

Los trabajos de Persiles y Sigismunda: una crítica cervantina de la alegoresis emblemática

BRADLEY J. NELSON



Los primeros encuentros entre el lector y los protagonistas de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* establecen un juego dialéctico en torno a la relación entre el cuerpo humano y el orden simbólico, un orden comprendido aquí tanto en su sentido iconográfico como en el ideológico, el cual introduce una de las estrategias discursivas barrocas más insistentes dentro de la obra. Me refiero a lo que Peter Daly llama “el modo emblemático de representación.”¹ Como prueba inicial cito la primera frase de la obra, en la cual Cervantes logra una síntesis entre imagen y comentario que supera incluso los ejemplos más

¹ Daly inventa la frase “emblematic mode of representation” como un intento de agrupar todas las formas artísticas y literarias que corresponden a la siguiente definición: “emblems are composed of pictures and words; a meaningful relationship between the two is intended; the manner of communication is connotative rather than denotative” (8).

logrados de los géneros emblemáticos: “Voces daba el bárbaro Corsicurbo a la estrecha boca de una profunda mazmorra, antes sepultura que prisión de muchos cuerpos vivos que en ella estaban sepultados” (I, 1; 51). Este conjunto de voces y bocas, cuerpos y prisiones y, finalmente, sepulturas, que proyecta y reprime su propia voz, inmediatamente sitúa a los lectores dentro del amplio campo estético y temático de la emblemática. Por otro lado, si este retrato cacofónico parece un poco confuso debido a su resistencia a una solución *razonable*, no es accidental, pues a lo largo de la obra, Cervantes contrastará las cerradas alegorías moralizantes del modo emblemático con una serie de pulsiones vitales e incontenibles, que brotarán de las vidas y narraciones de los protagonistas y personajes “menores” del *Persiles*.

Para comenzar, la apariencia del protagonista masculino es nada menos que un “dar a luz,” tanto biológico como verbal, desde las entrañas de la tierra. Después de sacar a Periandro de la mazmorra con una “gruesa cuerda de cáñamo,” los bárbaros “le sacudieron los cabellos, que como infinitos anillos de puro oro, la cabeza le cubrían. Limpiáronle el rostro, que cubierto de polvo tenía, y descubrió una tan maravillosa hermosura que suspendió y enterneció los pechos de aquellos que para ser sus verdugos le llevaban” (I, 1; 52). En las palabras de Luis Avilés, “the narrative starts from the bowels of the earth,” subrayando la condición material, es decir carnal y común, del ser humano (144). Además, al verse librado de este hoyo común, lo primero que el mancebo hace es abrir la boca y dar gracias al cielo. Los bárbaros, que no comprenden ni una palabra del discurso imprevisto del joven, contestan a este parto verbal cerrando la mazmorra con una gran piedra y amenazando al mancebo con una “desmesurada flecha.” Mientras le amenazaban, el protagonista “encogía los hombros, apretaba los labios, enarcaba las cejas, y con silencio profundo, dentro en su corazón pedía al cielo, no que le librase de aquel tan cercano como cruel peligro, sino que le diese ánimo para sufrirlo” (I, 1; 53). Así, Cervantes crea un contraste entre los signos exteriores comunicados por los gestos físicos de Periandro, sometidos a un código de poder, y un interior indescifrable, un más allá de la simbolización. En resumen, Cervantes pinta aquí el emblema de

una hermosísima figura carnal que, amenazada con la muerte, prudentemente disimula las dudas y angustias que le acosan por dentro.

De manera semejante—y opuesta—conocemos a Auristela, quien ha llegado antes que Periandro a la isla de los bárbaros, los cuales, pensando que ella es varón—pues la joven princesa se ha disfrazado con prendas masculinas—están a punto de sacrificarla, como hacen con todos los mancebos extranjeros en su búsqueda ritual de un rey que les mande de manera legítima: “Asieron al momento del mancebo muchos bárbaros, sin más ceremonias que atarle un lienzo por los ojos; le hicieron hincar de rodillas, atándole por atrás las manos, el cual, sin hablar palabra, como un manso cordero, esperaba el golpe que le había de quitar la vida” (I, 4; 66). Arrodillada en la postura de un mártir, como si fuera un nuevo Isaac, Auristela se ve amenazada con la muerte igual que le ocurrió a su amante Periandro. De hecho, simbólicamente los dos son víctimas masculinas, un aspecto interesante porque Auristela se podría salvar si revelara a sus verdugos que es mujer. En el caso de Auristela la voz representa la salvación frente a la muerte. Pero la joven no habla, porque tiene más miedo de perder su virginidad que su vida, lo que de hecho la condena a la inmovilidad y la muerte corpórea. Como afirma Aurora Egido, “preferiría...perder la vida antes que emitir una sola queja por Periandro” (“Los silencios” 30). Aquí es donde podemos introducir la cuestión del emblema, como hace Egido, para comprender un poco mejor la tensión ética y la dinámica estructural que Cervantes va a probar, estudiar y cuestionar a lo largo de su obra.² El

² Los debates en el campo de la emblemática sobre lo que es o no es un emblema giran en torno a dos teorías, la primera estructural y la segunda funcional. En este artículo se verá que mi perspectiva asocia el emblema con la ideología y estética de la Contrarreforma. Daly resume ambos argumentos: “The question naturally arises as to the relationship of the emblem as ‘art form,’ characterized by an ‘absolute neutrality of form’...and a certain ‘veiling for the sake of the pleasure of unveiling, to the emblem as a ‘mode of thought,’ which Jöns describes as the ‘final realization of a spiritual interpretation of the world based on Christian allegory....’ Jöns sees the relationship between emblematic form and mode of thought as follows: ‘And if this allegorical thinking uses the emblematic art form as invented by Alciatus then it does so as a means to achieve clarity and greater effect’” (64).

hecho de que la acción o inacción y las palabras o silencios de Auristela estén más motivados por la interdicción simbólica que por la amenaza física de la muerte nos lleva al mundo del emblema y su tratamiento particular de voces y cuerpos.

Si lo que he presentado aquí no corresponde al cien por cien con el estudio tradicional de los motivos emblemáticos, el empleo de ciertas operaciones y oposiciones que asociamos con la fabricación de empresas y emblemas—en particular la constante desmembración del cuerpo humano y detenimiento de la voz, ambos “órganos” humanos sobrecargados de interdicciones morales y consejos casuísticos—sí nos permite encarar la empresa cervantina³ a partir del examen de sus estrategias retóricas y la relación de éstas con sus posibles posturas ideológicas. De hecho, es la apariencia constante de imágenes paradójicamente divididas y al mismo tiempo reunidas por la vida y muerte lo que me hizo sospechar que Cervantes nos podría enseñar algo sobre el emblema. No seré el primero en destacar la existencia e importancia de los emblemas en *Persiles y Sigismunda*. Karl-Ludwig Selig, Aurora Egido y John T. Cull han escrito trabajos importantes en los que la familiaridad de Cervantes con el emblema queda firmemente establecida. Sin embargo, a diferencia de estos estudios, mi propuesta no es subrayar los momentos textuales en que la retórica y la temática del emblema corresponden con, o nos ayudan a, comprender el supuesto mensaje y significado de la obra. Al contrario, lo que aquí pretendo demostrar, como lo indica el título de

³ Debo clarificar el uso que hago aquí del término “empresa” para diferenciarlo de su empleo convencional dentro de los géneros emblemáticos. Hay pocos temas más confusos que los múltiples intentos de definir y diferenciar los varios géneros emblemáticos, entre otros, el emblema, la empresa, la divisa, el jeroglífico, etc. (véase Gombrich). En el caso de España, creo que podemos localizar la fuente de esta confusión en el prólogo de *Las empresas morales* de Juan de Borja. Lo que Borja hace, en efecto, es tomar el término más culto, *empresa*—que tradicionalmente se usaba para describir un modo simbólico personal que un noble usaría para comunicar de manera semioculta la intención, o deseo, de llevar a cabo un propósito amoroso o bélico—y confundirlo con el emblema, que se asociaba con el cultivo de costumbres en un sentido más colectivo. En el esquema borjiano, entonces, se conecta la intención personal con un fin colectivo. Al hablar de “la empresa cervantina” me refiero al propósito estético-ético de Cervantes en un sentido amplio, en otras palabras, pretendo rescatar su connotación preborjiana y darle un sentido adecuado a su producción literaria.

este estudio, es que Cervantes ofrece en *Persiles y Sigismunda* una crítica acerba de la manera en que la emblemática organiza y alegoriza la experiencia humana, en particular la supresión absoluta de la experiencia material en aras de una narrativa trascendental que vacía cualquier significado específico o histórico de la vida del individuo, lo que Albrecht Schöne ha llamado “the overcoming of the barrier of personality” (citado en Daly 147). Me refiero, naturalmente, a la filosofía jesuita del desengaño, y lo que quisiera demostrar aquí es cómo Cervantes emplea el cuerpo, es decir la condición física y material del ser humano, para contrastar y hasta “castrar,” en las palabras de Cull,⁴ las emblemáticas interdicciones simbólicas que buscan la conversión del cuerpo en basura desechable.⁵

La comprensión que tenemos hoy en día del papel estético y temático del cuerpo en la emblemática es confusa y hasta contradictoria. La única regla más o menos fija parece ser la que prohíbe el uso del cuerpo entero, coherente y palpitante, en la construcción de empresas (véase n. 3), regla planteada por Giovio y repetida en otros tratados como el de Juan de Horozco y Covarrubias. Como observan Antonio Bernat y John T. Cull, “Si bien el cuerpo humano es un arsenal extraordinariamente provisto de imágenes analógicas, no será el cuerpo en sí sino su devenir temporal...lo que vamos a buscar ahora en los emblemas españoles” (5). La frase de Bernat y Cull, aunque motivada por unos fines analíticos

⁴ En su artículo “Heroic Striving and Don Quixote’s Emblematic Prudence,” John T. Cull escribe: “Don Quixote, after the adventure of the fulling hammers, becomes an emblem of prudence at the expense of symbolic castration. The mantle of prudence is a virtue that occasionally elevates our knight-errant from the mock-heroic to the plane of human dignity” (265). Yo leo la frase “symbolic castration” de manera opuesta a la de Cull, porque lo que veo tanto en *Persiles* como en el mencionado episodio de *Don Quijote* es que el orden simbólico es lo que queda castrado, impotente frente a la ridiculización carnavalesca lograda por las acciones “bajas” de Sancho y rematada por una risa demoledora.

⁵ Daly subraya esta operación emblemática al citar el argumento de Monroy en que éste observa que el objeto emblemático no posee un significado en sí: “[Monroy] argues that meaning is not inherent in the object pictured in the emblem, but ‘is artificially derived from it, imposed on it. It [the meaning] does not lie in the object, is not discovered, but rather invented. The emblem has an inventor; it is the personal, ingenious [‘unverbindlich’] aperçu of an author” (81).

particulares, describe muy bien la condición semiótica del cuerpo humano en el emblema, no sólo con respecto a la infancia y la vejez—según el enfoque de su artículo—, sino también en lo que concierne al funcionamiento general, casi diría universal, del cuerpo en la emblemática. Fue Walter Benjamin quien observó lúcidamente que la imagen preferida de la emblemática siempre ha sido el cadáver, subrayando que la mortificación del cuerpo y, por extensión, de toda la naturaleza terrenal es una de las condiciones imperativas para la construcción de “verdades” alegóricas y trascendentales. Como escribe Daly, “stripped of all that is private and individual, the corpse is not simply a dead character, but a warning to others to learn certain truths from his death; the corpse is an emblem that instructs” (147). Y muchos son los críticos que han notado que el hombre postridentino está desterrado de su propio ambiente material de manera tan absoluta como Adán y Eva están desnudados de su estado de inocencia e ignorancia. Al predicar sobre las influencias divinas en la naturaleza, San Francisco de Borja concluye que “sólo el hombre se deja de recibir y de dar las [influencias] que el Señor le envía” (101). Torquemada aclara lo que dice Borja cuando concluye que “naturaleza no es otra cosa sino la voluntad o razón divina” (citado en Pizarro Gómez y García Arranz), por ende, al ser alienado de la naturaleza el ser humano también se encuentra alienado de la voluntad de Dios. En las palabras de Cull y Bernat, “entrando en el siglo XVII, los valores humanistas sufren una compleja degradación y la vida del hombre se entiende cada vez con mayor insistencia como un viaje poco feliz de la cuna a la sepultura” (20).

Esta separación del ser humano de su condición material condena cualquier intento de elaborar y ejercer una práctica epistemológica u ontológica válida desde su condición terrestre. En consecuencia, el universo entero se convierte en materia semiótica en potencia por el mismo proceso con el que se vacía la vida biológica de un sentido en sí. El cuerpo biológico, y en particular sus potencias sensoriales, se convierte en el signo por excelencia de la caída e impotencia del ser humano. Esta paradójica impotencia física, a su vez, impide cualquier intento de construir un conocimiento histórico duradero. Como resume Fernando Rodríguez de la Flor, “este orden infinito de las cosas y el vacío y el misterio que

las envuelve, fuerza a considerar el conocimiento humano que de ellas se tiene inútil, vacío, falto de capacidad y caído y hasta ridículo" (346). El conocimiento histórico y el progreso temporal son antitéticos e incluso imposibles, según esta filosofía. En palabras de Gracián, "En vano, ioh peregrinos del mundo, passageros de la vida!, os cansáis en buscar desde la cuna a la tumba esta vuestra imaginada Felisinda, que el uno llama esposa, el otro madre: ya murió para el mundo y vive para el cielo, hallarla heis allá, si la supiéredes merecer en la tierra" (citado por Avilés 155).

Desde el punto de vista del alegorista, sin embargo, la fijación del significado de los cuerpos y las cosas se hace más fácil, pues si les falta un significado que podríamos llamar material o histórico—lo cual introduciría las contingencias y la ambigüedad—, la única resistencia que ofrecen a la alegorización es su función simbólica en otros (con)textos, los cuales acaban tan desmembrados y faltos de sentido, una vez minados por la emblemática, como el cuerpo humano. Es decir, como demuestra el emblema de Sebastián de Covarrubias de la osa madre y el informe osezno, la materia carece de significado sin la intervención del intérprete desengañado y, lo que es más importante, institucionalizado.⁶ Se puede ver en este emblema cómo los elementos de la naturaleza se convierten, en palabras de Rodríguez de la Flor, en "aparatos semiológicos para la conquista de la realidad" (342). Como observa Claudine Potvin con respecto al desengaño, "el discurso religioso...encierra elementos de un discurso ideológico, en donde se oculta un discurso oficial de poder establecido" (469). Y este poder establecido busca un control absoluto sobre el movimiento de cuerpos y textos en la vida terrenal de la España de la contrarreforma.

Los libros de emblemas participan de pleno en este discurso; de hecho, el control institucional sobre los actos creativos e interpretativos fue una obsesión de los emblemistas. Juan de Borja, por ejemplo, en el prólogo a sus *Empresas morales*, lamenta la falta de rigor en las prácticas de los teóricos de las empresas. Este lamenta justifica el tácito entierro por parte de Borja del individualismo de la *empresa* dentro de la buscada universalidad del emble-

⁶ Sobre este emblema en Covarrubias véase el trabajo de Bernat y Cull, 13.

ma, un movimiento retórico fundamentado en un doble y ambiguo criterio de “costumbres” y “razón.” Horozco y Covarrubias va más allá en su planteamiento de diez reglas para la composición del emblema. Después de repetir las cinco reglas canónicas de Giovio,⁷ las que añade Horozco responden directamente a esta preocupación interpretativa. La sexta regla repite la apelación a la “razón” de Borja: “La sexta regla que yo añadido, y ha de ser la primera es, que el propósito y el intento sea bueno” (50). En ambos casos los teóricos contrarreformistas del emblema recurren a términos ambiguos pero sintomáticos de su deseo de aclarar la práctica del emblema en una especie de *sensus communis*. “Razonable” y “bueno,” como en el caso de la verosimilitud, se definen más por lo que no son que por la caracterización explícita de un contenido positivo. La presuposición de que todo lector debiera dar por sentado el mismo significado de los términos subraya el aspecto ideológico de estos proyectos. La séptima regla de Horozco nos acerca al mundo de los tratados poéticos y sus intentos de encerrar la creación artística dentro de una *razonable* definición de lo verosímil. Horozco escribe: “La séptima regla es, que de más de ser bueno el propósito, lo que para el se escogiere se procure que sea de manera, que ni en la figura, ni en la letra se pueda torcer, y desto ay hartas empresas con falta notable” (51). Además, como Borja, Horozco busca combinar los términos *empresa* y *emblema* bajo unos únicos criterios. Con respecto a la “figura,” Lamarca Ruiz de Eguilaz nos informa que hubo un desarrollo similar en el mundo de las representaciones visuales, especialmente con respecto a los motivos mitológicos sacados de Ovidio. Lamarca comenta una observación de Julián Gállego sobre la edición ilustra-

⁷ Mario Praz transcribe las cinco reglas de Giovio para la composición de una empresa: “1) that the device should have a just proportion between the body (that is, the picture) and the soul (the motto); 2) that it should not be so obscure as to need the Sybil for its interpreter, nor so transparent that every mean mechanic might understand it; 3) that above all it should make a fine show, that is, represent things pleasing to the eye, such as stars, fire, water, trees, instruments, fantastic animals and birds; 4) that the human figure should not appear therein; 5) that the motto which is its soul should be in a different language from that of the author of the device, so that the sentiments should be somewhat more concealed, and that the motto should be brief but no so much so as to be obscure and misleading” (63).

da de las *Metamorfosis* por Sánchez de Viana: “El autor define esta edición de 1589...como un libro de modelos prefabricados para el artista, incluso haciendo converger aspectos de la iconografía profana con otros de similar composición cristiana” (416 n. 22). En conclusión, lo que quisiera señalar aquí es una creciente voluntad de convencionalizar tanto los cuerpos (figuras visuales) como las almas (lemas) del emblema.

Dados los fines conservadores del emblema identificados por Maravall, entre otros, lo que estas citas ponen en evidencia es que este conservadurismo no radica exclusivamente en el significado y mensaje del emblema, sino que se sitúa dentro de las mismas prácticas creativa y hermenéutica del lector. Como dice Daniel Russell, “any reader of emblems is...potentially a maker of emblems since the deciphering of an emblem entails the realization that the emblem motif could have been used differently” (167). Esta “diferencia” es algo que preocupa a los tratadistas de todos los géneros de creación artística en el barroco.

Entra aquí Cervantes y su implacable ironización de los dictámenes estéticos de los tratadistas de la contrarreforma. Si esta actitud y práctica corrosivas se deben a una visión carnavalesca de la relación entre el arte y la realidad, como dice Amy Williamssen, o a un programa más constructivo basado en el rescate de la condición material del ser humano, es lo que voy a discutir en las siguientes páginas. De todos modos, como observa Diana de Armas Wilson, “It is evident everywhere across his writings that [Cervantes] saw verisimilitude as a tyrannical but slippery precept, as a metaconvention that directed readerly expectations about fiction and therefore about writerly success” (33). Partiendo del tema de la verosimilitud, Alban Forcione, Félix Martínez-Bonati y otros se han dedicado de forma incansable a la búsqueda de la fórmula cervantina para la ficción, en particular su relación, por un lado, con la estética aristotélica y, por otro, con una esquiva y rebelde realidad material. No obstante, el problema que estos importantes estudios descubren, desde mi punto de vista, es que los intentos de críticos como Casaldueiro, Avalue-Arce, Forcione y Aurora Egido de aprehender la riqueza y complejidad de una obra tan multifacética como *Persiles y Sigismunda* dentro de una lectura universal y trascendente pretenden contener la liber-

tad con que Cervantes concibe y construye tanto sus personajes como sus argumentos. Sobre todo, si se tiene en cuenta la interferencia insistente de lo que Bajtín llama el “cuerpo grotesco,” tan presente en *Persiles* como en cualquier otra obra de Cervantes, el lector verá que es muy difícil establecer cualquier significado singular o estable dentro de la obra. Para los críticos mencionados arriba, el análisis del *Persiles* tiene que ser unívoco, como pretendía Casaldüero al iniciar su lectura de la obra con la siguiente afirmación: “Leer como propongo es la única manera discreta de leer” (20).

El lector cervantino es un ente mucho más libre y potencialmente problemático comparado con el lector concebido por los tratadistas barrocos, especialmente los de la emblemática. De hecho Cervantes ha dificultado e incluso imposibilitado una lectura íntegra y universal de sus obras, contraponiendo las estructuras alegóricas de los géneros establecidos a una realidad material demasiado vital y rica como para estar sujeta, en las palabras de Rodríguez de la Flor, a “una definitiva y última ‘absorción meditativa alegórica’” (343). En esta línea, Martínez-Bonati, en su estudio *Don Quixote and the Poetics of the Novel*, concluye que Cervantes renueva las distintas “regiones de la imaginación” al someterlas a sus límites temporales e históricos. De manera semejante, lo que propongo aquí es estudiar el cuerpo textual del *Persiles* para demostrar que la renovación que Martínez-Bonati subraya es el resultado de un proceso consistente en privilegiar las energías creativas y procreativas de la materia corpórea humana, lo que Cervantes llama en el *Persiles* “una misma masa” (I, 18; 133). Para analizar la manera en que el autor desafía y desestabiliza el poder estético e ideológico de las estructuras alegóricas tan importantes para el mundo jerarquizado y cerrado de la emblemática, he elegido el episodio que muchos críticos han identificado como el más representativo de la estructura alegórica del *Persiles*: el relato y canción de Feliciana de la Voz.

Al resumir su lectura trascendental de la canción de Feliciana, Aurora Egido postula que la trayectoria platónica establecida por la canción de esta mujer no tan virgen a la Virgen María “sublimada” la maternidad humana “frente a la virginidad perfecta” (23).

En una lectura similar, Patrizia Micozzi opina que la canción “redime [el conocimiento] de la carnalidad y lo reviste de gracia y de encanto dignificantes” (721). En ambos casos el movimiento se ve como unidireccional, hacia arriba, partiendo de un humilde acto de redención y expiación de la culpa de Feliciano (Egido, “Poesía” 23). Este movimiento de lo particular a lo general es algo característico en el emblema, especialmente su uso teatral. Escribe Daly, “In the plays the emblems are important ‘as a foundation for relating the immediate situation to that which is typical and normative, for orientating the particular to the basic, for raising the individual and the isolated to the general and eternally valid’ (Schöne, p. 90)” (142). No obstante la monumental investigación que Egido hace de la historia y teología de la Virgen de Guadalupe, hay ciertos problemas con esta lectura, entre ellos el hecho de que se basa en la aceptación incondicional de la culpa por la parte de Feliciano, algo que nunca materializa en su relato. Todo esto cuadra bastante bien con “la canción de María” en el evangelio de Lucas, que es más que nada una celebración de la piedad que Dios guarda por los humildes y su oposición programática a los poderosos y arrogantes. Es decir, la culpa y la expiación no juegan un papel significativo en ninguna de las canciones. Al mismo tiempo, el contexto argumental y textual de la canción de Feliciano, incluso sus figuras e imágenes poético-alegóricas, ofrecen otras posibles lecturas aun más opuestas a las interpretaciones ortodoxas.

Recordemos que el episodio comienza cuando un hombre misterioso entrega una “prenda,” junto con una rica cadena de oro, a los peregrinos que habían parado durante la noche en un monte poblado de “infinitas encinas y de otros rústicos árboles” (III, 2; 287). La prenda resulta ser una criatura—quien no va a ser nombrada en el curso del episodio—que los peregrinos deben llevar a unos amigos del misterioso hombre. El caballero se va y entra, medio cayendo, una mujer desconocida. Al ser preguntada si necesita ayuda, ella responde:

Lo primero, señores, que habéis de hacer, es ponerme debajo de la tierra; quiero decir, que me encubráis de modo que no

me halle quien me buscare. Lo segundo, que me deis algún sustento, porque desmayos me van acabando la vida. (III, 2; 290)

Las primeras palabras parecen situar a la mujer dentro del mundo hiperbólico y violento del honor: el mismo mundo, por cierto, que motiva y rodea a Auristela en la segunda escena mencionada en este artículo. Sin embargo, esta declaración de autoaniquilación es inmediatamente contradicha por una petición mucho menos épica: que la escondan. Este cambio en el tono del pasaje se profundiza cuando ella pide sustento porque se siente débil. El movimiento es decididamente descendente: tierra, comida, cuerpo. Es decir, Cervantes viola la separación antes subrayada entre el ser humano y la naturaleza al ofrecer el espectáculo de unos cuerpos no identificados necesitados de los elementos más básicos para su sustento. Estos no son los cuerpos cerrados e idealizados que caracterizan los discursos trascendentales del renacimiento y barroco, que se distinguen, según Bajtín, porque “all the signs of [their] unfinished character, of [their] growth and proliferation were eliminated; [their] protuberances and offshoots were removed, [their] convexities (signs of new sprouts and buds) smoothed out, [their] apertures closed. The ever unfinished nature of the body was hidden, kept secret; conception, pregnancy, childbirth, death throes, were almost never shown” (29). Al contrario de lo que describe Bajtín, en Cervantes el cuerpo se ve constantemente marcado por su “llegar a ser”; además, este cuerpo grotesco es una y otra vez contrastado con la perfección sobrenatural de los protagonistas de la obra (con excepciones significativas, claro).

Esta trayectoria continúa cuando el narrador comienza el capítulo 3 describiendo el árbol cavado en que el pastor ha escondido a la mujer como “preñado.” En esta imagen preñada, si no muy emblemática, es difícil marcar dónde acaba el árbol y dónde comienza la mujer, pues ambos se sintetizan. Se trata de una imagen semejante a la metamorfosis de Dafne, pero en este caso la simbolización del cuerpo femenino no está completamente lograda. Hay un residuo no reducible al significado alegórico. Igual-

mente, la criatura recibe su propio sustento de las ubres de una cabra mientras que la mujer, quien no será capaz de reconocer a su propio hijo hasta el final del episodio, se alimenta del "rústico sustento." Esta estructura que suelta el agarre con que el orden simbólico y sus oposiciones y dualidades sujetan la realidad material es similar al juego cervantino—notado por Diana de Armas Wilson—entre la sexualidad y la teología en "El coloquio de los perros": "In a gesture that comments upon the Virgin's exclusion from the world of human sexuality, Cervantes tries to create a bridge, a playful and alliterative link, between the divine birth of Christ and the shameful birth of dogs: 'Este perruno parto de otra parte viene, y algún misterio contiene'" (65). En el presente caso, este misterio penetra en las mentes de los protagonistas, lo que les hace apurar la convalecencia de la mujer. Cervantes, sin embargo, los hace esperar hasta que el cuerpo esté suficientemente recuperado como para soltar la lengua. La dependencia entre cuerpo y voz queda patente.

Al comenzar Feliciano su narración, la tensión y violencia entre el cuerpo y el orden simbólico invaden el episodio y ocupan el primer plano. Ella informa a los peregrinos de su noble origen y les pide disculpas por el estado actual de su belleza "tan marchita." Después, cuenta la historia de su amorío y casamiento secreto con un hombre con quien su padre le prohibió casarse por razones socioeconómicas. Ella no omite ni los encuentros secretos ("vémonos muchas veces solos y juntos") ni sus consecuencias, en un lenguaje que introduce otra vez el cuerpo en transformación: "Destas juntas y destos hurtos amorosos se acertó mi vestido y creció mi infamia, si es que se puede llamar infamia la conversación de los desposados amantes" (III, 3; 293). Este pasaje también prueba lo que comenté antes sobre su resistencia a la dialéctica entre culpa e inocencia. La historia de amor se resume mediante un concepto que sintetiza la "conversación" verbal y corpórea, planteando el cuerpo como la fuente y el campo del diálogo amoroso a la vez que hace imposible la reducción de este concepto preñado a una lección moral. Lo que sigue es una historia maravillosa en que Feliciano pinta imágenes muy vivas: su desolación al ser informada por su padre que el novio que él le eligió espera

abajo para casarse con ella; su temor de que su amante sea descubierto en el jardín donde está esperándola; y, finalmente, la apariencia totalmente inesperada de la criatura que, en palabras de Feliciano, “arrojé...en el suelo.” La imagen culminante, en otros contextos, sería apropiada para un emblema admonitorio: “a mí me cegó el discurso de manera que sin saber qué hacer, estuve esperando a que mi padre o mis hermanos entrasen, y en lugar de sacarme a desposar, me sacasen a la sepultura” (III, 3; 294).

Ya hemos visto esta postura admirable en la figura amenazada y callada de Periandro al principio de la obra. Auristela, por su parte, intenta una reducción emblemática del significado de la narración de Feliciano cuando comenta que “es un caso que puede servir de ejemplo a las recogidas doncellas que quisieren dar bueno de sus vidas” (III, 3; 296). O, en otras palabras, “no seas tú como ésa.” En este caso, sin embargo, el ejemplo se deshace, pues Feliciano sale corriendo de la casa, dejando a su familia, su hijo y su amante. El estado de alienación es tan completo que al reunirse con la criatura no la reconoce: “De otra debe ser esta prenda, que no mía” (III, 3; 297). Otra vez los ecos bíblicos se contextualizan de una manera totalmente inesperada y antinstitucional, al darnos cuenta de las semejanzas entre la huida de Feliciano y la de José y María frente al furor homicida de Herodes. Sería oportuno recordar en este momento que la propia Virgen María ya estaba prometida a su esposo terrenal cuando el arcángel llegó en secreto para conversar con ella.

En este estado precario, Feliciano decide acompañar a los peregrinos a Roma, en lo que podría ser interpretado como un acto de penitencia. Sin embargo, es también una manera de salvar su vida, y no la eterna sino la terrenal, un detalle importante que echa una luz inquietante sobre la peregrinación de los protagonistas. Es dudoso aquí si la salvación espiritual predomina por encima de la seguridad física, o al revés. Esta subversión continúa cuando Auristela pregunta si Feliciano se encuentra lo suficientemente recuperado como para participar en tal empresa. El pastor anciano les asegura que la mujer es mucho más fuerte de lo que dicta el sentido común, y para probar su argumento compara la situación de Feliciano con la de una oveja que padece en el campo y

luego sigue al rebaño. Para completar su *exemplum*, el pastor intercala aquí un *excursis* sobre Eva y la improbabilidad de que ella diera a luz en una cama o aun bajo un techo. En un movimiento muy parecido pero filosóficamente opuesto a la composición de un emblema, Feliciano queda posicionada en un mosaico trinitario acompañada por una oveja, madre del cordero, y Eva, madre del género humano. Lo curioso es que Cervantes establece aquí un tono que tiene poco o nada que ver con los discursos alegóricos y trascendentales del mundo del emblema, sino más bien similar a los famosos cuadros de Baco y Marte pintados por Velázquez. Como ocurre con las obras del insigne pintor, en la boca del pastor las alegorías de la Virgen y Eva se someten a la materialidad terrenal y se desplazan, actuando como esbozos borrosos de unas historias particulares. Además de rescatar la figura de Eva del pecado original, Cervantes juega con la corporalidad de la Virgen, subrayando la sustancia material común de ambas madres junto con la fragilidad y amenazas que caracterizan el momento del nacimiento.

La historia de Feliciano de la Voz tiene su clímax y resolución, lógicamente, en el monasterio de la Virgen de Guadalupe, por donde los caminantes a Roma deciden pasar. Lo corpóreo se coloca otra vez en primer plano cuando el grupo entra en la iglesia y ve innumerables ojos de cera, muletas, brazos y mortajas desechados que adornan los muros del templo donde los viajeros esperan ver aderezos ricos y costosos.⁸ Al entrar en este marco religioso, Feliciano asume una postura suplicante como si fuera una estatua viva, y “sin mover los labios ni hacer otra demostración ni movimiento que diese señal de ser viva criatura, soltó la voz a los vientos” (III, 5; 306). Esta voz suelta, es decir no sujeta, casi resulta en la muerte de su dueña. Ocurre que sus vengativos

⁸ Wilson sugiere que la elección de la Virgen de Guadalupe corresponde a la importancia dada por Cervantes a las figuras maternas, y las mujeres en general, en *Persiles y Sigismunda*: “It may be argued that Feliciano involves herself in the pilgrimage to the Black Madonna of Guadalupe as a mother-quest, since Black Madonnas—those hermetic wonder-workers who preside over sex, pregnancy, and childbirth in Catholic countries—are especially venerated as the maternal aspect of Mary” (211).

padre y hermano también se encuentran en el templo, y este último quiere cerrar la boca de su hermana, como ocurre a tantas otras bocas en el *Persiles*: “la que no será si no yerra el golpe de este mi brazo” (III, 5; 306). El padre intercede aquí, más por piedad hacia el templo que por la vida de su hija, lo cual introduce una crítica sutil de la casuística del honor. De todos modos, “estas razones y alboroto selló la boca de Feliciana” (III, 5; 307). No es la prudencia, sino la amenaza de la muerte la que calla su voz, o mejor dicho, la prudencia y la muerte se vuelven una.

La acción se traslada a la plaza donde las autoridades intervienen para proteger a Feliciana “hasta saber el caso” (III, 5; 307). En este momento de clímax entra el amante Rosanio, quien llega con sus amigos para defender a su esposa y su matrimonio. Redime su amor y la “industria” con que lo realizó delante del padre, recordándonos las bodas de Camacho en *Don Quijote*. Al fin, el padre de Feliciana, aconsejado por sus amigos, se calma, y la última imagen del episodio es del abuelo quien “tomando [al crío] en sus brazos, tiernamente le bañó el rostro con lágrimas, y se las enjugó con besos y las limpió con sus canas” (III, 5; 309). Este “antiemblema” yuxtapone vida y muerte en una imagen que promete la continuación de la vida y una transformación de lo simbólico, en lugar de la mortificación de la carne según un imperativo alegórico. Las siguientes palabras del padre sirven como inscripción o lema para la imagen y repiten el motivo que se centra en el cuerpo de la madre y la naturaleza sensual de la creación: “¡Que mil bienes haya la madre que te parió y el padre que te engendró” (III, 5; 309). De hecho, en una estrategia análoga a la que Tomás Cecial usó para convertir la expresión “hideputa” en elogio de la hija de Sancho Panza, el padre de Feliciana transforma la función convencional del insulto “la madre que te parió” en bendición. Las dos son expresiones que normalmente equiparan lo femenino con la degradación moral. Aquí, sin embargo, los lemas sirven para ejemplificar la ambigüedad y polivalencia de la palabra, algo que Bajtín asocia con el blasón: “The blazon preserved the duality of its tone in its appreciation; in other words, it could render praise ironical and flatter that which was usually not to be flattered. Blazons remained outside the official system of straight

and strict evaluations" (427). De esta manera Cervantes deconstruye la autoridad cultural, junto con el sentido común, de estos insultos. En este momento ambivalente Cervantes coloca su canción a la Virgen, y aunque las imágenes y figuras de la canción se pueden comprender perfectamente dentro del dogma religioso de la contrarreforma (si son sacadas de su contexto y sometidas a una lectura ortodoxa), también abren la posibilidad de otras lecturas menos trascendentales.

No pretendo analizar el poema en su totalidad, solo quiero subrayar algunas de las imágenes más llamativas y analizar su posible función dentro del contexto que he intentado evidenciar. La canción comienza con un movimiento sutil de la figura de los ojos y canas del padre de Feliciano hacia el texto de la canción, que privilegia la "mente eterna" de Dios y sus "espíritus alados" (III, 5; 309). Cervantes retrocede temporalmente a un punto anterior a la creación, "antes que aquella escuridad primera los cabellos del sol viese dorados," en que "Dios fabricó para sí una casa de santísima, limpia y pura masa" (III, 5; 309). Es decir, Dios engendra la carne humana para servir como "la humildad profunda" desde la cual "los altos y fortísimos cimientos" del templo de Dios serán erigidos. Cervantes adorna este templo con imágenes y doctrinas religiosas: la fe, la caridad, la prudencia y la justicia; sin embargo "este alcázar" también contiene "profundos pozos, perenales fuentes, [y] huertos cerrados, cuyo fruto sano es bendición y gloria de las gentes" (III, 5; 310). Patrizia Micozzi ha identificado estos versos como una alusión al *Cantar de los Cantares*, pero Micozzi no considera la posibilidad de que Cervantes otra vez sacuda el mundo estéril de la alegoría, subvirtiendo y renovando el lenguaje de esta poesía sacra a través de su contextualización en este episodio, tan arraigado en la materialidad con que se expresan los deseos humanos.⁹ El fruto sano aquí puede verse

⁹ Escribe Micozzi: "esas imágenes, sacadas del *Canticum Canticorum* y de los libros sapienciales (*Liber Sapientiae* y *Liber Ecclesiastici*) y valorizadas por una gran plasticidad figurativa, son metáforas de la naturaleza, de la virginidad y de las virtudes de María" (717). Por su parte, Clark Colahan identifica este pasaje como una referencia directa a la Ciudad de Dios: "Similarly the Virgin Mary is associated with walled gardens, temples and cities, and especially the City of God, explicitly so in Feliciano de la Voz's hymn" (34).

como una alusión al hijo de Feliciano y Rosanio.

Lo que quisiera subrayar es la yuxtaposición irónica de unos cuerpos *maculados*—grotescos—y unas figuras poéticas cuyas alusiones eróticas habían sido sistemáticamente negadas o reprimidas gracias a una tradición alegórica que buscaba fijarlas según una osificada escala metafísica. De hecho, la canción desafía y deconstruye el dualismo agustiniano que establece la diferencia absoluta entre la carne inmaculada de Adán y Eva (antes del pecado) y sus descendientes María y Cristo, y la carne caída de la humanidad. Según el estudio brillante y atrevido de Leo Steinberg, *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and Modern Oblivion*, los artistas renacentistas experimentaban visualmente con una tesis teológica muy parecida a la cervantina en miles de cuadros que tomaban como tema principal la *ostentatio genitalium* de Cristo. Al resumir su tesis teológica, Steinberg escribe: “before their transgression, Adam and Eve, though naked, were unembarrassed; and abashed only in consequence of their lapse. And is it not the whole merit of Christ, the New Adam, to have regained for man his prelapsarian condition?” (19). En estos cuadros la humanidad de Cristo se establece visualmente a través de la representación de su encarnación, la cual solo tiene sentido si todos sus miembros son representados. Al situar el texto de Cervantes dentro de este contexto cultural se amplía sustancialmente el campo semántico e ideológico de la mencionada referencia a “una misma masa.”

A lo largo de la canción la castidad de la Virgen pierde su centralidad, dando lugar a imágenes más sensuales en las que la Virgen es alabada por haber servido como “el medio conveniente” por el cual “la mortal discordia” del hombre fue reducida a la “pacífica concordia de Dios” (III, 5; 311). Ella “dio al Sacro Verbo limpia carne,” detuvo “la cuchilla rigurosa” de Abraham y dio “el mansísimo Cordero” (III, 5; 311).¹⁰ El leitmotiv de todos estos casos es mostrarnos cómo la carne humana es salvada de la posible desmembración y aniquilación por la intervención de la gracia divina. De hecho, el momento primordial de la transgresión hu-

¹⁰ Véase Wilson para una lectura sugerente sobre la conexión que Cervantes establece entre “lo sagrado y lo violento” (208).

mana es ambiguamente figurado como “de Adán la culpa fue dichosa,” un verso en que el hipérbaton barroco deja dudas sobre su significado único. Finalmente, Cervantes nos hace regresar a las primeras imágenes del episodio cuando la afortunada y desdichada mujer encinta se escondía en la encina, con esta exhortación a la Virgen: “Creced, hermosa planta, y dad el fruto presto en sazón” (III, 5; 311). Es evidente que Cervantes intenta restablecer la legitimidad de la carne en la dialéctica del cuerpo y espíritu, carne y verbo, y realiza su empresa planteando el cuerpo como la condición y medio por los que la voz devuelve al creador ese espíritu que infundió al cuerpo. Como escribe Bajtín, “consciousness can arise and become a viable fact only in the material embodiment of signs” (citado en Clark y Holquist 86). Clark y Holquist resumen esta posición religiosa y filosófica de Bajtín: “In the Word Become Flesh, we perceive the carnate, material grounding of the utterance” (86).

Son varios los críticos que han notado que esta canción se encuentra más o menos en la mitad de *Persiles*, estableciendo así su centralidad dentro de la estructura alegórica de la obra. En mi opinión, Cervantes legitima no sólo la narración imperfecta de Feliciano, sino todas las narraciones episódicas de la obra, las cuales no pueden ni deben ser reducidas a una materia prima desechable en una lectura unilineal y empobrecida. En un artículo sobre el uso que Cervantes hace de los motivos emblemáticos de la prudencia y el silencio, Egido nota una tensión estructural y temática en el *Persiles* muy parecida a la que he planteado en este artículo. Concluye que “La ética del silencio en el *Persiles* va unida al eje conceptual puesto que, como hemos visto, las observaciones sobre la prudencia, la discreción, etc., que acarrea el callar, van mucho más allá de los niveles de la elocución y alcanzan al propio discurrir vital de los protagonistas y a la meta amorosa y religiosa de su peregrinar” (“Los silencios” 41). Más tarde Egido nota que “La narración, a fin de cuentas, llevaba el sello retórico de la amplificación de los hechos, buceando en ellos y analizándolos” (“Los silencios” 44). La ética del silencio va hacia una dirección y el gozo de la amplificación hacia otra. Yo diría que lo que Egido subraya aquí es la misma tensión que yo he intentado describir, pero en vez de solucionar la tensión en favor del silencio y

el emblema, Cervantes subraya una y otra vez la violencia que estos silencios introducen en la narración. Tal vez la diferencia entre ambas interpretaciones se puede clarificar con otra figura emblemática.

Al hablar de otro episodio de Manuel de Sosa Coitinho en el primer libro de la obra, Egido escribe que “estos protagonistas reclaman bilingüismo y traducción frente a una Torre de Babel que Cervantes quiere convertir en riquísima convivencia de lenguas vivas” (“Poesía” 4). Lo que yo postulo es que, para Cervantes, el mundo de las formas alegóricas convencionales, sean literarias o religiosas, constituye precisamente una Torre de Babel que quiere, en las palabras de Rodríguez de la Flor, “nihilificar” la riqueza de la experiencia histórica del ser humano (345). Como dice Daly, “The meaning of the emblem is unambiguous. It is in fact univalent; that is, the context calls for only one of the several meanings which could be associated with the natural object” (72). Al abrir y hacer más moldeable la esterilidad formal por medio de la vitalidad material, Cervantes da especificidad, es decir, historicidad a la vida temporal. Otra vez sorprenden las semejanzas entre el escritor y Velázquez, cuyos cuadros mitológicos son descritos por Ortega y Gasset como “casi una blasfemia” por sus intentos de “dar eternidad precisamente al instante” (51).

De manera similar, los aforismos recogidos por el peregrino autor en *Persiles y Sigismunda* están atados a los nombres de sus propios autores, quienes, además de ser autores de aforismos, son autores de vidas. Como observa Mary Gaylord al comentar el aforismo de “Diego de Ratos, corcovado, zapatero de viejo en Torde-sillas, lugar de Castilla la Vieja, junto a Valladolid”: “Even the proverb seems to require further elaboration; but the signature unleashes a veritable flood of mimetic detail, which moves off in search of an individual life” (155). Sin embargo, la innovación de Cervantes aquí penetra aun más profundamente de lo que Gaylord sugiere, porque la autoridad tanto del aforismo como del emblema proviene de su anonimato y universalidad. Con respecto al refrán, María Cecilia Colombí observa que “la autoría anónima o des-autorización confiere al refrán un máximo de autoridad” (41). Siguiendo esta línea en su análisis del emblema, Cull concluye: “the ideas and moral lessons portrayed in the emblems

are purposefully unoriginal. Rather, they function as a vehicle through which a culture transmitted tradition" ("Heroic Striving" 270). Personalizar el aforismo, por ende, permite varias operaciones simultáneas: la deconstrucción de una estrategia discursiva de poder; la contextualización temporal y geográfica del lenguaje y la conversión de la experiencia personal en materia histórica. La estrategia de Cervantes en este pasaje y a lo largo de la obra lleva a cabo una subversión retórica que James Parr ha notado en la segunda parte de *Don Quijote*: "writing is embedded within orality, thereby ceding its preeminent position" (103). Es decir, el significado del aforismo no es una propiedad fenomenológica de su arreglo sintáctico, ni nace 'naturalmente' de su genealogía etimológica; es el resultado contingente de un evento comunicativo entre un emisor y un receptor, ambos situados en un espacio y un tiempo irrepetibles. El mundo cerrado del emblema contrarreformista, en que el emblemista busca concretizar un significado "razonable y bueno" según las presuposiciones de un programa cultural de contención, es sometido a los accidentes de la historia y la suerte caprichosa de sus actores. El resultado de tal operación no es la univocidad sino la diferencia. En las palabras de David Castillo, "they are indeed perfect examples of the double-voicedness of parody that Linda Hutcheon defines as 'repetition with difference'" (102).

Para concluir, parece claro que Cervantes pugna contra los límites tanto estéticos como morales de las prácticas alegóricas constitutivas de la emblemática; sin embargo, el título de este trabajo no menciona la alegorización sino la "alegoresis." Y es aquí donde Cervantes desafía no solo los efectos socioculturales, es decir ideológicos, del emblema sino también su estudio "científico." Wilson delinea las diferencias entre la alegoría y la alegoresis de la siguiente manera:

The one is a technique of fiction-writing, the other a method of interpreting literature. The first tradition—of narratives peopled by personifications and other similarly frozen agents moving about in a resonant world of language—we may call *allegory*. The second—the tradition of discursive interpretation or textual commentary—I prefer to call *alegoresis*, the

term used by Maureen Quilligan. (48)

Según esta definición, es obvio que lo que el emblemista hace tiene tanto que ver con la *alegoresis* como la alegoría, pues cada *inscriptio* y un porcentaje significativo de los comentarios y *subscriptions* emplean la estrategia de la alusión para establecer la autoridad histórica y temática de su producto. En otras palabras, el emblema participa en la interpretación de textos en el proceso de conformar un ejemplo moral o prudente digno de imitación. Por ejemplo, Covarrubias cita en numerosas ocasiones las obras de Ovidio en sus tres centurias de emblemas, pero si uno ha leído a Ovidio se da cuenta inmediatamente de que el uso que Covarrubias hace de *Las metamorfosis* o el *Ars amandi* tiene poco o nada que ver con la empresa antiépica de Ovidio. Los aforismos que Cervantes incluye en el *Persiles* son muy difíciles de desconectar de sus condiciones de producción, y creo que los estudios emblemáticos deberían tener en cuenta no solo lo que el emblema hace, sino también el cómo y el cuándo, y desviarse un poco de la búsqueda un tanto quijotesca, desde mi punto de vista, de sus significados unívocos.

García Mahiques, por ejemplo, plantea que la iconografía y la iconología son dos disciplinas distintas pero relacionadas que deben tener como fin la búsqueda del significado del emblema: "Está pues muy claro que el problema central de quienes nos ocupamos de los aspectos no formales de la obra artística es la definición del significado" (62). Luego, el autor desarrolla un aparato analítico siguiendo la diferenciación que Gombrich establece entre significación e implicación, que aquél traduce en la oposición semiótica entre la *denotación* y la *connotación*. Para completar el esquema somete estos significados artísticos a dos contextos histórico-culturales: "tanto las denotaciones básicas, como las connotaciones, están determinadas tanto por una *tradición cultural convencionalizada*, como por un *ámbito conceptual e imaginario* actualizador de la obra artística, con el que se intersecciona" (64). Al fin y al cabo, "La práctica de la investigación se basa pues, como podemos deducir de todo esto, en controlar correctamente el contexto" (68). Lamarca Ruiz de Eguilaz llega a una conclusión semejante en su estudio de las formas iconográficas, abogando

por “un correcto estudio iconográfico” (414). El objetivo de estas disciplinas sería, pues, no sólo la catalogación de las imágenes y motivos temáticos del emblema, sino también la fijación de su significado. Lo que quisiera subrayar aquí son las semejanzas entre estos proyectos actuales y la emblemática tal como fue planteada por sus mismos practicantes. Tanto Borja como Horozco y Covarrubias buscan controlar el contexto teórico de su proyecto, motivados por un fuerte deseo de fijar, institucionalizar y regularizar tanto el método como el significado del emblema. Al suponer que este objetivo sea factible, se pierde un detalle importante que Cervantes subraya una y otra vez: el significado no es el producto del arreglo ingenioso de unos elementos anteriormente dotados de significados preestablecidos y universalmente reconocidos, sino el resultado de un proceso dialógico sometido a los accidentes del tiempo, la ocasión y, más importante, el deseo del individuo por comunicarse y comprender. Si *Persiles y Sigismunda* está lleno de alusiones alegóricas y espirituales, también incorpora muchísimos malentendidos, opiniones críticas y juegos dialógicos que sacuden y renuevan dichas alegorías, dándoles nuevos significados. Resituando la lectura del *Persiles* de Anthony Cascardi, quien opone la ética antiutopista de Cervantes al moralismo contrarreformista, Diana de Armas Wilson interpreta la empresa de Cervantes a través de la obra de Julia Kristeva, llamando la ejemplaridad de *Persiles*: “an heretical ethics separated from morality” (251). De igual manera, David Castillo caracteriza la obra como “a counterutopian narrative in the sense that Maravall gives the term in his interpretation of *Don Quixote*, that is, an amorphic mirror that inverts or, at the very least, distorts the symbols of Counter-Reformation culture” (95). En todas estas lecturas la palabra es reconectada con el cuerpo en el tiempo y el espacio, lo cual renueva su productividad creativa. Como dice Cascardi: “any ‘world,’ any framework of values, must be regarded as socially, historically, and perhaps most important *narratively* conditioned and produced, rather than taken as given *a priori* and in advance” (283). El lenguaje y la voz se informan mutuamente, o, como afirma Sancho Panza al responder a los elogios de Don Quijote de su mejorada discreción: “Sí, que algo se ha de pegar de la discreción de vuestra merced...que las tierras que ‘de suyo’

son estériles y secas, estercolándolas y cultivándolas, vienen a dar buenos frutos. Quiero decir que la conversación de vuestra merced ha sido el estiércol que sobre la estéril tierra de mi seco ingenio ha caído" (II, 12; 506). La metáfora de Sancho nos ofrece un modelo discursivo que contesta el mundo emblemático de cadáveres y cuerpos desmembrados y abre un camino hacia la expresión incorporada—es decir historizada—de la palabra viva.

Department of Classics, Modern
Languages and Linguistics
Concordia University
Montreal, Québec, H3G 1M8
bnelson@alcor.concordia.ca

OBRAS CITADAS

- Avalle-Arce, Juan Bautista. "Persiles and Allegory." Cervantes 10.1 (1990): 7–13. 22 julio 2003 <<http://www.h-net.org/~cervantes/csa/bcsas90.htm>>.
- Avilés, Luis. "To the Frontier and Back: The Centrifugal and the Centripetal in Cervantes' *Persiles y Sigismunda* and Gracián's *El criticón*." *Symposium* 50 (1996): 141–63.
- Bajtín, M. M. *Rabelais and His World*. Trans. Hélène Iswolsky. Cambridge: MIT P, 1968.
- Benjamin, Walter. *The Origins of German Tragic Drama*. Trad. John Osborne. London: NLB, 1977.
- Bernat Vistarini, Antonio, y John T. Cull. "Las edades del hombre en los libros de emblemas españoles." *Criticón* 71 (1997): 5–31.
- Borja, Francisco de. *Tratados espirituales*. Ed. Cándido de Dalmaes. Barcelona: J. Flors, 1964.
- Borja, Juan de. *Emblemas morales*. Bruselas: F. Foppens, 1680.
- Casalduero, Joaquín. *Sentido y forma de Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Buenos Aires: Sudamericana, 1947.
- Cascardi, Anthony J. "Reason and Romance: An Essay on Cervantes's *Persiles*." *MLN* 106 (1991): 279–93.

- Castillo, David. *(A)wry Views: Anamorphosis, Cervantes, and the Early Picaresque*. West Lafayette, IN: Purdue UP, 2001.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Tom Lathrop. 2 vols. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 1998.
- . *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Edición, introducción y notas de Juan Bautista Avallé-Arce. Madrid: Castalia, 1969.
- Clark, Katerina, y Michael Holquist. *Mikhail Bakhtin*. Cambridge, MA: Belknap P of Harvard UP, 1984.
- Colahan, Clark. "Toward an Onomastics of Persiles/Periandro and Sigismunda/Auristela." *Cervantes* 14.1 (1994): 19–40. 2 Nov. 2004 <<http://www.h-net.org/~cervantes/csa/bcsas94.htm>>.
- Colombí, María Cecilia. "Los refranes en el Quijote: discurso autoritario y des-autoritario." *Proverbium* 7 (1990): 37–55.
- Cull, John T. "Heroic Striving and Don Quixote's Emblematic Prudence." *Bulletin of Hispanic Studies* 67 (1990): 265–77.
- . "Emblem Motifs in *Persiles y Sigismunda*." *Romance Notes* 32 (1992): 199–208.
- Daly, Peter M. *Literature in Light of the Emblem. Structural Parallels between the Emblem and Literature in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Toronto: Toronto UP, 1979.
- Egido, Aurora. "Poesía y peregrinación en el *Persiles*. El templo de la Virgen de Guadalupe." *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Ed. Antonio Bernat Vistarini. Palma: Universitat de les Illes Balears, 1998. 1–41. 1 junio 2005. <http://www.uib.es/servei/biblioteca/casasayas/castella/cervantes_uib/actes/Menorca.pdf>.
- . "Los silencios del *Persiles*." *On Cervantes: Essays for L. A. Murillo*. Ed. James A. Parr. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 1991. 21–46.
- Forcione, Alban. *Cervantes, Aristotle, and the Persiles*. Princeton: Princeton UP, 1970.
- . *Cervantes' Christian Romance. A Study of Persiles y Sigismunda*. Princeton: Princeton UP, 1972.
- Gallardo, Carmen, y María Eugenia Rodríguez Blanco. "La lectura de emblemas: figuras y palabras de la antigüedad clásica." *Humanismo y pervivencia del Mundo Clásico II. Homenaje al Profe-*

- Ed. José María Maestre Maestre, Joaquín Pascual Barea, y Luis Charlo Brea. Cádiz: U de Cádiz Servicio de Publicaciones, 1997. 399–411.
- García Arranz, José Julio, y Francisco Javier Pizarro Gómez. "La visión de la naturaleza en los emblemistas españoles del siglo XVII." *Literatura emblemática hispánica. Actas del I Simposio Internacional*. Ed. Sagrario López Poza. La Coruña: Universidade da Coruña, 1996. 221–44.
- García Mahiques, Rafael. "La emblemática y el problema de la interpretación icónica: el caso de la 'vanitas.'" *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 1994. 59–91.
- Gombrich, E. H. *Symbolic Images: Studies in the Art of the Renaissance*. Chicago: U Chicago P, 1972.
- Horozco y Covarrubias, Juan de. *Emblemas morales*. Zaragoza: Alonso Rodríguez y Juan de Bonilla, 1603.
- Lamarca Ruiz de Eguilaz, R. "Modelos iconográficos derivados de las *Metamorfosis* de Ovidio ilustradas. Su pervivencia vista a través de la literatura emblemática." *Humanismo y pervivencia del Mundo Clásico II. Homenaje al Profesor Luis Gil*. Ed. José María Maestre Maestre, Joaquín Pascual Barea, y Luis Charlo Brea. Cádiz: U Cádiz Servicio de Publicaciones, 1997. 413–44.
- Maravall, José Antonio. "La literatura de emblemas en el contexto de la sociedad barroca." *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Madrid: Seminarios y Ediciones, 1972. 149–88.
- Martínez-Bonati, Félix. *Don Quixote and the Poetics of the Novel*. Trad. Dian Fox. Ithaca: Cornell UP, 1992.
- Micozzi, Patrizia. "Imágenes metafóricas en la canción a la Virgen de Guadalupe." *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Ed. Giuseppe Grilli. Nápoles: Istituto Universitario Orientale, 1995. 711–23.
- Ortega y Gasset, José. *Papeles sobre Velázquez y Goya*. Madrid: Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1950.
- Parr, James A. "The Role of Cide Hamete Benengeli: Between Renaissance Paradox and Baroque Emblematics." *Indiana Journal of Hispanic Literatures* 1 (1992): 103–13.
- Praz, Mario. *Studies in Seventeenth-Century Imagery*. 2a ed. "con-

- siderably increased." Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1975.
- Randel, Mary Gaylord. "Ending and Meaning in Cervantes' *Persiles y Sigismunda*." *Romanic Review* 74 (1983): 152–69.
- Rodríguez de la Flor, Fernando. "La sombra del *Eclesiastés* es alargada. 'Vanitas' y deconstrucción de la idea de mundo en la emblemática española hacia 1580." *Emblemata aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*. Ed. Rafael Zafra y José Javier Azanza. Madrid: Akal, 2000. 337–52.
- Russell, Daniel. *Emblematic Structures in Renaissance French Culture*. Toronto: U Toronto P: 1995.
- Selig, Karl-Ludwig. "Persiles y Sigismunda: Notes on Pictures, Portraits, and Portraiture." *Hispanic Review* 41 (1973): 305–12.
- Steinberg, Leo. *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and Modern Oblivion*. Rev. and expanded ed. Chicago: U Chicago P, 1996.
- Williamsen, Amy C. *Co(s)mic Chaos: Exploring Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 1994.
- Wilson, Diana de Armas. *Allegories of Love: Cervantes's Persiles y Sigismunda*. Princeton: Princeton UP, 1991.
- Žižek, Slavoj. *The Sublime Object of Ideology*. London: Verso, 1989.