

***La ilustre fregona* y los usos de la emblemática para una lectura de su construcción ejemplar**

Julia D'Onofrio
Universidad de Buenos Aires
Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso"

La novela de *La ilustre fregona* permite una interesante lectura a la luz del género emblemático. Quisiéramos mostrar aquí, en primer lugar, una serie de similitudes en su configuración que remedan los principios constitutivos del emblema; para luego señalar cómo ciertas sugerencias simbólicas sobre los personajes cobran mayor relevancia cuando son analizados a la luz de aquella virtual enciclopedia de símbolos que nos ofrece el conjunto de emblemas españoles contemporáneos a Cervantes.¹

Cuando hablemos aquí de emblemas, en especial en esta primera parte dedicada a las coincidencias funcionales con la novela, vamos a estar abstrayendo características comunes de un gran número de emblemas individuales que no siguen un patrón totalmente fijo o rígido. Asimismo, al hablar de rasgos o recursos emblemáticos nos referimos a formas de representación simbólicas que pueden pertenecer al género en sí o ser solamente una derivación de sus modelos, cosa nada extraña en una época como la que nos ocupa donde la emblemática tiñó amplias zonas de la cultura y sus prácticas comunicativas (cf. Praz; Maravall, Daly 1978 y 1998; Campa; R. de la Flor 1995).

Comenzaremos deslindando tres componentes fundamentales de la configuración emblemática que tienen también un papel importante en la construcción de *La ilustre fregona*: el desciframiento enigmático, la estructura múltiple y el propósito ejemplar.

I

La tensión enigmática

La condición paradójica y enigmática surge en la novela desde su mismo título: "la ilustre fregona" –como se ocupan de aclarar los personajes del relato– resulta para la época una contradicción flagrante, es la unión extraña de lo alto y lo bajo, de la condición más encumbrada y la más rastrera. Paradoja que se acentúa por el hecho de mantenerse hasta el final el enigma sobre la identidad de la curiosa protagonista.²

El emblema, deudor en gran medida del jeroglífico renacentista (véase Mario Praz, 24 y ss.; también Daly 1998, 9-42; y una pormenorizada explicación en García Arranz), mantiene como una condición propia y definitoria su carácter enigmático; aunque siempre dentro de los límites de la transmisión de una idea o concepto que debe ser comprendido y asimilado –con mayor o menor dificultad– por el lector.

¹ Recordamos que el emblema es aquel artefacto icónico y textual al mismo tiempo que en su forma más canónica se construye con una imagen de carácter simbólico, introducida por un mote (título, frase sentenciosa, fragmento poético, etc.) y acompañada de unos versos que hacen las veces de comentario o desarrollo epigramático. La finalidad manifiesta de todo emblema es transmitir un concepto o idea ejemplar. Para la emblemática en España véase una buena explicación en Bernat Vistarini y Cull 2008.

² Cito las *Novelas ejemplares* por la edición de Jorge García López, Barcelona: Critica, 2001. "Pues ¿cómo la llaman por toda la ciudad –dijo Lope– la fregona ilustre, si es que no friega? Mas sin duda debe ser que como friega plata, y no loza, le dan el nombre de ilustre" (399). "El Corregidor pregunta por Costanza: "¿Dónde está una muchacha que dicen que sirve en esta casa, tan hermosa que por toda la ciudad la llaman la ilustre fregona?" (425). Se evidencia la respuesta paradójica cuando dice: "Esa fregona ilustre es cierto que está en mi casa, pero no es mi criada ni deja de serlo" [la aclaración de esto va a necesitar el relato del huésped; un misterio pide un relato]. El Corregidor le dice al huésped que "no es joya para estar en el bajo engaste de un mesón" y luego le dice a ella "que no solamente os pueden y deben llamar ilustre, sino ilustrísima; pero estos títulos no habían de caer sobre el nombre de fregona, sino sobre el de una duquesa" (425).

Además de los comentarios sobre su apelativo que hacen los personajes y la intriga que provoca la condición de Costanza, son unas palabras de Avendaño las que mejor testimonian el papel enigmático de la protagonista, cuando éste asegura no poder ver la baja del estado de la doncella, porque señales externas como su belleza, su donaire, su sosiego, su honestidad y recogimiento le “dan a entender que debajo de aquella rústica corteza debe de estar encerrada y escondida alguna mina de gran valor y de merecimiento grande” (400).

Tomás habla como enamorado, pero también como exégeta porque los términos que usa y las ideas que despliega son equivalentes a las usadas para develar símbolos velados; como los detalles que dan indicios de algo mayor o el entendimiento puesto en juego para develar la verdad profunda. De hecho la construcción misma que hace aquí Tomás de Costanza es semejante a la de los famosos Silenos de Alcibíades, que Erasmo en su comentario del *adagio* había explicado como figura paradigmática del misterio que encubre las más valiosas verdades (*Adagia* III, iii, 1).³ La condición de los Silenos tal como los presenta Erasmo se acerca mucho al enigma y, al fin y al cabo, también al símbolo que oculta su verdad espiritual detrás de una corteza material. Todo aquello que Erasmo equipara a los Silenos de Alcibíades insiste en que sea “leído” atravesando la superficie, pues su profundidad da una respuesta diferente de lo que en apariencia muestra; asimismo repite la recomendación de invertir el “Sileno” para hallar el verdadero sentido que suele perderse con la mirada recta. Como se ve en todo esto, además del carácter enigmático, también se resalta la condición paradójica: lo feo que oculta lo bello o, como en el caso de Costanza, lo bajo que oculta la más alta alcurnia. Y sólo el ojo de un buen intérprete puede ser capaz de descubrirlo.

El enigma que suscita la imagen y el mote de esta doncella que vive en un mesón muy urbano pero vestida de labradora nos recuerda que un rasgo común de los emblemas es la considerable tensión enigmática que se suele producir entre dos de sus partes, la *inscriptio* o mote y la *pictura* o imagen.⁴ De modo similar al del enigma emblemático, el personaje de Costanza atrae y genera deseos de develar el misterio que encierra.⁵ Sin embargo, tal como ha dicho Alsina, Costanza es una esfinge muda, porque justamente “su respuesta es nunca dar respuesta.”

En un rasgo muy cervantino el misterio nunca se explica completamente, dado que su valor intrínseco y ejemplar radica en generar interrogantes e inquietudes, no en dar respuestas unívocas.

Es preciso agregar, además, que la novela misma coloca en primer plano la cuestión del enigma y la actividad de desciframiento mediante la prueba del pergamino recortado, transmisor de un mensaje que recién cobra sentido cuando se unen las dos partes que originalmente eran una unidad. Como también resalta Alsina (199), ningún fragmento tiene preeminencia, sino que “cada cual es a la vez explicador del otro y explicado por él,” se precisan mutuamente y a la vez precisan de alguien que los descifre.⁶

³ Como se sabe la expresión *Sileni Alcibiadis* hacía referencia a unas estatuillas de tosca figura que podían abrirse para guardar joyas y tesoros. Leo el adagio en la vieja edición de Aguilar de *Obras escogidas* editadas (1956, 1168-1083), pero hubo una traducción castellana de Bernardo Pérez de Chichón, Valencia 1528 (Erasmo 2000). Sebastián de Covarrubias en su emblema 51 de la centuria III de sus *Emblemas morales* recoge la idea del adagio y las figuras de los Silenos bajo el mote “Meliora latent” [lo mejor está oculto]. Bernat Vistarini (2011) establece relaciones interesantes entre estos textos y Cervantes.

⁴ Dejando de lado la discusión de si esto puede ser esgrimido como una férrea particularidad genérica según la idea muy discutida que sostiene Jöns (*apud* Daly 1979, 23 y ss)

⁵ Y no olvidemos que en el romance metafísico se la compara con todas las esferas que constituyen en universo puestas en movimiento por la fuerza de atracción que produce el primer mobile, movido a su vez por amor a Dios, según la reelaboración escolástica de la teoría aristotélica. Analicé pormenorizadamente este romance en una sección de *Misceláneas ejemplares*, Alicia Parodi y Noelia Vitali eds., en prensa.

⁶ Luego veremos que las modernas teorías sobre el emblema preconizan que esta doble función de representar e interpretar es el modo más propio en que se relacionan las tres partes del emblema.

Debemos recordar que el método de prueba utilizado aquí sigue la práctica que está en el origen de la palabra “símbolo,” el *symbolon* griego, un objeto cortado en dos que servía como contraseña para confirmar la identidad del poseedor.⁷ El reconocimiento mediante un “símbolo” en su sentido lato original se realiza entre dos personas que tienen un pacto o una relación, el signo de esa relación sería la moneda, el óbolo o el objeto que fuera, cuando está entero. Al partir por la mitad dicho objeto, a cada uno de los participantes le queda un testimonio de aquel pacto. Cada mitad servirá de recordatorio, retrotraerá la memoria hacia aquello que se significaba por el objeto entero, cada mitad reclamará, entonces, una interpretación para volver al sentido que tenían antes de la división.

La misteriosa madre de Costanza ha diseñado de ese modo el proceso por el cual su hija volvería a recibir la identidad perdida. Curiosamente la prueba de su identidad se realiza de manera adecuada al violento y quebrado origen de la doncella, es decir a través de símbolos fragmentados que deben ser unidos para señalar que allí hay una verdad (“Esta es la señal verdadera” exclaman los pergaminos juntos). Cuál sea exactamente esa verdad queda fuera del rango significativo de la prueba y reside en las voces que cargan con su secreta historia, a las cuales los lectores y oyentes elegirán —o no— creer. Nuevamente, la solución del misterio delega al receptor una parte fundamental de su circuito de validación.⁸

II

La unidad fragmentada

Fragmentaria es también la novela misma de *La ilustre fregona*, que suele desconcertar por la falta de unidad de su historia. Y esa es la razón por la cual se ha discutido tanto acerca de la importancia relativa de sus diversos personajes y sopesado cuáles de ellos pueden alzarse con el título de protagonistas de la novela.⁹ Durante muchos años, la crítica ha discutido la inclusión de la novela dentro de aquellas divisiones tajantes que se hacían entre las ficciones realistas o idealizantes de Cervantes, debido a la amplitud de sus relaciones temáticas y genéricas con tales modelos narrativos. Así también, es común hallar análisis muy válidos pero que obliteran algunos tramos del relato y sólo atienden a una u otra parte, según los intereses y preocupaciones de sus autores.¹⁰

Tales discusiones se originan evidentemente por un rasgo característico e insoslayable de nuestra novela: la marcada variedad de sus partes.¹¹ *La ilustre fregona* es una narración compuesta de historias diversas, cada una de las cuales transita por un modelo formal y temático particular; a lo que se suma el conjunto de poemas perfectamente imbricados con la trama.

⁷ Covarrubias lo explicaba así: “Antiguamente cuando entre dos personas habían de conferir negocio grave y secreto, para que ninguno de los dos fuese después engañado por tercera persona, partían entre los dos una moneda o alguna otra cosa con ciertas muescas o dejás, que no se pudiesen contrahacer, y al tornar a comunicarse sacaba cada uno su pedazo y juntábanlos, de donde se colegía ser la persona cierta con quien se podía comunicar el secreto.” (*Tesoro...*, s.v. ‘símbolo’). Y véase también Chevalier y Gheerbrant “Introducción” 21-22, que confirma lo dicho sobre el origen del símbolo.

⁸ Por otro lado, no debe pasarse por alto que la cuestión de la interpretación aparece como recurrente en la novela. Además de los ejemplos mencionados, otros pasajes tratan sobre el desciframiento y la interpretación, como sucede cuando el valentón Barrabás no entiende bien el canto de Carriazo durante el baile, cuando en el mismo episodio se comenta y critica el romance de las esferas dedicado a Costanza, cuando Lope / Carriazo intenta hacer valer su interpretación de las partes del asno que ha apostado, cuando el huésped y su mujer pretenden analizar el significado del ovillejo escrito por Avendaño e, incluso, cuando Costanza interpreta la “oración” fingida que Tomás / Avendaño le pasó para el dolor de muelas.

⁹ Un excelente resumen de estas discusiones puede hallarse en el repaso bibliográfico que hace García López en las notas complementarias de su edición de editorial Crítica (2001, 911-929).

¹⁰ Y algunos excelentes han salido de nuestro grupo de investigación en el Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso,” como el de Silvana Arena y el de Juan Diego Vila.

¹¹ Es por esto que varios estudios se han dedicado a analizar su estructura, entre los que destacamos el fundante de Ana María Barrenechea, así como también el de Eleodoro J. Febres. El presente trabajo es deudor de ellos en varios aspectos.

La pericia cervantina conduce al lector con maestría por los vericuetos del relato hasta el anudado final, pero no es nuestro interés ahora descifrar los engarces y cómo éstos sorprenden y mantienen el interés del lector, sino por el contrario aislar los componentes que forman esta novela compleja. En tal sentido, es posible indicar que son básicamente tres las historias que conforman el texto: por un lado, las aventuras de los jóvenes nobles, sus trazas y embustes picarescos; por otro, la increíble vida de Costanza en el mesón, su idealizada castidad y los enamoramientos que provoca; y, finalmente, la trágica y truculenta historia de la señora peregrina y el caballero violador.

La emblemática aquí también puede auxiliarnos en la comprensión de este tipo de conformación estructural, que busca la unidad a partir de partes notablemente divergentes. Desde ya que no pretendemos una equiparación perfecta entre estructura novelesca y estructura emblemática, sino proponer la idea de que un género tan importante para la cultura de la época pueda servir de caja de resonancia donde cobren mayor sentido o claridad las elecciones artísticas de Cervantes en lo que concierne a la forma del relato.¹²

Desde la edición ilustrada de los epigramas de Alciato en 1531, a la que se le dio el título de *Emblematum liber* con el que continuaría publicándose en numerosas ediciones a lo largo de los años, se sientan las bases de lo que sería una unidad triforme, el clásico *emblema triplex*. Nos interesa recordar aquí que el término empleado, ‘emblema’ provenía de las artes plásticas y designaba las imágenes hechas con la técnica del mosaico, en la que materiales diversos se unían para representar una figura uniforme. Es decir que, desde los comienzos del género, su particular conformación estructural resultaba determinante.¹³

En la técnica de la incrustación que da origen al término y en la conformación misma del emblema como artefacto simbólico, tal como era entendido en el siglo XVII, se le da suma importancia a la selección y posterior unión de partes distintas para alcanzar una unidad orgánica. El método de lectura que se preconiza para los emblemas pone énfasis en aquella actividad cognoscitiva que logra descubrir verdades a través de falsedades o ficciones, donde una cosa sirve para expresar otra de orden muy diferente.¹⁴

¹² Un análisis muy inteligente de las relaciones entre Cervantes y la emblemática puede leerse en el artículo de Ellen Lokos. Otros trabajos muy recomendables en esta línea son los de Cull (1990 y 1992); Bernat Vistarini (1995 y 2001) y Ullman.

¹³ Cf. Sebastián de Covarrubias, *Tesoro* s.v. ‘emblema.’ Su hermano, Juan de Horozco y Covarrubias en el capítulo 1 del Libro Primero de su colección de emblemas, publicada por primera vez en 1589, dice: “Emblema es pintura que significa aviso, debajo de alguna o muchas figuras y tomó el nombre de la antigua labor que así se decía, por ser hecha de muchas partes puestas y encajadas, como es con menudas piedras de varias colores la labor que llaman mosaico”

¹⁴ El jesuita Daniello Bartoli ya en la segunda mitad del siglo XVII, en su *Dei Simboli trasportati al morale*, explica el sentido del término ‘emblema’ y lo define etimológicamente remontándose al arte de la incrustación sobre el que dice: “Requiere toda la habilidad de la inteligencia y de la mano, trabajando una en seleccionar y la otra en unir esas diferentes rodajas de madera, de modo que tengan un cierto color, un cierto grano, una cierta veta, y sean alternativamente tan claras y luminosas, tan sombreadas y oscuras, que encajadas unas junto a las otras el efecto que se procura aparezca como resultado de su unión: pero bajo el sombreado de una y otra hoja, con tal mezcla de colores, no parecerá un conjunto de muchas porciones de distintos árboles y bosques diferentes artísticamente reunidas, sino una obra nacida de una vez en el tronco de un árbol, que de forma completamente casual apareció cuando se partía éste [...] En tales obras de taracea se trata que parezca que la naturaleza ha imitado al arte, consiguiendo de ese modo que el arte no pueda distinguirse de la naturaleza. La fuente del asombro y por lo tanto del deleite en estas obras de arte ¿no es el hecho de que veamos una cosa para expresar otra? Siendo tan inocente el engaño cuanto que en la entera composición de una cosa falsa no hay un elemento siquiera que no sea verdadero. Lo mismo sucede cuando utilizamos nosotros cualquier cosa sacada de la Historia, de las fábulas, de la naturaleza y el arte, para representar algo de orden moral, que le es ajeno. Verdaderamente en este sentido habría tantas apropiaciones y correspondencias de proporciones recíprocas entre lo verdadero y sus semejanzas, que la totalidad, por así decirlo no parecería artificio del ingenio sino ‘filosofía de la naturaleza, como si la naturaleza hubiera escrito, casi en clave, en todas partes sus preceptos’” (*Apud Praz*, 21).

Recordemos, entonces que el emblema triplex, se conforma de mote o título (la *inscriptio*), imagen simbólica (*pictura*) y versos epigramáticos (*subscriptio*) que amplían, comentan o interpretan la imagen de la cual dependen; acciones distintas que pueden cumplir simultánea o alternativamente según los casos. Es decir, tal como sostiene Schöne (y resume Daly) todos los componentes del emblema tienen la doble función de representación e interpretación, descripción y explicación. Se trata de tres partes interconectadas que se van describiendo e interpretando mutuamente.¹⁵

Vistos como parte de un todo emblemático, cada uno de los tres componentes (*inscriptio*, *pictura* y *subscriptio*) circunscribe y limita los potenciales sentidos de los demás. John Cull sostiene que al interpretar un emblema, el lector queda envuelto en un desafío intelectual: debe hallar el punto axial donde los sentidos de sus tres componentes coinciden y transmiten la idea encerrada allí por el autor. En el preciso momento cuando comprende el sentido predeterminado, se experimenta una satisfacción iluminadora y la dificultad experimentada contribuye a fijar con mayor fuerza el concepto transmitido por el emblema (traduzco y parafraseo la explicación de Cull (1992, 10) para este planteo de la lectura emblemática).

Y llegamos a lo que en definitiva es el punto central del emblema: el concepto que busca transmitir. Decimos que es su punto central porque es el meollo de la construcción, aunque no suelen ser las ideas transmitidas por los emblemas ningún dechado de originalidad, por el contrario, los conceptos son trillados; lo que cuenta es su forma de transmitirlos y el poder de convicción que logren. Porque en última instancia los emblemas están al servicio del *movere*, del conmover y actuar sobre el espíritu del lector para lograr una respuesta acorde (enseñanza práctica, política o moral; aviso para mejor vivir; reflexión filosófica, etc.).

Más adelante enfocaremos el carácter ejemplar del emblema en relación con la novela. Ahora sólo queremos destacar que la conocida preocupación cervantina por la unidad en la variedad –tan acorde con las teorías estéticas de su época, como nos enseñaron Riley y Forcione– que Ana María Barrenechea señaló con precisión hace tiempo al analizar *La ilustre fregona* y relacionó con las tan mentadas frases teóricas del canónigo de Toledo en el *Quijote*,¹⁶ encuentran también una resonancia especial en el modo de construcción que era propio del modelo simbólico más influyente en la época.

III

El fin ejemplar

La transmisión de valores y la voluntad de influir en el lector es otro de los rasgos característicos de la emblemática que resultó muy atractivo para los principios funcionales y estéticos de la cultura del Barroco. De la Edad Media, el Barroco retoma el valor adoctrinante del ejemplo y de éste se nutre la emblemática, persuadida de la eficacia ejemplar de los casos concretos que, al tiempo que enseñan deleitando, mueven a obrar (Maravall, 100-102).

Los ejemplos no sólo provienen de relatos históricos, legendarios o ficcionales –como aprecia cualquiera que deambula por las imágenes de sus grabados, repletas de figuras de animales, plantas y objetos– sino también de todo aquello que el hombre puede hallar en la Naturaleza; ya que un principio constructivo del género emblemático es expresar la semejanza de la naturaleza con la moral: un naturalismo moral, como lo llama Maravall. Tal principio se basa en la fundamental creencia de que la Naturaleza lleva las huellas de su Creador y por tanto, al

¹⁵ “The function of representation and interpretation; description and explanation, which the tripartite construction of the emblem assumes, is based upon the fact that which is depicted means more than it portrays. The *res picta*, it is a *res significans*.” (Daly 1978, 24 sobre Schöne) Véase también Graham, con un estudio más amplio sobre la funcionalidad de las partes del emblema.

¹⁶ “Y siendo esto hecho con apacibilidad de estilo y con ingeniosa invención, que tire lo más que fuere posible a la verdad, sin duda compondrá una tela de varios y hermosos lazos tejida, que después de acabada tal perfección y hermosura muestre, que consiga el fin mejor que se pretende en los escritos, que es enseñar y deleitar juntamente, como ya tengo dicho” (*Quijote*, I, 47).

igual que las Sagradas Escrituras, contiene verdades que el hombre necesita revelar y hacer suyas. Así es que la emblemática se asienta sobre la idea de que el mundo debe ser leído en el sentido tropológico de la exégesis bíblica, aquél que se refiere al significado que las cosas y hechos tienen para el hombre individual y su destino, para su camino de salvación y su conducta vital.

Es preciso señalar, que el desarrollo de la emblemática en toda Europa y en España en particular, fue dejando de lado la actividad participativa del lector o su libertad en el desciframiento simbólico, que había dado origen al modelo creado por Alciato, y paulatinamente fue restringiendo las posibilidades de lectura al sumar glosas, explicaciones e interpretaciones que superaban con creces la extensión del emblema propiamente dicho, compuesto de las tres partes mencionadas.¹⁷

En este punto de comparación con las configuraciones emblemáticas, creemos que el modelo cervantino se distancia de las derivaciones barrocas del género. Puesto que, tal como sucedía en los orígenes de la emblemática, Cervantes no fija las partes de su obra a una sola función, nada está completamente explicado sino presentado en el misterio enigmático que busca la participación del lector. Sólo el lector podrá establecer la relación más propicia que pueda descubrir entre las aventuras picarescas de Carriazo y Avendaño, la pureza de Costanza y el secreto ultraje de la madre.

El modo mismo de construcción significativa que utiliza Cervantes invita a las múltiples lecturas sin indicar un único camino, justamente porque no plantea sus relatos como simples vehículos de un concepto encapsulado, en los que el valor de la ficción se desestima como mera cáscara de un sentido ulterior. Debemos recordar que en el momento en que más cerca se halla Cervantes de dar una justificación a sus novelas por su contenido ejemplar, en el Prólogo de sus *Novelas*, termina escapándose por la tangente porque escatima expresamente la explicación que decía poder dar, tal como en los párrafos anteriores había escatimado el grabado con su retrato (analicé el retrato faltante del prólogo como una poética de lo inacabado en D'Onofrio 2011): Heles dado el nombre de ejemplares, y si bien lo miras, no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso y si no fuera por alargar este sujeto, quizá te mostrara el sabroso y honesto fruto que se podría sacar, así de todas juntas, como de cada una de por sí (18).

Es un detalle muy significativo que hable aquí de “*sabroso y honesto fruto*” pues de esa forma resalta que incluso el contenido ejemplar que asegura puede sacarse de estas novelas, es deleitoso por sí mismo. No se trata ni de lo dulce que encubre la píldora en la metáfora de la píldora dorada, en la que lo amargo útil y provechoso se encubre de un sabor agradable que lo hace tolerable, pues aquí lo provechoso mismo tiene buen sabor. Pero tampoco podemos asegurar si esta frase mantiene una relación pacífica o conflictiva con la metáfora de la cáscara y el meollo, que se usa para comparar las fábulas con una corteza que esconde una enseñanza. ¿Estaba usando aquí Cervantes esa metáfora o pretendía desviarse de ella?

Tal vez no ha querido Cervantes que se haga totalmente explícito si burla o apoya la posibilidad de que sus novelas ofrezcan un único y particular concepto ejemplar. Lo que sí hace de manera evidente es crear la duda en el lector, plantear la idea de que eso es algo que éste se debe preguntar, pues hasta de hecho titula sus novelas como ejemplares. Y hay una clara incitación a la participación lectora, cuando acentúa el “si bien lo miras” dirigido al lector, como condición imprescindible para que algún ejemplo provechoso salga a la luz. Sucede, entonces, que en sus novelas el ejemplo queda en el misterio; en la posibilidad del lector de extraer el “honesto fruto” que su ingenio le permita descubrir en estas historias en las que el placer se

¹⁷ La voluntad moralizante, además se exagera especialmente en la emblemática española, tal como estudió Giuseppina Ledda, véase R. de la Flor 1995, 22, pero también ahora R. de la Flor 2004. Recordemos la definición de Horozco “es aviso de buen vivir,” así como la notable presencia del término ‘moral’ en los títulos de los libros de emblemas españoles: *Emblemas morales*, *Emblemas moralizadas*, *Empresas morales*.

conjuga con el provecho moral (al modo de la eutrapelia tomista, no tanto del *prodesse et delectare* horaciano, como ha señalado agudamente Colin Thompson).

De regreso a *La ilustre fregona* y con respecto a su posible construcción ejemplar, proponemos que las diversas partes de esta novela se lean de forma semejante al símbolo de los pergaminos que ideó la madre de Costanza para recuperar su identidad, de los cuales se dice que cada uno de ellos “sirve de alma al otro”¹⁸ y como decíamos antes con Alsina cada parte es a la vez explicador y explicado por el otro.

IV

Una lectura ejemplar: el sentido como los dedos cruzados de las manos

Propusimos que, a la manera de un símbolo y en especial a la manera de las partes conjugadas entre sí de un *emblema triplex*, pensemos las partes de la novela en una dinámica de representación e interpretación de unas con respecto a las otras. A partir de allí procuraremos buscar el punto axial en que las diferentes partes parezcan coincidir y permitan iluminar un sentido.

En un resumen muy apretado que sin duda olvidará muchos detalles, permítasenos ir hacia lo que nosotros consideramos esencial de cada una de las tres historias en las que dividimos la novela, para proponer el concepto que hallamos en esta novela según nuestra lectura (lectura que, por supuesto, se considera una entre varias posibles). Aquello que, como el espinazo del asno recién comprado y casi perdido por Carriazo, creemos que la recorre de punta a punta y une el principio con el final de manera esencial, tal como observa con precisión Alicia Parodi (149-162). Febres nos hizo ver esta novela como una estructura triádica que representa siempre la idea de la balanza o el equilibrio entre opuestos, Casaldueiro acentuó la importancia de la relación entre voluntad, virtud y libertad que consideramos esencial en nuestra lectura ejemplar de la novela.

Según nuestra interpretación, las tres grandes historias que construyen la novela, la de los caballeros-pícaros, la de Costanza en el mesón y la de la Señora Peregrina, convergen en una idea ejemplar representada por la figura de la fregona ilustre. Tal como lo entendemos –y esperamos hacer ver– pareciera que las historias de los demás protagonistas sirven para dar más brillo al personaje de Costanza, al iluminarlo por contraste con sus propios ejemplos vitandos.

Diego Carriazo a pesar de su origen y crianza noble decide volcarse a la libertad sin ataduras ni responsabilidades de la vida picaresca,¹⁹ no parece haberle ido mal en su experiencia anterior, sin embargo en Toledo las cosas cambian. Si en sus anteriores aventuras parecía triunfante con su elegida distorsión entre el ser y el parecer; luego –desde que la fama de Costanza (y la voluntad enamorada de Avendaño) les hacen torcer el camino y a él lo convierten en el aguador Lope Asturiano– la novela lo presenta en franca decadencia.²⁰

Al estudiar la prosa cervantina resulta muy interesante prestar atención a detalles marginales sobre los personajes que sugieren mucho y ayudan a mostrar características más

¹⁸ En terminología muy emblemática, porque “cuerpo” y “alma” se usaban para designar los componentes de los emblemas y empresas. Paolo Giovio, fundamental teorizador de la empresa del siglo XVI, entiende que la primera regla que debe seguirse para lograr una buena empresa es la justa proporción de *cuerpo* y *alma*, aludiendo en este caso a la justa proporción de sus dos componentes: imagen y mote. Si bien preceptistas posteriores de especial interés, como Thesaurus y luego Menestrier, consideran que esta analogía se refiere más precisamente a la proporción entre realización material de la empresa –donde se incluye la imagen y el texto– y su condición intelectual o inmaterial, esto es, el propósito, idea o concepto que busca transmitirse a través de la empresa (cf. Mansueto y Loach).

¹⁹ “Llevado de su inclinación picaresca, sin forzarle a ello ningún mal tratamiento que sus padres le hiciesen, solo por su gusto y antojo” (372).

²⁰ En Toledo, su primer día como aguador termina ya herido y entre rejas. También herido y preso llega al reencuentro con su padre al final de la novela. Cuando canta es criticado y “corregido” por muchos. Su muestra de ingenio con el asno apostado, produce burlas y persecuciones. En asuntos de amores, sufre los embates de la Argüello.

complejas que profundizan lo que el texto en su superficie nos muestra. Fue con esa idea en mente que prestamos atención a la frase que dirige la Argüello al joven pícaro como dolida respuesta al rechazo de sus ofrecimientos amorosos:

Ellas que se vieron responder tan acerbamente y tan fuera de aquello que primero se imaginaron, temieron la furia del Asturiano, y defraudadas sus esperanzas y borrados sus designios se volvieron tristes y malaventuradas a sus dos lechos, aunque antes de apartarse de la puerta, dijo la Argüello, poniendo los hocicos por el agujero de la llave:

–No es la miel para la boca del asno.

Y con esto como si hubiera dicho una gran sentencia y tomado una justa venganza, se volvió, como se ha dicho a su triste cama. (411)

Encapsulada en esas precisas pinceladas del narrador –que nos retratan como nunca la carnadura humana de estos dos personajes secundarios–, la frase sentenciosa que Cervantes hace decir a la Argüello, “no es la miel para la boca del asno,” tiene la fuerza de un golpe, porque con gran energía define a nuestro personaje como un asno y nos hace reflexionar sobre sus implicancias.

Como es sabido, la Naturaleza resultaba para los hombres del Barroco una fuente inagotable de ejemplos morales. En su construcción del saber y del mundo, estaba presente, de una u otra forma, en todos los órdenes de la cultura la idea de una gran enciclopedia simbólica que podía dar cuenta de las correspondencias que entrelazaban la realidad visible y la inteligible.²¹ Así es que resulta siempre interesante rastrear qué se esconde detrás de las comparaciones con el mundo animal o vegetal cuando éstas están al servicio de caracterizar a un personaje, pues se suele encontrar mayor profundidad de significados de lo que podría advertirse a primera vista.

Es un hecho innegable señalado por numerosos críticos que en la novela se establece una relación estrecha entre Lope/Carriazo y la figura del asno (Joly 1983, Alsina, Parodi, 149-162, Guillemont y Resquejo Carrió). La muestra más evidente es el reclamo de la cola, “¡Daca la cola, Asturiano!,” como si asno y pícaro fueran lo mismo, que sigue al personaje por todo Toledo y de cuyo temor no se librará nunca.

Hace pocos años, Guillemont y Requejo Carrió analizaron el proceso de “asnificación” en las ficciones de Alemán y Cervantes y trataron el de este personaje en particular. Entre una tendencia hacia la *humanitas*, que lleva a los personajes a explorar sus cualidades humanas, y otra tendencia a la *feritas*, como una llamada a la bestialidad inherente también a todo hombre, el motivo del asno acoge la reversibilidad de los símbolos y motivos folklóricos, y permite apreciar la complejidad de la narrativa de ambos autores en su manejo del equilibrio entre una asinidad positiva y otra negativa que se manifiesta en estos textos.

La nutrida simbología del asno se decanta básicamente por dos carriles: por un lado se resalta el carácter paciente, humilde y trabajador del animal por lo que puede aparecer como imagen del hombre esforzado y paciente; pero por otro lado, se apunta hacia su falta de inteligencia y lentitud, imagen de los necios e ignorantes. La equiparación que hace aquí la Argüello es obviamente negativa, porque la frase hecha ya de por sí es denigratoria al señalar a quien no sabe apreciar lo que es bueno.

²¹ Como dice el elocuente párrafo de R. de la Flor: “Antes de que la ciencia moderna de un Hume, asiente las nociones de caos, de azar de explosión originaria (y, en definitiva, de “ilegibilidad” el mundo en términos morales y mucho más en los políticos) y, sobre todo, antes de que la naturaleza se deje leer exclusivamente bajo los parámetros matemáticos que utiliza la ciencia moderna, esa misma naturaleza entera es representada al modo de un ordenado documento textual, lección de política, incluso antes de que la política y la historia existieran, y por lo tanto *volumen creaturarum*, susceptible de ser interrogado en una práctica de la exégesis, y de encontrarse en él con que, como escribe el editor de Plinio a finales del siglo XVI, Jerónimo de la Huerta, los elementos de la naturaleza: ‘Letras son que con mudas lenguas nos exortan a lo que devemos guardar, y con parlero silencio nos amonestan lo que devemos seguir’” (Fernando R. de la Flor, 1999, 80).

En nuestra búsqueda sobre los usos de esta frase, además de su aparición en el final del *Quijote* de 1605,²² nos resultó especialmente interesante seguir las derivaciones en el comentario que Covarrubias hace en su *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611); allí dice:

“No es la miel para la boca del asno,” los necios ordinariamente se ríen de las sutilezas de los hombres entendidos y sabios y se pagan de las tochedades como el asno, que dejará el panal de la miel por comer el cardo. Y así trae Alciato una emblema de un asno cargado de ricas viandas, que está comiendo un cardo. (s.v. ‘asno’)

Es curioso que en la explicación se enreden las burlas entre unos y otros (necios que se ríen de los gustos de los sabios y un autor sabio que los condena porque disfrutan de cosas burdas), puesto que es semejante al juego de ironías que presenta Cervantes con la Argüello que se cree miel, indigna para la boca de un Lope/asno.

Muy interesante es también que Covarrubias relacione directamente la frase con un conocido emblema de Alciato. Se trata del emblema *In avaros* y, como su título lo indica, habla de los avarientos. La imagen muestra un jumento bien cargado que come yerbas del camino. En el epigrama se condena a los ricos que viven como pobres y en lugar de disfrutar manjares, por mera avaricia, prefieren comidas viles y pobres. El final del epigrama de Alciato se pregunta con quién comparará al rico avaro y se responde:

Anne asino? Sic est: instar hic eius habet.

Namque asinus dorso pretiosa osbonia gestat,

Seque rubo aut dura carice pauper alit.

Que Pilar Pedraza traduce para la edición de Akal: “¿Acaso no al asno?”

Así es: se le parece, pues el asno lleva sobre sus lomos preciosas vituallas y sin embargo el pobre se alimenta de zarzas y duros carrizos” (120).²³

Lo que había hecho Alciato aquí, como en casi todos los casos, es transformar en emblema uno de los epigramas de la *Antología griega* (el número 397 del libro XI) en el cual se escarnece a un rico avaro porque vive como los burros, que pueden ir cargados de oro pero sólo comen paja. Asimismo un refrán castellano se funda en la misma imagen: “Asno de Arcadia, lleno de oro y come paja”; donde se destaca la necesidad de no saber aprovechar lo que se tiene (que al fin y al cabo no es muy distinto que observar que la miel no es para la boca del asno).

En su definición del *Tesoro*, Covarrubias no menciona que él mismo el año anterior también había publicado un emblema con la imagen del asno que come duras yerbas (en sus *Emblemas morales*, 1610, Centuria I, emblema 93). Allí nos muestra un jumento que lleva en el lomo una carga de heno, tal vez para hacer más verosímil la necesidad del asno, pero se detiene a comer un cardo del suelo. El concepto que exprime el emblema ya no se refiere a los avaros, sino a las malas elecciones; el mote se vale de una frase de Ovidio que ha tenido amplia fortuna sentenciosa: “Meliora probro, deteriora sequor” (apruebo lo mejor, pero sigo lo peor) y el epigrama dice:

Bien reconoce el hombre, cuando yerra,

que hace mal y agrava su conciencia,

mas, la pasión tan fuertemente afierra

que a la razón destruye y a la ciencia.

Apesga el cuerpo, que es costal de tierra,

lleva tras sí el alma y su prudencia,

que aprueba lo que es bueno y lo publica,

²² Teresa Panza no entiende qué era “eso de insulas” que Sancho entremezcla en sus promesas y éste, sin entender tampoco mucho de qué hablaba, le responde: “No es la miel para la boca del asno –respondió Sancho–; a su tiempo lo verás mujer, y aún te admirarás de oírte llamar señoría de todos tus vasallos” (*Quijote* I, 52).

²³ Alciato, 120. Las hierbas duras que come el asno “carices” o “carrizos” reflejan una notable coincidencia con el nombre del protagonista. Habrá que meditar si nos es lícito establecer semejante relación tan atractiva para la interpretación.

y a lo malo y mortífero se aplica.

Y nos permitimos citar la glosa completa porque, además de dirigir claramente la interpretación a la que quiere hacer llegar al lector, nos indica otra escena que resultará interesante. Allí dice:

La verdad y la virtud tienen tanta fuerza, que sus mismos enemigos las reconocen y reverencian. Pero aunque el entendimiento asienta a ello como es fuerza, la voluntad llevada del apetito, al excusar el acto virtuoso se turba y desbarata. Los hombres desta calidad se comparan al jumento que yendo cargado del tierno alcacer, se desvía del camino a comer el espinoso y pungente cardo. Escríbese de Marco Craso que en su vida se rió, y por esto le llamaron Agelastos. Pero viendo que un asno comía unos cardos silvestres, erizados con agudas espinas, no pudo disimular la risa. Por esta misma razón dijo el proverbio trillado *similes habent labra lactucas*. El mote, *Meliora probo, deteriora sequor* es de Ovidio, Libro 7, *Metamorphoseos*

El emblema de Covarrubias nos conduce entonces al concepto del que se deja llevar por sus pasiones y hacia lo que reconoce como malo, obnubilando el entendimiento por los dictados de la voluntad. Pero como decíamos, nos indica otra escena donde vuelve a aparecer idea de la burla y la mirada crítica desde una posición superior, tal como hizo Marco Licinio Craso, el que nunca se reía, al dignarse a la carcajada a costa del pobre asno con la frase ingeniosa, que fue recogida por Erasmo (*Adagia* I, x, 71) y se podría traducir como “digna lechuga para tal boca,” es decir que los cardos eran una ensalada apropiada para la tosca boca del asno. En su explicación del adagio, Erasmo refiere a los que se topan con otro equivalente en sus propias vilezas (un mal maestro da con un alumno necio, un pueblo poco virtuoso con un gobernante deshonesto, una mujer irascible con un marido pendenciero, etc.); algo así como obtener el mal al que se han hecho acreedores.²⁴

Así es que en nuestro rastreo de las implicancias simbólicas del asno y su comida – además de descubrir que al pobre nunca se lo ha dejado en paz con sus gustos alimenticios– hallamos toda una serie de significados que apuntan hacia la crítica por las malas elecciones; a las elecciones hechas desde la falta de discernimiento y las pasiones bajas.

De esta forma, la frase que la moza del mesón le dice a Carriazo, más allá de su clara función irónica en la novela, cobra nuevos sentidos que profundizan el retrato conflictivo del personaje. Claro está que no es preciso suponer ningún tipo de conexión directa con estos intertextos concretos que hemos estado recorriendo. Los usamos nosotros porque procuramos vislumbrar un ambiente de resonancias simbólicas cercanas al momento de creación y primera lectura de la obra de Cervantes. Y en tal sentido es importante destacar que a diferencia de un autor cercano al nuestro, pero de propósitos bien distintos, como es Sebastián de Covarrubias, la ficción de Cervantes se construye a través de sugerencias, nunca de afirmaciones lapidarias.

Decimos esto, porque a pesar de que no creemos que se condene completamente a ningún personaje, todo aquello que hemos rescatado en torno a los significados concomitantes del asno, sí nos lleva a darle más peso a algo que se presiente en la historia de Carriazo desde un principio: la mirada conflictiva sobre las elecciones del joven noble que rebaja su condición para ir en busca de esa vida picaresca. En tal orden de ideas, recordemos que ambos caballeros pícaros, especialmente Avendaño pero también Carriazo, al final de la novela ponen en escena la imagen del hijo pródigo que regresa al Padre cuando se reencuentran con sus propios padres (como ya tratamos en otro trabajo junto a Denise Estremero).

²⁴ En refranes castellanos podría ser semejante a decir que dos son tal para cual o que alguien “Halló la horma de su zapato.” Otros refranes semejantes son “A tal abad, tal monacillo” o el que aparece en *Quijote* II, 25: “Si bien canta el abad, no le va en zaga el monacillo,” que curiosamente se menciona en la aventura del rebusno.

Podemos pensar ahora, si la mala fortuna de Carriazo en Toledo es una forma sugerente de cuestionar sus elecciones.²⁵ Desde el principio la voz narrativa había instalado una sombra de crítica, pues si bien pintaba con gusto sus primeras aventuras de pícaro, luego cuando entusiasma a Avendaño en su proyecto de las almadrabas el narrador comenta que “quedó sobremodo contento Carriazo, por parecerle que había ganado un testigo de abono que calificase su baja determinación” (377). A medida que avanza la novela, la decadencia del personaje va en aumento y así es que Diego Carriazo se va convirtiendo en un símbolo del fracaso.

No hay dudas de que la situación de consecuencias más traumáticas es la de la apuesta del asno que lo persigue durante toda su vida. Al considerar este episodio central, podremos ver cómo se tuerce su fortuna y es castigado por sus propios actos.

En un primer momento parece triunfar su ingenio embustero, esto es cuando pierde los cuatro cuartos del asno, pero reclama la cola y el espinazo y con tal ardid consigue volver a apostar y recuperar lo perdido. Sin embargo, este alarde de argucia picaresca termina condenándolo a la burla general y a perder justamente aquello que más deseaba de la vida picaresca: disfrutar de la libertad. Puesto que, a partir de entonces, la única forma de evitar las burlas y pependencias será permanecer encerrado en su posada.

Quisiéramos hacer notar lo innecesario de la argucia de los cuatro cuartos y una cola. Se supone que Lope se ve obligado a aducirla para no perder el asno que acababa de comprar, como sucedería con un pícaro auténtico, generalmente sin una blanca. Pero también hay otro modo de leer la historia: nosotros sabemos (como nos dijo varias veces del narrador), que los dos caballeros tenían muchos más dineros que esos seis escudos que pierde más los dieciséis que costaba el asno;²⁶ por lo cual Lope podría o haber apostado más dinero para recuperar el asno o incluso haberlo dado por perdido. Sin embargo, considera que el lugar es propicio para el embuste de la cola y luego de volver a ganar el asno e incluso los dieciséis escudos con los que lo había pagado, su condición noble que conlleva la liberalidad, le hace devolver al vendedor el dinero del asno. Notablemente el narrador aquí comenta que su “extraña liberalidad pasmó a todos” y que no quedó rincón de Toledo donde “no se supiese el juego del asno, el esquite por la cola y el brío y la liberalidad del asturiano.” Y sin embargo lo que prevalece en la mente de todos es el ardid de la cola:

Como la mala bestia del vulgo por la mayor parte es mala, maldita y maldiciente, no tomó de memoria la liberalidad, el brío y buenas partes del gran Lope, sino solamente la cola, y así, apenas hubo andado dos días por la ciudad echando agua, cuando se vio señalar de muchos con el dedo, que decían “Este es el aguador de la cola” [...Y muy pronto] “¡Asturiano, daca la cola! ¡Daca la cola, Asturiano!” (422)

Podemos pensar, entonces, que la conclusión negativa de su alarde picaresco, sí nos señala una cierta condena al personaje. Ya sea que lo interpretemos como el mal fin al que llega quien actúa de forma inadecuada a su condición. O ya sea que lo pensemos como el ejemplo mismo de la hipocresía y falta de adecuación entre el ser y el parecer; pues si hay algo que define a Carriazo es el fingimiento inmotivado y como elección vital: la novela nos muestra cómo actúa como hijo ejemplar ante sus padres, para ocultar su inclinación picaresca, pero al mismo tiempo entre los pícaros no termina de resolver su sentimiento de superioridad por su “sangre noble.” No debería pasar desapercibido, tampoco, que lo poco que sabemos de su padre nos da indicios de una misma ética del fingimiento y ocultamiento.

²⁵ En breve resumen se recordará que en Toledo, su primer día como aguador termina herido y entre rejas. También herido y preso llega al reencuentro con su padre al final de la novela. Cuando canta es criticado y “corregido” por muchos. Su muestra de ingenio con el asno apostado, produce burlas y persecuciones. En asuntos de amores, sufre los embates de la Argüello.

²⁶ Con cuatrocientos se quedan al abandonar al ayo, más los que ganarían al vender las mulas (422). No se les acabarían en lo que les quedaba del viaje y los pagos que hacen al Sevillano.

Todas las resonancias que hemos visto sobre el asno y sus malas elecciones cobran aquí nueva fuerza sugerente para retratar al personaje y nos permiten asimismo echar nueva luz sobre el personaje central de la fregona ilustre. El contraste con el caballero pícaro hace brillar aún más la mentada virtud de Costanza, porque nos permite ver que la doncella inmersa también –pero no por propia voluntad– en un ambiente bajo, se comporta de manera ejemplar, eligiendo una forma de vida que se condice con la más absoluta y verdadera nobleza (la que surge del espíritu no de la posición social). Es el vivir honestamente y sin fingimientos, en modo alguno atada a la mirada ajena, lo que más la define.

Otro aspecto de la virtud de Costanza muy ligado al anterior será puesto de relieve por la trágica historia de la madre. Creemos esencial un detalle en el relato de su violación que llevará en última instancia a comprender un rasgo sobresaliente de la Peregrina que cobra más sentido al ser iluminado por el ejemplo de Costanza.

Carriazo padre, el caballero violador, relata que al encontrar vacío y en maravilloso silencio el castillo de la tan alta señora, de la cual él podría ser criado, despertó y amenazó a la infausta diciéndole:

Nadie me ha visto entrar en este aposento, que mi suerte, para que la tenga bonísima en gozaros, ha llovido sueño en todos vuestros criados, y cuando ellos acudan a vuestras voces *no podrán más que quitarme la vida, y esto ha de ser en vuestros propios brazos, y no por mi muerte ha de dejar de quedar en opinión vuestra fama.* [435, las itálicas son mías]

Debe prestarse especial atención al detalle de que la señora podría haberse salvado de la violación si intentaba llamar a sus criados para que mataran al agresor, pero nunca podría salvarse de la *opinión* en la que quedaría su honra.²⁷ En definitiva, la peregrina elige la integridad ante la mirada de los demás antes que su integridad física. Como si su virtud individual, la certeza de su inocencia y su honor ante Dios no fueran suficientes para contrarrestar una errónea construcción que los ojos del mundo pudieran hacer sobre ella cuando denunciara la violación. La posterior trama de secretos y ocultamientos que debe llevar a cabo tienen aquí su origen, en el haber caído presa no sólo del poder físico de un hombre, sino también del discurso mezquino de la sociedad que se impone al individuo.

Desde ya que no ponemos en duda que la Peregrina sea una víctima, pero debe tenerse en cuenta que el autor nos la presenta también como una víctima de sus propias ataduras con la sociedad, de construirse a sí misma por la mirada de los demás. Es, en definitiva, una víctima trágica, a quienes siempre les cabe algo de culpa por un error cometido.

Nuevamente este detalle significativo de otra protagonista de una parte de la novela, ilumina un aspecto ejemplar de Costanza. A diferencia de su madre y envuelta en un ámbito bajo en el que la mirada de los demás pone en duda constantemente su honestidad y su honra (¿qué más puede esperarse de una moza de mesón?), Costanza vive en la certeza de su propia virtud interior, alejada de la honra del mundo. No se entera siquiera de los enamoramientos que produce, encerrada en sí misma y en su devoción cristiana. La seguridad interior de Costanza se resalta porque aún sin conocer su identidad vive una vida ejemplar y contrasta con la trágica historia de su madre quien, para mantener impoluto el brillo exterior de su posición social, debió aceptar el ultraje, la mentira y el abandono de su propia hija.

La condición honrada y casta de Costanza se empieza a delinear desde un principio, pero la poderosa fuerza de su virtud se exalta hacia el final de la novela otra vez mediante un comentario de las mozas gallegas y una comparación con el mundo animal. Cuando responden a las preguntas de los dos respetables caballeros que llegan al mesón preguntando por Costanza,

²⁷ Luego de publicarse la primera versión de este trabajo, leído en el Congreso de la Asociación Argentina de Hispanistas de 2007 (D'Onofrio 2009), llegó a mis manos un artículo de Edwin Williamson que resalta también este detalle. Me complace coincidir en esta lectura con el admirado hispanista británico.

dicen entre sus críticas –que son halagos para los oídos nobles– que ella “es más áspera que un erizo.”

La Gallega al hablar de Costanza recalca por un lado toda la serie de características que otros personajes ya habían dado de ella, su esquivez, su dureza o firmeza frente a los requiebros amorosos, que permitían todas las asociaciones con el mármol o las piedras en general; y en tal sentido es curioso descubrir que todas estas ideas (la actitud del erizo, la aspereza e incluso la dureza de las rocas) se encuentran unidas en el *Tesoro* de Covarrubias, cuando define el vocablo “arisco:”

ARISCO. El recatado, intratable, inconvertible, áspero, despegado, desdeñoso. Púdose decir del nombre italiano *riccio*, que vale *erizo*, porque así como el erizo levanta sus púas y hiere con ellas al que quiere llegar a tratarle con la mano, así cualquier otro animal que no sea doméstico o esté domesticado, levanta el pelo y se eriza, como lo hace el gato con los que no conoce y otros muchos animales; pero tomóse la semejanza del riccio o erizo. Algunos quieren se haya dicho arisco, *quasi aridus*, porque es seco y despegado; otros de risco, que vale peñasco o breña, porque los animales criados entre riscos, como nunca ven gente, son más recatados que otros.

Se habrá advertido en la cita la tan humana atribución de “recato” a los animales más ariscos y hacia aquí queremos apuntar, pues resulta claro que esa virtud es la que indirectamente señala la Gallega con su diatriba, para lo cual la imagen del erizo se nos presenta como muy apropiada. Ya que como informa Covarrubias, el erizo puede ser ejemplo de carácter arisco, pero también, como veremos, apuntar a la honestidad que se protege del exterior con sus propias armas, sin atacar, sino manteniéndose en su centro.

Justamente así había leído la enseñanza del erizo otro emblemista, Juan de Borja. En la Segunda Parte de sus *Empresas morales* (1581/1680), que había quedado manuscrita y su nieto publica cien años después de la Primera Parte, hay una empresa que muestra un erizo envuelto en sí mismo que lleva el mote tomado de Horacio (*Odas*, 3, 29) *Mea virtute me involvo* [me envuelvo en mi propia virtud]. El texto en prosa reza:

Siendo toda la vida del hombre una continua Guerra, y siendo tantos los enemigos interiores, y exteriores, que continuamente le combaten, con razón debe vivir muy recatadamente, armándose y aperciéndose de manera que no hallen sus enemigos por donde entrarle; si esto hiciere, vivirá con seguridad, en cuanto no se descuidare. Para acordarse mejor de cosa, que tanto le importa, puede traer en su memoria esta Empresa del erizo, con la letra de Horacio, MEA VIRTUTE ME INVOLVO. Porque así como este animal se envuelve y recoge en sí, para mejor defenderse de los que le quieren ofender, así lo debe hacer el hombre cuerdo, envolviendo sus sentidos de manera, que no le puedan entrar por ellos sus enemigos, ni con adversidades, ni prosperidades, resistiendo con igualdad así a los unos como a los otros. (II, 452-453)

Tal explicación desarrolla en última instancia un llamado a la ataraxia que adecuadamente se condice con la actitud firme, autosuficiente y recatada de Costanza.²⁸ Esta asimilación nos permite además advertir, relejendo sus apariciones y lo que dicen de ella en la novela, que el suyo es un personaje con más carácter y fuerza de lo que podría parecer en un principio.

Es verdad que se diferencia mucho de su tocaya, la protagonista de *La gitanilla* (con cuya historia esta novela tiene obvios puntos de contacto), o de otras heroínas cervantinas que se destacan por su desenvoltura. Pero no es totalmente cierto que Costanza sea un personaje pasivo, como suele afirmarse, salvo quizás en las últimas escenas donde debe obedecer los mandatos paternos (del adoptivo y del biológico).

²⁸ En la emblemática el ideal de vida estoico aparece especialmente ilustrado con la imagen del caracol terrestre, como estudia Christian Bouzy.

De hecho, por ejemplo, la vemos recibir sin tapujos a Avendaño, un hombre desconocido para ella, quien irrumpe en el mesón sólo para verla. En ese momento se produce esta escena:

La moza viendo aquel hombre delante de sí, le dijo:

—¿Qué busca, hermano? ¿Es por ventura criado de alguno de los huéspedes de casa?

—No soy criado de ninguno, sino vuestro —respondió Avendaño todo lleno de turbación y sobresalto.

—Vaya, hermano, que las que servimos no hemos menester criados.

Y llamando a su señor, le dijo:

—Mire, señor, que lo busca este mancebo. (384)

Más recordada es la escena —que sucede al día siguiente del diálogo arriba citado— en la que se da una descripción pormenorizada de su atuendo y figura mientras ella es observada por los dos caballeros pícaros. En dicha escena, Costanza entra al patio, demuestra su devoción ante la imagen de la Virgen y luego se escabulle cuando percibe que la está mirando uno de los que el día anterior se había mostrado enamorado.

Creemos que con estas sutiles referencias, Cervantes logra sugerir que Costanza no es una figura impasible e inmóvil que no establece contacto con los demás, sino una joven juiciosa que se aparta cuando advierte las intenciones amorosas de alguno de los tantos visitantes al mesón.

En la siguiente escena en la que vemos a Costanza, y que se produce casi un mes después de ésta, advertimos que la joven no tiene inconvenientes en hablar con Avendaño ahora que hace tiempo que él trabaja en el mesón. Acepta de buen grado su propuesta de una oración para calmar el dolor de muelas, aunque luego con firmeza y sin mojigatería lo desalienta al descubrir que éste, en un impulso celestinesco, ha querido pasarle una carta amorosa:

—Hermano Tomás, esta tu oración más parece hechicería y embuste que oración santa, y así, yo no la quiero creer ni usar della, y por esto la he rasgado, porque no te la vea nadie que sea más crédulo que yo. Aprende otras oraciones más fáciles, porque ésta será imposible que te sea de provecho. (417)

Tales intervenciones nos permiten pensar que en lugar del enérgico desparpajo que despliega Preciosa/Costanza inmersa en el mundo de los gitanos, esta Costanza parece optar por dirigir sus fuerzas a un también enérgico resguardo de los vaivenes externos, encerrada y protegida por su propia virtud. No olvidemos que la pureza de su condición en semejante ambiente es reputada de maravilla por una de las voces que ayudan a construir su personaje.²⁹

En definitiva, sin pretender ninguna relación directa, el emblema de Borja sobre el erizo nos ha permitido vislumbrar otra posible interpretación del personaje de Costanza que parece condecir adecuadamente con el texto de la novela.

Nos parece importante, entonces, volver a notar las diferencias que la novela deja entrever entre la madre y la hija. Si la señora Peregrina muestra la angustia de la virtud mancillada y acallada por temor a decaer en la estimación de los demás, Costanza representa la virtud que confía en sí misma sin preocuparse por las opiniones externas y que, consecuentemente, no se desvaloriza en ningún ambiente.³⁰

Para ilustrar mejor el contraste que queremos señalar, podríamos servirnos nosotros también de símiles que provienen del mundo natural: mientras la madre usa la táctica del camaleón (el camuflaje) al protegerse con el secreto y el engaño; Costanza se vale más bien del recurso del erizo que se resguarda encerrándose en sí mismo, confiando en el poder que otorga la concentración en la propia virtud.

²⁹ “Así es la verdad —replicó el otro—, porque es la más honesta doncella que se sabe; y es maravilla que con estar en esta casa de tanto tráfico, y donde hay cada día gente nueva, y andar por todos los aposentos, no se sabe de ella el menor desmán del mundo.”

³⁰ Williamson (2004) trata especialmente el asunto de la honra pública en esta novela. Castro (1925) había dedicado un capítulo al tema del honor en Cervantes que sigue siendo muy útil.

La madre de Costanza sin embargo dispone una salida para la tragedia expresa el deseo del resarcimiento de su hija. La “señal verdadera” se descubrirá en la unión de lo quebrado. Y la niña, además de llamarse Costanza, deberá ir vestida de labradora. Este atuendo se convierte en una señal distintiva, un traje-disfraz que separa a Costanza del mundo urbano donde vive. Resulta por eso interesante rastrear algunos posibles significados simbólicos de la imagen de la labranza y el labrador en la época.

En su *Tesoro de la lengua Castellana*, Covarrubias da testimonio de un cambio de apreciación social y cultural cuando explica que:

La labranza de la tierra, de *ager*, que vale campo, y *colo, colis*, por labrar la tierra. Fue antiguamente estimada en mucho, y grandes varones atendían a la labor de sus campos. Dice Cicerón, en el primer libro de los Oficios: “*Nihil est agricultura melius, nihil uberius, nihil dulcius, nihil homine libero dignius.*” Agora, por escarnio, llamamos destripaterrones al labrador.” (s.v. ‘agricultura’)

Asimismo, indica que labrador “[s]e dice no solo el que actualmente labra la tierra, pero el que vive en la aldea.” En este sentido el vestido de labradora de Costanza puede estar apuntando hacia la humildad y simpleza contrapuesta a la soberbia y alardes cortesanos.

Sin embargo, el testimonio de la emblemática nos permite descubrir otros posibles significados de gran interés. Al recorrer la emblemática española, encontramos que dos colecciones muy cercanas a la época de publicación de las *Ejemplares*, como son las de Juan Horozco Covarrubias de 1589 y la de su hermano Sebastián de Covarrubias de 1610, enlazan la actividad del labrador y el cultivo de los campos con la idea de la esperanza y la tenacidad.

Del corpus analizado, uno de los más interesantes es el número 14 del Libro Tercero de Juan de Horozco y Covarrubias (su obra *Emblemas morales* es de 1589). En la imagen, una mujer armada ha dejado de lado sus armas, que descansan sobre un árbol, y echa semillas en un campo arado mientras parece taparse la boca con su dedo.³¹

El mote dice “In fortitudine silentio et spe,” proviene de Isaías 30,15 y el mismo Horozco en la glosa lo traduce como “en silencio y esperaza será vuestra fortaleza.” Las octavas del epigrama dicen:

Con fortaleza de ánimo invencible
 mayor a todo trance riguroso,
 con un silencio grave y apacible
 testigo del sosiego y el reposo.
 Y con firme esperanza en lo posible
 de alcanzar otro estado más dichoso,
 Sufre, calla, y espera el avisado
 que para mejor tiempo está guardado.

La glosa desarrolla la importancia de hacer frente a los trabajos con fortaleza, sufrir en silencio y sin quejarse, confiando esperanzadamente en la bondad divina.

En cuanto a la colección de Sebastián de Covarrubias, un buen ejemplo es el 33 de la Centuria III, en cuya imagen se muestra a un hombre arando con una yunta de bueyes. El mote reza: “Spe finis” (el esperanzado final o con la esperanza puesta en el final). Los versos del epigrama dicen:

Ara, cava, barbecha, siembra, escarda
 el labrador, con cierta confianza,
 de que al agosto venidero aguarda
 ver en todo cumplida su esperanza:
 el frío, o el calor no le retarda,
 ni le aleja del campo y la labranza,

³¹ Bernat Vistarini y Cull (1999) identifican esta figura femenina con Minerva, aunque este dato no se explicita ni en el epigrama, ni en la glosa del emblema original.

y por el bien que en el estío espera,
trabaja otoño, invierno y primavera.

En la glosa indica que la esperanza es la mejor espuela para soportar cualquier trabajo; y justamente el ejemplo del labrador –que se esfuerza durante todo el año para obtener su cosecha en el verano– es una forma perfecta de verificar esta idea.

Al recorrer el corpus completo podemos comprobar los sentidos simbólicos y ejemplarizantes que se expresan de la labranza. Más allá de que mentalidad de la España de la época suele despreciar los trabajos manuales en pos de un ocio aristocrático, descubrimos, de todas formas, cuán arraigada se muestra la consabida analogía entre el crecimiento espiritual del hombre y el cultivo de la tierra, convirtiendo la actividad del labrador en el ejemplo paradigmático para el hombre bueno que se esfuerza en este mundo con el fin de alcanzar la vida eterna en el próximo.

Y, como se ocupan de señalar los emblemas, no sólo se trata aquí de esfuerzo humano, sino que la agricultura enseña también a confiar en el auxilio divino, a tener una fe esperanzada, porque nada podrá cosecharse del campo si Dios a través de la naturaleza no ayuda con la correcta proporción de agua, sol y aire.

Es por eso entonces que la tarea del labrador es una forma perfecta de hablar de una recurrente preocupación para el hombre moderno: la importancia de las obras humanas sin dejar de lado la necesaria fe en Dios. La fe con obras que tantas discusiones supondría en la época de Cervantes.³²

La importancia de unir, a la fe y esperanza en Dios, las obras que contribuyen al buen fin del hombre, aparece repetidas veces en las *Novelas ejemplares*. De manera escueta podremos señalar aquí que uno de los modos de manifestación más evidentes de esta idea en la colección, se ve representada en los finales felices que alcanzan los protagonistas realmente ejemplares que no se dejan vencer por el infortunio y pueden afrontar sus conflictos con esperanzada confianza en la providencia; es decir, los que mantienen la esperanza, pero también actúan para ayudar a mejorar su suerte (los casos más claros se dan en *La española inglesa*, *La gitanilla*, *El amante liberal*, *La fuerza de la sangre*, *Las dos doncellas* y *La ilustre fregona*).

Un modo más explícito de sostener esta idea se presenta justamente en la novela de *La ilustre fregona*. Pues en ella, uno de los protagonistas, Tomás de Avendaño, dice: “Tan imposible será apartarme de ver el rostro desta doncella como no es posible ir al cielo sin buenas obras.” Desde ya que no es este un tratamiento profundo del tema, pero no se puede dudar del valor incontrovertible de la afirmación (“no es posible ir al cielo sin buenas obras”) que se usa como comparación para confirmar su determinación de conocer a la “ilustre fregona” de quien tanto habían oído hablar. De más está decir que si bien su compañero Carriazo censura su enamoramiento de oídas, en modo alguno cuestiona lo afirmado en el enunciado comparativo.

Recapitulando lo dicho hasta aquí, volvemos a los vestidos de labradora de Costanza, ahora iluminados por los sentidos recogidos en la emblemática, que nos permiten colocarlos en un campo más vasto donde cobra mayor profundidad y resuena con más amplitud este detalle descriptivo.

Como ya apuntamos, no es un detalle menor el tipo de vestidos que usa Costanza, porque se trata –junto con el nombre– de la expresa voluntad de su madre y resulta por eso un legado materno de orden no material. Por su condición de legado inmaterial conlleva en sí mismo la

³² Es preciso recordar la distinción entre protestantes y católicos sobre los medios que concurren a la salvación del alma: sólo la fe para los primeros y la concomitancia de fe con obras para los segundos, aunque la proporción e importancia relativa entre ambas produjo disputas entre los mismos católicos (la polémica *de auxiliis* entre dominicos y jesuitas da testimonio de esto). Tal distinción resulta fundamental para comprender el valor de las argumentaciones que reafirman la importancia de la fe unida a las obras o, como se presenta en los emblemas sobre la labranza, la necesaria conjunción de trabajo unido a la esperanza de buena cosecha.

voluntad de transmitir una idea, un mensaje; se trata de un símbolo que se imprime sobre el cuerpo de la hija, así como el nombre que la señala y le da una identidad propia.

Los sentidos hacia los que hemos visto que apunta el simbolismo de la labranza y el trabajo del labrador dedicado, concuerdan perfectamente con la actitud ejemplar que ha aprendido a mantener Costanza: humildad, perseverancia, fortaleza silenciosa en las dificultades, dedicación sin distracciones, esperanza y confianza en los bienes futuros. Cualidades todas que podrían resumirse también en la constancia que nos indica su nombre.

Todo esto cuadra muy bien con la figura de la protagonista, con el silencio que la rodea desde su nacimiento, con su entereza frente a la vida algo licenciosa del mesón y con el descubrimiento final de su identidad noble que cambia su ventura.

En los sentidos descubiertos hasta ahora o resaltados en nuestra lectura con la ayuda de la emblemática, creemos encontrar iluminado un concepto esencial de la ejemplaridad novelesca. Las historias que construyen *La ilustre fregona* parecen apuntar hacia la conocida oposición entre la virtud heredada y la virtud adquirida, o de manera más drástica entre honra y virtud que a diferencia de aquélla, se funda en la propia interioridad –no en la mirada de la sociedad– y requiere un adecuado equilibrio entre el ser y el parecer.

Como bien analiza Williamson, la novela de Cervantes pone en cuestión la valoración moral implícita en las rígidas jerarquías de la sociedad española del Siglo de Oro, retratando nobles caballeros que actúan de manera condenable, damas de alta alcurnia que esconden con engaños delitos ajenos para no ver su honra cuestionada o jóvenes que para tener algo de libertad, mienten descaradamente.

No nos parece una simple concesión a las formalidades sociales o al género idealizante que Costanza recupere al final de la novela su estado o linaje de sangre, porque éste al fin y al cabo ha demostrado tener poco valor ejemplar. Sino un triunfo de su actitud virtuosa –que excede en diferentes maneras las de sus progenitores– premiándola tal vez con un amante como Tomás Avendaño quien ha visto su valor esencial y ha querido humillarse para servirla.

De maneras no moralizantes, ni explicitando una sola línea de lectura, Cervantes ofrece a sus lectores conflictos, personajes y representaciones simbólicas en los que pueden descubrirse preocupaciones esenciales para que ellos mismos conformen su sentido ejemplar. A nosotros la emblemática, como un *thesaurus* simbólico, nos ha permitido acercarnos al conjunto de significados y alusiones latentes en el texto de cuya precisión podemos dudar, pero no de que tenían validez y vigencia en los mismos años durante los cuales Cervantes escribía y los primeros lectores abordaban sus novelas.

Obras citadas

- Alciato, Andrea. Santiago Sebastián ed. Pilar Pedraza trad. *Emblemas*. Madrid: Akal, 1993.
- Alsina, Jean. "Algunos esquemas narrativos y semánticos en *La ilustre fregona*." José Jesús de Bustos Tovar coord. *Lenguaje, ideología y organización textual en las "Novelas ejemplares."* *Actas del Coloquio celebrado en la facultad de Filología de la Universidad Complutense en mayo de 1982*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid - Université de Toulouse-Le Mirail, 1983. 204-205.
- Arena, Silvana Mariel. "La política del cuerpo femenino o la construcción de 'un silencio pegado a las carnes' en *La ilustre fregona* de Cervantes." Alicia Parodi & Juan Diego Vila eds. *Para leer a Cervantes*, Buenos Aires: Eudeba, 1999. 149-160.
- Barrenechea, Ana María. "*La ilustre fregona* como ejemplo de la estructura novelesca cervantina." *Filología* 7 (1961): 13-32.
- Bernat Vistarini, Antonio. "Algunos motivos emblemáticos en la poesía de Cervantes." G. Grilli ed. *Actas del II Congreso de la Asociación de Cervantistas*. Napoli: Società Intercontinentale Gallo, 1995. 83-95.
- . "'Componer libros para dar a la estampa' y las maravillas de la Cueva de Montesinos." Antonio Bernat Vistarini ed. *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Palma: UIB, 2001. 671-684.
- . "Reflejos del tema de la 'Dignitas Hominis' en la obra de Cervantes." José Adrián Bendersky ed. *Don Quijote en Azul. Actas de las II Jornadas Cervantinas Internacionales*, Azul: Instituto Cultural y Educativo del teatro Español, 2011. 303-321.
- Bernat Vistarini, Antonio, John T. Cull & Edward J. Vodolokys. *Enciclopedia de los emblemas españoles ilustrados*. Madrid: Akal, 1999.
- Bernat Vistarini, Antonio y John T. Cull. "The emblem in Spain." Peter M. Daly ed. *Companion to Emblem Studies*. New York: AMS Press, 2008.
- Borja, Juan de. *Empresas morales*. Bruselas: Francisco Floppens, 1680.
- Bouzy, Christian. "El hombre sabio es un caracol (entre emblemática y lexicografía): una visión del hombre sabio en los hermanos Horozco y Covarrubias." Ignacio Arellano ed. *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro. El Sabio*, Pamplona: GRISO-LEMSO, 2005.
- Campa, Pedro F. *Emblemata Hispanica. An Annotated Bibliography of Spanish Emblem Literature to the Year 1700*. Durham & London: Duke University Press, 1990.
- Casalduero, Joaquín. "Notas sobre *La ilustre fregona*." *Estudios de Literatura Española*. Madrid: Gredos, 1973. 151-162.
- Castro, Américo. *El pensamiento de Cervantes*. Madrid: Revista de Filología Española (Anejo VI), 1925.
- Cervantes, Miguel de. Luis Andrés Murillo ed., *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Madrid: Castalia, 2003.
- . Jorge García López ed. *Novelas ejemplares*. Barcelona: Critica, 2001.
- Covarrubias, Sebastián. *Emblemas morales*. Madrid: Luis Sánchez, 1610.
- . Ignacio Arellano & Rafael Zafra eds. *Tesoro de la lengua castellana o española. Edición integral e ilustrada*. Madrid, Frankfurt: Iberoamericana, Vervuert, 2006. [DVD-ROM, Studiolum].
- Chevalier, Maxime & Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1993.
- Cull, John T. "Death as the Great Equalizer in Emblems and in *Don Quixote*." *Hispania* 75.1 (1992): 8-17.
- . "Heroic Striving and Don Quixote's Emblematic Prudence." *Bulletin of Hispanic Studies* 67.3 (1990): 265-277.

- Daly, Peter M. *Literature in the Light of the Emblem*. Toronto: University of Toronto Press, 1998.
- . *Emblem Theory. Recent German Contributions of the Emblem Genre*. Nendeln-Liechtenstein: KTO Press, 1978.
- D'Onofrio, Julia y Denise Estremero. "Abandono y regreso. Movimientos del discurrir ejemplar." Mabel Brizuela, Cristina Estofén, Gladys Gatti & Silvina Perrero eds. *El hispanismo al final del milenio*. Córdoba: Comunicarte Editorial, 1999.
- D'Onofrio, Julia. "Configuraciones emblemáticas en *La ilustre fregona* de Cervantes." Mariana Genoud de Fourcade & Gladys Granata de Egües eds. *Unidad y multiplicidad. Tramas del hispanismo actual: Mendoza: Asociación Argentina de Hispanistas - Universidad Nacional de Cuyo*, 2009. II, 41-49.
- . "Elogio de lo inacabado: la problemática del retrato en el prólogo de las *Novelas ejemplares* de Cervantes." Eduardo Urbina & Jesús G. Maestro eds. *Anuario de Estudios Cervantinos. Entre lo sensible y lo inteligible: Música, poética y pictórica en la literatura cervantina* 7 (2011): 93-107.
- . "Las esferas." Alicia Parodi & Noelia Vitali eds. *Misceláneas ejemplares*. Buenos Aires: Eudeba, en prensa.
- Erasmus de Rotterdam. Ramón Puig de la Bellacasa ed. *Adagios del poder y de la guerra y Teoría del adagio*. Valencia: Pretextos/Generalitat Valenciana, 2000.
- . R.A.B. Mynors trad. & ed. *Collected Works of Erasmus. Vol. 32*. Toronto: University of Toronto Press, 1989.
- . Lorenzo Riber trad. & ed. *Obras escogidas*. Madrid: Aguilar, 1956.
- Febres, Eleodoro. "La ilustre fregona: configuración de la balanza en su forma y contenido." *Anales Cervantinos* 32 (1994): 137-155.
- Flor, Fernando R. de la. *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*. Madrid: Alianza, 1995.
- . *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1999.
- . "La imagen del mundo. Emblemática y Contrarreforma." Sagrario López Poza ed. *Florilegio de estudios de emblemática. Actas del VI Congreso Internacional de Emblemática de The Society for Emblem Studies*. Ferrol: Sociedad de Cultura "Valle-Inclán," 2004. 65-77.
- Forcione, Alban. *Cervantes, Aristotles and the Persiles*. Princeton: Princeton University Press, 1974.
- García Arranz, Julio. "La imagen jeroglífica en la cultura simbólica moderna. Aproximación a sus orígenes, configuraciones y funciones." J. J de Olañeta, ed. *Los días del Alción. Emblemas, literatura y arte del Siglo de Oro*. Palma de Mallorca: Ediciones Universidad de las Islas Baleares y College of the Holy Cross, 2002. 229-255.
- Graham, David. "Emblema Multiplex. Towards a Typology of Emblematic Forms, Structures and Functions." Peter Daly ed. *Emblem Scholarship: Directions and Developments*. Turnhout: Brepols Publishers, 2005. 131-158.
- Horozco y Covarrubias, Juan. *Emblemas morales*. Segovia: Juan de la Cuesta, 1589.
- Joly, Monique. "Para una reinterpretación de La ilustre fregona: ensayo de tipología cervantina." Karl-Hermann Körner & Dietrich Briesemeister, ed. *Festschrift für Hans Flasche zum 70. Geburtstag*, Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1983. 103-116.
- . "'Rebuzne el pícaro': comentarios sobre el uso cervantino de una fábula de Esopo." *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Itsmo: Madrid, 1986. 53-60.
- . "En torno a las antologías poéticas de *La gitanilla* y *La ilustre fregona*." *Cervantes* 13 (1993): 5-15.
- Loach, Judy. "Body and Soul: A Transfer of Theological Terminology into the Aesthetic Realm." *Emblematica* 12 (2002): 31-60.

- López Poza, Sagrario ed. *Estudios sobre literatura emblemática española. Trabajos del Grupo de Investigación Literatura Emblemática Hispánica (Universidade da Coruña)*. Ferrol: Sociedad de Cultura "Valle-Inclán," Colección SIELAE, 2000.
- Lokos, Ellen. "El lenguaje emblemático en el *Viaje del Parnaso*." *Cervantes* 9.1 (1989): 63-74.
- Mansueto, Donato. "The Impossible Proportion: Body and Soul in Some Theories of the Impresa." *Emblematica* 12 (2002): 5-29.
- Maravall, José Antonio. "La literatura de emblemas en el contexto de la sociedad barroca." En *Teatro y literatura en la sociedad barroca (edición corregida y aumentada)*. Madrid: Crítica, 1990. 92-118.
- Praz, Mario. *Imágenes del Barroco (estudios de emblemática)*. Barcelona: Siruela, 1989.
- Parodi, Alicia. *Las Ejemplares una sola novela*. Buenos Aires: Eudeba, 2002.
- Riley, E.C. *Teoría de la novela*. Madrid: Taurus, 1982.
- Thompson, Colin. "Horas hay de recreación, donde el afligido espíritu descansa: reconsideración de la ejemplaridad en las *Novelas ejemplares* de Cervantes." Christof Strosetzky coord. *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO), Münster 20-24 de julio de 1999*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2001. 83-100.
- Ullman, Peter. "An Emblematic Interpretation of Sansón Carrasco's Disguises." J. M. Solá, A. Crisafull & B. Damián eds. *Estudios literarios de hispanistas norteamericanos dedicados a H. Halztfeld con motivo de su 80 aniversario*. Barcelona: Hispam, 1974. 223-38.
- Williamson, Edwin. "Challenging the Hierarchies: the Interplay of Romance and the Picaresque in *La ilustre fregona*." *Bulletin of Spanish Studies* [Edwin Williamson, Jeremy Robbins coords. *Essays in Memory of E. C. Riley on the Quatercentenary of Don Quijote*] 81.4-5 (2004): 655-674.
- Vila, Juan Diego. "La madre sin nombre: violación, clausura e ideología en *La ilustre fregona*." Alicia Parodi & Juan Diego Vila eds. *Para leer a Cervantes*. Buenos Aires: Eudeba, 1999. 171-187.