

Prosas y versos de Tirso de Molina



Tirso de Molina

BLANCA OTEIZA (ED.)

LO CULTO Y LO INGENIOSO EN LOS CIGARRALES DE TOLEDO

Laura Dolfi
Universidad de Parma

Una estructura sintáctica compleja, con incisos reiterados y largos, caracteriza el comienzo de *Cigarrales de Toledo*, que fija el marco espacial y cronológico donde se va a desarrollar la acción: la ciudad de Toledo y una noche «serena y apacible» (p. 111)¹. La descripción, amplia y pormenorizada, está enriquecida por metáforas, antonomasias o simples perífrasis. De la antigua capital —cuya importancia y centralidad se subrayan inmediatamente (es «Emperatriz de Europa», «Roma segunda», y «corazón de España»)— se recuerdan, junto con algunos elementos urbanos no connotados (como las «ventanas y claraboyas» de sus casas), las características tópicas: «sus altas torres, elevados capiteles, antiguos muros» y las aguas del Tajo que la rodean (pp. 111-112). Además, si a la ciudad se la define emperatriz, al río se le considera «incansable rondador de su belleza», y los cercanos valles y montes —también indirectamente personificados— se transforman en admiradores suyos, puesto que «la miran ufanos». Y si ellos interpretan las «inquietas luces» de los numerosos cirios que alumbran

¹ Todas las citas que siguen remiten a la edición de Luis Vázquez, 1996. Como es sabido, el texto completo de los *Cigarrales* —incluidas las comedias *El vergonzoso en palacio*, *Cómo han de ser los amigos*, *El celoso prudente*— fue editado por Palomo en 1994.

la ciudad-mujer como acostumbrados adornos de cabezas y tocados de «hermosas damas» (son «apretadores, plumas y medallas de diamante», p. 112), análogamente —prosiguiendo dentro de aquel marco palaciego que la equivalencia Toledo-emperatriz sugiere— la noche se vuelve «guardajoyas de sus diez recámaras», mientras a su vez la «oscuridad» actúa de «sumiller de sus cortinas» (añadiéndose, *a latere*, las estrellas «virreinas» de un sol-[rey], p.112).

A las catacresis cortesanas mencionadas hasta aquí (y circunscritas a la descripción de Toledo) se suman inevitablemente —en este largo párrafo primero— otras equivalencias, más tópicas y esporádicas, dirigidas también a subrayar la preciosidad del paisaje: los valles verdes que se vuelven «esmaltados»² (como, poco después, los árboles lucirán por su «natural esmalte», p. 112) y el agua del río que —ya transformada en «cristal»— se hace «oro potable» por las llamas del alumbrado que en ella se reflejan (p. 112). Otros pormenores y comentarios refuerzan lo suntuoso de este conjunto, destacando aún más perfección y matices cromático-matéricos; basta pensar en los ahora citados cirios que, por la intensidad de su luz, se definen «lo más lucido» de un fuego («cuarto elemento») que se ‘ceba’ de su cera, o mejor del «blanco artificio de las abejas» (p. 112). Una imagen esta —la llama ligada a la blanca cera de las abejas— que volverá poco más tarde, y precisamente en el comienzo del cigarral primero, referida a los «doce blandones» que alumbran el «dilatado salón» de la quinta de Buenavista, donde los jóvenes se trasladaron para asistir a la representación de *El vergonzoso en palacio*. En un alternado juego de reiteraciones, variaciones e intensificaciones, la palabra «cera» —aludida en los preliminares, como vimos, por medio de la citada perífrasis «blanco artificio de las abejas»— ahora se menciona directamente, pero poniendo en primer término, con una ingeniosa inversión, la catacresis que exalta sus cualidades: lo que arde no es una cera-nieve sino una «nieve transformada en cera». Además, la palabra «abejas» —utilizada al describir las luminarias de la ciudad— queda aquí sobrentendida

² Este adjetivo aparecerá también más adelante: «la esmaltada huerta» de la barca de don Nuño (p. 195) y el «monte, esmaltado de menuda yerba y matizadas flores [...]» de la de don Melchor (p. 197); o también la puerta «esmaltada» de flores mencionada en la letrilla cantada en el cigarral segundo (p. 235) y el «esmaltado monte» del Castillo de la pretensión de amor (p. 242).

en la perífrasis «de las repúblicas, aunque pequeñas, aves», mientras la sintética preposición «de» («de las abejas») la sustituye el ya citado y más explícito «parto de [las aves]»; y quizá una referencia a la nieve-cera que, derritiéndose, se hace líquida y transparente puede verse en el sucesivo «afeite del sol, que [...] la convierte de oro en cristal» (p. 217).

Pero, volviendo al principio de los preliminares, podemos constatar que si a la solemnidad del contexto geográfico y urbano corresponden sintéticas catacresis y articuladas conmutaciones metafóricas (pp. 111-112), la dimensión cronológica (los «principios del estío» y el mes de julio) se liga más bien a alusiones mitológicas: al tópico sol-«Apolo», al «León hercúleo» y a «Ceres» (p. 112). La saturación que caracteriza este primer párrafo —donde tampoco faltan intencionadas citas doctas (al hablar del alumbrado ostentoso de la ciudad y de las aguas del río se evocan hasta tres ilustres autores latinos³)— se relaja inevitablemente en el segundo, donde toda referencia descriptiva alcanza un ritmo diferente.

Los pormenores del paisaje natural y del artificio humano, apenas mencionados, se recapitulan sintéticamente fijándose en solo cuatro elementos: «el celestial adorno de las esferas», la «deleitosa compostura de los jardines», «las regocijadas luminarias», y la «canora música». Hasta lo agradable de la noche se recupera, y de forma intensificada, puesto que los adjetivos «serena y apacible» (citado) son sustituidos por los más dinámicos «alegre y festiva», utilizados además en la forma superlativa: es la noche «más alegre y festiva de cuantas sus nobles habitantes [de Toledo] se acordaban haber tenido» (pp. 112-113).

Todo elemento, con sus efectos, se dirige ahora hacia la acción. El estilo, más llano, renuncia a referencias sublimes y a citas eruditas, aunque sigue admitiendo frecuentes incisos que complican el fluir de la narración (así como frecuentes digresiones interrumpirán el fluir del enredo⁴): hasta la breve frase «cuando [...] un caba-

³ Ver: «[el Tajo] daba más quitaes dél [oro potable] a sus arenas y materia más copiosa a los versos de Marcial, Ovidio y Juvenal, para celebrallas [las luminarias]» (p. 112).

⁴ Desde este punto de vista se puede establecer casi un paralelismo entre el estilo y la estructura de la obra. Piénsese, como único ejemplo entre los varios posibles, en el relato biográfico de don García (pp. 120-137) que se interrumpe

llero [...] se acercaba»⁵ queda interrumpida por largos paréntesis que separan el adverbio del sujeto, y este del predicado, ofreciendo más detalles. Sin embargo, la presencia de esas puntualizaciones no está dirigida tanto a enriquecer la descripción del entorno, como a ofrecer informaciones: el joven es noble y lleno de virtudes (por consiguiente, es «amado y respetable»), es toledano, regresa a su ciudad después de tres años de ausencia, y viaja en compañía de dos criados⁶.

En este largo y articulado subseguirse de frases —como observamos— destaca la ausencia casi total de metáforas (hay solo una definición figurada de la ciudad montañosa: es «dorada piña de sus casas»), y es significativo por ejemplo que, olvidado todo matiz esmaltado, los «aderezos de monte» resulten ahora simplemente «verdes». Además, si la referencia a la sorpresa del personaje que acaba de aparecer en la escena por el resplandor de «tanta luminaria» (p. 113) lleva otra vez a la evocación de tópicos clásicos (una Toledo como Troya o como una Roma incendiada por Nerón, y el castillo de san Cervantes como una «roca Tarpeya»), es evidente

para dar espacio al de Serafina (pp. 138-152) y que se reanuda inmediatamente después (pp. 152-170).

⁵ La construcción con «cuando» se repite a menudo en toda la obra, para señalar la llegada de un personaje o un cambio en la acción, y casi siempre aparece en frases donde también destaca la presencia de paréntesis, más o menos largos. Véase, por ejemplo, «En estos discursos ocupaba sus imaginaciones [...] cuando [...] oyó a dos personas» (p. 115), «desta suerte procuraba eslabonar mis deseos [...] cuando improvisadamente [...] me atajó» (p. 154), «Iba a responderle [...] cuando [...] le dio» (p. 181), «Todos se acercaban [...] cuando [...] leyeron» (p. 256), «En el primer tercio estábamos del sueño [...] cuando [...] entraron» (p. 288), «Dos horas dormí desvelos [...] cuando me divirtió dellos» (p. 297), «Poco debía de haber que el sueño usaba de su jurisdicción [...] cuando entró» (p. 316), etc.

⁶ Ver: «en el camino que viene de Madrid, al emparejar con sus conocidas ventas y descubrir la dorada piña de sus casas, un caballero, hijo suyo, en quien igualmente competían la nobleza y la virtud, y entrambas en supremo grado le hacían amado y respetable, con los deseos que en cerca de tres años de ausencia podía causar la amada patria (¡y tal patria!), se acercaba apresurando un macho bayo que, con aderezos de monte verdes, caminando de portante por lisonjear a su dueño, hacía que las espuelas sirviesen más de adorno que de necesidad, poniendo en no pequeña a un criado de a pie y a otro de a caballo: a aquél, de que caminando al trote, y a éste de que trotando en el camino, maldijesen tanta ligereza» (p. 113).

que lo que interesa no es ya exaltar la magnificencia del espectáculo que «tanta luminaria» ofrece sino valorarla por su parecer «alegre recibimiento» y «feliz pronóstico» para la llegada del joven (p. 114).

Por supuesto en las páginas sucesivas no faltan explícitas asociaciones figuradas (las «sospechas»-«nubes», el «amor»-«luz», su ser «fuego» de «cenizas»-«celos»..., p. 114) o juegos de conmutación de lo real a lo metafórico: la ausencia de alumbrado que acompaña la salida de don Juan («[patria ilustre] no permitiste una luz siquiera en una de tus torres») coincide con la «larga noche» de su voluntario destierro (p. 114) o, por ejemplo, la «aspereza» de la mujer amada (la «hermosa» Lisida) se identifica con la de las «piedras» de Toledo, quedando así la ciudad valorada, no solo por la belleza de su conjunto («la ostentativa apariencia de la Imperial Toledo», p. 115), por su «caudaloso río» (p. 141), sus monumentos⁷, sus típicas calles estrechas⁸, sino también por su potencialidad comparativa ejemplar.

⁷ La casa de Serafina, por ejemplo, se encuentra en un cigarral «cerca del religiosísimo monasterio de los Padres Capuchinos [...] a vista del caudaloso río» (p. 141). También se nombran la Iglesia de san Vicente (p. 135); la Puerta del Cambrón y la de la Bisagra (p. 161); la Plazuela santo Domingo el Antiguo (p. 161); su célebre Vega, fondo de los encuentros de don García, Irene y Serafina (p. 137), etc.; el Campo de Marzal, o sea la Plaza del Hospital de Afuera, «jardín de toledanas bizarrías» (p. 152); la «espaciosa plaza, atrio de la imperial Puerta de Bisagra» (p. 153); el convento e iglesia de San Bartolomé de la Vega y la huerta de don Antonio Vargas (p. 154); los diferentes cigarrales donde caballeros y damas se entretienen (p. 214), empezando por la quinta o cigarral Buenavista donde Serafina se refugia (p. 170). Para un análisis de los edificios ilustres y de los elementos del paisaje presentes en *Cigarrales de Toledo* remito a Nougé, 1962, pp. 139-158.

⁸ Que aluden al pasado histórico de la ciudad: basta pensar que la casa de Irene se sitúa en una calle «angosta y sin salida» donde los «avarientos edificios de los moros» llevan a deslucir «parte de la hermosura» de Toledo (p. 134). Además, la cercanía de los edificios no se afirma solo como uno de los muchos pormenores descriptivos ofrecidos, sino también como un elemento significativo del enredo; en efecto, es precisamente la dimensión estrecha de la calle, con la consiguiente cercanía de las casas de Serafina y de don García, lo que favorece el enamoramiento de la mujer. Comp.: «las ventanas de una y otra [casa] tan juntas que, aunque las dividía una calle, su angostura (cosa común en Toledo) casi las hacía comunicables, sucedió una noche [...] que don García cantase a un balcón [...] y que desde otro le oyese yo» (p. 139).

Equiparaciones, catacrexis, e hipérbolés se concentran —como ocurre incluso en las comedias (y no solo de Tirso)— en las descripciones de la belleza femenina y en la escansión cronológica de la acción. Unos «pedazos de cristal competidores de la Holanda de la misma cama» indican la cándida piel de la mujer (p. 126), unas «puertas de rubíes» y unas «puertas de coral» sus labios, que son «depósito de tantas perlas»-dientes (p. 128), añadiéndose también unos «cabellos de resplandeciente azabache» (p. 127), unos ojos «guardadamas de sus niñas», unas «cejas»-«iris de sus dos cielos», unas «mejillas» que, por ser incomparables, se consideran directamente una «hipérbole» (p. 128), una frente y unos hombros que parecen un «espacioso campo de cristal», un cuello «en lo blanco leche, si en lo riguroso alabastro», y unos «pechos» que son al mismo tiempo «pellas de nieve», «cerros de Potosí de la hermosura», «globos de cristal» y «vía láctea de su cielo» (p. 129), limitándonos a unos ejemplos.

Ese contexto saturado, que acompaña la imagen de Irene dormida —vista a través de la mirada fascinada de don García⁹—, lo completan otras comparaciones elogiosas que añaden o reiteran los elementos de su hermosura: la mujer es un «milagroso objeto» o una «Luna», cuya tez equivale a «pedazos de cielo» cubiertos por una nube-«colcha» (p. 129); análogamente se mencionan la «cándida cera de la bella mano», los dedos-«celosías» que dejan entrever lo que cubren (p. 130), y las manos que, por su postura, se equiparan ingeniosamente, la izquierda, a un «hermoso pedestal» que sujeta la cabeza, y la derecha, a la aguja de un corazón-«reloj» que marca las «horas de [las] penas» amorosas del amante y pulsa sus «pesares» (p. 129).

Las imágenes de la aurora, del sol y de las estrellas prevalecen en cambio en las connotaciones temporales, que por otra parte casi siempre corresponden a representaciones figuradas más o menos amplias; siendo poquíssimos en toda la novela los casos de referencias llanas: la citada, rápida, advertencia inicial «noche serena y apacible»; la frase «adelanta ya el alba crepúsculos» con la que Serafina anima a don García porque acabe su relato «antes que

⁹ Afirmándose inesperadamente la vuelta a lo real como la máxima hipérbole: «en fin, pechos de Irene, que es más que todo» (p. 129). Para un análisis detallado de esta escena remito a Dolfi, 2004, pp. 127-150.

el Sol [los] vea» (p. 152); el «Entretenidos y apacibles ocho días pasaron en Buenavista» que abre el cigarral segundo (p. 231); el «comenzaban crepúsculos del alba a bosquejar celajes del día»¹⁰ que cierra el encuentro de Marco Antonio con Estela (p. 320); el «amaneció el Sol, comenzando a dar con su luz nuevos sucesos» que, después del cuento de Dionisia, marca en el cigarral tercero la vuelta a la acción (p. 334), y poco más.

Lo que predomina —decíamos— son las disemias y los juegos sémicos (piénsese en la luna sobrentendida en la palabra «lunares»: «comenzaban las estrellas a poblar de lunares la apacible cara de la noche», p. 278); las personificaciones (celos y enojos, sol, noche y nubes, etc.¹¹) y las construcciones metafóricas más o menos articuladas, que a menudo se entrecruzan: la «estrella de la diosa enamorada» (o sea Venus) que «pide albricias de la cercana venida del mayor planeta [sol]» (p. 132), las nubes pardas de la fresca tarde que sirven de «toldo contra las inclemencias del sol» (p. 137), o la aurora que, «envidiosa de la poca falta que había hecho [...] la luz del Sol», aquella alumbrada noche «le daba prisa para que, reconociendo sus rayos, [las luminarias] a imitación de las estrellas se escondiesen, corridas de ver su resplandeciente majestad» (pp. 171-172); sin hablar de las ahora citadas estrellas que, habiéndole ‘hurtado’ la luz al sol, huían ante su llegada mientras él, «espantando sombras, asomaba arreboles [...], desperdiciando el oro de sus rayos» (p. 209).

En particular, el sol aparece como protagonista en el comienzo de tres de los cinco cigarrales. En el primero, entre perífrasis y metáforas, fija el momento de la acción («Cuatro horas había que el mayor de los planetas cargaba en las Indias del oro que desperdicia pródigo con nosotros cada día», p. 217); en el tercero, es-

¹⁰ Variación del anterior «el sol aquel día, dejaba [...] pedazos de celajes retocados de sombras y rosicler» (p. 202).

¹¹ Ver: «echando fuera de la casa celos y enojos, que buscando con quien acomodarse [...] les fue forzoso el embestirme, y a mí, el llevarlos conmigo» (p. 168); «Diose más prisa el Sol en ocupar la posada de su ocaso, que nosotros la de una venta» (p. 282); «antes que [...] se apoderase la noche de la jurisdicción que en lugar del Sol (ya ausente) viceejercían nubes arreboladas en crepúsculos» (p. 272); «gastando en esto [...] todo el tiempo que el Sol en el de su peregrinación por nuestro hemisferio» (p. 448); «Pasó la furia del mayor planeta; y, apaciguados sus rayos» (p. 497).

condido detrás de la perífrasis mitológica «el vaquero de Admeto» (Apolo), sirve de modelo para «otros muchos soles»-mujeres (él «Amaneció», como ellas «en el oriente del festejado Cigarral mardugaron», p. 275), y en el cuarto vuelve como «Sol»-Apolo persiguiendo a una aurora que imita «a la Ninfa-laurel en la velocidad con que huía» de sus «atrevimientos» (p. 429). Casi en paralelismo, la dualidad Sol-Aurora abre también el cigarral quinto, pero aquí es el «alba» quien aparece en primer término reanudando la acción y fijándola con cronológica exactitud: «Dos horas antes que el alba abriese las ventanas de cristal para despertar al Sol, habían todas las damas...»¹². Análogamente, poco después, cuando el sol, «premuoso», intenta sorprender («cogerlas de repente») a las jóvenes que se bañan en el río es la «parlera Aurora» quien las previene «con el canto de las aves», permitiéndoles «enfundar pedazos de cielo» y ‘desamparar’ «relicarios de cristal» (p. 455): la implicación amorosa de la naturaleza es evidente, y aún más que en el anterior cigarral tercero.

En efecto, si en este último, Tirso había establecido un paralelismo y un intercambio mutuo entre el arroyo —con sus «murmuraciones de cristal» y su «boca de oro»— y las mujeres que ríen con «labios de claveles» (quedando equiparados también sus «dientes de alabastro» con las «guijas de marfil»), y había reforzado esa identificación entre mundo natural y humano comparando por contraste al sol «tan atrevido» y a un Leonardo «recatado» y enamorado de la bella Dionisia (p. 376), en este cigarral quinto los elementos naturales implicados aumentan. Al «calor» veraniego, que se demuestra «atrevido» con las damas («las descomponía»), se añade en efecto el río Tajo que, cuando ellas —para aliviarse— dejan las acostumbradas «camas» por sus aguas (o mejor, por sus «juguetones cristales»), disfruta alegre y maliciosamente del inesperado contacto con la cándida piel femenina: «previno linfas especiales que, a puros besos, refrescaron alabastros y recrearon hermosuras» (p. 455). Una parecida sensibilidad erótica se descubre asimismo en el mecanismo de *correctio* del mito de Apolo y Dafne presente en el comienzo del cigarral cuarto (arriba citado), donde la conocida frustración del dios Apolo —que no consigue alcanzar

¹² Una imagen análoga aparece en el capítulo preliminar: «Había ya la noche cerrado al día las puertas de rubíes [...] cuando» (p. 203).

a la ninfa, con motivo de su metamorfosis— encuentra una compensación inesperada, e intencionada: dando por sentada la imposibilidad de conseguir su objetivo, Apolo-Sol decide gozar, cuando no de Dafne, por lo menos de los frutos de su belleza fecundadora. No se trata, en este caso, de las flores que brotan tópicamente de la tierra pisada por una hermosa mujer, sino de las gotas del sudor ocasionado por el angustiado correr de la ninfa y que —de manera pertinente con la identificación Aurora-Dafne— se transforman en preciosas gotas de rocío-perlas (el Sol-Apolo sigue al alba «más para beberla el sudor en perlas que desperdiciaba, que con esperanza de darle alcance», p. 429).

Asociaciones tópicas e ingeniosas se subsiguen, pues, en toda la obra: más numerosas en los preliminares, más escasas en los cinco cigarrales que siguen; unas veces variadas en el contenido y otras reiteradas total o parcialmente, y en este último caso es solo uno de los dos elementos (imagen o referente) lo que se repite. Como ejemplo de reiteración de metáfora y de variante del referente, podemos recordar las «nubes» que indican bien las «sospechas», con respecto a una «luz»-amor (p. 114), bien los «mantos», con respecto a unos «soles»-mujeres (p. 159). En cambio, como ejemplo de reiteración del referente y de variante de su equivalente figurado citaremos las comunísimas lágrimas (p. 320) que son bien tópicas «perlas» (que, derramadas por el imprevisto viaje del prometido, quedan valoradas en su componente matérico y enriquecen igual que las piedras preciosas de una joya, p. 135), bien «pedazos del corazón derretidos por los ojos» (p. 337), bien monedas, acuñadas por «el regocijo y [...] el desconsuelo» (p. 185).

Como puede destacarse en las asociaciones arriba mencionadas, palabras y sintagmas metafóricos pueden, de manera esporádica, ampliarse en conjuntos comparativos más articulados, que completan (y justifican) la figura elegida con sus características o efectos. Pienso, por ejemplo, en los celos que aquí Tirso equipara a la «sal» porque tienen que ser «moderados» (p. 160); a una amenazadora y «furiosa tempestad» veraniega porque de pronto «se serenán» (p. 168), y a unos astrólogos porque «conjeturan por las señales de la cara» si van a «acrecentarse o disminuirse» (p. 177). Sin olvidar que los celos —al salir «disfrazados a las mejillas»—

quedan implicados en una imprevista metamorfosis cromática: «siendo ellos azules, [...] se aparecieron encarnados» (p. 270).

Variado es —como vimos— el mundo metafórico evocado, prevaleciendo en general las asociaciones tópicas sobre las menos acostumbradas, y largo es el elenco de las equivalencias propuestas. Quedan por mencionar, por ejemplo, los ojos del esposo que son «piedra imán» de los de la mujer (p. 420); los brazos de Lisida que —fijados mientras ciñen los hombros de la mujer de don Juan— se igualan a unos «collares de cristal» (siendo, en comparación con la mujer, «el cristal» el que queda honrado, p. 271); las aguas del riachuelo que son «grillos de aquellos peñascos» (p. 328); las fuentes (una vez más «juguetonas») que como «cristales» ofrecen una frescura que consigue alejar las «reliquias» de un «huésped»-sueño (p. 355); las damas que, hechas «flores», dejan «poblado» el «espacioso llano» que «a falta dellas, todo el año lo está de yerba» (p. 137); el matrimonio-mar donde se ahogan «vulgares murmuraciones» (p. 151). Y finalmente aquellas conversiones/equiparaciones que implican a conocidos personajes del mito y a tópicos bíblicos: Amor, ciego, que —igual que el piloto Palinuro— navega en aguas peligrosas, acompañado por unos «pensamientos navegantes» (p. 166); los disfraces, o mejor los «mujeriles Proteos» que se añaden a los «conocimientos linceos» de los caballeros (p. 155); las «diligencias» que se vuelven «gigantes para [las] sospechas» del amante (p. 323); etc.

Sin embargo, a pesar de las varias citas hasta aquí comentadas, si consideramos en su conjunto el amplio *corpus* narrativo de los *Cigarrales de Toledo*¹³, las metáforas y comparaciones presentes no son muy numerosas¹⁴, o por lo menos no tanto como se pudiera

¹³ Que, a pesar de su estructura aparentemente fragmentaria, está caracterizado —como subrayan en su introducción P. Palomo e I. Prieto— por una fundamental unidad y coherencia, obedeciendo las «tantas unidades aparentemente desconectadas entre sí» a un mismo «tono aristocratizante» y a una «común e interrelacionada estructura novelesca» (1994, p. xix). Remito a esta introducción y al extenso estudio de Nougé, 1962 para un análisis estimulante y detallado de *Cigarrales de Toledo* y para su enfoque dentro de la obra de Tirso y, en general, de la tradición de la novela.

¹⁴ No considero intencionadamente aquellas comparaciones con paisajes, objetos y animales y aquellas referencias a mitos y a autoridades clásicas que quedan limitadas dentro de un marco meramente descriptivo. Me limito a citar, como

esperar. A este propósito, y más allá de su progresiva reducción (como señalamos es en el capítulo preliminar donde las metáforas son más numerosas), es interesante destacar que las equivalencias casi desaparecen en los párrafos donde la ‘figura’ descrita corresponde a una imagen real y tangible. Me refiero, en particular, a la segunda parte del capítulo preliminar y a las barcas que, terminados los cuentos de don García y de Serafina, se subsiguen delante de los nobles con sus personajes disfrazados, animales fabulosos, fingidas huertas o montes, tejidos y materiales preciosos, llamas, cohetes y tramoyas.

El «formidable dragón» que abre el desfile, por ejemplo, asombra a caballeros y damas por sus «pies»-remos, por su «cabeza»-proa, y por la «enroscada cola»-popa con la que da «espantosos latigazos» en el agua (p. 188); análogamente la barca que, poco después, propone con «bizarra ostentación» una «ánade hermosa» exhibe idénticas conmutaciones: remos-«pies», proa-«cabeza», popa-«cola» (p. 189), y de manera parecida, más tarde, es un toro quien —representando «con tanta similitud lo figurado»— parece correr con sus «hendidos pies»-remos y con una cabeza-popa, compuesta por «corto cuello, espumosa boca, abiertas narices y cabeza proporcionada» (p. 202)¹⁵. Este «ingenioso metamorfosis»¹⁶, con otros parecidos conjuntos de personajes y objetos, siempre detalladamente descritos y valorados en su potencialidad espectacular (colores, movimientos, etc.), acaban pues por agotar el espacio disponible para la invención. Y hasta cuando destacamos la presencia de comparaciones o asociaciones metafóricas¹⁷ —en esta

único ejemplo, la galera del Interés que —se afirma— tenía un «árbol mayor» del todo semejante al que «disfrutó Hércules, adurmiendo a la vigilante guarda de las tres hespéridas hermanas, celebradas de Séneca, Lucrecio y Diodoro» (p. 192).

¹⁵ Tirso insiste en la perfección de este artificio: «Imitaba, en los crespos remolinos, manchas negras y blancas, erizada piel y retorcida cola, tan al propio, lo que no era, que casi engañaba a su mismo artífice [...]. Daba engañosas y ligeras vueltas, paraba e imitaba bramidos con más propiedad» que no «se echaron de menos» los que pacen los sotos o lidian en las corridas (pp. 202-203).

¹⁶ Que la evocación de la conocida metamorfosis mitológica refuerza: «salió un toro [...], tan a lo vivo, que pudieran temer hermosuras que le miraban nuevos engaños de Júpiter, y nuevos sobresaltos de Europa» (p. 202).

¹⁷ Con respecto al impresionante dragón ahora recordado, se afirma por ejemplo que —por los «multiplicados círculos» ocasionados por los latigazos de

parte muy escasas—, estas quedan de alguna manera *a latere* de aquella imagen concreta que despertó el interés y asombro del espectador/lector.

Además, una parecida saturación visiva la encontramos en el cigarral segundo donde la inventiva del autor sigue esmerándose al describir disfraces, paisajes artificiales, y eficaces maquinarias. Sin embargo, aquí, la mera dimensión sensorial queda superada, o por lo menos completada, puesto que lo que Tirso propone son personificaciones de emblemas, que por consiguiente van acompañados siempre por sus correspondientes motes¹⁸. Se confirma así explícitamente aquella atención al significado simbólico que, hasta este momento, había quedado sobrentendido en acciones y objetos. Basta pensar en las esporádicas referencias —sobre todo en los preliminares— a señales-enigmas o a metafóricos laberintos: Irene que, sin descubrir su identidad, habla «por emblemas» a su prometido don Alejo (p. 160); Serafina que confunde a don García con un «engañoso discurso»-«labirinto» al que se van añadiendo «lazos» (p. 159)¹⁹, y las damas que utilizan trajes y tocados como «enigmas de sus pasiones»²⁰.

su cola— «las cristalinas ondas» del río parecían abrir «la boca para quejarse» (p. 188); o para la citada barca-ánade, que «Venía cubierta de tantas plumas, que imaginaran ser selva, [...] y tan blancas, que los persuadiera a que era monte de nieve, si lo permitiera el tiempo caluroso, tan fuera de propósito para tal imaginación» (p. 189).

¹⁸ Introducidos siguiendo modalidades diferentes: como síntesis final del espectáculo ofrecido (en el barco-dragón, p. 189), como críptica dedicatoria (en el barco-ánade, p. 190), como reiterada y articulada propuesta (letras diferentes están escritas en puntos diversos de una galera: en los remos, escalas, espolón, vela..., pp. 191-193), etc. Siendo también la imagen bien dibujada (en una bandera «de tafetán turquí» estaban pintados «los celos, en figura de un mastín», p. 193) o bien representada por algún personaje (el joven disfrazado de mujer que encarna a la Hermosura, p. 194). Y no es aquí el caso de detenerse en los numerosos personajes alegóricos, mitológicos, bíblicos, etc., mencionados.

¹⁹ Poco después afirmará: «Mucho holgara [...] no verme tan en la mitad de este amoroso laberinto, para retirarme de él» (p. 163). Además, esta imagen Tirso vuelve a utilizarla en la novela de *Los tres maridos burlados*, cuando Morales, impaciente y enojado, encuentra su casa encantada y transformada en un mesón: «¡Llamadme a mi mujer [...] y sacaráme deste laberinto» (p. 477).

²⁰ De los que los caballeros deberán percibir las «varias interpretaciones» (p. 187). Desde este punto de vista es interesante recordar la detenida y explícita descripción de «la graciosa Lisida»: «salió de leonado, con guarnición de verdeos-

Parece pues que Tirso —tanto para el desfile y torneo de las barcas como para esta sucesiva y compleja construcción del *Castillo de la pretensión de amor*, con sus puertas, senderos, escalones, flores, etc.— haya querido ofrecer descripciones que, aunque de manera diferente, destaquen por su agudeza imaginativa y por su capacidad en asombrar con lo deslumbrante, lo cromático y lo minucioso de sus detalles (siendo, por otra parte, la insistencia en la enumeración de los pormenores constante en toda la obra)²¹. La ingeniosidad verbal, sustituida en ambos casos —barcas y castillo— por una imponente sucesión de escenas en movimiento, tampoco tiene espacio en el cigarral tercero donde la vuelta a la dimensión del cuento, encuentra en los engaños (del capitán, de Clemencia²², de don Guillén), en las esporádicas burlas y en los reiterados equívocos o enredos ocasionados por celos extremados y pasiones amorosas no correspondidas²³ u obstaculizadas, otra

curo y oro, señal de sus congojas, aliviadas de la esperanza, que —aunque confusa con tan larga ausencia— campeaba con los quilates del oro de su fe» (p. 187). Pero piénsese también en el críptico poema que Leonardo canta para Dionisia y al que Clemencia responde «interpretando enigmas de endechas» (p. 379); a este «enigma» Tirso alude nuevamente poco después comentando los celos que los versos provocan en Dalmao (p. 382).

²¹ No obstante, el mismo autor unas veces señala la imposibilidad de ser exhaustivo. Ver: «Cubrióse [...] la líquida palestra de muchas barcas aventureras, que por ser tantas, y cumplir con las de más consideración, habré de ir abreviando» (p. 197) y «Éstos y otros muchos que la prolijidad rehúsa, tornearon con diferentes sucesos» (p. 201). Y si en estos casos es lo deslumbrante de la aparición lo que lleva a una descripción incompleta, puede ocurrir también que el cuento se interrumpa por consideraciones de no oportunidad; véase por ejemplo, en el cigarral segundo: «Dejo su narración [de las fiestas] al discurso del discreto, por no hacer con ella prolijo el presente, y vuelvo al hilo de nuestros CIGARRALES» (p. 233).

²² Que Tirso define con la perífrasis «enredadora amante». Celosa y desengañada, descubriéndose no amada, Clemencia pone «reparo» a sus «desesperaciones» acudiendo a «su ingenio» (p. 384). Don Guillén en cambio trazará «engaños nuevos y provechosos» (p. 400).

²³ En efecto, un continuo subseguirse de quejas y desacuerdos amorosos, reales o fingidos, caracteriza la primera parte de la novela: don Juan ama a Lisida, pero está cierto de su traición y sufre su desengaño; Serafina, enamorada de don García, no consigue impedir su pasión para Irene; y esta última —que ama y es amada por don Alejo— complica su relación suscitando celos con un innecesario cambio de trajes (recurso este muy común en las comedias tirsianas). Sin embar-

diferente forma de saturación e ingeniosidad, ulteriormente acentuada por frecuentes cambios de identidad que se entrecruzan con duelos sangrientos, viajes imprevistos, etc.

El lector queda implicado en un subseguirse de historias encadenadas que se desarrollan, interrumpen y vuelven a enlazar sin descanso siguiendo casi una técnica ariostesca²⁴ con personajes que huyen, se encuentran, y se intercambian. Cuando don Juan va en busca de Estela topa con Dionisia (p. 326); cuando el cruel y tramposo capitán se aleja, a Dionisia se le acerca el viejo don Guillén (p. 369); cuando Casandra no se presenta a la cita con don Juan, 'entra' don Dalmao (y su historia, que había quedado sin terminar, se reanuda, p. 415); y muchos otros ejemplos se pudieran añadir. Con su ritmo frenético la acción pasa de la situación presente de los personajes —sean o no protagonistas— a sus antecedentes, de un hecho a otro hecho que se desarrolló simultáneamente. Y todo esto hasta que, sin seguir algún hilo de rígida continuidad, esas historias (no exentas de paralelismos y de variaciones especulares²⁵) llegan a reconstruirse. Pero Tirso no se limita a eso.

go, todo se solucionará imprevistamente por el simultáneo cambio de actitud de don Juan y de don García: el primero descubre haberse equivocado en juzgar a Lisida y reanuda su relación con ella y el segundo, puesto que no puede lograr a Irene y arriesga perder también a Serafina, acepta por fin casarse con ella.

²⁴ No es una casualidad que Dalmao, pensando que Dionisia le haya traicionado, se vuelva loco y que —como Orlando— escriba sus quejas sobre la corteza de un árbol (p. 397). Además, el nombre de Orlando está explícitamente mencionado en la canción de Dalmao: «¡Ya no pienso, pues cobra Orlando el seso» (p. 413).

²⁵ Me limito a señalar algunas: don Artal no pudiendo casarse con doña Victoria se enferma gravemente por amor, como también se había enfermado don García a quien Irene no corresponde (pero mientras Irene ama a su prometido, Victoria se limita a consentir, desesperada, las decisiones de sus padres). Estela sorprende en su propia cama a Marco Antonio dormido, como don García sorprende en la suya a Irene, y en ambos casos esta presencia imprevista está ocasionada por una situación grave: la necesidad de alejarse de la ciudad (para Marco Antonio que mató a su agresor), y la imposibilidad de volver a su vivienda destruida por un incendio (para Irene). Marco Antonio huye de la casa de Estela bajando por la ventana con una escalera de cuerda (p. 320), como el enamorado don Sebastián, hermano de Lisida, sale a escondidas de su propia casa utilizando una escalera apoyada en la ventana (p. 180). Don García deja a Irene una joya como prenda de amor así como Marco Antonio se la ofrece a su dama, Estela (aunque en el primer caso el caballero se lleva a cambio una joya de la mujer).

Terminado el largo cuento de don Juan, como más tarde el de Dionisia²⁶ —que, en el cigarral tercero se eligieron como tema de entretenimiento, como si de comedias o novelas se tratara (y en realidad como tales los considera el caballero)²⁷—, vuelve a esmerarse en la descripción de una comida y de una cena espectaculares. Se trata de muchachos en forma de ángeles que bajan de los artesones del techo, de «fuentes de aguas olorosas de azahar», de «bocados de conserva» y de «tanta diversidad de confitura» que, como cierre del convite, caen de unas fingidas nubes en forma de rayos o de lluvia ofreciendo una inusual «confitada borrasca» (pp. 347 y 352); o también de una isla artificial con su puente levadizo, de fuegos artificiales-cometas, de «aparadores en forma de pirámides de jaspes, pórfidos y mármoles» cuyos capiteles caen «envueltos en llama» descubriendo vasos y vajillas, manjares, frutas, bebidas (p. 427). Todo queda exaltado hasta la hipérbole: don Alejo se ufana de que se tratará de «la primera cena a nado»²⁸ [...] que se haya visto en el mundo» (p. 426), los vasos, aunque de barro y vidrio, son «tan vistosos en el artificio» que pueden atreverse a competir con los de plata y cristal, la música que se oye al comienzo implica «todas las diferencias de instrumentos bélicos que inventó la milicia» (p. 426); «los postres, frutas y conservas» (que, con parecido deseo de exhaustividad, se puntualiza que son «de todas diferen-

²⁶ Incluido en el cuento de don Juan (que completará así su breve relato anterior: pp. 176-179). Además, en el marco del cuento de don Juan se interta también el cuento de las vicisitudes de Marco Antonio, un amigo encontrado por casualidad (pp. 302-324), y de otros personajes mencionados *in itinere*, con historias 'menores'.

²⁷ En efecto, don Juan habla de su cuento-«discurso» como de una comedia a la que la comida inminente servirá de «entremés» (p. 347), y, poco más tarde, aludiendo a la narración de Dionisia, los «sucesos verdaderos» se identificarán con una «novela» («dio principio a la mitad de la novela que se le encomendó —si es bien dar este nombre a sucesos verdaderos», p. 355).

²⁸ Puesto que, alcanzada la isla y levantada ya la puente levadiza, los invitados quedan rodeados por el agua; y por esto esperan asombrados «el modo con que se les habían de servir los manjares, porque distando igualmente de tierra en la mitad del estanque, no les parecía podían venir, sin mojarse, menos que volando» (p. 426). Una parecida sorpresa acompañará la imprevista aparición de un «pasadizo adornado de varias yerbas y rosas», de «gallardos pajes y gentilhombres», de música, de aves y peces (p. 428).

cias») están hechas por unas monjas que «en esto [...] se aventajan a cuantas en el mundo profesan su clausura» (p. 427).

Asimismo, una vez terminado el banquete, es significativo que Tirso —deteniéndose sobre los cinco elementos que lo hicieron «espléndido»— no solo remita a los alimentos exquisitos y a la música («manjares», «instrumentos»), ambos ya alabados al describirlos, sino que añade otros, hasta aquel momento no mencionados, es decir: las «poesías», los «motes» y las «agudezas». Los llamativos efectos visivos, puestos poco antes en primer término, se complementan pues con estos en una única síntesis, quedando equiparados todos como igualmente indispensables: fue un banquete «espléndido de manjares, instrumentos, poesías, motes y agudezas». Además, sobre la importancia de la palabra y de su ingeniosidad Tirso volverá poco más tarde insistiendo en que, durante la sobrecena, damas y caballeros «Conversaron [...] varias y sutiles materias» (p. 428).

Análogamente, al principio del cigarral cuarto, Isabela —«reina» de los festejos de ese día— manda que «por su orden fuesen todos diciendo los versos que tuviesen en la memoria» (pp. 429-430; afirmándose la poesía como la protagonista de este cigarral²⁹). Así don Lorenzo lee una canción, don Fernando añade dos glosas (una «ajena» y otra «propia»), Anarda y Narcisa ofrecen cada una un soneto, don Alonso un romance, don Miguel de Monsalve unas

²⁹ Estando presente en otras partes de los *Cigarrales de Toledo* de forma esporádica, y con varias finalidades y formas. Don Alejo, por ejemplo, expresa sus quejas amorosas con una sucesión de octosílabos (pp. 165-168) y Dalmao su locura con un romance y un soneto (pp. 391-393, 397-398); quedando afirmada en ambos casos, en los renglones inmediatamente anteriores, la identificación poesía-furor: «como la Poesía toda es furor y los celos en esta parte se le parecen tanto»; «confirmó la opinión de los que dicen que la poesía es furor, pues [...] dieron quejas con ellas sus agravios» (pp. 165 y 390). Otros versos aparecen también en forma de carta (la de Serafina y la de don García, pp. 145-149), de lema (pp. 189-201, 240-255) y de canto. Y varios son los personajes o figuras alegóricas implicados: don García en los preliminares (pp. 139-140); el niño-Placer en el cigarral segundo (pp. 234-235); Marco Antonio, unos músicos, Leonardo y Clemencia, y finalmente Dalmao en el cigarral tercero (pp. 298-300, 348-354, 377-380, 412-414). Añadiéndose *ad latere* la loa que abre la representación de *El vergonzoso en palacio* (pp. 220-223) y la *Fábula de Siringa y Pan* de don Plácido de Aguilar (pp. 261-268). Para un análisis de los versos y poemas presentes, ver Vázquez, 1995, pp. 141-182.

octavas, doña Petronila y Sirena otros dos sonetos, que don Nuño glosa ampliamente; otros dos sonetos los declaman don Juan y don García, mientras don Melchor recita unas décimas, y Lisida termina acompañando un romancillo con una «vihuela de arco» (pp. 430-447). Se trata de una sucesión de poemas y de formas métricas diferentes, que quedan alabados, bien por el «ingenio de su autor» (p. 437), bien por su «lisura, propiedad y concepto» (p. 438), o bien por el «donaire» y «agudeza de sus motes» (p. 445)³⁰. Pero hay más; porque a este «ingenioso entretenimiento» (p. 447) se suman una comida en la que «el abundancia y el artificio» compiten, y una sobrecomida con máscaras, mimos, y un «ingenioso juego de manos» (p. 448).

Asimismo, de la loa que introduce la comedia *Cómo han de ser los amigos* se reconoce la «destreza»; del siguiente baile se afirma que fue, no solo «regocijado» y «honesto», sino también «artificio» (p. 449); así como de don Melchor se alaba la «sazón» y el «ingenio» con los que «recreaba en todas materias» (p. 456). Sin olvidar, por supuesto, a las protagonistas de *Los tres maridos burlados* —la novela que llena la mañana del cigarral quinto— cuya finalidad es precisamente la de ganar «la corona de sutiles en el mundo» (p. 496). Y si la mujer del cajero acude al «alquitara de su ingenio» para organizar la trampa «más ingeniosa» (p. 460), las tres recurren a «las librerías de sus embelecos para estudiar por ellos uno» que les permita resultar la mejor, afirmándose como «victoriosa en la agudeza». Así, en el final, de todas se destacará «la sutileza de las burlas» (p. 481), insistiendo poco más tarde, y con análogas palabras, en «la sutileza de las tres casadas» (p. 497).

Además, si por lo que se refiere a este breve cuento, fundado en el divertido engaño, la presencia de numerosas alusiones a la ingeniosidad y a la sutileza femeninas —por otra parte tan presente en el teatro de Tirso— puede considerarse de alguna manera inevitable, es interesante constatar cómo, yendo más allá de toda

³⁰ La superioridad del artificio humano con respecto a la naturaleza destaca explícitamente incluso en el cuento de Dionisia: «le rogamos [a don Leonardo] cantase algo con que interromper murmuraciones de aquella fuente, que escucharlas de ordinario cansa, si de cuando en cuando entretiene. Y él, comedido y deseoso, sin más instrumento que el de las hojas, ni más músico que el viento, cantó así» (pp. 376-377).

tipología de género, la búsqueda del artificio ingenioso se mantenga constante en *Cigarrales de Toledo*. Y posiblemente no es una casualidad que Tirso vuelva, indirectamente, sobre este punto también en los últimos párrafos de su obra, donde son precisamente las «metáforas ingeniosas», junto con los «versos deleitables», lo que don García alaba en la comedia *El celoso prudente*, que cierra los entretenimientos del último cigarral escrito, el quinto.

Pero el artificio de la palabra, si comparado con los numerosos artificios presentes en la acción y en la representación, resulta en segundo término, y no podía ser otra cosa teniendo en cuenta que nuestro autor —como hombre de teatro— valoraría sobre todo el movimiento, el enredo, lo concreto. Tirso no podía, pues, agotar su potencialidad inventiva exhibiendo una agudeza circunscrita solo en la dimensión semántico-verbal. Al contrario del culto Góngora que, hasta cuando escribe comedias, exhibe una extraordinaria ingeniosidad inventando bisemias y metáforas casi sin interrupción (como en su última pieza *El doctor Carlino*)³¹, Tirso delimita muy bien los marcos dentro de los cuales inserta sus equiparaciones. Y es harto evidente que la finalidad de su escritura no es la de crear, o de seguir, un estilo extremado. Además, no es una casualidad que todos los injertos de preceptística que, de vez en cuando, interrumpen el fluir narrativo de esa obra remitan por un lado (en el cigarral segundo) a una decidida crítica de la «impugnada secta» de los seguidores de Góngora, cuyos textos complejos y llenos de hipérbatos «necesitan de gramáticos intérpretes» (p. 269), y por el otro ofrezcan una decidida defensa del teatro de Lope de Vega y de su modelo de comedia popular³² (completamente opuesto al teatro culto y clásico de Luis de Góngora).

Esto naturalmente no impide que Tirso apreciara la riqueza semántica que el lenguaje metafórico ofrecía, y que él mismo lo utilizara de vez en cuando entremezclándolo con rasgos estilísticos propios: neologismos, transformación de adjetivos en sustantivos,

³¹ Para un análisis de la progresión en lo culto de las piezas de Góngora véase Dolfi, 2011, pp. 7-35.

³² A la que dedica varias páginas (pp. 224-230) donde destaca la conocida alabanza: «la excelencia de nuestra española *Vega*, honra de Manzanares, Tulio de Castilla y Fénix de nuestra nación» (p. 229).

etc.³³ Y naturalmente es significativo que en el cigarral segundo defienda la «pulicia y elección de vocablos exquisitos, acomodados con propiedad» (pp. 268-269), y hasta considere las «metáforas ingeniosas» como un elemento indispensable para que las «verdades» no resulten «dificultosas de digerir» (p. 498). Pero es evidente que no podía, y seguramente no quería, competir con Góngora en la ingeniosidad de la palabra escrita. Por eso, circunscrita la transfiguración retórico-culta a unos pocos momentos de pausa descriptiva (la belleza de la mujer y la escansión temporal) y a ocasiones bien delimitadas, su intento de asombrar y de superar lo previsible (en la belleza y en la astucia) remite a otro ámbito, o sea a aquel ámbito de la acción y del espectáculo, que inevitablemente le era más familiar y que más le interesaba.

BIBLIOGRAFÍA

- Dolfi, Laura, «La descripción de la mujer: lenguaje culto y erotismo en el teatro de Tirso de Molina», en *Tirso, de capa y espada*, eds. Felipe Pedraza, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Ediciones de la Universidad Castilla La Mancha, 2004, pp. 127-150.
- Dolfi, Laura, *Luis de Góngora. Cómo escribir teatro*, Sevilla, Renacimiento, 2011.
- Nougué, André, *L'oeuvre en prose de Tirso de Molina. «Cigarrales de Toledo» et «Deleytar aprovechando»*, Paris, Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques, 1962.
- Tirso de Molina, *Cigarrales de Toledo*, ed. Pilar Palomo e Isabel Prieto, Madrid, Turner (Biblioteca Castro), 1994.
- Tirso de Molina, *Cigarrales de Toledo*, ed. Luis Vázquez Fernández, Madrid, Castalia, 1996.
- Vázquez, Luis, «Tirso de Molina y su poesía en *Cigarrales de Toledo*», *Analecta Mercedaria*, 14, 1995, pp. 141-182.

³³ Véase, a este propósito, Nougué, 1962, pp. 420-430.



Publicaciones del Instituto de Estudios Tirsianos



Universidad
de Navarra



GRISO

Grupo de Investigación
Siglo de Oro