Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 43 (2003)

Artikel: La cultura simbólica y alegórica en "Los cigarrales de toledo" de Tirso de Molina

Autor: Arellano, Ignacio

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-268359

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 05.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

LA CULTURA SIMBÓLICA Y ALEGÓRICA EN *LOS CIGARRALES DE TOLEDO* DE TIRSO DE MOLINA

1. No se puede exagerar la importancia que todas las formas del ingenio alcanzan en el Siglo de Oro, ni tampoco la inclinación a las formas expresivas que tienen que ver con los emblemas, empresas, jeroglíficos, pegmas, etc., que proliferan en toda la literatura del Siglo de Oro[1], sobre todo desde la afición humanista a este género. Abundan incluso, como recuerda V. Infantes[2], los *loci* emblemáticos, que los escritores áureos desarrollan en su creación literaria, sin hacer referencia necesariamente a una ilustración de tipo gráfico, pero que reflejan siempre un prurito de exhibición ingeniosa. Se rastrean por tanto infinidad de materiales y elementos de calidad emblemática en toda la literatura aurisecular, y en Tirso ofrecen un fértil terreno para el examen de las distintas modalidades de agudeza (toda clase de juegos mentales y verbales que glosa Gracián en su *Agudeza y arte de ingenio*) relacionadas con elementos visuales y plásticos.

---

[1] He estudiado algunas cuestiones relativas a este ámbito en I. Arellano, "Motivos emblemáticos en el teatro de Cervantes", *BRAE*, LXXVII, 1997, pp. 419-43, "Visiones y símbolos emblemáticos en la poesía de Cervantes", *Anales cervantinos*, 34, 1998, pp. 169-212, "Más sobre el lenguaje emblemático en el *Viaje del Parnaso de Cervantes*", *Lexis*, 23, 2, 1999, pp. 317-36, "Los emblemas en el *Quijote*", en *Emblemata aurea*, ed. R. Zafra y J. J. Azanza, Madrid, Akal, 2000, pp. 9-32, "Elementos emblemáticos en las comedias religiosas de Calderón", en *Calderón: una lectura desde el Siglo XXI*, ed. M. Gómez y Patiño, Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2000, pp. 219-48, "La isotopía emblemática y su pertinencia genérica en *El caballero del sol*, comedia cortesana de Vélez de Guevara", en *Silva. Studia philologica in honorem Isaías Lerner*, Madrid, Castalia, 2001, pp. 37-54. En esos trabajos, a los que remito por abreviar, recojo algunas referencias bibliográficas que sería muy largo detallar ahora.

[2] V. Infantes, "La presencia de una ausencia. La emblemática sin emblemas", *Literatura emblemática hispánica,* La Coruña, Universidad, 1996, pp. 93-109.

Blanca Oteiza[3] ha hecho recientemente un excelente análisis de algunos aspectos "emblemáticos y pictóricos" en el teatro de Tirso, iluminando con mucha inteligencia algunas de las técnicas y funciones más significativas de este material en la obra dramática del mercedario, que ahora quisiera complementar en estas páginas dedicadas a la obra en prosa de *Los cigarrales*.

Como en otras aproximaciones propias o de diferentes estudiosos, intentaré ver cómo el emblema en su conjunto "ha influido como forma de pensamiento o estructura artística en la poesía, la narrativa o el teatro", poniendo por "delante de cualquier consideración de orígenes y fuentes el sistema conceptual operativo de los emblemas"[4], sin obsesiones por indicar una fuente precisa, ya que la multiplicidad de las mismas y la calidad mostrenca de estos materiales hace imposible en la mayoría de los casos la determinación genética de un determinado uso.

2. En *Los cigarrales* hay dos formas de explotación ingeniosa – en el terreno que ahora me interesa –, especialmente privilegiadas por cierta sistematización: a) lo que llama Gracián agudeza trabada, es decir, series de metáforas organizadas o alegorías, y b) las referencias emblemáticas, de connotaciones visuales. A menudo ambos elementos se dan unidos de forma complementaria, tomando la alegoría forma de desarrollo visual de elementos abstractos, según otro de los significados del término retórico. En última instancia el emblema

---

[3] B. Oteiza, "Aspectos emblemáticos y pictóricos en el teatro de Tirso de Molina", en *Tirso de Molina: textos e intertextos*, ed. L. Dolfi y E. Galar, Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 2001, pp. 57-87; consultar la p. 58 sobre los conocimientos emblemáticos de Tirso. Ver también P. Restrepo, *La estructura y función del emblema en el teatro de Tirso de Molina*, tesis doctoral disponible en Ann Arbor, UMI, 1995.

[4] A. Egido, prólogo a la edición de *Emblemas* de Alciato de S. Sebastián, Madrid, Akal, 1993, citas en pp. 11 y 13.

puede concebirse como una manifestación del alegorismo tan extendido en multitud de formas en el Renacimiento y Barroco[5].

La intensidad con que se dan estos aspectos en *Los cigarrales* se muestra incluso en el léxico explícito[6], que a menudo se refiere a lo que se dice "por emblemas" (p. 160), "enigmas" (p. 187), "empresas" (pp. 190, 193), "alegórico bosque" (p. 256), "simbólica selva" (p. 256), etc.

La tendencia al desarrollo ingenioso de alegorías (agudeza trabada) es parte esencial del a menudo moroso y elaborado estilo descriptivo y narrativo de *Los cigarrales*. Las primeras líneas de la obra evocan la ciudad de Toledo llena de luminarias, en figura de dama lujosamente ataviada con las luces que semejan "apretadores, plumas y medallas de diamantes, con que adornando su cabeza a imitación de sus hermosas damas, mostraba en su tocado que hasta las cosas inanimadas hermosea el adornarse al uso" (p. 112); una discusión amorosa se desarrolla como serie de metáforas de la esfera económica en las que un galán confiesa la deuda a la dama enamorada, pero se manifiesta insolvente, porque no está enamorado de ella y por tanto mal puede pagarle; sin un preciso conocimiento de los matices del lenguaje metafórico desarrollado a lo largo de un soneto – junto con otros juegos de palabras y alusiones agudas – no se capta el mecanismo ingenioso con el que el desamorado galán excusa su poca receptividad:

> Si el confesar la deuda pagar fuera,
> yo ajustara a los gastos el recibo,
> pero donde el alcance es excesivo
> y ninguno el caudal, aun no hay espera.

---

[5] Ver la tesis de Sigmund Méndez (Universidad de Salamanca, 2002, aún inédita) *Allegoria. Introducción teórica y estudio crítico en la literatura hispánica del siglo XVII.*

[6] Mis citas corresponden a la edición de *Los cigarrales* de L. Vázquez, Madrid, Castalia, 1996, a cuya introducción remito para detalles sobre esta obra tirsiana que ahora no me son esenciales para lo que trato. Estos términos que recojo se refieren al propio texto de Tirso y juzgan las técnicas expresivas del propio autor.

Prendas sacó la ejecución primera
de una verdad en cuyos yerros vivo,
y no hay acción a bienes de cautivo
que a podellos gozar libre viviera.
Acabad vos con él suelte la prenda
y hasta que vos cobréis su finca aguarde
que a fe que es abonada el alma mía.
Pero vos acreedor, yo sin hacienda,
cobraréis, mi señora, nunca o tarde,
que a esto se pone quien a pobre fía. (pp. 148-49)

En otro poema inserto en la sección primera de apertura, en que don Alejo lamenta sus penas amorosas, se alegoriza extensamente el amor en forma de navegación llena de peligros, pues el piloto es Cupido (ciego), y la relación amorosa está llena de escollos y sirtes, encantos y tormentas. Es un tema bastante tópico y repetido en la poesía del tiempo y Cervantes lo ha tratado también, sobre todo en el II soneto de Silerio de *La Galatea* ("Gracias al cielo doy, pues he escapado / de los peligros deste mar incierto, / y al recogido favorable puerto / tan sin saber por dónde, he ya llegado").

Igualmente extensa y elaborada, entre otras muchas que sería ocioso ejemplificar, es la alegoría de los sufrimientos que tienen los viajeros en una venta como imagen de la Pasión de Cristo, lo que califica el narrador (oyente del relato de otro personaje) de "acomodada alegoría" (p. 290):

> ventas donde cada día se representa la pasión de Cristo. Porque en aquella vendió un calabrés a su Maestro por treinta dineros, fue una vez sola, pero aquí cada día se venden inocentes pasajeros. [...] El prendimiento se verifica en el que acabamos de ver y huir. El grasiento huésped (dijo mi criado) bien puede pasar plaza en la barriga y corpulencia de Anás, si en la espesura y autoridad de barbas de Pilatos. Aquí azotan, si no en la coluna, sobre un bufete o banco, las bolsas. Y ya que no niegue San Pedro, reniegan al hacer de la cuenta [...] unos con otros, cantando a media noche gallos, que no dejan pegar los ojos en toda ella. No faltan mozas tentadoras que a fuer de la de Pilatos desatinan a los pasajeros. Sobre nuestros vestidos y hacienda echarán

> agora suertes los sayones bandoleros. Allí hubo dos ladrones y el uno fue bueno; aquí infinitos y todos son malos. Salvose allí Barrabás porque padeciese el justo, y aquí el ventero, peor que él, quedará libre, pagando nosotros. Solo falta que se ahorque Judas, que es el huésped que nos vendió... (pp. 289-90)

En cuanto a la presencia de emblemas es fácil acumular ejemplos microtextuales en numerosos lugares de la miscelánea: el espejo del propio conocimiento (p. 105)[7]; el almendro madrugador que pierde sus flores por adelantarlas (p. 115)[8]; las sirenas tentadoras que atraen a las perdiciones amorosas (p. 167)[9]; la víbora que rompe al nacer el vientre materno, imagen de los celos (p. 391)[10]; y otros tan conocidos en los repertorios emblemáticos como la palma, ejemplo

---

[7] Me limitaré a recordar los abundantes matices emblemáticos del espejo, sobre todo en el moral de autoconocimiento y recuerdo de la muerte, como en el emblema 82, Centuria II de S. de Covarrubias (*Emblemas morales,* ed. facsímil de C. Bravo Villasante, Madrid, FUE, 1978), donde un esqueleto sostiene un espejo, verdadera memoria de la vida.

[8] Emblema de la locura y la imprudencia, de la vanidad y fragilidad de la vida humana y sus pompas y ambiciones. El almendro es, en efecto, uno de los primeros árboles que florecen, convertido en símbolo, según dice Covarrubias, del madrugador, pero también de los peligros de quien se apresura sin prever el futuro. Recuerda Covarrubias que Alciato había incluido dos emblemas consecutivos en su colección: 208, *Amygdalus*, y 209, *Morus*, que expresan el contraste entre los precoces sin fruto y los prudentes que florecen lentamente pero llegan a buen término. Ver F. de Armas, "The Flowering Allmond Tree: Examples of Tragic Foreshadowing in Golden Age Drama", *Revista de Estudios Hispánicos*, 14, 1980, pp. 117-34.

[9] Alciato (*Emblemas*, al cuidado de M. Soria, Madrid, Editora Nacional, 1975, emblema 115) las representa con el cuerpo mitad pez serpentino y tocando la lira, "mujer seductora que acaba en oscuro pez, como muchos monstruos que trae consigo el deseo" y para J. de Horozco (*Emblemas morales,* Segovia, Juan de la Cuesta, 1589, libro II, emblema 30) son símbolo del vicio que empieza en forma agradable y termina en monstruo.

[10] Ver emblemas de la Perrière, en A. Henkel y A. Schöne, *Emblemata*, Stuttgart, Metzler, 1976, col. 662 o de Hernando de Soto y Francisco de Villava en A. Bernat y J. Cull, *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados*, Madrid, Akal, 1999, núms. 1684 y 1686.

de la ingratitud, porque no da el fruto a quien la planta (p. 397), el camaleón que cambia de color, símbolo de los aduladores (p. 413), o los abundantes casos de representaciones iconográficas mitológicas en los que es difícil delimitar los matices emblemáticos debido al alto grado de topicidad y lexicalización (Faetón, Tántalo, Sísifo, pp. 412-14, Ocasión, p. 439, el Tajo, p. 453). Casos como la Fama (p. 430) toda lengua, con talares y alas que envidiaría el ave fénix, acumulan cierta densidad de motivos visuales que sin duda remiten a modelos emblemáticos pero no siempre se manifiestan estos con tanta claridad. Cesare Ripa[11] (I, pp. 395-96) proporciona detalles oportunos sobre la Fama:

> Mujer vestida con sutil y sucinto velo, [...] que aparece corriendo con ligereza. Tiene dos grandes alas, yendo toda emplumada, poniéndose por todos lados tantos ojos como plumas tiene y junto a ellos otras tantas bocas y otras muchas orejas. Sostendrá con la diestra una trompa.

El emblema de Hadrianus Junius que recogen Henkel-Schöne (col. 1536) es perfectamente ilustrativo con su Fama, dedicada a Jacobo Blondelio, "Oculata, pennis fulta, sublimem vehens / Calamum aurea inter astra Fama collocat".

3. Pero más que establecer el catálogo de los elementos emblemáticos y las alegorías en *Los cigarrales*, interesará la revisión de dos momentos especialmente importantes que reflejan de modo espléndido la funcionalidad de estos modelos ingeniosos en el contexto de la fiesta aristocrática que constituye parcialmente el horizonte de algunas de las reuniones descritas en la obra.

Los fastos y representaciones en el ámbito cortesano son muy abundantes en tiempos de Felipe III, tanto en el palacio real, como en

---

[11] C. Ripa, *Iconología*, Madrid, Akal, 1987, 2 vols.

casas y palacios de la nobleza, o en las cortes virreinales[12]. Antes de los importantes estudios de Teresa Ferrer, Shergold[13] examinó numerosas manifestaciones teatrales y parateatrales (fiestas, entradas, saraos, torneos...) con referencias a escenificaciones claves, como las de *El premio de la hermosura* de Lope o *El caballero del Sol* de Vélez de Guevara, representada en las fiestas de Lerma de 1617, evento perfectamente documentado e ilustrativo de estos complejos festivo-dramáticos. Las dos fiestas que me interesa estudiar en *Los cigarrales* no alcanzan el rango aristocrático de estos otros casos aludidos, pero dentro de su ámbito más mediano, recogen sin duda las mismas tendencias y formalidades. No se olvide que, como apunta Gállego[14], el jeroglífico (emblemas, alegorías, etc.) termina por ser ornato obligado de toda conmemoración, desde las exequias de un rey a la entrada de una reina, "de la sesión académica a la fiestecilla de un convento de pueblo".

4. En la primera de las ocasiones (tramo introductorio, antes del primer cigarral) el lector se asoma al torneo celebrado después de la boda de don García y Serafina. Los mismos atavíos de las damas pertenecen a una de las modalidades de expresión simbólica, la de los colores[15]:

> Salió vestida Irene de tabí de plata y verdemar; Narcisa de encarnado, Anarda de pajizo, Isabella de rosaseca, Lucinda de turquí, Diana de morado, Sirena de flor de romero. Y la graciosa Lisida, descuidada del bien que le prevenía su firmeza y cuidadosa de quien juzgaba tantas

---

[12] Ver T. Ferrer, *La práctica escénica cortesana, de la época del Emperador a la de Felipe III*, London, Tamesis, 1991, y *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)*, Valencia, Universidad de Valencia-Universidad de Sevilla-UNED, 1993.

[13] N. D. Shergold, *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1967, pp. 236-64.

[14] J. Gállego, *Visiones y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 86. Con certero juicio conecta estas modalidades con la "locura por los juegos de ingenio, la agudeza" (p. 116).

[15] Ver Gállego, *Visiones y símbolos*, pp. 183-94.

> leguas distante y tenía tan cerca, salió de leonado, con guarnición de verde oscuro y oro, señal de sus congojas aliviadas de la esperanza. [...] procurando hacer de los vestidos y tocados enigmas de sus pasiones, expuestas a las varias interpretaciones de quien las explicaba...

Los significados simbólicos de los colores serían fácilmente interpretables en general en una época de gran vigencia de estos mecanismos[16]: el azul denota celos, el verde esperanza, el morado amor, el leonado gravedad y firmeza, etc.

El torneo en cuestión es concretamente una naumaquia – género bien conocido desde la antigüedad y muy frecuente en las fiestas cortesanas del Renacimiento y Barroco –, que se desarrolla en el Tajo, y que da pie a las descripciones de las barcas, ricas en elementos simbólicos. No es tampoco un género nuevo. Bastaría recordar casos tan relevantes como la descripción de Juan de Mal Lara de la galera real de don Juan de Austria, verdadera enciclopedia de emblemas y alegorías, o, ya en el teatro del Siglo de Oro, la nave del caballero del Sol en la comedia de Vélez de Guevara, que he comentado en otro lugar[17].

El desfile de las barcas se abre con una en figura de dragón, en cuya proa se advierte la cabeza que "en siete repartida retrataba la Hidra fabulosa, victorioso triunfo del Tebano" (p. 188)[18]. Despejada la humareda que una explosión de cohetes produce, se ve en la barca,

---

[16] Ver el "Dechado de amores", citado por E. M. Wilson y J. Sage, *Poesías líricas en las obras dramáticas de Calderón. Citas y glosas*, London, Tamesis Books, 1964, p. 45: "Si sale la dama de color blanco, denota castidad. Si sale la dama de azul, denota celos. Si sale la dama de verde, denota esperanza. Si sale la dama de color morado, denota amor. Si sale la dama de leonado, denota gravedad y firmeza. Si sale la dama con guarnición de oro, denota majestad. Si sale la dama de negro, denota honestidad, o tristeza"; véase, además, la abundante bibliografía de textos y estudios sobre el simbolismo de los colores que se citan ahí, pp. 46-47.

[17] El artículo citado "La isotopía emblemática y su pertinencia genérica en *El caballero del sol*, comedia cortesana de Vélez de Guevara".

[18] Emblemas de hidra en Henkel-Schöne, col. 628, o en Villava (ver Bernat y Cull, *Enciclopedia*, cit., núms. 835-36).

en una escena de simbología heráldica, a don Fernando, vestido de rey, coronado de diademas imperiales, "con un estoque desnudo en la mano diestra y en la otra un globo o esfera, armas de nuestro Toledo" (p. 188). En los remos van pintadas las armas de las principales ciudades y villas que se incluyen en el reino toledano. En una tarjeta lleva la letra que dice:

Las armas me hacen feliz,
letras y hermosura heredo,
mas ¿qué mucho, si Toledo
en todo es la emperatriz?

Letra que propone al ingenio de sus lectores la "interpretación misteriosa" del postrer verso en que se lee abreviado el nombre de la ciudad homenajeada, pues la síncopa de Toledo, quitándole la sílaba de en medio viene a ser todo, "con tanta propiedad como pueden verificar sus ingenios, religión, nobleza, hazañas, riqueza, clima, aguas y frutos" (p. 189).

Aparece ante la admiración de los espectadores otra barca en figura de ánade, cubierta de plumas, de cuyo pico-proa sale don Suero, de blanco, y con lanza y escudo que es una tarjeta en la que se lee otra letra ingeniosa:

Hoy por vos, ánade, el río
pasa a nado mi fe honrada:
Por vos nada y sin vos ¡nada!

Los entendidos agradecen la agudeza del mote, conociendo quién era la dama a quien servía el galán y la correspondencia con que era pagado,

> ponderando el ver incluido en el verso primero su nombre y sobrenombre[19] con tanto artificio, puesto que hubo escrupulosos que dijeron ser falta reprobada en las empresas, cuya alma es la letra, aprovecharse o jugar del vocablo en ellas... (p. 190)

Como se ve la proliferación de imágenes simbólicas y cartelas con juegos de ingenio que se interpretan en relación con la visualidad que podemos llamar escénica de los elementos de bulto (las barcas animales, por ejemplo) es muy acusada. El texto de Tirso es muy denso en detalles y sumamente elaborado. Ahora me limito a mencionar los elementos más llamativos.

La siguiente galera parece responder a un motivo habitual en este tipo de juegos, el del poder del dinero y el Interés, enfrentado al del Amor. La nave ostenta jarcias hechas de apretadores, cinturas, gargantillas y orejeras de oro y piedras preciosas, el espolón parece ser de oro macizo, y la velamenta está bordada de monedas (doblones, escudos, reales y toda suerte de monedas mayores). Los numerosos motes hacen referencia a este dominio del Interés: la letra que acompaña a los bordados de las velas es "No con viento, mas con estos". En la gavia se coloca el Amor, vestido ricamente (diferencia de la iconografía que lo presenta desnudo) y con unos anteojos de oro, con una letra que dice "Ciego al pobre, lince al rico". En el mastelero hay una bandera de color azul (símbolo de los celos) y un mastín pintado que ladra a un amante, el cual le echa pedazos de oro y atraganta al guardián con ellos. En infinidad de banderas, gallardetes y flámulas anda pintada la pobreza desnuda y afligida[20]. La barca tiene muchos más elementos simbólicos y emblemáticos (un enano horrible, pero lleno de riquezas, adorado por la Hermosura, que desprecia a Adonis y Absalón, etc.).

---

[19] No hace falta decir que este nombre es Ana del Río. Otro juego de antanaclasis hay en la letra (nada/nada).

[20] Como mujer desnuda y macilenta describe Ripa (*Iconología*, II, p. 217) a la Pobreza.

Esta barca de *Los cigarrales* se sitúa en una serie de representaciones simbólicas que tienen por centro al Interés y su enfrentamiento con el Amor, ejemplos de las cuales se hallan, sin ir más lejos, en las celebraciones de las bodas de Camacho del *Quijote*. En el texto cervantino, tanto las danzas que hacen unas doncellas hermosísimas, con la cabellera adornada de flores simbólicas[21], como la danza hablada de las ninfas que siguen al Amor y al Interés (*Poesía* es la primera, *Discreción* la segunda; y otras son *Buen Linaje*, *Valentía*, *Liberalidad*, etc.) siguen modelos emblemáticos, lo mismo que el castillo alegórico (Castillo del Buen Recato) tirado por cuatro salvajes. De especial importancia a nuestros efectos es el hecho de que los personajes crucen unas coplas que concentran el "mensaje" de la representación, a manera de glosa "de la parte visual de un emblema consistente en la disposición y actuación de las figuras en una escenario igualmente alegórico como el castillo del Buen Recato asediado por el Amor y por el Interés"[22]. El enfrentamiento de Amor e Interés es habitual en los repertorios, y podría añadirse aquí a los datos aportados por Pinillos el caso cervantino del *Persiles*[23], que ilustra con otros matices, en una estructura de carrera de barcas cercana al texto de *Los cigarrales*, este mismo tema:

> ... la barca de la insignia de Cupido se aventajaba [...] Aprovechose desta ocasión la segunda barca, que detrás de la del Amor venía, la cual traía por insignia al Interés, en figura de un gigante pequeño, pero muy ricamente aderezado [...] La barca tercera traía por insignia a la Diligencia, en figura de una mujer desnuda, llena de alas por todo el cuerpo, que a traer trompeta en las manos antes pareciera la Fama...

Sigamos con Tirso. Nuevas barcas toman parte en la escenificación de la fiesta: la de don Nuño es un huerto lleno de frutas y pájaros

---

[21] En Tirso son simbólicos los colores de los vestidos.

[22] M. C. Pinillos, "Emblemas en el *Quijote*. El episodio de las bodas de Camacho", *Criticón*, 71, 1997, pp. 93-103, cita en p. 97.

[23] Cervantes, *Trabajos de Persiles*, ed. J. B. Avalle Arce, Madrid, Castalia, 1969, pp. 215 y ss.

que contiene una noria guiada por la Paciencia; la de don Vela un monte con una peña en la que está recostada la Virtud en forma de Hércules cercado de pigmeos que significan el inútil ataque de los ignorantes contra el ingenio y la virtud. Todos estos elementos, con estas u otras significaciones, se documentan en los repertorios emblemáticos. Hércules dormido (detalle precisado por Tirso) atacado por pigmeos[24] es la ilustración del emblema 58 de Alciato; el comentario de Diego López lo aplica precisamente a los ignorantes que atrevidos en su ingenio, aunque es poco, "se atreven con los más doctos y más poderosos". En cuanto al sentido de Hércules como representación de la Virtud, es común, y Pérez de Moya en su *Filosofía secreta*[25] lo explica con detenimiento:

> según la alegoría o moralidad, por Hércules es entendida la victoria contra los vicios [...] por Hércules se entiende un hombre fuerte, habituado en virtud y buenas costumbres...

No acaba ahí el cortejo: siguen otras muchas barcas, que relacionaré muy por encima: una de Apolo, que lleva un "Parnaso crítico" (oportunidad para enderezar algunas burlas a los culteranos: los poetas críticos llevan las ropas puestas al revés o modelos extravagantes, y las coronas de laureles les cercan no la cabeza sino el estómago...); otra de Sansón ha de ser leída como alegoría amorosa ("en el templo del Amor atormentan los celos, filisteos de la paciencia", p. 199); otra es "una mazmorra de cautivos amantes, con esposas, argollas, cadenas y grillos en manos, cuellos y pies, y sobre ellos el dios nieto de la espuma" (p. 199). Esta barca de cautivos de Amor y alguna otra que le acompaña son interesantes por las alteraciones contextuales que opera sobre la iconografía convencional de Cupido[26], con

---

[24] Ver la *Enciclopedia* de Bernat y Cull, núm. 76.

[25] Juan Pérez de Moya, *Filosofía secreta*, ed. E. Gómez de Baquero, Madrid, NBAE, 1928, I, cap. 2.

[26] Ver el modelo descrito por Alciato, emblema 107, "Vis Amoris", que representa a Cupido con arco y flechas y alas.

sus atributos de arco, flechas, venda en los ojos, etc. De acuerdo a la alegoría de la cautividad, Cupido va vestido en esa barca de turco, pero en otra que figura una carabela portuguesa, Cupido viene con capuz y sombrero portugués (alas y arco también), aludiendo al tópico de los portugueses enamoradizos y derretidos siempre de amor.

De todas las barcas que se suceden merece la pena reparar con algo más de espacio en el "pequeño barco" en que llega un personaje llamado Tirso, "humilde pastor de Manzanares", en una representación de valor autobiográfico rica en detalles simbólicos que reivindican su valía y rechazan las mordeduras de los envidiosos (pp. 200-201):

> llegó en un pequeño barco, aunque curioso, hecho todo un jardín que hallara lugar entre los hibleos, y en medio dél una palma altísima, sobre cuyos últimos cogollos estaba una corona de laurel. Trepaba el pastor por ella, vestido de un pellico blanco, con unas barras de púrpura a los pechos, marca de los de su profesión[27], y ayudábanle a subir dos alas, escrito en la una "Ingenio" y en la otra "Estudio", volando con ellas tan alto que tocaba ya con la mano a la corona, puesto que la Envidia, en su forma acostumbrada de culebra, enroscándose a los pies, procuraba impedirle la gloriosa consecución de sus trabajos...

No hay que indagar mucho para reconocer en el pellico blanco el hábito mercedario, y en las barras de púrpura el escudo de la Orden. La palma y el laurel como símbolo del premio y victoria son omnipresentes en las colecciones de emblemas. La imagen del ingenio que intenta volar y quiere ser retenido por la envidia recuerda a un emblema de Alciato, el 120, "Que la pobreza impide subir a los ingeniosos", donde un hombre ingenioso con alas en la mano izquierda no puede volar porque una piedra (la pobreza) le cuelga de la derecha: aquí las dos alas llevan nombre (ingenio y estudio) y no

---

[27] No de la profesión de pastor, sino de la orden religiosa en la que profesa, la de la Merced.

es la pobreza sino la envidia la que quiere impedir, en vano ahora, el vuelo del poeta. La simbolización de la envidia como culebra se rastrea en muchos emblemas. Usualmente la Envidia se representa como una vieja que muerde su propio corazón y se alimenta de víboras; traduce Daza Pinciano a Alciato: "Por declarar la invidia y sus enojos / pintaron una vieja que comía / víboras, y con mal contino de ojos. / Su propio corazón muerde a porfía". C. Ripa (*Iconología*, I, pp. 341-44) comenta varias representaciones donde las serpientes desempeñan un papel primordial:

> Mujer delgada, vieja, fea y de lívido color. Ha de tener desnudo el pecho izquierdo, mordiéndolo una sierpe [...] la serpiente [...] simboliza el remordimiento que permanentemente desgarra el corazón del envidioso [...] va vestida del color de la herrumbre, destocada y con los cabellos entreverados de sierpes...

Góngora en *Soledad* I evoca a la envidia cortesana como "la que su alimento / el áspid es gitano".

Pero dejemos esta primera fiesta fluvial para examinar en el espacio que queda la representación alegórica del Bosque de Amor que se describe con mayor riqueza de detalles aún que la anterior en el Cigarral segundo.

5. De la naumaquia pasamos al asedio de un alegórico bosque de Amor que la dama Narcisa ha preparado en el correspondiente cigarral, en el que ha dispuesto un enramado laberinto (motivo favorito de los emblemistas) de árboles y flores, con muchas calles y lazos, imitador del de Creta. Varios caballeros han de enfrentarse a este laberinto en sus diferentes calles alegóricas que se abren desde un arco de entrada engalanado de todo tipo de flores en deleitosa confusión. Un cartel avisa de que nadie se atreva a entrar por la puerta central del arco que conduce al "Castillo de la pretensión de Amor" si no es casado, mientras que por las dos entradas laterales se ofrece una alternativa a los galanes que quieran alcanzar el castillo a través de los rodeos laberínticos: entrarán por la puerta izquierda los que tienen satisfacción de sus damas y no temen los peligros del

tiempo y la mudanza, y por la derecha los que con celos y temores viven dudosos del fin de su esperanza. Se reconocerá una adaptación profana y amorosa del motivo del *bivium*[28] muy representado en diversos emblemas, motivo que se reitera en cada una de las avenidas del laberinto donde hay que elegir entre dos senderos.

Los trayectos en el laberinto ("alegórico bosque", "simbólica selva") son una verdadera colección de alegorías y emblematismos: las calles de la mano derecha son las del Temor, Celos en Duda y Poca satisfacción de sí. Las de la izquierda son Confianza de amor, Estimación de sus servicios y Menosprecio de sus competidores. En cada una de ellas se abren nuevas ramificaciones, de modo que todo el laberinto proporciona numerosas oportunidades para exhibir este tipo de representaciones simbólicas, que comentaré resumidamente.

Los tres galanes que se entran por las calles de la mano derecha se van enfrentando a una serie de enigmas, jeroglíficos y adivinanzas que deben resolver si quieren avanzar. Don Fernando ve una silla formada de flores con el letrero Esperanza y unos versos, situada en la embocadura de otras muchas calles con sus respectivos letreros que mencionan los diferentes efectos del temor (Desesperación, Venganza, Iras, Enojos, etc.). El espacio laberíntico del jardín se conforma como una lección acerca de la pasión amorosa, sus riesgos y sus sufrimientos. Espinas, laureles sin hojas y otras plantas ofrecen sus lecciones simbólicas hasta llegar al término del laberinto en donde halla el galán un moral lleno de su cuerdo fruto, con una corona pendiente de sus ramas y una letra que dice "Para ti": es decir, la paciencia y la prudencia conducen al triunfo de conseguir el fruto. Ya he comentado antes la presencia del almendro, al cual se opone el moral, como símbolo de los prudentes. Recuerda Covarrubias que Alciato había incluido dos emblemas consecutivos en su colección: 208, *Amygdalus*,

---

[28] El *bivium* (dos sendas), simbolizado igualmente en la Y pitagórica, aparece también en el Evangelio (*Mateo*, 7, 13-14). En la mitología Hércules debió elegir entre dos caminos, el estrecho de la virtud y el ancho del vicio. Hay muchas representaciones emblemáticas: ver el citado libro de Henkel-Schöne, cols. 1294-1295.

y 209, *Morus*, que expresan el contraste entre los precoces sin fruto y los prudentes que florecen lentamente pero llegan a buen término.

Don Melchor entra por la calle de la Poca satisfacción de sí, que pronto se divide en tres ramales: uno de ellos está precisamente poblado de "almendros desiguales y locos" (p. 241), pues la temeridad es hija de la locura. Por los escalones de Solicitud, Secreto y Ocasión, arriba a la cima de un montecillo coronada por una palma "de cuyas victoriosas ramas pendía un arnés escrito en el peto Perseverancia", etc. (p. 242). Los arneses, armas o trofeos pendientes de árboles o colocados sobre una roca son frecuentísimos en la emblemática[29], pero en este caso de Tirso se añade la explotación ingeniosa del jeroglífico: así en el asta de una lanza sin hierro en la punta se lee "no los hagas en tu amor", enigma cuya solución estriba en la dilogía de hierros (yerros) (metal/errores). Más adelante topa a Cupido que lleva en la mano una corona de encina, símbolo de la fortaleza y signo del triunfo de don Melchor, que a través de la perseverancia y la evitación de los yerros amorosos consigue alcanzar el castillo de la Pretensión de Amor, como su compañero don Fernando.

Don Vela, entretanto, ha ingresado en el laberinto por la calle de los Celos en duda, compuesta de todo tipo de flores azules (el color simbólico de los celos) y de espinos (p. 243). El principal elemento emblemático que halla es una mesa con dados[30] y una tarjeta ("Todo es suertes el amor"): obligado a jugar una partida para ver si el triunfo le abre el camino, y al no conseguir ganar con los dados, echa mano a la espada y sale directamente al castillo. Don Vela no tiene humor para los aprendizajes y las destrezas alegóricas.

Después de describir cómo estos tres caballeros que han tomado el arco de la derecha han conseguido llegar a su meta, Tirso se ocupa de los otros confiados de sus damas, que tomaron el de la mano izquierda, don Alonso, don Suero y don Miguel, que deben igual-

---

[29] Ver Bernat y Cull, núms. 169, 171, 172...

[30] Ver Bernat y Cull, núm. 532, emblema de Sebastián de Covarrubias Horozco, mesa con dados.

mente leer en los vericuetos del laberinto las lecciones propias para la conquista del castillo de amor.

En la primera calle se suceden: cama de adormideras (Cama de la confianza, que se hunde cuando se echa encima: no hay que descuidarse en el amor es la lección), plumas de pavo real (alusivas a los cien ojos de Argos, que según el mito fueron el origen de los adornos del pavón; ojos insuficientes para vigilar a Isis: nueva lección para los enamorados descuidados) y una estatua de la Vigilancia "de apariencia de bronce, llena de caras, cuyos muchos ojos se ayudaban de otros tantos antojos de larga vista" (p. 249).

Por la segunda calle (Estimación de sus servicios) se encuentra don Suero a la alegoría del Conocimiento propio, hecha de heno, esparto y atocha, materias frágiles como los pensamientos de los presuntuosos, y con un plato de ceniza en la mano, lección en la que insiste otro sendero poblado de cañas verdes, estériles de flores y frutos y símbolo de la vanidad de pensamientos, a los que se suman parras locas, una jaula de la que se le escapan pájaros, y sobre todo una galería de espejos con la imagen del Desengaño en medio. Son espejos deformantes presididos por un letrero: "Mientras no te conocieres / peor que esos monstruos eres". Sobre el valor emblemático del espejo ya he hablado antes. Termina su aventura con un carro de girasoles que evoca al carro del Sol, desde donde cayó Faetón, símbolo de los imprudentes y temerarios, y desde el que cae, más amablemente, sobre un lecho de flores, don Suero, hallándose al final fuera del laberinto.

Don Alonso entra por la última calle, y sexta en orden. Entre otros muchos elementos, que no me detendré a glosar, se le aparece un elefante "imitado al natural... entrándose por la probocide o trompa un ratoncillo pequeño que le inquietaba" (p. 254), con la letra:

Al que de la fortaleza
es jeroglífico y dueño
vence un animal pequeño.

Que es, ni más menos, parte de un emblema de Sebastián de Covarrubias Horozco[31], el cual glosa el emblemista:

> No hay fuerza tan segura ni constante
> que no la rinda y dome un accidente:
> el ratón pone miedo al elefante...
> [...]
> pequeña cosa es al grande ofensa...;

y continúa:

> Represéntanos el emblema un elefante, con un ratón que va a entrarse por la trompa, el cual dicen suele matarle...

Lección para el galán que ha escogido la calle del desprecio de sus competidores, actitud imprudente en el amor que debe rectificar:

> parece que despertando entonces le dio causa a hacer más estima de sus competidores, enfrenando el orgullo de su presunción, aunque la seguridad con que vivía de su dama desanubló estos recelos (p. 254).

Tras pasar por varias calles más (la de la Ausencia, el túmulo de La voluntad de tu dama...) logra reunirse con los otros cinco caballeros al final del "alegórico bosque" (p. 256) en la plaza de armas de la amorosa milicia para dar el asalto al florido alcázar del castillo de la pretensión amorosa, defendido por damas (alegorías de nuevo) que en diferentes trajes y con letreros a los pechos "representaban las encontradas pasiones de los celos, amor, presunciones, temores y confianzas" (p. 256). Termina esta fiesta con el ataque al castillo y una pelea de alcancías ("rebatiéndolos sus defensores con tiros arrojadizos de alcancías"), semejante a la de las bodas de Camacho cervantinas, en que se asalta el castillo del Buen Recato,

---

[31] Ver Bernat y Cull, núm. 580. Para otros emblemas elefantinos, evocados en el teatro ver el artículo de Oteiza citado, pp. 63-64.

también usando alcancías como proyectiles: era un juego de regocijo bien conocido en la época y que explica Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana*:

> Entre otros juegos de regocijos se usa el de los alcanciazos, que en lugar de naranjas se tiran con las alcancías, que estando sin cocer no pueden hacer mucho mal...

Por lo demás, el mismo castillo de Amor se inserta en una tradición alegórica medieval muy rica de ejemplos, como el caso de la Cárcel de Amor de la novela de Diego de San Pedro.

6. La densidad de manifestaciones de la cultura simbólica que se muestran en *Los cigarrales de Toledo* hay que interpretarla no solo en el marco de la afición a tales elementos, sino también dentro del contexto preciso de esta miscelánea. De hecho, aunque los detalles emblemáticos y alegóricos se rastrean en todo el volumen, se concentran de modo especial en las dos celebraciones comentadas, que pertenecen al mundo de los fastos y fiestas cortesanas – en el nivel concreto de categoría nobiliaria en el que se mueven los personajes de *Los cigarrales* –, es decir, que Tirso concibe estos pasajes como ingredientes indispensables de la miscelánea que está construyendo, y los coloca al mismo nivel de otros (núcleos narrativos, aventuras varias, novelita cómica de *Los tres maridos burlados*, comedias insertas en el conjunto...). Como en otros aspectos de su mundo destaca la alta densidad del ingenio tirsiano, la perfección con que integra todos los materiales y la propensión optimista de sus desenlaces: pues a través de todos los laberintos, la verdad es que los personajes (confiados o desconfiados) consiguen llegar al castillo de la pretensión amorosa. No hay que olvidar que en *Los cigarrales* todavía la vertiente de diversión predomina sobre la moral que reflejará el *Deleitar aprovechando*.

Ignacio ARELLANO
Universidad de Navarra