramoya, término general que designaba a las máquinas teatrales . . . Fue altamente ingeniosa la ocurrencia de Cervantes de bajar a Lope de una nube—tramoya—al escenario del Parnaso, burlándose así de la comedia mercenaria, forraje poético para las masas” (Lokos 1989: 69).

caelo securitas" (*Emblemata*, col. 60),⁴ en donde la lección es absolutamente distinta a la de aquel. Dios asoma de nubes o las manos de Dios salen de nubes (*Emblemata*, cols. 11, 46, 47 y ss.) en emblemas de La Perrière, Rollenhagen, etc. Solamente en la colección de Solórzano Pereira (González de Zárate 1987: 24, 44, 57, 76, 81) documentamos a Dios en una nube, un Olimpo cubierto de nubes (sede de la divinidad), el dios Júpiter en una nube, el dios Apolo entre nubes, etc. Estas representaciones recogen, por otra parte, lo que se manifiesta en las Sagradas Escrituras y tradición patristica, en donde las nubes son la habitación y la señal de Dios. Así dice el *Eclesiástico*: "Ego in altissimis habitavi, / et thronus meus in columna nubis" (24, 7). Esta imagen de la columna de nubes pertenece a la tradición bíblica y es signo de Dios o de la divinidad de Cristo, de los predicadores que extienden la palabra de Dios, de la rectitud de la fe, de las virtudes, etc. según los contextos. Rabano Mauro comenta alguno de estos significados en sus *Allegoriae in sacram scripturam*.⁵ En relación a la Santísima Trinidad la nube es la sede de las Tres Divinas Personas: "Symbolice nubes in qua quasi in throno residet Deus, est divina caligo, de qua docte disserit S. Dionysus . . . Deus enim lucem inhabitat inaccessibleem . . . In hac caligine residet SS. Trinitas, puta, tres divinae Personae, ac primo in ea thronum suum habet Pater, deinde Filius, mox Spiritus Sanctus" (Lapide 1878 IX: 623, 2). No sería éste, de todas maneras, un argumento concluyente, ya que la nube podría significar en el contexto cervantino, ignorancia, y no otra cosa. Sin embargo conviene tener presente que el sentido del motivo iconográfico no es unívoco ni mucho menos.

⁴ En relación a los repertorios emblemáticos que veo a través de Henkel-Schöne (*Emblemata*. Stuttgart: Metzler, 1976), me limito a citarlos en el texto indicando la colección, pero no se recogen en la Bibliografía.

⁵ *Patrologia latina* de Migne (112, cols. 899-900). Para el texto del *Eclesiástico*, Cf. El vol. IX de Lapide 1878: 822, 2; 823, 1, 2), quien recuerda también que en la Escritura se dice a menudo que Dios habita en las nubes, porque las nubes están en lo alto y la sede de Dios ha de estar alta, porque la nube oculta la majestad divina que no puede ostentarse ante los hombres: "In columna nubis loquebatur ad eos, tanquam ex tribunali regio et cathedra jus dicens, piis favens, noxios damnas, docens, instruens, dirigens, viam monstram in terram promissam. Anagogice Crhistus, qui est sapientia Patris, tronum habebit in nube gloriosa, cum venerit judicare orbem in die judicii" (Psalmo XCVIII, 7; Mateo 24, 30), y Rabano Mauro: "Thronus, inquit, Filli Dei fuit in columna nubis, id est, in humanitate excelsa, omnibusque virtutibus dotata, quae quasi nubes gloriosa velavit et decoravit eius deitatem" (cit. en Lapide 1878 IX: 623, 1)

Añadamos, y esto me parece más significativo en el trazado del *Viaje del Parnaso*, que no es solamente Lope de Vega el llovido de la nube, y que por tanto el realce narrativo que a este episodio se le confiere no es tan señalado como Lokos afirma. La cabalgadura que se ofrece para don Francisco de Quevedo es una nube “entre pardi-lla y clara” (II: 317);⁶ de las nubes caen poetas diversos, unos “por hombres buenos conocidos”, y otros de rumbo y hampo: Galarza, Lope (II: 361 y ss.), entre ellos un sastre y un zapatero (es verdad que todo esto resulta chusco); pero otra nube pare cuatro poetas (Casanate, Barrionuevo, Francisco de Rioja, Cristóbal de Mesa), “o los llovió (razón más concertada)” (III: 109-11), que debían de ser buenos amigos de Cervantes.⁷ Es, en suma, arriesgado de nuevo, aislar el caso particular de Lope, cuando la nube llovediza es una imagen privilegiada (caricaturesca, sin duda) para el transporte de la poetambre que acude al Parnaso.

Y por fin, el sentido de la nube en tanto referencia crítica a la tramoya y por ende a la afición tramoyera de Lope es otra vez poco concluyente. Si bien es cierto que Lope usa de tramoyas cuando le viene bien, no es precisamente un poeta que conceda el predominio de la “tramoya frente a la poesía”, por usar una expresión de Eugenio Asensio, quien estudia precisamente las quejas del propio Lope contra el exceso de la tramoya en el prólogo a su Parte XVI de comedias, donde la figura alegórica del Teatro se lamenta de verse “herido, quebradas las piernas y los brazos, lleno de mil agujeros, de mil trampas y mil clavos”.⁸

Sea como fuere, y esto es ahora lo que me interesa más resaltar, la presencia de los motivos de raigambre emblemática en este poe-

⁶ Citaré el poema por la edición de Miguel Herrero que recojo en la bibliografía, indicando el capítulo en romanos y los versos en números arábigos.

⁷ La relación de Cervantes con estos poetas parece buena y amistosa (ver los detalles que comenta Herrero 1983: 578-80), de manera que no es verosímil que si bajar de la nube es signo de desprecio y burla ácida, Cervantes los hiciera “llover”. Más bien se trataría de una imagen jocosa, muy adecuada al tono humorístico general que adopta como perspectiva emisora del poema, y que no es suficiente para diferenciar aquellos poetas que se miran con burla despreciativa de aquellos otros que se elogian con el mismo tono de humor.

⁸ Las frases provienen del prólogo de Lope mencionado y son citadas y comentadas por Eugenio Asensio (1981: 257-70).

ma no se limita a la nube llovediza de poetas: hay un abundante tejido de elementos que conviene revisar, desde la mitología a la fauna y la flora, atendiendo en especial a otras imágenes a mi juicio más importantes en la pieza, como la de los cisnes y cuervos, símbolo de los buenos y malos poetas, que da forma a la oposición fundamental de la humorística poesía de Cervantes.

No se trata de buscar fuentes concretas y exactas, precisas y específicas, sino de ver cómo el género de los emblemas “ha influido como forma de pensamiento o estructura artística”, poniendo por “delante de cualquier consideración de orígenes y fuentes el sistema conceptual operativo de los emblemas” (Egido 1993: 11 y 13). La abundancia de repertorios, la multiplicidad de las fuentes y la calidad en gran parte mostrenca de estos materiales hace imposible en la mayoría de los casos la determinación genética de un determinado uso.

Motivos relacionados con la mitología

La constelación de motivos mitológicos se ordena parcialmente en torno a los pertenecientes al mundo de lo poético, encabezados por Apolo, dios de la poesía, al que sirve de mensajero Mercurio, según su tarea habitual, y que está acompañado de las Musas. La traza marítima de parte del *Viaje del Parnaso* provoca la aparición de otros como Neptuno, las sirenas o Scila. Otras figuras (Pereza, Silencio, Descuido...) son más bien alegorías, con límites confusos con las propiamente mitológicas, que en buena parte eran ya en origen personificaciones semejantes. Casi todas estas figuras tienen paralelos emblemáticos abundantes en los repertorios.

La imagen mitológica del amanecer es bastante tópica, y Cervantes se refiere a la figura de la Aurora esparciendo flores en varias ocasiones para sugerir transcurso temporales en el poema (I: 163-65; IV: 112 y ss.; VI: 235-36).⁹

Pero son más importantes los motivos en torno al tema de la Poesía y la fama poética, nucleares en la misma concepción de la obra. La preocupación de Cervantes por el oficio poético y la gloria literaria se rastrea en la fuerte presencia de este tema en su corpus, en el

⁹ Ver Ripa (1987 I: 119-20) para sus rasgos.

que destaca también el *Canto de Calíope* con gran abundancia de aspectos emblemáticos.¹⁰

A este territorio pertenece Apolo, dios del sol y la poesía, rubio, que conduce su carro (I: 20; III: 329-30), y esparce las hebras de sus cabellos (rayos del sol) por la tierra (III: 305-6), imagen esta de los cabellos tendidos sobre la tierra, que parece comparable a otras representaciones emblemáticas, por ejemplo la de Solórzano Pereira (González de Zárate 1987: 21), 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. . . .” González de Zárate(1987: 81).¹¹

Su nuncio, Mercurio, con “los alados pies y el caduceo, / símbolo de prudencia y de cordura” (I: 185-90) se describe según sus atributos habituales, que recogen emblemas como los de Sambucus “Insignia Mercurii quid?”, La Perrière, Anulus, Reusnerius, etc. (*Emblemata*, cols. 1768 y ss.). Juntos ambos dioses aparecen en un emblema de La Perrière cuyo comentario expresa una relación semejante a la del poema cervantino (aunque Cervantes le da un peculiar sesgo caricaturesco), al identificar a Mercurio con los hombres sabios y prudentes que los reyes deben conservar junto a sí:

Comme Phoebus prés de soy ha Mercure
lequel le suyt, ou qu’ il face son cours
tous vous aussi doivent avoir le cure
d’ entretenir gens doctes à leurs courz (*Emblemata*, cols. 1740-41)

También constituyen el séquito de Apolo las Musas (VIII: 52 y ss.), mencionadas individualmente en lista de nombres, pero sin desarrollar atributos ni advocaciones.¹² La Fama es otra presencia inexcusable (I: 24, 47; II: 58; VI: 200; VIII: 31): voladora, transportadora de noticias y parlera, responde a una iconografía bien conocida, que no se explicita totalmente en el *Viaje del Parnaso*, pero que sería

¹⁰ He estudiado este poema y esta constelación de motivos en Arellano 1998.

¹¹ Para emblemas con Apolo ver *Emblemata*, cols. 1740 y ss.

¹² Para las Musas ver Ripa (1987 II: 117 y ss.), González de Zárate (1987: 87-88 y 1997: 180-88).

sin duda atraída a la imaginación de cualquier lector de la época. La Fama se representa con alas y ojos múltiples, escribe en láminas de bronce o mármol y se acompaña de una trompeta. Cesare Ripa proporciona detalles oportunos: “Mujer vestida con sutil y sucinto velo, . . . que aparece corriendo con ligereza. Tiene dos grandes alas, yendo toda emplumada, poniéndose por todos lados tantos ojos como plumas tiene y junto a ellos otras tantas bocas y otras muchas orejas. Sostendrá con la diestra una trompa” (1987 I: 259-96). El emblema de Hadrianus Junius que recoge Henkel-Schöne es perfectamente ilustrativo con su Fama, dedicada a Jacobo Blondelio: “Oculata, pennis fulta, sublimem vehens / Calamum aurea inter astra Fama collocat” (*Emblemata*, col. 1536).

Es la fama que persigue el poeta, y que no siempre se logra, como le sucede al mismo narrador-Cervantes, quien reconoce en versos famosos que se desvela por parecer que tiene de poeta la gracia que no quiso darle el cielo (I: 25-27): de ahí que elija otra imagen mitológica para expresar esta aspiración que siente frustrada: la de Sísifo con su piedra:¹³

en la piedra que en mis hombros veo
que la fortuna me cargó pesada
mis mal logradas esperanzas leo (I: 40-42).

La fama no se consigue sin tener propicia a la Fortuna y sin el aprovechamiento de la Ocasión, dos personajes asociados en los repertorios por la común idea de movilidad y fugacidad. El poeta locutor-Cervantes se lamenta de que, cuando quiere alzarse a la cima de la poesía, la rueda de la Fortuna, que siempre se mueve, entonces se está quieta e inmoviliza al poeta:

en la cumbre de la varia rueda
jamás me pude ver solo un momento,
pues cuando subir quiero, se está queda (I: 106-7)

Augura, en cambio, a Juan de Ochoa, que “puede esperar poner el pie en la cumbre / de la inconstante rueda o varia bola” (II: 17-

¹³ Para emblemas de Sísifo ver *Emblemata*, cols. 1659-60. Las representaciones más habituales son con Sísifo empujando por la cuesta una piedra; la piedra en los hombros remite con más frecuencia a la imagen de Atlas, otra frecuente en los emblemas.

18). La Vanagloria, por su lado, confía en tener de la “inconstante rueda / el eje quedo y sin mudanza alguna” (VI: 145-47).¹⁴

Son imágenes que remiten a la Fortuna con su rueda voltaria, a la que tan difícil es echar un clavo para fijarla. No se puede buscar, evidentemente, una fuente concreta a esta imagen tópica de la Fortuna, “gran leit motiv de la mentalidad renacentista”¹⁵ repetida en numerosos libros de emblemas, casi siempre con la acostumbrada iconografía.¹⁶

Lo mismo puede decirse de la calva Ocasión, mencionada con su copete (VI: 205-7). El emblema 121 de Alciato, “In Occasionem”, la presenta navegando en un mar movedizo sobre una rueda, con alas en los pies, una navaja en la mano y el copete al viento sobre la frente, por el que debe cogerla el avisado en el momento en que aparece, pues la parte posterior de la cabeza es una calva inasible. Diego López, comentarista de Alciato, lo explica: “viendo la buena ocasión le habemos de echar la mano y no dejarla pasar, y por esto tiene el cabello en la frente para que nos aprovechemos de la buena ocasión, y tener la postrera parte de la cabeza calva significa que en pasando no hay por dónde la podamos coger” (1993: 156).¹⁷

La ambientación de la travesía marítima provoca la presencia de algunos motivos, en particular de dos: uno, Scila y Caribdis (III: 224 y ss.), que pueden ser aplacadas echándoles alguna presa (el

¹⁴ Hay más referencias en el poema a la Fortuna (I: 40-42; III: 473).

¹⁵ Ver las observaciones de Santiago Sebastián, en su edición de los *Emblemas* de Alciato (1993: 156). Jean Cousin realizó en París, en 1568, una colección de doscientos dibujos sobre el tema en el *Liber Fortunae*.

¹⁶ En Alciato (emblema 98) se opone la firmeza de Hermes (que descansa sobre un cubo de piedra) a la inestabilidad de la Fortuna, cuyos pies descansan sobre una bola rodante. Lleva tapados los ojos, y una vela sobre la que sopla el viento variable. Juan de Borja reproduce en su grabado el atributo esencial de la rueda, con el mote “Neque summum, neque infimum” (1981 [1680]: 152-3), para expresar la variedad de las cosas del mundo, comparable a una rueda que continuamente se menea, confundiendo lo alto y lo bajo. Villava, que ha elegido otra ilustración comenta, sin embargo, con detalle, la alegoría más habitual de la Fortuna a quien “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” (1613, II parte: fol. 70). Horozco, Ripa, Covarrubias, Corrozet, Vaenius, Hadrianus Junius, entre otros ilustran este motivo. Ver Horozco: “lo más ordinario se pintaba con la rueda por la poca firmeza que tiene” (1589, Libro I: fol. 38r); Ripa (1987 I: 440 y ss., con variedad de representaciones); para el resto de emblematistas ver *Emblemata*, cols. 1552, 1797 y ss.

¹⁷ Más ilustraciones de la Ocasión en la *Emblemata*, cols. 1810-11.

poeta Lofraso está a punto de ser arrojado a sus fauces), y que se evocan con los ladridos de los perros que a Scila le nacen en las ingles y las turbulentas olas destructoras, según su historia, representada gráficamente en emblemas como el de Alciato dedicado a la "Impudentia", o el de Anulus "Invidiosum quam miserum esse praestat" (*Emblemata*, cols. 1699-1700). El otro es el de las sirenas,¹⁸ muy repetidas en el poema (II: 340; III: 10, 91, 292-94), y que tienen aquí la peculiaridad original de ser ayudantes y protectoras de la travesía, no seres que causan la perdición de los navegantes.

Otros dos pasajes requieren alguna consideración, por su desarrollo visual dentro de la estética de lo grotesco. El primero es el retrato de Neptuno, comparable a los de Arcimboldo, que recoge algunos elementos de la iconografía (el carro tirado por delfines),¹⁹ pero que se centra sobre todo en la caricaturización de este pescador de poetas comparado a un muchacho goloso que toma con alfileres los granillos de uva de un sombrero, y cuyos rasgos se adornan de peces y mariscos:

la barba luenga y llena de marisco,
con dos gruesas lampreas coronado;
hacían de sus barbas firme aprisco
la almeja, el morsillón, pulpo y cangrejo (V: 71-74)

¹⁸ Son seres con cabeza y busto de mujer, y cuerpo de pez o pájaro, de canto tan atractivo que era imposible a los navegantes resistirse a su tentación; San Isidoro las describe en sus *Etimologías*: "A las sirenas que eran tres, se las imagina con un cuerpo mitad doncella, mitad pájaro, dotadas de alas y uñas . . . con su canto atraían a los navegantes fascinados que eran arrastrados al naufragio" (1951 [S. VI]: XI, 3, 30). Alciato las representa con el cuerpo mitad pez serpentino y tocando la lira, "mujer seductora que acaba en oscuro pez, como muchos monstruos que trae consigo el deseo" (emblema 115) y para Horozco son símbolo del vicio que empieza en forma agradable y termina en monstruo: "Y para recuerdo desto se nos ofreció en la presente emblema figurar una serena en el mar, de quien fingieron Homero y los demás que con su canto y hermosura encantaban las gentes para destrucción dellas, siendo que se monstraba de parecer hermoso y apacible y lo demás que se encubría de fiero monstruo" (libro II, emblema 30). Otras sirenas aparecen en Saavedra Fajardo (1985: empresa 78), Camerarius (1604: LXIII) y *Emblemata*, cols. 1697-98.

¹⁹ Lo más frecuente es que el carro de Neptuno lo tiren caballos o hipocampos, pero en Ripa se mencionan a las ballenas (cerca de los delfines de Cervantes). De todos modos a Cervantes le interesa aquí una caricatura, y no se preocupa demasiado de los rasgos habituales.

El segundo es el retrato, con perspectiva costumbrista jocosas, de Venus (V: 95 y ss.) con su saya ancha al uso, gestos avulgarados y lozanía en paños menores, que exhibe en su carro de palomas.

Ambos pueden relacionarse, desde otro punto de vista con el auge de la parodia mitológica, llevada a sus cimas por Góngora y Quevedo. Hay otras menciones ocasionales, que me limitaré a listar, a Júpiter con su rayo (I: 123), Flora (VIII: 79), Neptuno (I: 155), Dafne (IV: 316-17), Adonis (V: 95 y ss.), Tántalo (VI: 16-18), Argos (VII: 290), Morfeo (VIII: 220 y ss.), Marte y Venus (I: 85-87), etc.²⁰ Con las figuras propiamente mitológicas comparten rasgos comunes otras series de alegorías, a veces difícilmente distinguibles de las anteriores. De todas hay paralelos en las colecciones de emblemas y la mayoría se puede documentar en la obra de Ripa. Aquí hay que mencionar al Destino, las Horas, la Poesía, las Artes liberales, la Primavera, la Vanagloria, Adulación, Pereza, Silencio o Descuido.²¹ No es esencial que en unas se aporten más detalles visuales que en otras: Cervantes no se muestra excesivamente atento en el *Viaje del Parnaso* (lo mismo sucede en el resto de su poesía, cf. Arellano 1998) a la dimensión visual en sí misma, pero en cualquier caso la imaginación del lector u oyente podría completar las sugerencias o apuntes, o la simple mención, con la evocación de los rasgos conocidos por las representaciones iconográficas.

Fauna y flora emblemática

Son otras áreas privilegiadas que aportan numerosos motivos. En este caso se suelen restringir a los símbolos de la gloria poética, a menudo bastante lexicalizados. Como abundaban en el *Canto a Caliope*, abundan en este *Viaje del Parnaso* las coronas de laurel, hiedra, oliva, mirto, amaranto y encina.²² Son todas símbolos de triunfo, de

²⁰ Ver para los emblemas relativos a estos personajes, cf. *Emblemata*, cols. 1599, 344, 1654-55, 1738-39, 1749-55.

²¹ Ver *Viaje del Parnaso* (I: 59; I: 172; III: 335 y ss.; IV: 112 y ss.; VI: 68 y ss; 170 y ss.; VIII: 220 y ss). Para la representación emblemática baste remitir a Ripa (la Adulación [I: 66]; las Horas [491 y ss.]; la Pereza [II: 195]; la Poesía [218]; la Vanagloria [376]). Ver el índice de motivos.

²² Ver en *Viaje del Parnaso*: laurel (I: 51; II: 203, 267; IV: 9, 299, 316-16; VII: 342; VIII: 52, 98, 103, 110); laurel y palma (II: 284; III: 361; IV: 435); palma, cedro y oliva (III: 392-93); encina (III: 397); hiedra (II: 70-71); mirto (III: 406); amaranto (VIII: 118).

gloria poética (el laurel atribuido a Apolo, dios de la poesía; la hiedra siempre verde; la encina símbolo de fortaleza; la oliva de suavidad y paz; el amaranto de eternidad...). Sería largo de ejemplificar con textos de los repertorios emblemáticos todos estos valores, que fácilmente se documentan.²³ En ocasiones aparecen en series densas, como en el capítulo III: 457 y ss., en que se describe el bosquecillo a cuya sombra se sientan los poetas, todo constituido de plantas simbólicas:

Llegaban los laureles casi a ciento
a cuya sombra y tronco se sentaron
algunos de aquel número contento;
otros los de las palmas ocuparon,
de los mirtos y yedras, y los robles
también varios poetas albergaron... (III: 457 y ss.)

De todos los animales emblemáticos que se rastrean en el poema (fénix [II: 279]; áspid en flores [VI: 224-25]; delfines [II: 438-39]),²⁴ los más importantes son el cisne y el cuervo. El cisne simboliza los buenos poetas (IV:319-20; 380 y ss., 564-65), y el cuervo a los malos de ronco graznido (I: 103-8). El pasaje central en esta oposición es la

²³ Para el laurel, ver *Emblemata*, col. 202; para la hiedra las col. 207 y 275; para la encina, las col. 210, 219 y ss. Menciones del laurel en Alciato (emblema 210), Borja (2-3) y Valeriano (1536: fols. 372); de la hiedra en Valeriano (fol. 377); y de la encina en Alciato (emblemas 42 y 199).

²⁴ Sobre el fénix, su calidad de único ejemplar, y su resurrección de las cenizas en que él mismo se quema, los testimonios serían innumerables; basten algunas líneas de Covarrubias (*Tésoro*): "Fénix. Dicen ser una singular ave que nace en el oriente, celebrada por todo el mundo; criase en la felice Arabia . . . y vive seiscientos y sesenta años. Plinio, hablando della, dice así, lib. 10, cap. 2: Et ante omnes nobilem Arabiae phoenicem . . . vivere annos DCLX, senescentem casia, thurisque surculis construere nidum, replere odoribus et super emori. Ex ossibus inde et medullis eius nasci primo ceu vermiculum, inde fieri pullum . . . Todo lo que la antigüedad ha dicho de la fénix . . . lo refiere Plinio en el lugar alegado . . . muchos han formado jerooglíficos de la fénix aplicándolos a la resurrección de Nuestro Redentor". Malaxecheverría recoge otros textos: "cuando la vejez le agobia, recoge ramas de plantas aromáticas y se construye una hoguera; luego, vuelto hacia el sol, aviva el fuego agitando sus alas, y a continuación renace de sus cenizas" (1986: 120-27, específicamente 123-24). Baltasar de Vitoria traduce a Ovidio en *Teatro de los dioses de la gentilidad*: "En la más alta cima de una palma . . . / Su vida se ha entre olores fenecido, / De suerte fenecido, que del fuego / Otro pequeño Fénix nace luego" (1676 I: 611). Andrés Ferrer de Valdecebro, en el libro que dedica a las aves, argumenta en favor de la existencia del ave fénix, siguiendo "el corriente de los más santos filósofos

batalla de los buenos y malos poetas (VII), que utiliza también el aspecto emblemático de los estandartes y empresas heráldicas. Apolo ordena arbolarse su estandarte a un marqués “poeta celeberrimo y de cuenta”, estandarte que lleva por insignia “un cisne hermoso y cano / tan al vivo pintado, que dijeras / la voz despide alegre al aire vano” (VII: 40-42), mientras los malos poetas, capitaneados por Arbolanche traen “un cuervo en su estandarte” (VII: 92).

Esta de las divisas o empresas heráldicas, aquí parodiada, es una de las posibles formas de la familia emblemática, que explora Cervantes también en la famosa batalla de los rebaños del *Quijote*, al describir los supuestos ejércitos, con su amplia gama de divisas (cf. Selig 1993: 114-17), o en el episodio de la guerra de los pueblos del rebuzno, en el que los contendientes tremolan un estandarte o jirón de raso blanco “en el cual estaba pintado muy al vivo un asno como un pequeño sardesco, la cabeza levantada, la boca abierta y la lengua de fuera, en acto y postura como si estuviera rebuznando” (Cervantes 1998 [1615] II, 27: 857).

No hace falta subrayar este mecanismo paródico que remite a las divisas nobiliarias y otro tipo de empresas: baste, por si acaso, recordar las páginas iniciales de los *Emblemas morales* de Horozco (fols. 46v y ss.), donde repasa este tipo de empresas en los distintos pueblos de la antigüedad, por ejemplo las insignias de Israel, caldeos, asirios, egipcios, o troyanos, en el capítulo 9 del libro I:

los estandartes y señales de gobernar los ejércitos son tan necesarios . . . y las insignias que pusieron en ellos Y cuanto a las figuras o insignias que traían se ofrece, lo primero es que, dividiéndose por los doce tribus la gente toda, venía bien que se conformasen con la profecía de Jacob, cuando a cada uno de sus hijos dijo su razón, y a algunos de ellos comparó con animales que se usaron despues traer en estandartes El un animal es el lobo, a quien comparó a Benjamín. Y el otro el dragón o culebro a que comparó a Dan Los asirios traían por señal en su estandarte la paloma Los egipcios traían princialmente por guía en sus ejércitos la figura del dios

y escritores” (1670: 90-98), y comenta el sentido de resurrección de la carne en el capítulo XXXV. Sobre el ave fénix traen emblemas Camerarius, Piero Valeriano, Horapolo. El áspid en flores se remonta al texto virgiliano (*Bucólica* 3, 93: “latet anguis in herba”), que Garcilaso había usado espléndidamente en la *Égloga III*: “Estaba figurada la hermosa / Euridice, en el blanco pie mordida / de la pequeña sierpe ponzoñosa, / entre la hierba y flores escondida” (129-132). Para el delfín, *Emblemata*, cols. 683-88.

Apis o Serapis en forma de becerro. . . . Los de Frigia traían el puercito De los argivos se dice que eran sus insignias el topo, y averiguado bien era el ratón. . . .

Una observación más: el marqués que enarbola la bandera del cisne, que no ha sido identificado,²⁵ bien podría apuntar al marqués de Tarifa, don Fernando de Ribera, sobre el que Hernando de Soto trae un emblema con el ciprés, la lira y dos cisnes, que celebran su gloria poética (Soto 1983: fols. 19v-21v),²⁶ emblema que podría ser recordado por Cervantes, quizá.

Motivos varios

Aparte de estas áreas identificables en torno a núcleos como la mitología y los bestiarios, aparecen otros motivos varios que alcanzan su precisión completa en los respectivos contextos. Uno, frecuente en otras zonas de la poesía cervantina, es el mar, como expresión del caos, la perdición o los riesgos: en el *Viaje del Parnaso* representa la ganancia vil que se opone a la verdadera profesión de la poesía (I: 81); también aparece el peñasco firme ante los embates del mar, como término de comparación para don Lorenzo Ramírez de Prado que, como los altos riscos, puede ser tocado del mar, mas no movido (II: 113 y ss.). Una ilustración de Borja es cercano paralelo emblemático: un peñón en el mar alterado con el mote "Ferendo vincam" (1981[1680]: 34-35),²⁷ enseña que frente a los trabajos el mejor medio

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

²⁵ Para Schevill-Bonilla podría ser don Juan de Mendoza, marqués de Montesclaros (cit. en Herrero 1983).

²⁶ Para el cisne, símbolo de los poetas: Alciato (emblema 183), Valeriano (fols. 164-65), *Emblemata*, col. 814.

²⁷ Ver Arellano (1998) para esta imagen en el resto de la poesía de Cervantes.

Sobre la nube queda ya comentario al comienzo de estas líneas. La columna²⁸ se aplica a los poetas que sustentan el edificio de Febo; la capacidad enaltecedora del ingenio se manifiesta por las alas (II: 261-63) tal como lo pinta Ripa, “con alas de colores diversos” (1987 I: 524-25); la envidia mordedora²⁹ asoma en III: 465 y VIII: 94 y ss., como compañera inevitable de la carrera del poeta, y en la caracterización de una cuadrilla “virgen por la espada / y adúltera de lengua” (VII: 343-44) podría verse recuerdo de la contraposición emblemática de los dos elementos, que se documenta también en el *Quijote* (II, 19), y que responde exactamente al emblema 66 de la Centuria III de Covarrubias, donde se ven sendas manos empuñando una espada y una lengua, con la glosa:

Dos armas son la lengua y el espada
que si las gobernamos cual conviene
anda nuestra persona bien guardada
y mil provechos su buen uso tienen,
pero cualquiera dellas desmandada,
como de la cordura se enajene,
en el loco y sandio causa muerte
y en el cuerdo y sagaz trueca la suerte.

Mencionaré, en fin, el *bivium*, aducido en VIII: 302-3, a propósito de un poeta que pisa la senda derecha de la virtud. Se reconoce en el pasaje la alusión al motivo, frecuente en los repertorios emblemáticos, de las dos sendas, simbolizado igualmente en la Y pitagórica, y que aparece también en el Evangelio: “Intrate per angustam portam, quia lata porta et spatiosa via est quae ducit ad perditionem, et multi sunt qui intrant per eam. Quam angusta porta et arcta via esta quae ducit ad vitam, et pauci sunt qui inveniunt eam” (*Mateo* 7, 13-14). En la mitología Hércules debió elegir entre dos caminos, el estrecho de la virtud y el ancho del vicio y Quevedo, en los *Sueños*, escribe: “veo, cosa digna de admiración, dos sendas que

²⁸ El elemento de la columna “significa apoyo, firmeza, sustento, estabilidad, inmutabilidad. Destas acepciones se sacan muchos símbolos y hieroglíficos” (Covarrubias, *Tesoro*). Ver *Viaje del Parnaso* (II: 280-81).

²⁹ Cervantes no desarrolla las dimensiones visuales emblemáticas y se limita a una mención. La Envidia se representa habitualmente como una vieja que muerde su propio corazón y se alimenta de víboras. Traduce Daza Pinciano a Alciato: “Por declarar la invidia y sus enojos / pintaron una vieja que comía / víboras, y con mal continuo de ojos. / Su

nacían de un mismo lugar, y una se iba apartando de la otra como que huyesen de acompañarse. Era la de mano derecha tan angosta que no admite encarecimiento, y estaba, de la poca gente que por ella iba, llena de abrojos y asperezas y malos pasos” (1991[1627]: 172-173).³⁰ Hay muchas representaciones emblemáticas.

Final

Del examen precedente se pueden sacar, a mi juicio, algunas conclusiones. La primera es que, a diferencia de la calidad visual que ha sido resaltada por la crítica en el *Quijote*, en el *Viaje del Parnaso*, como en el resto de la poesía cervantina (cf. Arellano 1998), hay muy poca explotación de los aspectos propiamente visuales de los motivos emblemáticos, que en un principio podrían parecer especialmente propensos a este tipo de sugerencias. La mayoría de referencias se instalan en un elevado grado de topicidad, de manera que las implicaciones visuales del género no redundan en la calidad sensorial del poema, muy escasa: para Cervantes la percepción del simbolismo emblemático en el *Viaje del Parnaso* es una operación eminentemente intelectual, lo cual no anula las implicaciones visuales que pueden despertar en un público conocedor del género de los emblemas.

La segunda, con una aplicación más específica a la interpretación que Lokos había propuesto para el lenguaje emblemático del poema, debería tener cuenta que los motivos emblemáticos no se limitan a una imagen supuestamente central (la de la nube) directamente apuntada contra Lope de Vega, sino que constituyen un tejido de abundantes referencias, en grados diversos de relación con las representaciones iconográficas, pero que en cualquier caso obligan a

propio corazón muerde a porfia” (254). Ripa (1987 I: 341-44) comenta varias representaciones: “Mujer delgada, vieja, fea y de lívido color. Ha de tener desnudo el pecho izquierdo, mordiéndolo una sierpe . . . la serpiente . . . simboliza el remordimiento que permanentemente desgarrar el corazón del envidioso”; “va vestida del color de la herrumbre, destocada y con los cabellos entreverados de sierpes” (I: 341-44).

³⁰ Ver Suárez de Figueroa: “no es de maravillar que no pase a la senda áspera y angosta de la virtud quien en su mocedad siguió el ancho camino de los vicios” (1988: 649). Y Gracián, en el *Criticón*: “Así iban confiriendo cuando llegaron a aquella tan famosa encrucijada donde se divide el camino y se diferencia el vivir” (1938-40 I: 174), con la documentada nota de Romera Navarro. Representaciones emblemáticas en *Emblemata*, cols. 1294-95.

considerar a determinadas imágenes no como elementos aislados, sino como parte de un sistema expresivo en el marco del cual hay que valorarlas. En concreto, no parece que Cervantes haya resaltado de manera tan específica como sostiene Lokos a la nube, que sería un elemento más de la abundante red emblemática que se puede rastrear en el *Viaje del Parnaso*.

BIBLIOGRAFÍA

- 1994 *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 1994.
- Alciato, Andrea
 1975[1531] *Emblemas*. Mario Soria, ed. Madrid: Editora Nacional.
 1993[1531] *Emblemas*. Santiago Sebastián, ed. Madrid: Akal.
- Arellano, Ignacio
 1997 "Motivos emblemáticos en el teatro de Cervantes". *Boletín de la Real Academia Española* 77: 419-43
 1998 "Visiones y símbolos emblemáticos en la poesía de Cervantes". *Anales cervantinos* 34: 169-212.
- Asensio, Eugenio
 1981 "Tramoya contra poesía: Lope atacado y triunfante". En *Lope de Vega y los orígenes de la comedia*. Manuel Criado de Val, ed. Madrid: Edi-6. 257-70.
- Bernat Vistarini, Antonio
 1995 "Algunos motivos emblemáticos en la poesía de Cervantes". En *Actas del II Congreso de la Asociación de Cervantistas*. G. Grilli, ed. Nápolés: Instituto Universitario Orientale. 83-95.
- Borja, Juan de
 1981 [1680] *Empresas morales*. Ed. facsímil de Carmen Bravo Villasante. Madrid: FUE. Reproduce la edición de 1680 preparada, con añadidos, por Francisco de Borja, nieto del autor, el cual la había sacado en primera edición en 1581.
- Camerarius, Joachinus
 1604 *Symbolorum et emblematum ex aquatilibus et reptilibus*. Ver Henkel-Schöne.
- Campa, Pedro F.
 1990 *Emblemata Hispanica*. Durham: Duke University Press.

Cervantes, Miguel de

1998 [1605][1616] *Don Quijote de la Mancha*. Ed. dirigida por Francisco Rico. 2 vols. (el segundo volumen es complementario). Barcelona: Crítica.

1983[1614] *Viaje del Parnaso*. Miguel Herrero, ed. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Covarrubias, Sebastián de

1978[1589] *Emblemas morales*. Ed. facsímil de Carmen Bravo Villasante: Madrid: FUE.

1979[1611] *Tésoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Turner.

Cull, John

1990 "Heroic Striving and *Don Quijote's* Emblematic Prudence". *Bulletin of Hispanic Studies* 67: 265-77.

1992a "Death as Great Equalizer in Emblems and in *Don Quijote*". *Hispania* 75: 8-17.

1992b "Emblem Motifs in *Persiles y Sigismunda*". *Romance Notes* 32: 199-208.

1992c "Emblematics in Calderón's *El médico de su honra*". *Bulletin of the comediantes* 44. 1: 113-31.

Egido, Aurora

1990 "Emblemática y literatura en el Siglo de Oro". *Ephialte* 2: 144-158.

1993 "Prólogo". Alciato, Andrea. *Emblemas*. Santiago Sebastián, ed. Madrid: Akal. 7-17.

Ferrer de Valdecebro, Andrés

1670 *Gobierno general, moral y político hallado en las aves*. Madrid: Melchor Alegre.

Gállego, Julián

1991 *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra.

González de Zárate, Jesús María

1987 *Emblemas regio-políticos de Juan de Solórzano*. Madrid: Tuero.

1997 *Mitología e historia del arte*. Vitoria: Ephialte.

Gracián, Baltazar

1938-40. *El Criticón*. M. Romera Navarro, ed. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.

- Halkhoree, Premraj
 1972-73 "Lope de Vega's El villano en su rincón, as emblematic Play". *Romance Notes* 14: 141-145.
- Henkel, Arthur y Albrecht Schöne
 1976 *Emblemata*. Stuttgart: Metzler.
- Horapolo
 1991[1551] *Hieroglyphica*. Jesús María González de Zárate, ed. Madrid: Akal.
- Horozco, Juan de
 1589 *Emblemas morales*. Segovia: Juan de la Cuesta.
- Isidoro, San
 1951[S. VI] *Etimologías*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Lapide, Cornelius
 1878 [1618-1642] *Commentarii... R. P. Cornelii a Lapide*. Varios vols. Paris: Ludovicum Vives.
- Ledda, Giuseppina
 1970 *Contributo allo studio della letteratura emblematica in Spagna, 1549-1613*. Pisa: Giardini.
 1996 *Literatura emblemática hispánica*. La Coruña: Universidad de la Coruña.
- Lokos, Eunice F.
 1989 "El lenguaje emblemático del *Viaje del Parnaso*". *Cervantes* 9: 63-74.
- Malaxecheverría, Ignacio
 1986 *Bestiario medieval*. Madrid: Siruela.
- Maravall, José Antonio
 1990 "La literatura de emblemas en el contexto de la sociedad barroca". En *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Barcelona: Crítica. 92-118.
- Martins, H.
 1969 "*La Estrella de Sevilla* como emblema". *Barroco* 1: 75-79.
- Moir, Duncan W.
 1971 "Lope de Vega's *Fuenteovejuna* and the *Emblemas morales* of Sebastián de Covarrubias Orozco". En *Homenaje a W. Fichter*. Madrid: Castalia. 537-46.

Praz, Mario

1989 *Imágenes del barroco*. Madrid: Siruela.

Quevedo, Francisco de

1991[1627] *Sueños*. Ignacio Arellano, ed. Madrid: Cátedra.

Ripa, Cesare

1987 *Iconología*. 2 vols. Madrid: Akal.

Rodríguez de la Flor, Fernando

1995 *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*. Madrid: Alianza.

Saavedra Fajardo, Diego

1985 *Empresas políticas*. Ed. facsímil. Murcia: Universidad de Murcia.

Sebastián, Santiago

1981 *Contrarreforma y barroco*. Madrid: Alianza.

Selig, Karl Ludwig

1993 *Studies on Cervantes*. Kassel: Reichenberger.

Smith, Dawn L.

1985 "Tirso's Use of Emblems as a Technique of Representation in *La mujer que manda en casa*". *Bulletin of the Comediantes* 37. 1: 71-81.

Soto, Hernando de

1983 *Emblemas moralizadas*. Ed. facsímil de C. Bravo Villasante. Madrid: FUE.

Suárez de Figueroa, Cristóbal

1988 *El pasajero*. Isabel López Bascañana, ed. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.

Valeriano, Piero

1556 *Hieroglyphica*. Basileae.

Villava, Francisco de

1613 *Empresas espirituales y morales*. Baeza.

Vitoria, Baltasar de

1676 *Teatro de los dioses de la gentilidad*. Madrid: Imprenta Real.