

TIRSO DE MOLINA: TEXTOS E INTERTEXTOS



Tirso de Molina

ACTAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL
ORGANIZADO POR EL GRISO Y LA UNIVERSIDAD DE PARMA
(PARMA, 7-8 DE MAYO DE 2001)

LAURA DOLFI Y EVA GALAR (EDS.)

ASPECTOS EMBLEMÁTICOS Y PICTÓRICOS EN EL TEATRO DE TIRSO DE MOLINA

Blanca Oteiza
IET. Universidad de Navarra¹

Emblemática y pintura favorecen el empleo de «técnicas audiovisuales» que el teatro áureo acoge con éxito². Y Tirso, al igual que otros dramaturgos, explota eficazmente las posibilidades expresivas de estos materiales con fines diversos: adornar, admirar, adoctrinar, conmové..., y hacer reír; en definitiva, el deleitar aprovechando tan afecto al Mercedario.

Es mi intención aquí añadir algunas observaciones a trabajos precedentes sobre estos modos de expresión en su teatro³, con una casuística limitada⁴, pero, creo, representativa, y abierta a más aportaciones, sin duda necesarias para sistematizar su presencia y

¹ Esta publicación se enmarca en el proyecto de investigación *Técnicas dramáticas de la comedia española. Tirso de Molina*, subvencionado por la Dirección General de Enseñanza Superior del Ministerio de Educación y Cultura de España (PB98-0314-CO4-03).

² La bibliografía sobre emblemática y literatura cuenta con numerosos estudios, que no puedo recoger aquí; véanse los volúmenes de actas de los congresos de Teruel (*Actas del I simposio internacional de emblemática*, 1994), La Coruña (*Literatura emblemática hispánica*, 1996) y Pamplona (*Emblemata aurea*, 2000), y el volumen colectivo *Estudios sobre literatura emblemática española* (2000). Para las relaciones entre pintura y teatro sirva esta selección: Orozco (1947), Bastianutti (1981), Sebastián (1981), Vosters (1981), Damiani (1989), Egido (1990), Calvo Serraller (1991), Gállego (1991), Portús (1992), M. Morán, y J. Portús, (1997), Portús (1999), y Zafra, «Calderón y la pintura». En todos estos trabajos, y otros que iré citando, se encontrará toda la bibliografía importante.

³ Ver Roig (1983, 1986), Smith (1985), Arellano (1994, 1995, 1999a, 1999b), Restrepo (1995), Cull (1996), y Montaner (1999).

⁴ Citaré por la edición de B. de los Ríos, *Obras dramáticas completas*, indicando volumen y página; las ediciones de otros autores por su numeración de verso; los datos completos de todas las referencias se hallan en la bibliografía final.

usos en el universo dramático de Tirso, y valorarlos respecto a los de otros dramaturgos.

Puede afirmarse que Tirso conocía bien la emblemática, si consideramos que estudia en los jesuitas⁵, quienes utilizan el género emblemático, entre otras cosas, como texto de estudio y como ayuda para su sistema de oración⁶; si consideramos que para sus actividades religiosas de magisterio y predicación se serviría en sus sermones de emblemas y jeroglíficos, que eran una de las fuentes de la *inventio* oratoria⁷; si consideramos que asiste al apogeo de los libros de emblemas, pues, además del de Alciato, entre 1579 y 1648, se publican los de Juan de Borja, Juan de Horozco, Hernando de Soto, Sebastián de Covarrubias, Juan Francisco de Villava, y Saavedra Fajardo... Sin olvidar el libro de empresas y divisas que su compañero de Orden, Fray Alonso Remón, saca en 1627 sobre el fundador Pedro de Nolasco⁸; y, por último, si consideramos que en su obra dramática hay suficiente concentración de modelos y técnicas emblemáticas como para aceptar su importancia⁹.

⁵ L. Vázquez, 1995, pp. 358-59, 360.

⁶ Ver Lloyd-Bostock, 1979, pp. 204 y ss., y Campa, 1996, p. 44.

⁷ López Poza, 2000, p. 263. Es práctica habitual el empleo de emblemas, y de la imagen en general, como técnicas de memorización (Lloyd, 1979, pp. 391 y ss.; Rodríguez de la Flor, 1996) y método de adoctrinamiento y evangelización (A. Vázquez, 1991, p. 905). Un ejemplo de muchos, en este sentido, son las *Evangelicae Historiae Imagines* de Jerónimo Nadal, o las ilustraciones del Antiguo Testamento de Hans Holbein, que pueden verse en la edición de Bernat Vistarini (2001).

⁸ Cuando nace Tirso, se hallan en el mercado la primera edición de los emblemas de Alciato (1531), su primera traducción al español por Daza Pinciano (1549), y los comentarios latinos de Sánchez de las Brozas (1573); y aparecen los *Emblemas morales* de Juan de Borja (1581); los *Emblemas morales* de Juan de Horozco y Covarrubias (1589 o 1591); *Emblemas moralizadas* de Hernando de Soto (1599); *Emblemas morales* de Sebastián de Covarrubias Horozco (1610); *Empresas espirituales y morales* de Juan Francisco de Villava (1613); los *Comentarios* en castellano de los emblemas de Alciato por Diego López (1615); *Discursos elógicos y apologeticos. Empresas y divisas sobre las triunfantes vida y muerte del glorioso patriarca San Pedro de Nolasco* de Alonso Remón (1627); *Idea de un príncipe político cristiano. Empresas políticas* de Saavedra Fajardo (1642)... Ver más bibliografía en Lloyd, pp. 49 y ss., y Campa, 1990.

⁹ Como advierte Restrepo, «El número de emblemas que hallamos en la obra de Tirso no solo es abundante y significativo, sino que, en algunas ocasiones, la relación teatro/emblema alcanza un carácter casi simbiótico, subrayando hasta qué punto el pensamiento emblemático influyó en el modo de concebir la acción dramática», y «desempeñan múltiples funciones en una variedad de contextos [...]. El emblema puede caracterizar a un personaje, resumir el conflicto dramático o expresar la lección moral de una obra. Por lo tanto, el emblema no desempeña

Y puede afirmarse, también, que conoce y le interesa el mundo de la pintura¹⁰: utiliza con frecuencia sus tecnicismos en sentido recto o metafórico (retrato, naípe, colores, matices, lienzo, bosquejo, sombra, lejos, borrón, temple¹¹...); menciona pintores y describe cuadros (*El caballero de Gracia*, IV, p. 298)¹²; introduce pintores (recuérdese el pintor al vuelo de Serafina en *El vergonzoso en palacio*) y retratos como motivos del enredo¹³; emplea pinturas en sus obras, y pinta lienzos con palabras.

La inserción de ambas artes (emblemática y pintura) es semejante a la de otros autores¹⁴ y tiene lugar en dos apartados principales, como señala Arellano a propósito del teatro cervantino: por un lado, las menciones en el nivel textual, que siguen en mayor o menor medida los modelos estrictamente emblemáticos o pictóricos, tal como aparecen en el conjunto de repertorios usuales de la época, y en este sentido estas menciones son asimilables a las de cualquier otro género literario (poesía o narrativa); y por otro, la presencia de emblemas y pinturas en la concepción de escenas, bien siguiendo modelos concretos localizables, bien basándose en formulaciones plásticas convencionales, aunque no se hallen fuentes definidas. Este tipo es estrictamente teatral y solo en el teatro encuentra cabida¹⁵.

un papel marginal, sino que contribuye al significado global y a la construcción de la obra» (1995, pp. 2 y 195).

¹⁰ Para el debate sobre diversos aspectos de la pintura y su relación con la poesía y otros géneros, ver M. Morán y J. Portús, 1997, y Portús, 1999. Tirso, como otros autores, equipara la historia con la pintura («Simbolizan muchos las pinturas —historias sin lengua las nombra el metafórico— con las historias mismas —que también las llaman pinturas que hablan», *Historia General de la Orden de Nuestra Señora de las Mercedes*, II, p. 351), y la pintura con la poesía («que no en vano se llamó la poesía pintura viva», *Cigarrales de Toledo*, p. 226).

¹¹ Comenta la invasión del vocabulario de la pintura en la literatura Portús, 1999, pp. 40 y ss., y 119.

¹² Herrero señala la mención del pintor Martínez Montañés en *La reina de los reyes*, comedia hoy atribuida a Hipólito de Vergara (1943, pp. 121-22).

¹³ Ver *Amar por arte mayor*, *Amor y celos hacen discretos*, *El árbol del mejor fruto*, *Doña Beatriz de Silva*, *La prudencia en la mujer*, *Quien calla otorga*, *Quien habló pagó*, *Siempre ayuda la verdad*, *La villana de Vallecas*...

¹⁴ Menciono algunos trabajos que citan otros más: para Lope ver las entradas correspondientes de la bibliografía de Arellano, 1999c; sobre Calderón (Arellano, 1990, 2000, «El bestiario de los dramas de Calderón» y «Aspectos emblemáticos en los dramas de poder y de ambición de Calderón»); para Cervantes (Arellano, 1997, 1998), para Mira de Amescua (Cull, 2000) y sobre Vélez de Guevara (Arellano, 2001).

¹⁵ Ver Arellano, 1997, p. 419.

Comentaré a continuación algunos tipos de inserción, de menos a más implicación en sus modelos correspondientes, con referencias emblemáticas primero y pictóricas después, equiparables en usos y funciones.

NIVEL TEXTUAL

En este nivel se advierten diversas posibilidades con resultados diferentes.

a) Una buena parte de estas referencias se instalan en el texto mediante tópicos lexicalizados (el Argos vigilante, el presumido Narciso, las encantadoras sirenas; la valentía del león, mansedumbre del cordero, la vista del lince, la curiosidad del armiño..., la dureza del diamante), frases hechas, o refranes; en figuras retóricas variadas (descripciones, comparaciones, símiles, metonimias, metáforas, etc.), con funciones concretas (ejemplificadoras, admonitorias, chistosas...), y procedentes de fuentes diversas (mitología, Biblia, historia natural, bestiarios...) con las que están poco conectadas visualmente, aunque es fácil relacionarlas con los campos expresivos que me ocupan. Y es que en estos casos la imagen cede ante el significado, que llega a la mayor parte del público, y el reconocimiento (y visualización) de los modelos concretos se reserva para sectores entendidos.

Margarita, pecadora licenciosa, tiene varios propósitos de enmienda antes de su arrepentimiento total, o sea, cae varias veces para levantarse según anticipa el título de la comedia *Quien no cae no se levanta*; y para ilustrar cómo evitar una de estas recaídas con su amante, elige el motivo del vómito y el perro:

MARGARITA Valerio, volved en vos,
 mudad de intento y estado;
 por Dios solo os he dejado,
 no hagáis competencia a Dios. [...]
 Si de mi pasado yerro
 os vine cómplice a hacer,
 locura será volver
 al vómito como el perro. (vv. 2503-16; IV, p. 883)

El refranero y la emblemática lo registran con el mismo sentido moralizador de 'volver a lo que se ha abandonado', y así lo recoge Covarrubias en sus *Emblemas morales* primero (1610) y posteriormente en su *Tesoro de la lengua* (1611); aunque la mención en el texto aparece lexicalizada, es evidente la relación con representaciones emblemáticas como el grabado del emblema 92 de la Centu-

ria primera del repertorio citado de Covarrubias, que tiene por lema *Repetit, quod nuper omisit*, de fuente horaciana (*Epístolarum*, I, 1), y por epigrama el texto que sigue¹⁶:



Perro glotón, que habiendo vomitado
la demasiada carne que ha comido,
hidionda y desabrida la ha tornado
a engullir, de hambre compelido.
Tal es el penitente que ha dejado
el vicio y la ocasión do ha delinquido
y vuelve el miserable a la querencia,
olvidado de Dios y su conciencia.

El sentido del motivo, elegido apropiadamente, se corresponde con el asunto de la comedia y funciona a modo de lema emblemático; la imagen repulsiva de la *pictura* es operativa como lo es la del pecado reincidente.

La inserción pictórica en esta fase de lexicalización se limita a comentarios o asociaciones comunísimos, generalmente chistosos: el jardinero Peinado de *Quien da luego da dos veces* jura «por el lechón / que está junto a San Antón» (III, p. 303), animal inseparable de la iconografía popular del santo; y el gracioso Carrasco de *La villana de la Sagra* alardea de su valor semejándose al santo caballero San Jorge, parodiando precisamente con motivos carnavalescos la iconografía con que se pinta en muchos famosos lienzos (como el de Rubens del Museo del Prado) y más probablemente en muchas otras reproducciones de andar por casa, o en las familiares estampas devocionarias¹⁷: dice así haciéndose el valiente ante su amo:

¹⁶ Ver A. Henkel y A. Schöne, 1976, cols. 568-69, y A. Bernat y J. Cull, 1999, núm. 1315.

¹⁷ Para la proliferación de estampas y malas pinturas ver M. Morán y J. Portús, 1997, pp. 107 y ss., y 257-77. Pueden verse estampas de San Antonio en J.

Como un San Jorge me pinto,
 porque se ha de armar Carrasco
 de un embudo en vez de casco,
 con un pellejo de tinto,
 con cuyas armas iré
 más valiente que va un rufo,
 pues con arrojar un tufo
 muerte de puño daré. (III, p. 159)

b) Otros muchos motivos conectados con la emblemática y pintura se insertan en el microtexto de la comedia como medios de expresión retórica, fundamentalmente en comparaciones o alusiones más o menos descifrables, con significados seleccionados... como es habitual, en los que sin embargo prevalece también la función significadora frente al reconocimiento y visualización de los modelos, que siguen siendo percibidos solo por parte del público. Es el caso, por ejemplo, del motivo del delfín, salvador de naufragos, ilustrado extensamente por los tratados de animales y bestiarios, y dramatizado con variantes en la leyenda mitológica del músico Arión, a quien salvó de ahogarse un delfín, y al que se alude en *Palabras y plumas* para definir a don Íñigo, que se ha lanzado al agua a fin de salvar a su amada: «Arrojose por ti al mar, / fiel delfín de tus peligros» (II, p. 358). Alusión en que se trueca metafóricamente el referente mitológico (el delfín es el galán), se restringe la visualización emblemática (al delfín-galán y dama) y se anulan los datos legendarios innecesarios (codicia de los marineros) y otros sentidos asociados con este emblema como el de la avaricia¹⁸.

c) Y otros motivos, en fin, establecen una relación, interesante y compleja, entre el texto, el reconocimiento de los modelos y la visualización de sus imágenes mediante la palabra: imágenes, que pueden no tener correspondencias concretas y exactas con estructuras emblemáticas y pictóricas, e imágenes, que están integradas en emblemas y pinturas localizados y que llegan a materializarse en el escenario mediante el cuerpo, gestos y posturas del actor, u objetos concretos. En ambos casos la mirada del receptor se filtra a través de los ojos de la imaginación, técnica estrechamente relacionada con la que desarrolla la oración mental ignaciana, en la que se activa la «vista de la imaginación», que es precisamente, como

Portús y J. Vega, 1998, pp. 33, 246. La iconografía de estos santos populares está codificada; ver cómo deben pintarse en Pacheco, *El arte de la pintura*, pp. 688-90 para San Antonio abad, y pp. 684-88 para San Jorge, con ilustraciones de ambos.

¹⁸ Ver Daza, *Los emblemas de Alciato*, p. 30, y Diego López, *Declaración magistral*, pp. 235-37.

señala Arellano, la que funciona en gran parte en el espectador del teatro áureo, que debe suplir con ella (incitado por la palabra dramática) lo necesario para completar la visión ocular que le es directamente asequible¹⁹. Veamos algunos casos ilustrativos.

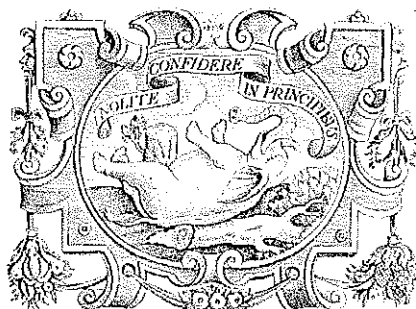
Estructura emblemática tiene la comparación retórica que establece don Alfonso de sí mismo con el elefante, a partir del modo en que ha de cazarse, explicado, entre otros, por el bestiario latino de la Biblioteca Universitaria de Cambridge del s. XII²⁰ y por Covarrubias, que en su *Tesoro de la lengua* le dedica un artículo de 4 folios, donde da noticia de la existencia de esta imagen y su significado político en una empresa de Juan Bautista Justiniano, pintada por Camilo Camili. Dice Covarrubias:

Camilo Camili en la empresa de Juan Bautista Justiniano pinta un árbol destroncado, a que se arrimaba un elefante que juntamente caía con él en tierra y esta letra: *Dum stetit*, significando con esto la muerte de algún príncipe, en cuyo favor se apoyaba y sustentaba, porque según opinión de muchos el elefante duerme en pie, arrimado tan solamente a un árbol, por no poder arrodillarse como los demás cuadrúpedos. El cazador se le asierra, [...] y arrimándose a él el elefante, caen ambos en tierra (p. 501).

Juan de Solórzano y Pereyra lo incluye en sus *Emblemas regionales políticos* de 1651 (tarde para Tirso), con el lema *Nolite confidere in principibus*, en la *pictura* un elefante caído boca arriba tras apoyarse en un árbol, y el epigrama siguiente:

¹⁹ Arellano, 1999c, p. 198, nota 3. Hay un caso interesante en la comedia hagiográfica *Quien no cae no se levanta* de parodia de la técnica de oración mental, que remite al método de la «composición de lugar» ignaciano. Margarita, pecadora arrepentida, invita a su criada Leonela a *contemplar*, ambas hincadas de rodillas: «*Margarita*.- La soberana embajada / del parainfo Gabriel / contempla, que desde Abel / tan pedida y deseada / fue hasta este punto divino [...] / ¿No contemplas? (*Duérmese Leonela*.) *Leonela*.- Ya contemplo. / *Margarita*.- Pues en oración mental / contempla aquel *Ecce ancilla* [...] / ¿No contemplas? *Leonela*.- Ya contemplo. / *Margarita*.- Contempla, pues, esto así / mientras yo a la Virgen doy / gracias [...] / *Leonela*.- ¡Válgate Dios por lacayo! / ¡Qué buenas piernas que tienes! / *Margarita*.- ¿Qué es eso? *Leonela*.- Estoy contemplando. / *Margarita*.- ¿En la embajada? (*Aparte*.) *Leonela*.- ¿Pues no?, / en la que Lelio me dio. / *Margarita*.- ¿Qué dices? *Leonela*.- Digo que ando / agora en cuando del cielo / el ángel se despedía [...]» (vv. 2304 y ss.; IV, pp. 880-81).

²⁰ Malaxecheverría, 1996, p. 4.



Arboris ad truncos Elephantis carnea molés
 applicat, ut relevet nocturno membra sopore.
 Proh miserum; quippe arbor erat praecisa latenter
 arte venatoris; fulcro ceciditque cadente:
 sic capitur, dum stare nequit, mansuescere discens.
 Discite mortales nullis haerere potentum
 truncis; deficient, caditisque cadentibus ipsis;
 imminet heu casus; spes omnis in arbore fallax.
 (emblema LIX, fols. 487-88)

Otro emblema sobre este motivo, con el lema *Nusquam tuta fides*, y en el dibujo un elefante apoyado en un árbol mientras un cazador sierra el pie del árbol, lo reproducen A. Henkel y A. Schöne, procedente de Joannes Sambucus, 1566²¹:



Y Tirso inserta el motivo en un monólogo de la comedia palatina *Del enemigo, el primer consejo* en el que don Alonso, preso, reflexiona sobre la inestabilidad de la privanza, y en este alto de la ac-

²¹ Ver A. Henkel y A. Schöne, 1976, col. 416, donde se recogen el texto y otras fuentes más del emblema.

ción dramática el pensamiento del personaje se estructura a modo de emblema, en el que los dos primeros versos se corresponderían al lema, los siguientes a la descripción de la *pictura* y los últimos al comentario, donde se hace efectiva la comparación poética. Dice así:

¡Qué loco desvaría
quien de los hombres esperanzas fía!
No tiene coyunturas
el bruto corpulento
que en cándido marfil libró su estima,
y ansí en las espesuras
para cobrar aliento
no cama, un tronco escoge a que se arrima;
mas para que le oprima
el cazador le asierra;
recuéstase sobre él y dando en tierra
en lugar de aliviarle, le lastima.
Nunca me derribara
si al árbol del favor no me arrimara.
¡Ayer favorecido,
hoy preso, hoy sin estado! (III, p. 1318)

La misma construcción emblemática tiene el pensamiento de Liberio, en una situación semejante de la comedia bíblica *Tanto es lo de más como lo de menos*: es el hijo pródigo, que, perdidos sus bienes por vida desordenada y malas compañías, en un alto de la acción dramática, se lamenta de su poca cabeza, y se compara a un árbol al revés:

Árbol se llama al revés
el hombre, y si en todos ellos
son raíces sus cabellos
y son los ramos sus pies,
árbol con propiedad es,
que más perfección encierra;
mas ¡ay de mí, cuánto yerra
quien por gustos de mentira,
raíces que el cielo mira,
quiere arraigar en la tierra! (II, pp. 196-97)

La imagen, de larga tradición en la cultura occidental (Platón, Filón...) ²², y conectada con el tópico del hombre como microcosmos, no aparece como emblema *sensu stricto* en ninguno de los re-

²² Ver en el clásico estudio de Rico, 1985, las entradas a *árbol* del índice alfabético.

pectorios manejados, y puede considerarse, provisionalmente, una adaptación original de Tirso a la estructura emblemática, práctica usual²³, con descripción inicial de una *pictura* y posterior *subscriptio*, a partir de grabados emblemáticos muy conocidos en que cabellos y brazos son ramas de árboles, y los pies raíces²⁴. Juan de Horozco y Covarrubias²⁵ en el emblema *Virtutis radices altae* cuya *pictura* es un árbol de raíces profundas en la tierra, soportando fuertes vientos, sobre la firmeza de la virtud arraigada, comenta: «Considérase el hombre como un árbol vuelto al revés, y siendo así que las raíces han de estar en el cielo, aunque las ramas estén en la tierra ¿qué puede haber en el mundo que con tanta firmeza no se sufra?», idea que recoge también Covarrubias en el *Tesoro de la lengua*: «Del hombre dicen ser árbol al contrario del que tiene sus raíces en la tierra, porque él parece tenerlas en el cielo, figurando por ellas los cabellos y el cerebro» (s. v. árbol).

La técnica de la visualización verbal es relevante también con materiales pictóricos. Hay varios casos interesantes en su teatro, entre ellos la descripción de Flandes, en clave paródica, al inicio de la comedia *El castigo del penseque*, ciudad a la que están a punto de llegar don Rodrigo y Chinchilla, que en lo que me interesa ahora, es suma de todos los tópicos pictóricos de lugares ideales, que configuran el género del paisaje amable, en el que destacaron precisamente los pintores flamencos. Chinchilla comenta que «Flandes todo es un vergel» y lo sabe porque así

se nos vende en nuestra tierra
en lienzos. Allí una sierra;
un ameno valle aquí,
y en él dos gamos corriendo,
que también corren en Flandes
gamos pequeños y grandes;

²³ Ver Bouzy, 1996, p. 38, e Infantes, 1996, p. 103.

²⁴ Ver, por ejemplo, el emblema de Alciato *In obliuionem patriae* (Diego López, *Declaración magistral*, pp. 282-83), cuya *pictura* es un loto personificado y el lema 'contra los que se olvidan de su natural', relacionado con la historia de Liberio, pero con otro sentido («Cuadra esta emblema contra aquellos que en viéndose en honra y autoridad se olvidan de su patria, de sus deudos, parientes, amigos, y aun lo que peor es de sus propios padres» (p. 284); o el emblema de Hernando de Soto *Poetis abundat aetas* (*Emblemas moralizadas*, emblema 9, fol. 17, en A. Bernat y J. Cull, 1999, núm. 534) también a otro propósito, pero en la *pictura* unas mujeres cuyos pies son raíces y los brazos ramas de un árbol (o sea, Dafnes convertidas en laureles).

²⁵ *Emblemas morales* (1591), libro 2, emblema 15, fol. 138r, en A. Bernat y J. Cull, 1999, núm. 144.

vanle tres galgos siguiendo,
y al trasponer de una cuesta,
le atajan dos caballeros,
mostrando en él sus aceros.
Luego, con música y fiesta,
dos damas de cardenillo,
oyendo el amor sutil
de un galán de perejil
con un colete amarillo,
que asentado en una puente,
a falta de silla o poyo,
por donde corre un arroyo
del orinal de una fuente,
en servillas se desvela.
Luego en un jardín están
tres damas con un galán
que tocando una vihuela
las entretiene despacio
porque el sol no las ofenda,
mientras sacan la merienda
de un almagrado palacio
con su puente levadiza,
seis torres y cien ventanas.
Acullá lanzan pavañas,
que un flamenco soleniza. (I, pp. 675-76)

Escenas de caza y escenas galantes, en un escenario casi bucólico con su verde valle, arroyo, gamos, el castillo y el puente levadizo, etc., acordes con el género palatino de la comedia, que no remiten a una pintura concreta sino a los motivos del género²⁶. No sabemos si se resolvió esta escena en la representación mediante algún decorado; en la príncipe no hay ninguna indicación que la presuma, porque no es necesario, y en todo caso dependería de la voluntad

²⁶ Palomo, a propósito de otra cuestión, se ocupa de este pasaje tirsiano, que documenta, entre otros pintores flamencos, con Gillis Van Coninxloo (1999, p. 189, nota 68). Pueden verse también diversos paisajes cercanos al tipo de pintura a que se refiere Tirso en Díaz Padrón, 1975: *Paseo a la orilla de un río* de Jacques d'Arthois (núm. 1359); los *Paisaje* de Gillis Van Coninxloo (núm. 1385), y Peter Gysels (núms. 1387 y 1388); *La vida en el campo* de Joost de Momper (núm. 1440), la *Excursión campestre de Isabel Clara Eugenia* de Joost de Momper y Jan Brueghel de Velours (núm. 1428), *La Infanta Isabel Clara Eugenia en el parque de Mariemont* de Joost de Momper y Jan Brueghel de Velours (núm. 1429), *Paisaje alpino* de Tobias Verhaecht (núm. 3057), los anónimos *Paisajes con cazadores* (núms. 2746-2747), y *Conversación en un bosque* (núm. T. 895).

del autor de comedia²⁷. Y no es necesario, entre otras razones, porque el género del paisaje flamenco, que debido a su éxito se realiza por encargo y en serie, y llega a ser criticado por los discretos, es muy familiar para el espectador contemporáneo²⁸.

En cualquier caso, los deícticos verbales (allí, aquí, luego, acullá) van dirigiendo los ojos por el decorado (si lo hubiere) o, lo que interesa resaltar más, los ojos de la imaginación sobre los diversos planos de la perspectiva paisajística, siguiendo la técnica de composición codificada que describe, por ejemplo, el propio Pacheco:

Cosa muy usada es en este tiempo, con cuya parte se han contentado muchos, el ejercicio de pintar países, a que los flamencos, especialmente, han sido muy inclinados, usándolos a temple y olio por la disposición de su cielo de sus provincias, campos, jardines y ríos. [...] El orden que se tiene para pintar un país, estando el lienzo dispuesto, es dibujarlo, repartiéndolo en tres, o cuatro, distancias o suelos. En el primero [...] se hacen los árboles y peñas mayores... en el segundo se hacen los árboles y casas menores, y en el tercero, mucho menos, y en el cuarto, donde se juntan las sierras con el cielo, se remata en mayor disminución. (*El arte de la pintura*, pp. 512-13)

No es la única vez que critica Tirso este género pictórico, y en *Cigarrales* va más allá y lo convierte en metáfora de engaño y falsedad cuando un personaje determina:

aconsejarse con sus escarmientos, menospreciando pretensiones del mundo —lienzo de Flandes en quien desde lejos causan recreo sus apariencias, y miradas de más cerca hasta las colores con que se pintan son falsas— acogerse al sagrado de una religión. (p. 416)

Caso semejante, con otro tipo de ilustraciones, es el de *La villana de Vallecas*: don Pedro y Agudo conversan sobre la posada a la

²⁷ Hartzenbusch (ed. 1848) añade la acotación «La escena es en una ciudad de Flandes, inmediata al mar. / Acto primero. / Campo con vista exterior de una ciudad; a un lado la casa de Liberio, extramuros», que reproduce, como es habitual, B. de los Ríos en su edición (I, p. 675).

²⁸ Aunque Palomo afirma, a propósito de la localización espacial de la comedia, que nos encontramos ante una cultura sin signos icónicos de tipo geográfico y que el gran negocio de las estampas o grabados nutría los talleres de los pintores, pero no era algo de conocimiento habitual (1999, p. 187), parece que el pueblo tenía acceso también a la pintura («Y es que por pobre que fuera, no había hogar en aquellos tiempos que no estuviera adornado con pinturas o, al menos, con toscos grabados»), aunque, claro, de la mano de malos pintores, que se atrevían con todos los géneros: «entre las obras salidas de manos de estos infames artistas se encontraban pinturas mitológicas y retratos [...] países, naturalezas muertas o torpes copias de cuadros célebres como las que, a otra escala, podían adornar las casas de la nobleza» (M. Morán y J. Portús, 1997, pp. 44 y 110, respectivamente).

que llegan, y Agudo le cuenta sus excelencias decorativas, que consisten en

un prolijo paramento;
 pintada en él la Pasión
 y la historia de Susana
 con los dos viejos y el baño;
 y al otro lado del paño
 un San Joaquín y Santa Ana
 y un ángel sobre la puerta,
 que con las alas los junta;
 al otro un sayón que apunta
 a un San Sebastián y acierta;
 luego un San Antón muy viejo
 con su vestido de estera,
 y debajo la escalera,
 junto a él un San Alejo.
 Remátase la labor
 con la espigadera Rud,
 cual le dé Dios la salud
 al bellaco del pintor (vv. 279-96),

o el de *La Santa Juana. Tercera parte*, donde Crespo incluye entre las cosas que heredaba su hija,

una cama, un arambel
 con la historia de Tobías
 cuando al gigante Golías
 mató junto a Peñafiel (I, p. 902),

que recogen motivos iconográficos de santos y escenas bíblicas o religiosas muy conocidos, reproducidos en lienzos y estampas por muchos pintores de poca monta²⁹. En cualquier hagiografía pueden encontrarse referencias precisas (la escalera de San Alejo, las flechas de San Sebastián...) y en los tratados de pintura, cómo deben pintarse. Las escenas pictóricas de estos versos combinan la piedad (de un San Antón, viejo; de San Joaquín y Santa Ana...) con el erotismo de la historia de Susana y los viejos en la escena del

²⁹ La pintura está en la calle e invade la vida cotidiana del hombre del XVII; como señalan M. Morán y J. Portús, se compraban cuadros en las tiendas de los pintores, o en los comercios; se colgaban a las puertas de las posadas, en los muros de las iglesias y se pregonaban por las calles; se vendían por las casas a domicilio (1997, pp. 112-113), y se repiten temas que se pintan, por ejemplo, en series de cuatro Magdalenas, cuatro Vírgenes de la leche, seis san Juanitos, seis san Onofre, seis Niños Jesús cardenales y seis Vírgenes de la Rosa (M. Morán y J. Portús, 1997, p. 115, nota 105).

baño, que pintaron, entre otros, Guercino y Tintoretto (Museo del Prado) o Antonio Esquivel (Museo de Bellas Artes de Sevilla)³⁰.

Un paso más y encontramos incluidos ya en el texto dramático los referentes exactos del modelo emblemático, en concreto por descripción y paráfrasis. En esta fase es también la palabra la que reconstruye imaginariamente el modelo emblemático mencionado, en ocasiones apoyada en la gestualidad del actor. Comentaré dos casos. El primero es la descripción de un emblema, que Tirso llama «símbolo», como otras veces «ejemplo» o «enigma»³¹, al igual que Covarrubias en su *Tesoro*: «Este nombre se suele confundir con el de símbolo, jeroglífico, pegma, empresa, insignia, enigma, etc.» (p. 506).

Es la conocidísima imagen de un halcón con capirote sobre una mano y un león dormido debajo, que tiene por lema el texto bíblico de Job (16,12), *Post tenebras spero lucem*, que no he localizado en ninguno de los repertorios manejados, a pesar de su popularidad, probablemente por ser desde su origen una empresa personal, que adoptó el conocido impresor de obras cervantinas Juan de la Cuesta³², y que Tirso emplea en *Marta la piadosa* como una alusión más de las muchas que hace en su teatro al *Quijote*: don Felipe y su criado Pastrana han llegado a Illescas; don Felipe huye de la justicia y se lamenta de su desgracia, mediante la verbalización del emblema: su *pictura* (descrita), el lema, y el comentario (*subscriptio*), donde, una vez más, se ligan los términos de la comparación:



³⁰ Ver Portús, 1998, pp. 109, 116, y 233.

³¹ En *El celoso prudente* la cigüeña es «símbolo» (II, p. 330) y en *La elección por la virtud* «ejemplo» (I, p. 324); en *Averigüelo Vargas* un instrumento no templado es «enigma» del cuidado del gobierno (III, p. 1045)...

³² Ver *Quijote*, vol. I, p. 2, y vol. complementario, p. 249, donde se hallará la bibliografía pertinente, y Redondo, 2001, p. 532.

DON FELIPE Si mis desdichas recelas,
 sírvate en esta ocasión
 el símbolo del halcón
 con capirote y pigüelas,
 que alivia mi desventura
 el misterioso letrado
 donde dice: «Alegre espero
 tras las tinieblas luz pura».
 Así yo, si desterrado
 una muerte me hace andar,
 luz cual él puedo esperar
 después de tanto nublado.
 (vv. 377-400)

El sentido de 'las cosas mejorarán', creo, es claro y no debe relacionarse con otros emblemas de halcones, como el de Borja, que con el lema *Libertas perniciosa* y en la *pictura* un halcón con una pigüela atada a su pata, advierte sobre la libertad dañosa, ni con la idea de vencerse a sí mismo, que propone Cull³³:



El segundo ejemplo, de la comedia bíblica *Tanto es lo de más como lo de menos*, remite directamente a un emblema de Alciato, que con el lema *Gula*, y en la *pictura* un hombre barrigudo, con largo cuello de grulla, lleva el epigrama siguiente:

³³ Cull, 1996, p. 624, nota 18. Ver Borja, *Empresas morales*, primera parte, pp. 138-39.

que imitasen pasadizos.
 Envidiaba Filogeno
 el cuello largo y prolijo
 de la grulla por gozar
 más el sutil gargarismo. (II, p. 202)

Y la escena grotesca se reforzaría presumiblemente con el movimiento postural y gestual del actor arrodillado y reforzando el alargamiento de su cuello.

El texto tirsiano tiene datos que no se encuentran en el emblema de Alciato, ni en la traducción de Daza, pero sí en los comentarios de Sánchez de las Brozas, el Brocense, a los emblemas de Alciato:

Philoxenus quidam Erixius, cum epularum voluptate duceretur, collum sibi dari gruis longius optabat, quod ex tactu caperet voluptate[m]. Praesenti ergo [cicone] depinguntur lurcones & gulosi seu heluones, quorum illis tribuit gruis collum, vt sibi dari postulabat Philoxenus: his, vel (etiam si maus) vtrisque; ventrem maxime prominentem. Expressit autem ventris haec gulaeque; mancipia, duarum auium maxime furacium, & gulae deditarum imagine³⁵.

La fuente y antecedente literario se halla en un texto de Aristóteles —como señala el Brocense, p. 389—, en concreto la *Ética a Nicómaco*, libro III, capítulo 10, donde al hablar de la templanza se lee: «Por eso un glotón pedía a los dioses que su gáznate se volviera más largo que el de una grulla, por atribuir al contacto el placer que experimentaba» (1118a, p. 48); texto que tampoco menciona a Filogeno, por ser adición posterior incluida en el código Laurentianus del siglo X, según señalan sus editores Araujo y Marías. Entre las traducciones al español de la *Ética a Nicómaco* destaca por su importancia la del humanista Pedro Simón Abril, que la traduce del griego y la dedica a Felipe II; aunque permaneció «inérita hasta nuestros días a pesar de ser la única traducción castellana hecha directamente del griego», ya la tenía preparada en 1577³⁶. Esta traducción incluye también el dato que interesa:

Por lo cual se dice de un gran comedor, llamado Filoxeno Frigio, que deseaba tener el cuello más largo que una grulla, dando a entender que se deleitaba mucho con el tacto, el cual es el más universal de todos los sentidos y en quien consiste la disolución (pp. 135-36),

que recogerán asimismo, y nos vamos acercando más a Tirso, Sebastián de Covarrubias, en el *Suplemento del Tesoro de la lengua*

³⁵ Lyon, Rouille, 1573. Manejo la edición de 1621, emblema XCI, pp. 389-90.

³⁶ Ver Morreale, 1949, p. 64, y la introducción de Bonilla a su edición de la traducción, p. XLI, nota 1.

castellana (escrito antes de 1613, fecha en que muere), que le dedica una entrada como Filogeno:

Philogenus. Filósofo. Fue su gula tan particular que dijo holgara de tener un cuello de grulla por deleitarse más tiempo con la comida y bebida. Semejante a este fueron Dionisio, rey de Heraclea, y Marco Apicio Romano, de los cuales Alciato hace un emblema cuyo título es Gula, y empieza Curculione gruis, etc.³⁷

y Diego López en sus comentarios a los emblemas de Alciato (1615):

Después de la avaricia trata Alciato de otro vicio, y pecado, que lleva tras sí mucha gente, que es la gula, y pinta un hombre con el cuello de grulla, lo cual deseaba Filogeno, porque quería tener el cuello tan largo para tomar mayor gusto en lo que comiese. (p. 238)

Sin pretender establecer fuentes de difícil demostración, no hay duda de que rastrear intertextos puede tener resultados muy interesantes: con seguridad Tirso para estos versos no se basó ni en Alciato ni en Daza Pinciano, y pudo haber manejado la traducción de Simón, los comentarios de el Brocense, los de Diego López...

Otro caso, interesante, de integración emblemática en la escena es la parodia de un torneo en la comedia palatina *Cómo han de ser los amigos*, donde imagen y texto se materializan en las tablas a través de los actores con la necesaria acción visualizadora de la palabra.

Propiamente no es un emblema, sino una empresa, aunque ahora viene a ser lo mismo, inserta en una escena, contrapunto cómico del torneo de caballeros que le antecede. Queda sola la criada Rosela en escena y anunciado por cajas sale Tamayo con un vestido de risa, y con lanza. En el brazo de la lanza lleva una bacía de barbero, y debajo colgada, una bolsa vacía; en la otra mano un escudo (=tarjeta) y en él una ballena pintada (=su divisa) y colgada del escudo una bota llena de vino. Pasa y da la letra. La letra, que dedica a Rosela, dice «A esto obligan los amores / de vuestra gran fermosura». Tamaña empresa debe ser explicada, al público y a la propia interesada Rosela, para comprender la agudeza chistosa, basada en un calambur, y apoyada en los deícticos y gestos del actor:

Una bacía de barbero
es esta, y bolsa de cuero

³⁷ Cito por el manuscrito 6159 de la Biblioteca Nacional de Madrid, cuya edición preparan I. Arellano, J. M. Gurpegui y R. Zafra del GRISO de la Universidad de Navarra. En este *Suplemento* trata también Covarrubias de este emblema s. v. *Apicio*, y remite a Minoes y el Brocense.

estotra que pende della;
 una bota aquesta, aquella
 una ballena. Ahora quiero
 daros la interpretación:
 porque esté la bota mía
 llena, gasto mi ración
 y siempre traigo vacía
 la bolsa. Aquesta razón
 que traigo, Tamayo ordena
 la bota con la ballena,
 la bolsa con la bacía:
 lea, pues, franchota mía.
 (Lee.) «Vacía, porque va llena».
 Porque va llena la bota,
 la bolsa vacía va. (I, pp. 282-83)

ROSELA
 TAMAYO

Empresa cómica, con motivos carnavalescos, y reminiscencias quijotescas, donde el caballero gracioso es marco en el que se insertan el escudo con el dibujo y la letra: un dibujo dentro de un dibujo, asistidos por la palabra que verbalizará las imágenes y el texto, que escapan al ojo del receptor.

Las manifestaciones pictóricas en esta fase se apoyan también en objetos o gestos y posturas de los actores: así cuando don Luis se arrodilla a los pies de Angélica, a Carrasco le recuerda la composición el retablo de San Miguel y el diablo (*La villana de la Sagra*, III, p. 151); y cuando Cristo va colocando a Juana su corona de espinas, la cruz en la mano derecha, y los tres clavos en la mano izquierda, la Santa dice «Parezco una Santa Elena», y Cristo le responde «Darte sus insignias quiero» (*La Santa Juana. Tercera parte*, I, p. 874), la composición pictórica de la escena con los atributos iconográficos de la Santa (a quien se le atribuye el encuentro de la Vera Cruz y los clavos de Jesús) remite a cualquier serie de santas mártires de la época, bien conocidas por el público, que la actriz remedaría con las poses habituales de estas santas en los cuadros de temática semejante³⁸; lo mismo que sucede con la muy mencionada (y pintada) Magdalena, que aparece con iconografía de penitente o cortesana, y con los motivos del bote o copa del unguento con que perfuma los pies de Jesús; de ahí que para Peinado una dama cortesana vestida con copete y gorguera haría muy buena Magdalena,

³⁸ Ver, por ejemplo, *Santa Rosalía* de Matías López (D. Angulo y A. E. Pérez Sánchez, 1983, lám. 124), *Santa Inés* y *Santa Catalina* de Vicente Carducho (D. Angulo y A. E. Pérez Sánchez, 1969, lám. 124), *Santa Águeda*, *Santa Catalina*, *Santa Inés* y *Santa Bárbara* de Matías Ximeno (D. Angulo y A. E. Pérez Sánchez, 1983, láms. 380, 381 y 385).

porque no le falta más que el bote (*El pretendiente al revés*, III, p. 282), y de que Violante (dama disfrazada de villana) para despistar describa su propio retrato de cortesana como el de la Santa: «La Magdalena será; / que así en la iglesia la veo / con su copete y gorguera; / el bote solo le marra» (*La villana de Vallecas*, vv. 913-16), observaciones que remiten a composiciones como la de *Magdalena despojándose de sus joyas* de José Leonardo, o la de *Magdalena penitente* de Antonio Ricci³⁹.

NIVEL ESCÉNICO

Emblemática y pintura se materializan ya en el escenario, apoyadas por la palabra, pero sin necesidad de la vista de la imaginación, suplida ahora por apariencias y tramoyas, que la palabra describe, y hacia las que dirige la vista selectivamente por diversas partes del decorado mediante los verbos *mirar*, *ver*, y los deícticos *aquí*, *allí*, etc., ya mencionados. En este nivel la fusión de ambas técnicas es completa, y suele acompañarse de las otras artes (música, escultura); el grado de espectacularidad dependerá de las expectativas del género: la admiración de la comedia histórica (*Las quinas de Portugal*) y cortesana; la doctrina y devoción de la comedia hagiográfica (*Quien no cae no se levanta*, *Santo y sastre*, *El mayor desengaño*), bíblica (*Tanto es lo de más como lo de menos*, *La mujer que manda en casa...*), del género sacramental; el didacticismo moral de las comedias de poder, etc.

Veamos algunos casos. Un motivo emblemático reiterado es el de Perilo, quien, según la leyenda inventó, por encargo del tirano Falaris un toro de bronce hueco en el que metían a la víctima y la quemaban viva; los gritos del quemado sonaban como los mugidos del toro. Y Falaris hizo que el primero que probara el toro fuera el mismo inventor Perilo. De los muchos testimonios de la leyenda destaca el de Ovidio, que en *Arte de amar* (libro I, pp. 381-82) usa este motivo como ejemplo de actuación contra las mujeres que engañan a sus amantes para que se las engañe a su vez, «porque *no hay ley más justa* que la de dar muerte con su propio invento a los inventores de medios para dar muerte» (I, 655, p. 382; subrayado mío). Texto ovidiano considerado fuente del emblema que recoge Sebastián de Covarrubias Horozco, en *Emblemas morales*, con el lema *Nec lex hac iustior ulla* y en la pintura un toro de metal con una compuerta en el vientre por donde puede entrar un hombre puesto sobre el fuego. En el epigrama maldice a los ingenieros que

³⁹ Ver D. Angulo y A. E. Pérez Sánchez, 1983, lám. 102, y 1969, lám. 25.

hacen tales cosas para dar gusto a los tiranos y les recuerda cuán mal pagados han sido⁴⁰. En Tirso es motivo recurrente —lo encontramos en *Cigarrales*, *Amar por señas*, *Celos con celos se curan*, *Amar por razón de estado*, *La prudencia en la mujer*, *Los balcones de Madrid*— con el significado metafórico de ‘morir con sus mismas armas’, que se inserta en el nivel textual a modo de comparaciones o alusiones de distinta temática (amor, celos, enredo, política): «imagen soy de Perilo; / mi tormento me he labrado», dice Carlos de su amor en *Amar por señas*; las sospechas celosas «Perilo de sus tormentos / serán, pues se martirizan / a sí mismas» considera Sirena en *Celos con celos se curan*; y los celos convierten a Enrique en Perilo «pues su tormento imito, / tejiendo celos por morir en celos», en *Amar por razón de estado*; a don Pedro le advierten sobre los enredos que ha ocasionado en *Los balcones de Madrid*, que morirá como Perilo «en la invención que trazasteis», y al médico de *La prudencia en la mujer* que intenta envenenar al rey le obliga a probar la pócima para que imite «el toro que hizo Perilo, / estrenándole él primero»⁴¹.

Ahora bien, más interesante es su utilización en la comedia hagiográfica de *La Santa Juana. Tercera parte* donde el interés se traslada al toro, aquí metáfora del purgatorio, materializado en el escenario posiblemente en cartón piedra. La Santa ha intercedido a Dios por el pecador don Jorge, y se pregunta si estará en la gloria o en el purgatorio, momento en que

(*Aparécese un toro, al parecer de bronce, echando llamas.*)

Regalado Esposo mío,
soy como mujer curiosa
de saber; ruego y porfío
qué fue el alma venturosa
de don Jorge; en vos confío.
(*Sacan el toro echando fuego.*)
Pero ¿qué monstruo de fuego
de otro Falaris tirano,
cielos, turba mi sosiego?

⁴⁰ Es el emblema 70 de la segunda centuria. Ver A. Bernat y J. Cull, 1999, núm. 1603, y A. Henkel y A. Schöne, 1976, cols. 1143-45, donde se recogen diversos lemas sobre Perilo sin *pictura*, y este de Covarrubias procedente de Ovidio.

⁴¹ Tirso, *Cigarrales*, p. 203 («Daba engañosas y ligeras vueltas, paraba y imitaba bramidos con más propiedad que los de aquel que, siendo parto del ingenio y manos de Perilo, fue merecido premio de su bárbara invención»); *Amar por señas*, II, p. 840; *Celos con celos se curan*, vv. 2409-12; *Amar por razón de Estado*, III, p. 1109; *Los balcones de Madrid*, IV, p. 1156, y *La prudencia en la mujer*, IV, p. 922.

Laurel, ángel soberano,
que os dejéis ver pido y ruego.

(Sale el Ángel de la guarda por arriba, después don Jorge.)

ÁNGEL

[...] Muestra aliento;

mira a don Jorge en sus penas.

(Ábrese por un costado el toro y esté dentro don Jorge.)

DON JORGE

[...] En el Purgatorio estoy

por tu favor y merced. (I, pp. 887-88)

Escena en la que la palabra restringe su acción visualizadora al tener la imagen emblemática materializada en el escenario; visión dramática y conmovedora de la tortura de la víctima, que convierte el motivo en positivo y esperanzador ante la posibilidad de su salvación: la imagen emblemática sale al tablado y el espectáculo, deleite y doctrina están servidos.

Correspondencias pictóricas encontramos en abundancia; muchas de estas, especialmente las de escenas religiosas, debían pintarse según unos códigos tipificados («como se pintan»), que explica concienzudamente, por ejemplo, Francisco Pacheco, en su *Arte de la pintura*, y que remiten a modelos fácilmente localizables: es el caso de la aparición de Santiago y su caballo blanco que «baja de una nube [...] armado como le pintan» haciendo huir a los indios en la comedia americana *La lealtad contra la envidia*, iconología que recogen conocidos cuadros como el de *Santiago en Clavijo* de Vicente Carducho (Capitanía General de Barcelona)⁴²; o el de los estigmas de San Francisco, a los que se alude en *La Santa Juana. Segunda parte*, cuando dice la acotación: «Aparécese San Francisco en cruz con el serafín, como se pinta», y Juana desarrolla:

¡Ay seráfico Francisco,
quién con las insignias santas
os viera que el serafín
os dio por joyas preciadas!
Vos, que imitación de Cristo
sois; vos, en quien se retrata,
vos, en quien su pasión pinta,
vos, en quien puso sus llagas (I, pp. 863-64),

⁴² D. Angulo y A. E. Pérez-Sánchez, 1969, lám. 137.



Alonso Cano, *Estigmatización de San Francisco*
Madrid, Iglesia de San Francisco el Grande



Bartolomé Carducho, *Estigmatización de San Francisco*
Propiedad particular

que remite a modelos muy precisos como *Las estigmatizaciones de San Francisco* de Bartolomé Carducho, o la *Estigmatización de San Francisco* de Alonso Cano⁴³, de los que Pacheco describe minuciosamente que deben pintarse con las cabezas de los clavos y no con las puntas⁴⁴.

O es el caso de la ya mencionada Magdalena, ahora en su faceta de penitente, que con sus atributos más característicos (la larga cabellera, hábito penitente, con una cruz) sirve de modelo a la apariencia espectacular de la salvación de la pecadora Margarita en *Quien no cae no se levanta* (v. 3110; IV, p. 891): «*Descubren un jardín arriba con muchas rosas y en él echada Margarita, sueltos los cabellos con un Cristo, como pintan a la Madaléna los ojos en el cielo*», remitiendo a las múltiples Magdalenas penitentes de Murillo, Ribera, Caravaggio, o de otros pintores menos conocidos como Luis de Carvajal (Museo de Santa Cruz de Toledo), Juan Bautista Maíno (Museo del Prado) y, sobre todo, Vicente Victoria y su *Éxtasis de la Magdalena* (Biblioteca Nacional de Madrid), y la *Magdalena penitente* de Antonio Pereda⁴⁵.

O el de concepciones pictóricas menos asequibles como la que explicita la acotación (v. 899) del auto *Los hermanos parecidos*:

Aparécese un cáliz grande y de en medio dél una cruz, y en ella Cristo, y al pie della fijado un pergamino escrito. Salen cinco listones carmesíes como caños de sangre de los pies, manos y pecho de Cristo, que dan en el cáliz grande, y dél en otro pequeño que esté en un altar con una Hostia,

que representa visualmente el tema medieval de la *Fons pietatis*, Cristo como fuente de su sangre, recogido en numerosos cuadros, entre otros, los anónimos *Alegoría de la sangre de Cristo* y *Preciosísima sangre de Cristo*⁴⁶.

En estas apariencias se suele dotar a las pinturas de significados emblemáticos; ambas artes se funden en busca del espectáculo, paralizando la acción en instantes conmovedores o solemnes, como el del auto *Los hermanos parecidos*, en que al virrey del orbe, el hombre, le rinden pleitesía las cuatro partes del mundo «*como se pintan*», es decir siguiendo modelos cercanos a la iconografía que

⁴³ Para el cuadro de Carducho, ver D. Angulo y A. E. Pérez Sánchez, 1969, lám. 21, y para el de Cano, Pérez Sánchez, 1978, lám. 91.

⁴⁴ *Arte de la pintura*, pp. 698-700.

⁴⁵ Ver, Portús, 1998, pp. 58 y 59, para Carvajal, Maíno y Victoria; para Pereda, D. Angulo y A. E. Pérez Sánchez, 1983, lám. 156.

⁴⁶ Ver *Juegos de ingenio y agudeza*, pp. 329 y 331 respectivamente, y nota y estudio del auto.

propone Cesare Ripa, en su *Iconología*, donde África ha de salir de negro, con animales exóticos, y América, con plumas y flechas:

Descúbrese un mundo que encierra en su centro al Hombre [...]. A las cuatro partes, dos a un lado y dos a otro, estén Asia, África, Europa y América, del modo que ordinariamente se pintan, como que tienen el mundo en forma de palio. Toquen instrumentos y luego canten los Músicos,

o el de la comedia *La república al revés*, donde el sueño del emperador con la pérdida del trono se representa en una apariencia de evidente estructura y motivos emblemáticos⁴⁷:

Descúbrese una rueda grande, a cuyos pies estará Constantino durmiendo; y en la cumbre estará asentada Irene, armada con espada, mundo y corona [...] y a una parte la Fortuna, vendados los ojos. (I, p. 423)

No insistiré más en un apartado, del que se ocupan Arellano, Cull, Montaner, Restrepo, Roig y Smith, con muchos otros casos más. Sirvan estos ejemplos como muestras significativas de integración de motivos emblemáticos y pictóricos en el teatro tirsiano, que permiten considerar, *grosso modo*, que la presencia de estos materiales está condicionada por el subgénero dramático en que se insertan, porque el carácter visual, didáctico, doctrinal del emblema y la pintura se aviene bien con su tratamiento provechoso, conmovedor y espectacular en autos, comedias bíblicas, hagiográficas, históricas, algunas palatinas, de poder, comedia cortesana...; que escasea su presencia en la comedia cómica, donde, sin embargo, frecuentemente aparecen como expresión retórica, aunque contamos con excepciones en parodias muy tirsianas (*Marta la piadosa*, *Cómo han de ser los amigos*, *Quien no cae no se levanta...*), y que su empleo destaca por la variedad de formas: desde la descripción exacta de un emblema, o de una pintura, a la propuesta de una oración mental; desde el simple adorno retórico y sutiles y elaboradas referencias hasta funciones estructurales complejas⁴⁸.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Actas del I Simposio Internacional de Emblemática (Teruel, octubre de 1991), Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1994.

⁴⁷ Ver Arellano, 1994 y 1995.

⁴⁸ Restrepo, 1995, pp. 137 y ss.

- Angulo, D., y Pérez Sánchez, A. E., *Historia de la pintura española. Escuela madrileña del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, CSIC, 1969.
- *Pintura madrileña del segundo tercio del siglo XVII*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, CSIC, 1983.
- Arellano, I., «Piedras y pájaros: ilustración extravagante a un pasaje del Médico de su honra de Calderón», *Bulletin Hispanique. Homenaje a M. Chevalier*, 92, 1990, núm. 1, pp. 59-69.
- «La máquina del poder en el teatro de Tirso de Molina», *Crítica hispánica*, XVI, 1, 1994, pp. 59-84.
- «Estrategias de inversión en *La república al revés*, comedia política y moral de Tirso de Molina», en *Tirso de Molina: del Siglo de Oro al Siglo XX* (Actas del Coloquio Internacional de Pamplona, Universidad de Navarra, diciembre de 1994), I. Arellano, B. Oteiza, M. C. Pinillos y M. Zugasti, eds., Madrid, Revista *Estudios*, 1995, pp. 9-26.
- «Motivos emblemáticos en el teatro de Cervantes», *BRAE*, 77, 1997, pp. 419-43.
- «Visiones y símbolos emblemáticos en la poesía de Cervantes», *Anales cervantinos*, 34, 1998, pp. 169-212.
- «Escenario y puesta en escena en la comedia de santos: el caso de Tirso de Molina», en *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999a, pp. 238-63.
- «Valores visuales de la palabra en el espacio escénico del Siglo de Oro», en *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999b, pp. 197-237.
- *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999c.
- «Elementos emblemáticos en las comedias religiosas de Calderón», en *Calderón: una lectura desde el siglo XXI*, M. Gómez y Patiño, coord., Alicante, Instituto Alicantino de Cultura «Juan Gil-Albert», 2000, pp. 219-47.
- «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. 37-51.
- «Aspectos emblemáticos en los dramas de poder y de ambición de Calderón», en *Calderón 2000* (Actas del Congreso Internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre de 2000), vol. I. En prensa.
- «El bestiario de los dramas de Calderón», en *Homenaje al profesor Agustín Redondo*. En prensa.
- Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, ed. y trad. de M. Araujo y J. Marías, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1994, 6ª edición.
- Bastianutti, D., «La inspiración pictórica en el teatro hagiográfico de Lope de Vega», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, Criado de Val, ed., Madrid, Edi-6, 1981, pp. 711-18.

- Bernat, A. y Cull, J. T., *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados*, Madrid, Akal, 1999.
- Borja, J. de, *Empresas morales*, ed. facsímil de C. Bravo Villasante, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1981.
- Bouzy, Ch., «Emblemas, empresas y hieroglíficos en el *Tesoro de la lengua* de Sebastián de Covarrubias», en *Literatura emblemática hispánica*, S. López Poza, ed., La Coruña, Universidad, 1996, pp. 13-42.
- Calvo Serraller, F., «El pincel y la palabra: una hermandad singular en el barroco español», en *El Siglo de Oro de la pintura española*, Madrid, 1991, pp. 187-203.
- Campa, P. F., *Emblemata hispanica*, Durham, Duke U. P., 1990.
- «La génesis del libro de emblemas jesuita», en *Literatura emblemática hispánica*, S. López Poza, ed., La Coruña, Universidad, 1996, pp. 43-60.
- Cervantes, M. de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. del Instituto Cervantes, dirigida por F. Rico, Barcelona, Crítica, 1998, 2 vols.
- Covarrubias, S. de, *Tesoro de la lengua castellana*, Madrid, Turner, 1979.
- *Suplemento del Tesoro de la lengua castellana*, ms. 6159 de la Biblioteca Nacional de Madrid.
- Cull, J., «'Hablan poco y dicen mucho'. The function of discovery scenes in the drama of Tirso de Molina», *Modern Language Review*, 91, 3, 1996, pp. 619-34.
- «El teatro emblemático de Mira de Amescua», en *Emblemata aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro* (Actas del Coloquio, Pamplona, Universidad de Navarra, mayo de 1999), R. Zafra y J. J. Azanza, eds., Madrid, Akal, 2000, pp. 127-42.
- Damiani, B., «Los dramaturgos del Siglo de Oro frente a las artes visuales», en *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro. Ensayos dedicados a J. E. Varey*, J. M. Ruano de la Haza, ed., Ottawa, Dovehouse Editions, 1989, pp. 137-49.
- Daza Pinciano, B., *Los Emblemas de Alciato, traducidos en rimas [...] españolas*, Lyon, Gvilielimo Rovillio, 1549.
- Díaz Padrón, M., *Museo del Prado. Catálogo de pinturas. I. Escuela flamenca. Siglo XVII*, Madrid, Museo del Prado, Patronato Nacional del Museo, 1975, 2 vols. (I: índices, II: láminas).
- Egido, A., «La página y el lienzo: sobre las relaciones entre poesía y pintura», en *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 164-96.
- Emblemata aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro* (Actas del Coloquio, Pamplona, Universidad de Navarra, mayo de 1999), R. Zafra y J. J. Azanza, eds., Madrid, Akal, 2000.
- Estudios sobre literatura emblemática española*, S. López Poza, ed., Ferrol, Sociedad de Cultura Valle Inclán, 2000.
- Gállego, J., *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1991.

- Henkel, A. y Schöne, A., *Emblemata*, Stuttgart, Metzler, 1976.
- Herrero García, M., *Contribución de la literatura a la Historia del arte*, Madrid, S. Aguirre, impresor, 1943.
- Holbein, H., *Imágenes del Antiguo Testamento*, ed. A. Bernat Vistarini, Islas Baleares, Ediciones UIB, 2001.
- Infantes, V., «La presencia de una ausencia. La emblemática sin emblemas», en *Literatura emblemática hispánica*, S. López Poza, ed., La Coruña, Universidad, 1996, pp. 93-109.
- Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*, México, Museo Nacional de Arte, 1994.
- Literatura emblemática hispánica*, S. López Poza, ed., La Coruña, Universidad, 1996.
- López, D., *Declaración magistral sobre los emblemas de Andrés Alciato*, Nájera, Juan de Mongastón, 1615.
- López Poza, S., «Los libros de emblemas como “tesoros” de erudición auxiliares de la *inventio*», en *Emblemata aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, R. Zafra y J. J. Azanza, eds., Madrid, Akal, 2000, pp. 263-79.
- Lloyd-Bostock, P., *A Study of Emblematic Theory and Practice in Spain between 1580 and 1680*. Tesis doctoral, Oxford, University of Oxford, 1979.
- Malaxecheverría, I., *Bestiario medieval*, Madrid, Siruela, 1996, 5ª edición.
- Montaner, A., «Una cartela heráldica mariana: los Bardají de Estercuel y Nuestra Señora del Olivar (con unas notas sobre Tirso de Molina)», *Emblemata*, 5, 1999, pp. 383-409.
- Morán, M. y Portús, J., *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*, Madrid, Istmo, 1997.
- Morreale, M., *Pedro Simón Abril*, Madrid, CSIC, 1949.
- Orozco, E., *Temas del barroco*, Granada, Universidad, 1947.
- Ovidio, P., *Arte de amar*, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica), 1989.
- Pacheco, F., *El arte de la pintura*, ed. B. Bassegoda, Madrid, Cátedra, 1990.
- Palomo, P., *Estudios tirsistas*, Málaga, Universidad, 1999.
- Pérez Sánchez, A. E., *Don Antonio de Pereda (1611-1678) y la pintura madrileña de su tiempo*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1978.
- Portús, J., *Lope de Vega y las artes plásticas. Estudio sobre las relaciones entre pintura y poesía en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Servicio de reprografía de la editorial de la Universidad Complutense, 1992. Tesis doctoral, núm. 35/92.
- Portús, J. y Vega, J., *La estampa religiosa en la España del Antiguo Régimen*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1998.
- Portús, J., *La sala reservada del Museo del Prado y el coleccionismo de pintura de desnudo en la Corte española (1554-1838)*, Madrid, Museo del Prado, 1998.
- *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Nerea, Hondarribia, 1999.

- Redondo, A., «Acerca de la portada de la primera parte del *Quijote*. Un problema de recepción», en *Silva. Studia philologica in honorem Isaiás Lerner*, Madrid, Castalia, 2001, pp. 525-34.
- Restrepo, P., *La estructura y la función del emblema en el teatro de Tirso de Molina*, Ann Arbor, UMI, 1995.
- Rico, F., *El pequeño mundo del hombre*, Madrid, Alianza Universidad, 1986.
- Ríos, B. de los, *Obras dramáticas completas*, Madrid, Aguilar, 1989, 4ª edición, 4 vols.
- Rodríguez de la Flor, F., *Teatro de la memoria. Siete ensayos sobre mnemotecnia española de los siglos XVI y XVII*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1996, 2ª edición.
- Roig, A., «Las quinas de Portugal de Tirso de Molina, comedia de blasones», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 32, 1983, pp. 424-47.
- «Blasones y comedia: Las quinas de Portugal de Tirso de Molina», en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, D. Kossoff, ed., Madrid, Istmo, 1986, II, pp. 535-46.
- Sánchez de las Brozas, F., *Andreae Alciati / Emblemata / cum commentariis / Clavdii Minois I. C. Francisci Sanctii Brocensis*, / [...], Patauij apud Petrum Paulum Tozzium, 1621.
- Sebastián, S., *Contrarreforma y Barroco*, Madrid, Alianza, 1981.
- Simón Abril, P., *La ética de Aristóteles*, ed. A. Bonilla, Real Academia de las Ciencias Morales y Políticas, Madrid, Fortanet, 1918.
- Smith, D. L., «Tirso's Use of Emblems as a Technique of Representation in *La mujer que manda en casa*», *Bulletin of the Comediantes*, 37, 1, 1985, pp. 71-81.
- Tirso de Molina, *Comedias escogidas de Tirso de Molina*, ed. J. Hartzenbusch, Madrid, Rivadeneyra (BAE 5), 1848.
- *Historia General de la Orden de Nuestra Señora de las Mercedes*, ed. M. Penedo, Madrid, Revista Estudios, 1974, 2 vols.
- *Marta la piadosa. Don Gil de las calzas verdes*, ed. I. Arellano, Barcelona, PPU, 1988.
- *Obras dramáticas completas*, ed. B. de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1989, 4ª edición, 4 vols.
- *La lealtad contra la envidia*, ed. M. Zugasti, en *Trilogía de los Pizarros*, Kassel, Reichenberger, 1993, vol. IV.
- *Celos con celos se curan*, ed. B. Oteiza, Kassel, Reichenberger, 1996. También en *Obras completas. Cuarta parte de comedias I*, ed. del IET, dirigida por I. Arellano, Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 1999.
- *Cigarrales de Toledo*, ed. L. Vázquez, Madrid, Castalia, 1996.
- *Los hermanos parecidos*, ed. I. Arellano, B. Oteiza y M. Zugasti, en *Obras completas. Autos sacramentales I*, Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 1998.
- *La villana de Vallecas*, ed. S. Eiroa, Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 2001.

- Tirso de Molina, *Quien no cae no se levanta*, ed. L. Escudero. En preparación.
- Vázquez Fernández, A., «Métodos psicopedagógicos de los mercedarios en la evangelización de América», en *Presencia de la Merced en América* (Actas del I Congreso Internacional, Madrid, abril-mayo de 1991), L. Vázquez, ed., Madrid, Revista *Estudios*, 1991, II, pp. 869-907.
- Vázquez, L., «Tirso de Molina: del "enigma biográfico" a la biografía documentada», en *Tirso de Molina: del Siglo de Oro al siglo XX* (Actas del Congreso Internacional, Pamplona, Universidad de Navarra, diciembre de 1994), I. Arellano, B. Oteiza, M. C. Pinillos y M. Zugasti, eds., Madrid, Revista *Estudios*, 1995, pp. 345-65.
- Vosters, S., «El intercambio entre el teatro y la pintura en el Siglo de Oro español», *Diálogos hispánicos de Amsterdam*, II, 1981, pp. 15-37.
- Zafra, R., «Calderón y la pintura: vivificación e inspiración pictórica en el auto sacramental *Primer y segundo Isaac*», en *Calderón 2000* (Actas del Congreso Internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre de 2000), I. Arellano, ed., Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger. En prensa.