



# Historia crítica sobre los emblemas en el *Quijote*

Rocío Olivares Zorrilla

Universidad del Claustro de Sor Juana /  
Facultad de Filosofía y Letras, U.N.A.M.

---

Toda pasión crítica tiene su propia historia, los precedentes de su expresión característica, el chispazo que la desata, las direcciones acordes o contrapuestas de su crecimiento y las revueltas que la llevan a madurar o a declinar, dependiendo del éxito en la recuperación de su objeto de estudio, así como de la relevancia y oportunidad de sus valoraciones. En el caso que nos ocupa ahora, el de los críticos que se han abocado a despejar la cuestión del emblematismo en la *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, sin detenernos a examinar los textos que precedieron a la conformación de su signo característico, podemos mencionar como punto de partida la publicación, en forma de ensayos separados en revistas especializadas, de la tesis doctoral de 1955 de Karl Ludwig Selig [1]. Aparecidos en 1955, 1957, 1963 y 1965 [2], Selig nos ofrece en ellos diversas consideraciones sobre los emblemistas españoles Saavedra Fajardo, Solórzano Pereira, Núñez de Cepeda, Juan Horozco, Sebastián Covarrubias, Alonso de Ledesma y Francisco Villalva. Contribuyeron en esta labor exploradora del universo del emblematismo hispánico los ensayos de Robert J. Clements [3] y la fundamental obra de Mario Praz, *Studies in Seventeenth Century Imagery* [4]. Como una convención meramente organizadora, revisaremos los aportes más notables sobre nuestro tema, el emblematismo en el *Quijote*, década por década, partiendo de la de los años setenta.

Dos cuestiones preocupaban entonces a los estudiosos interesados en las relaciones entre literatura y pintura en la cultura renacentista y barroca en España: el principio de composición de la *istoria* [5] en el sentido que le dio en el siglo XV León Bautista Alberti: correcta distribución de objetos y figuras en el espacio pictórico atendiendo a la narración representada, y la hegemonía de los *Ejercicios...* ignacianos en las artes visuales desde las últimas décadas del siglo XVI. Ambos, el principio de la composición narrativa en las representaciones visuales y la reflexión moralizante a partir de ellas, serán las condiciones básicas de la cultura emblemática. A este respecto no hay que olvidar la formación temprana de Cervantes en los colegios jesuitas del sur de España. En su primer ensayo sobre el emblematismo cervantino [6], dedicado a la formidable batalla contra los rebaños de ovejas en la Primera Parte del *Quijote* (cap. XVIII), Selig observa que la éfrasis de las batallas constituía ya un género menor en la literatura latina heredado a los italianos del Renacimiento, tradición de la que participaron pintores como Zuccaro o Tintoretto y en la cual el catálogo de divisas tenía un lugar especial [7]. Recordaremos que don Quijote realiza una descripción fantástica de los blasones que, según el protagonista, ostentan los borregos. Será hasta la década siguiente cuando Marisa Álvarez precisará el emblema relativo a este episodio. Antes, en 1974, apareció un trabajo muy sugerente de Pierre L. Ullman [8] en el cual se hace un extenso escrutinio del emblematismo en el capítulo del carro de *Las cortes de la Muerte*, el XI de la Segunda Parte. Este pasaje es un caso elocuentísimo no sólo como ejemplo de una compleja construcción emblemática dentro del discurso narrativo, sino también como muestra de las peculiares técnicas de Cervantes para invertir con ironía la enseñanza moral de los emblemas y, además, de cómo los críticos pueden diferir en su particular decodificación de dichos contenidos. Ullman señala la contradicción en que parece incurrir Sancho al llamar “demonio” al bufonesco personaje que salta sobre su rucio, cuando es el Demonio quien guía la carreta. Independientemente de las disquisiciones de Ullman, quien toma la confusión como una crítica al ascetismo errado, parece evidente la intención de Cervantes de establecer una ambigüedad, pues llama con decisión “Diablo”, con mayúscula, al fallido ladrón cuando tiene que proseguir a pie. Será poco después (1979-1980) cuando Francisco Márquez Villanueva [9] observe cómo el *Elogio...* de Erasmo muestra aquí su ascendente sobre Cervantes. Para este crítico, el autor pone en juego la ironía al distorsionar el papel tradicional y emblemático de los personajes del carro de la Muerte. Márquez vincula este capítulo del *Quijote* con el *Narrenschiff* o *Nave de los locos* del alemán Sebastián Brant,

precursora del *Elogio*... No obstante, a pesar de brindarnos un utilísimo repaso de las influencias y presencia directa del texto de Brant en la España de Cervantes [10], no comenta mayormente el importante detalle: quien conduce la carreta de las cortes es el Demonio y no la Locura. Robert Klein [11] nos da la clave al referir que en Francia, a principios del siglo XVI, la versión de Josse Bade de la obra de Brant representa en la susodicha nave la Caída del hombre, y aunque coincide con Brant en dividir a los locos según los cinco sentidos corporales para asociarlos a los vicios, la diferencia es que coloca a los demonios al mando de la nave, oponiéndola a la nave de la Iglesia [12]. No es extraño que esto llegase a Cervantes, considerando la penetración hispana del texto de Brant. Todos los de la tropa son demonios, como bien claro lo tienen don Quijote y Sancho al final. Más aún: todos son actores y representan una farsa. Años después, en la década de los noventa, John T. Cull comenta a su vez este episodio y extrae una conclusión diferente. Pero antes de pasar a este ensayo y de percatarnos de ciertas características de la representación emblemática y su variada decodificación, debemos reparar en otro análisis de Ullman: el capítulo XII, donde Sansón Carrasco aparece como el Caballero de los Espejos. La caracterización de Sansón perdura hasta el capítulo XV, aunque en los intermedios se autonombra el Caballero del Bosque. Aquí Ullman describe una serie de isotopías del espejo tanto en la distribución de las variantes espejo-bosque-bosque-espejo, como en la función especular que Sansón tiene frente a la locura de don Quijote. En cuanto al valor emblemático de estos capítulos, la referencia es Sebastián de Covarrubias, de quien menciona cinco emblemas [13] con probables resonancias en este episodio: un mono contemplándose en un espejo, enamorado de sí mismo o intentando autoconocerse, según los distintos usos que se le han dado basándose ya en el epigrama o ya en el comentario; unos espejuelos o gafas incapaces de separar la verdad de las sombras; un espejo que refleja un tablero de ajedrez; un esqueleto que sostiene un espejo hacia el espectador, con obvias intenciones admonitorias, y una luna contemplándose en un espejo (o luna). Este último viene a cuento cuando en el capítulo LXIV reaparece Sansón como el Caballero de la Blanca Luna. De especial interés resulta para nosotros el uso isotópico de los símbolos especulares, el cual no sólo ayuda a una interpretación integral del papel de Sansón Carrasco en la novela, sino que la enriquece. Más aún, respecto a las lentejuelas o lunillas del traje del Caballero de los Espejos, que Ullman relaciona con las mil caras del teatro, hay que tener en cuenta que los espejos y los lentes, según Robert Klein [14], eran el atributo constante de los locos, invitando con ironía al autoconocimiento, lo que vuelve a remitirnos al emblema de Covarrubias con el mono mirándose al espejo. Por su parte, Helena Percas de Ponseti [15], en 1975, hace un extenso análisis de la tésitura visual del *Quijote* en un libro titulado *Cervantes y su concepto del arte*. Percas examina el significado del recurrente color verde en el *Quijote*: es notable el contraste de esta lectura con la que realiza Márquez Villanueva. Otra vez asistimos a un caso de interpretación emblemática diversa, en la que interviene una investigación distinta del contexto cultural y simbólico al que corresponde este color emblemático. Para Percas, el verde significa sensualismo, y acentuado, lujuria. Como es color de la caza, también significa engaño, decepción, disfraz e, incluso, prostitución ideológica. Con estos significados va analizando diversos pasajes del *Quijote* en los cuales ciertos personajes llevan alguna prenda verde. Desde luego, primeramente está el Caballero del Verde Gabán, pero también la indumentaria de la duquesa, quien es juzgada con su marido por Cide Hamete, quien dice que esos burladores eran tan locos como su burlado. Sin embargo, Percas atribuye el color a que los duques van vestidos de caza, además de que engañan a don Quijote. La explicación de Márquez Villanueva resulta más satisfactoria: en la España de tiempos de Cervantes, el verde era el color del sayo destinado a los locos en los hospitales. El color verde, pues, es emblema de la locura. En este caso, la lectura isotópica que propone Ullman se aplica fructíferamente: por eso es que Cide Hamete juzga a los duques tan locos como don Quijote, y todos aquellos que van apareciendo con prendas verdes no ocultan la radical insensatez de sus acciones e intenciones. Locos son todos, sin remedio, aun los que cuestionan y pretenden exhibir a don Quijote. Márquez, como dijimos, subraya el papel relevante

de la Moria erasmiana en la cultura hispánica, con sus danzas de la muerte y sus triunfos de la locura. El mismo palacio de los duques aparece como una *stultifera navis* [16], una de las tradiciones más cultivadas en las fiestas populares carnavalescas. El crítico comenta que al escribir y publicar Cervantes el *Quijote*, se vive una suerte de deshielo por el reinado de Carlos II, sobre todo en lugares fuera de Madrid. Cervantes recupera, así, el valor de la risa con toda su calidad estética, no didáctica, sino liberadora: un *relaxum animae*, tal como era antes del Concilio. En otro ensayo cervantino aunque no quijotesco, Karl-Ludwig Selig nos habla ya, en 1973 [17], de la improvisación o "capricho" en la significación emblemática. Selig no explica más, pero poco a poco nos daremos cuenta de que ese "capricho" o libertad selectiva, ya sea elocutiva o interpretativa, es privilegio tanto del autor como del lector. Finalmente, E. C. Riley [18], también en 1979, reflexiona sobre la muy probable creación de un emblema de pura estirpe cervantina al final de la Segunda Parte. Se trata del pasaje en el que don Quijote desespera por los malos agüeros que le dicen que no volverá a ver a Dulcinea (Segunda Parte, LXXIII). Uno de ellos es la frase que escucha decir a un muchacho a otro "No la has de ver en todos los días de tu vida"; el otro, una liebre que corre perseguida por varios galgos. Hemos de recordar cómo Sancho desbarata las aprehensivas decodificaciones de don Quijote atrapando a la liebre que va a refugiarse a los pies de su burro y ofreciéndosela a su señor, así como descubre ante don Quijote que lo que los dos muchachos hacían era discutir la compra-venta de una caja de grillos, siendo Sancho el que la paga al dueño y se la presenta a don Quijote como muestra de su interpretación insensata. Riley comenta los diversos y numerosos significados emblemáticos de la liebre, entre los cuales, asevera, debemos elegir guiándonos por las indicaciones del texto. De nuevo vemos en acción la ironía cervantina. Luego, Marisa Álvarez volverá a comentar este pasaje y su calidad emblemática. Riley presenta a Sancho como manipulador del público, tanto don Quijote como los lectores. Torcedor de agüeros, los reinterpreta y banaliza. Pero no menos torcida o sesgada es la interpretación de don Quijote, de quien señala Riley que es en la Segunda Parte donde muestra mayor atención a los buenos y malos agüeros. Por ahora baste con apuntar esta apreciación de Riley, quien parece darse por vencido al no encontrar referencia emblemática alguna para la caja de grillos. Pienso que el problema es de carácter lexical: suele decirse de los locos que tienen la cabeza llena de grillos. A pesar de esto, el ensayo de Riley intenta -y creo, con Álvarez, que lo logra por lo que diré más adelante- totalizar la emblematización sistemática de Cervantes en su novela concretando la alegoría de todo el *Quijote* en una imagen, casi diríamos, jeroglífica, en la cual don Quijote, con la liebre en una mano y la caja de grillos en la otra, parece aleccionarnos.

En la década de los ochenta, que en realidad se inicia con la publicación en español de la crítica cervantina de Márquez Villanueva [19], contamos con una nueva aportación de Selig y otra de Marisa Álvarez, quien presenta su tesis doctoral titulada *Ut pictura poesis: hacia una investigación de Cervantes, don Quijote y los emblemas* y publica un avance en 1988, en el Boletín de la Sociedad Cervantista de América [20]. Parecería una década relativamente pobre en cuanto al emblematismo sobre el Quijote, pero el interés en la emblemática y su papel en la cultura del Siglo de Oro siguió rindiendo sus frutos, como sería el estudio de Aurora Egido [21] sobre Gracián y la memoria artificial, tema que también examina a propósito de la publicación de René Taylor sobre Diego de Valadés y su *Retórica cristiana* [22]. Aquí la autora da elementos importantes para comprender el comportamiento de estos sistemas representativos y su inserción en otros géneros, como las obras narrativas. Para Egido, la memoria artificial, compuesta de *loci* (lugares) e *imagenes*, implicaba una ordenación eficiente del conocimiento. Ordenación que, es claro, el escritor manipula a su conveniencia. Selig, por ejemplo, en su ensayo de esta década sobre el emblematismo en el episodio de don Quijote y los leones [23], descubre la yuxtaposición de dos emblemas para lograr un cometido semántico ulterior. Se trata del león y el hurón atrevido, contrastados por Don Quijote cuando quiere aludir al contraste entre sí mismo y el Caballero del Verde Gabán. Sobre el león huelga dar los

conocidos significados emblemáticos que aparecen en casi todos los repertorios. Sobre el hurón, la alusión se dirige al emblema 82 de Camerarius, que pinta al hurón como insidioso [24]. Este es un simple caso de cómo los emblemas se adaptan al discurso narrativo al cual se aplican en cuanto forman parte de él. Será Gracián [25] el que formule, más adelante, los mecanismos específicos de inserción de los emblemas. Marisa Álvarez [26], por su parte, vuelve a tocar el episodio de la batalla contra las ovejas, pero ahora para identificar el emblema inspirador: el 175 de Alciato, "*Insani gladius*", traducido como "La espada en manos de un loco", cuya imagen pinta a Ajax cuando se otorgan las armas de Aquiles a Odiseo. Enloquecido, Ajax ataca a un rebaño de ovejas o a una piara de cerdos, según las versiones, pensando que se trata de soldados griegos. Don Quijote ya ha aparecido de este talante en el enfrentamiento con el vizcaíno (Primera Parte, IX), pero será otro crítico, Antonio Bernat Vistarini, quien reconocerá (quizá a su pesar, como veremos) el emblema concreto evocado aquí: la empresa LXXV de Saavedra Fajardo [27], donde dos hombres tratan de luchar hundidos en el lodo hasta la cintura. Álvarez identifica un emblema más: Clavileño como el Pegaso de Belerofonte en el emblema 14 de Alciato [28]. Respecto a su comentario sobre el episodio de los agüeros, lo reservaremos para la discusión sobre Ignacio Arellano.

La década de los noventa tiene como punto de referencia un capítulo relevante sobre la emblemática en el libro de José Antonio Maravall, *Teatro y literatura en la sociedad barroca* [29]. En ese mismo año se publica el ensayo general "Emblemática y literatura en el siglo de oro" [30], de Aurora Egido. Igualmente, es en 1990 cuando aparece el primer ensayo de John T. Cull [31] dedicado a la prudencia emblemática en la aventura heroica de don Quijote. En él, Cull apunta que la ideología renacentista y barroca del camino medio como el mejor, es decir, la prudencia, es el sentido fundamental de la novela. Difundidos no sólo por la literatura emblemática, sino mediante un sinnúmero de adagios y máximas sobre lo que se llamó la *aurea mediocritas*, los llamados a la prudencia son prodigados por don Quijote en ciertos momentos, analizados por Cull. Uno es el del barbero que pierde su bacía o yelmo de Mambrino, a quien el caballero le acomoda una alusión al prudente castor que se autoemascula, porque sabe que es perseguido precisamente por su olor. En Alciato, este emblema [32] aconseja sacrificar el dinero por la salud y pinta al castor cortándose los genitales de una mordida para evitar que los perros lo cacen. Al final, Cull asevera que las teorías emblemáticas de un Covarrubias no admiten burla, y esta idea la extiende en su siguiente ensayo, aparecido en 1992 [33], sobre la Muerte como gran igualadora en el *Quijote*. Ciertamente, el género emblemático, sobre todo el postridentino, está marcado por un gran conservadurismo, pero ¿es esta la visión de la vida que nos da el caballero de la Mancha? John T. Cull opta por tal interpretación. Es así como, al examinar el episodio del carro de *Las cortes de la Muerte*, llega a una conclusión hartamente distinta de la de Márquez Villanueva. La cuestión pone de relieve la polisemia del género, muchas veces abierta ya en un inicio por la propia *suscriptio* o comentario, pero también alimentada de las diversas connotaciones heredadas de fuentes protoemblemáticas y de los mismos usos o aplicaciones del emblema a la vida social y cultural de su tiempo. Es ese "capricho" que apuntaba Selig, la improvisación o libertad creativa, lo que permite que el emblema sirva al propósito simbólico del autor. En la decodificación gozamos de un margen similar de opciones en el cual los lectores elegimos. Para Cull, el pasaje del carro de la muerte previene contra el apego a lo ilusorio, siendo, así, un ejemplo más de la filosofía del desengaño barroco y un llamado al camino de la prudencia y sensatez. Para Ullman y Márquez, el episodio no sólo pone a la Locura al mando de todos, sino que la Locura misma luce demoníaca o el Demonio abufonado, con vejigas y cascabeles. La permutación misma es un rasgo carnavalesco. Incluso aplicando la lectura isotópica que recomienda Riley, la diversidad es inevitable. Cull nos ofrece también algunos buenos consejos en el estudio del emblematismo literario: primero, que debe prevalecer la visualidad al buscar emblemas en el texto; segundo, que no puede sostenerse que Cervantes haya extraído todas estas alusiones sólo de los emblemistas:

deben considerarse las influencias indirectas. Poco después, en 1995, Antonio Bernat Vistarini nos advierte que hay un humanismo erasmista y un humanismo jesuítico. Cervantes participa de ambos, adscribiéndose a un relativismo moral característico en él. Como Cull, aconseja cautela en las atribuciones genéticas y distingue entre estructuras y funciones emblemáticas y meros motivos emblemáticos. Previene contra "asociaciones" e "incitaciones hermenéuticas" que "no es lícito tensar demasiado" [34]. Sin embargo, sostiene que ya es imposible soslayar esta tesitura de la obra cervantina, cuyo autor "vivifica los conceptos abstractos encarnándolos en la biografía concreta de los personajes" [35]. Pero la propuesta más importante de Bernat Vistarini es, sin duda, la que se refiere a la lectura irónica que Cervantes propone en la inmensa mayoría de los casos: "Cervantes nos introduce a la severidad emblemática para, de ahí, lanzarnos al ámbito de lo burlesco sin perder las profundidades de la imagen simbólica" [36]. En 1994, Aurora Egido publica su libro *Cervantes y las puertas del sueño* [37]. En él trata tres distintas obras: la *Galatea*, el *Persiles* y el *Quijote*. La contribución de Egido ha sido de gran importancia en el estudio de la dinámica lingüística, mental y escritural de la tradición emblemática. Sobre la plataforma de la memoria, sus funciones y mecanismos, Egido señala cómo en Cervantes es la imaginativa lo que escribe en la memoria, pues, en palabras de Huarte de San Juan, hay muchas formas de contar una historia. Asimismo, la memoria determina una ética y una poética. Como en las tablas o lienzos para pintar, la retórica colocará imágenes de la memoria: palabras, personas, cosas, emblemas, siendo muchas veces la imagen el germen de la narración. Retóricamente, no sólo es la écfrasis -de la imagen a la palabra- el recurso retórico activo en el emblematismo literario, sino también la hipotiposis -de la palabra a la imagen-. En 1999, Carlos Brito Díaz [38] ahondará en el tema de la metaficción cervantina haciendo eco de las propuestas de Egido. Según él, la imaginativa se apropia de la sensitiva en el caso del *Quijote*, y este desajuste entre percepción y recepción semántica es, de hecho, un "reconocimiento semiologizador de la escritura cifrada". Brito complementa de manera puntual lo que enunciaba Riley sobre la lectura mágica que el don Quijote agorero hace de "lo real". En el año 2000, Ignacio Arellano ofrece, en *Emblemata aurea* [39], un panorama de los estudios emblemáticos sobre el *Quijote* diferente de este que ahora nos reúne, pues en él se aboca a la recolección y clasificación de los emblemas, tanto los ya mencionados como otros que él detecta. En esta labor casi entomológica, Arellano rehuye los intentos de Selig y Marisa Álvarez de totalizar emblemáticamente la novela de Cervantes. El primero compara la novela del *Quijote* con el emblema de la granada por su organización interna; la segunda, con un emblema cuya imagen serían el caballero y Sancho, cuyo lema sería el título mismo y, la novela, la *suscriptio*. Arellano considera todo esto demasiado metafórico y vago, además de poco útil. No obstante, la cuantiosa recopilación de emblemas que él mismo cataloga como lexicales, es decir, que remiten más a la tradición oral que a la literatura emblemática, nos coloca, por otro lado, en un mar de lugares comunes que no tienen mayor papel en una lectura develadora. Viene a cuento mencionar otro trabajo, de Daniel Martín, del cual pueden verse los planos mnemónicos en línea [40]. Se trata de un estudio de la Primera Parte a la luz del *Calendario de los pastores*, de 1491. En ellos sostiene, con ejemplos verbales y visuales, que Cervantes estructuró toda esta parte, de manera bastante puntual, refiriéndose en los contenidos sucesivos de la narración al orden y simbolismo que guardan los dominios de cada uno de los planetas. Como la Primera Parte no es nada corta, el exhaustivo muestreo resulta por demás convincente. Asistiríamos, entonces, a un uso estructurante de una obra protoemblemática. De paso, esto vendría a desmentir a Riley, quien consideraba que la Primera Parte es más bien llana en el aspecto simbólico. ¿Acaso, entonces, es descabellado pensar que Cervantes apuntó a un emblema-alegoría de la novela toda?

Hasta aquí hemos sido testigos del punto al que ha llegado la investigación sobre los emblemas en la novela de *El ingenioso hidalgo...* Algo similar se ha estado desplegando en el estudio de autores como Quevedo, Calderón, Gracián y otros. En el caso novohispano, no puede negarse un considerable rezago debido a una reticencia

prejuiciosa en torno a estos nuevos análisis pero, más que nada, a las limitaciones de los acervos, donde no se cuenta con las ediciones modernas -y a veces tampoco las antiguas- de los libros de emblemas más populares en el Siglo de Oro, entre los cuales están no sólo el de Alciato, sino *Triumphos morales* de Francisco de Guzmán, *Norte de ydiotas*, de Francisco de Monzón, *Empresas morales*, de Juan de Borja, *Emblemas morales* de Juan Horozco, *Idea de un príncipe político cristiano*, de Saavedra Fajardo, *Emblemas morales* de Sebastián de Covarrubias, *Emblemas moralizadas* de Hernando de Soto, y *Empresas espirituales y morales*, de Francisco de Villalva [41], por no mencionar a Solórzano Pereira y Núñez de Cepeda, a quienes yo nombré por vez primera [42] en relación con la poesía de Sor Juana Inés de la Cruz. Igualmente, escasean en las bibliotecas los indispensables repositorios antiguos de emblemas, no sólo los libros de emblemistas, sino libros de historia natural, iconografías, diccionarios antiguos de símbolos, supersticiones y mitología, índices de motivos, refraneros, etc. [43] Mientras no se atienda a esta necesidad básica, y considerando el crecimiento cada vez mayor de estos estudios, el presente rezago corre el peligro, por lo menos, de mantenerse durante décadas.

## Notas:

- [1] Al respecto de Cervantes y su obra, a pesar de que suele mencionarse un ensayo de Ricardo de los Arcos, de 1950, titulado "Las artes y los artistas en la obra cervantina", *Revista de Ideas Estéticas*, VIII, 32 1950, no lo consideraré aquí por ocuparse más bien de la pintura que de la emblemática; lo mismo del trabajo de Margarita Levisi, "La pintura en la narrativa de Cervantes", en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 48, 1978, 293-235.
- [2] Ver Pedro F. Campa, *Emblemata Hispanica. An Annotated Bibliography of Spanish Emblem Literature to the Year of 1700*. Durham y Londres: Duke University Press, 1990, 142.
- [3] "On *armas y letras*: Pen and Sword in Renaissance Emblem literature", en *Modern Language Quarterly*, 5, 1944, 131-141, y "Princes and Literature: A Theme of Renaissance Emblem Books", en *Modern Language Quarterly*, 16, 1955, 114-123.
- [4] Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1964.
- [5] Leon Battista Alberti, *Tratado de pintura*, México: Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, 1998 (Ensayos, 6), Libro Segundo, 97-114.
- [6] "The Battle of the Sheep (*Don Quijote*, I, XVIII), en *Revista Hispánica Moderna*, XXXVIII, 1974-1975, 1-2, 63-71.
- [7] *Ibid.*, 66.
- [8] "An Emblematic Interpretation of Sansón Carrasco's Disguises", en *Estudios literarios de hispanistas norteamericanos dedicados a Helmut Hatzfeld con motivo de su 80 aniversario*, Comp. y sel. de Joseph M. Solá-Solé, Alessandro Crisafulli y Bruno Damiani. Barcelona: Ediciones Hispam, 1974 (Lacetania), 223- 238.
- [9] "La locura emblemática en la segunda parte del *Quijote*", en Francisco Márquez Villanueva, *Trabajos y días cervantinos*, Alcalá de Henares: Centro

- de Estudios Cervantinos, 1995 (Biblioteca de Estudios Cervantinos, 2), 23-57. Sus primeros trabajos fueron "Un aspect de la littérature du 'fou' en Espagne", *L'Humanisme dans les lettres espagnoles*, ed. A. Redondo, J. Vrin, París, 1979, 233-250, y "La locura emblemática en la Segunda parte del *Quijote*.", *Cervantes and the Renaissance*, ed. M. McGaha, Juan de la Cuesta, Newark, 1980, pp. 87-112; reimpr. en sus *Trabajos y días cervantinos*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1995, 23-57.
- [10] *Ibid.*, 27-28.
- [11] "El tema del loco y la ironía humanista", en Robert Klein, *La forma y lo inteligible Escritos sobre el renacimiento y el arte moderno*. Recop. y Pres. de André Chastel, Trad. de Inés Ortega Klein. Madrid: Taurus, c. 1980, 393-408.
- [12] *Ibid.*, 399.
- [13] *Op. cit.*, 227-232.
- [14] *Op. cit.*, 400.
- [15] *Cervantes y su concepto del arte. Estudio crítico de algunos aspectos episodios del 'Quijote'*, Madrid: Gredos, 1975 (Biblioteca Románica Hispánica; II. Estudios y Ensayos, 217).
- [16] Márquez, 32.
- [17] "Persiles y Segismunda: Notes on Pictures, Portraits, and Portraiture", en *Hispanic Review*, 41, 1973, 305-312 (308).
- [18] "Symbolism in *Don Quixote*, Part II, Chapter 73" en *Journal of Hispanic Philology*, III, 2, 1979, 161-174.
- [19] Ver nota 9.
- [20] La tesis se encuentra en Dissertation Abstracts International, 50-4, 1989. La publicación es: "Emblematic Aspects of Cervantes' Narrative Prose", en *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, 8, edición especial, 1988, 149-158.
- [21] "El arte de la memoria y *El Criticón*", en Aurora Egido *et al.* *Gracián y su época. Actas de la I Reunión de Filólogos Aragoneses*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1986, 25-66. (Reed. Egido, Aurora. *La rosa del silencio. Estudios sobre Gracián*. Madrid: Alianza Universidad, 1996, 87-100).
- [22] Taylor, René: *El Arte de la Memoria en el Nuevo Mundo. Estudio sobre el trabajo de Fray Diego Valadés 'Retórica Cristiana'*. Madrid: Swan, 1987 (El Compás de Oro). El ensayo de Egido es: "El Nuevo Mundo y la memoria artificial", en *Ínsula*, 488-489, 1987, 7.
- [23] "Don Quixote II/16-17: Don Quixote and the Lion", en *Homenaje a Ana María Barrenechea*, Ed. de Lía Schwartz Lerner e Isaías Lerner. Madrid: Castalia, 1984.

- [24] Se refiere al emblema LXXXII de Camerarius, *Symbolorum et emblematum ex animallibus quadrupedibus desumtorum centuria altera collecta*, Nüremberg: 1595, 84. Ver n. 14, *ibid*, 331.
- [25] Ver mi ensayo "El enigma emblemático de *El sueño*, de Sor Juana Inés de la Cruz", leído en el IV Seminario Internacional de Emblemática Filippo Picinelli, "Emisión, función y recepción de la literatura emblemática" (20 a 31 de mayo de 2002), Zamora, El Colegio de Michoacán/CONACYT, y actualmente en línea:
- [26] *Op. cit.*, 151-152.
- [27] El lema es "*Bellum colligit qui discordias seminat*". Ver Bernat Vistarini, 86 (4), en "Algunos motivos emblemáticos en la poesía de Cervantes", en *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Nápoles: Giuseppe Grilli, 1995, 83-95 (1-13).
- [28] *Op. cit.*, 156.
- [29] José Antonio Maravall. *Teatro y Literatura en la sociedad barroca*. Ed. corregida y aumentada al cuidado de Francisco Abad. Barcelona: Crítica, 1990 (Filología, 21).
- [30] "Emblemática y literatura en el siglo de oro". *Ephialte. Lecturas de Historia del Arte II* (1990): 144-158.
- [31] "Heroic Striving and Don Quixote's Emblematic Prudence", en *Bulletin of Hispanic Studies*, 67, 3, 1990, 265-277.
- [32] Ver *ibid*, 272-273.
- [33] "Death as the Great Equalizer in Emblems and in *Don Quixote*", en *Hispania*, 75, 1, 1992, 10-19.
- [34] *Ibid.*, 86 (4-5).
- [35] *Ibid.*, 94 (12).
- [36] *Ibid.*, 92 (10).
- [37] *Cervantes y las puertas del sueño. Estudios sobre "La Galatea", "El Quijote" y "El Persiles"*. Barcelona: PPU, 1994: 33-90.
- [38] "Cervantes al pie de la letra: *Don Quijote* a lomos del "Libro del Mundo", en *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, 19, 2, 1999, 37-54.
- [39] "Emblemas en el Quijote", en *Emblemata Aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, Ed. de Rafael Zafra y José Javier Azanza, Madrid: Akal, 2000. Existen dos importantes trabajos anteriores de Arellano, aunque no relativos al *Quijote*: "Motivos emblemáticos en el teatro de Cervantes", en *Boletín de la Real Academia de la Lengua Española*, 77, 1997, 419-443, y "Visiones y símbolos emblemáticos en la poesía de Cervantes", *Anales cervantinos*, 34, 1998, 169-212.

[40] *Planos Mnemónicos de la Primera Parte del 'Quijote' según el 'Calendario de los pastores' (1491)*, en línea:

[41] Ver Bernat Vistarini, 84-85 (2-3).

[42] "El sueño y la emblemática" (Sor Juana Inés de la Cruz), en *Literatura Mexicana*, VI, 2, Universidad Nacional Autónoma de México (Instituto de Investigaciones Filológicas), 1995, pp. 367-398. En esta publicación mía sobre la secuencia emblemática que atraviesa todo el *Primero sueño* me detengo por cuestiones de espacio hasta el emblema de Harpócrates, continuando el análisis emblemático hasta el final del poema en otro ensayo mío, "Los tópicos del sueño y del microcosmos: la tradición de Sor Juana", publicado en las actas del Simposio de 1995 en el Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la U.N.A.M., *Sor Juana Inés de la Cruz y las vicisitudes de la crítica*, Ed. de José Pascual Buxó, México, 1998 (Serie Estudios de Cultura Literaria Novohispana), pp. 179-211.

[43] Ver Riley, 169.

© Rocío Olivares Zorrilla 2005

*Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)



**editorial del cardo**