

SOCIABILIDAD Y EMBLEMÁTICA EN *LOS CIGARRALES DE TOLEDO* DE TIRSO DE MOLINA

María Dolores Alonso Rey
(Universidad de Angers. Francia)

Resumen

Este trabajo analiza la sociabilidad de la aristocracia toledana en *Los Cigarrales de Toledo* de Tirso de Molina. Primero se estudian los códigos sociales en general y después el tipo de divertimentos que comportan las fiestas galantes. Estas reproducen las de la Corte. El papel de la embleática, de la literatura y de la palabra son decisivos. Se convierten en un signo distintivo de identificación del grupo. Parece que esta sociedad, que se da en representación, quisiera evadirse de la realidad hacia el espacio idílico de la pastoral.

Abstract

This article analyzes the sociality of the aristocracy in *Los Cigarrales de Toledo* of Tirso de Molina. First explores the social codes in general and then the type of entertainment involving the gallant festivals. They reproduce the holiday festivities of the Court. The role of the literature, of emblematic literature and the speech are very important. They become a hallmark of the group identification. It seems that this social group would like to get away from reality toward the ideal of the pastoral area.

Palabras claves: Siglo de Oro, Cigarrales, relaciones sociales, sociabilidad, embleática, fiestas

Keyword : Golden Age, Cigarrales, social relations, sociability, symbolic culture, party, feast

La sociabilidad despierta gran interés (Aurel, 1997; Thelamon, 1987, 1989, 1994) entre los historiadores. Se define como "la aptitud general de una población para vivir intensamente las relaciones públicas" (Valade, 1990, p. 668). Puesto que "la sociabilidad aparece como motor y explicación de la evolución histórica" (Mollat 1987, p. 234), va a permitir afinar el análisis sobre la historia de las mentalidades.

El objetivo de este trabajo es el estudio de *Los Cigarrales de Toledo* (1621) de Tirso de Molina bajo el ángulo de la sociabilidad. En primer lugar analizaremos los tipos de relaciones que mantienen los personajes entre sí y en segundo lugar

nos ocuparemos de la sociabilidad en el ámbito festivo donde insistiremos sobre el papel de la emblématica y de la literatura.

Los Cigarrales comprende una narración marco (Lacarra, 1979, p. 50-51) dentro de la cual se intercalan diversos textos - poesías, tres *comedias*, una novela - y narraciones. Don Juan, personaje principal, de vuelta a Toledo, se encuentra con Don García y Serafina, quienes le contarán sus historias. Sólo en el *Cigarral tercero* este dará a conocer sus aventuras y las de los personajes que conoció durante su viaje: Marco Antonio y Estela, Dionisia y Don Dalmao. Dionisia, en el *Cigarral tercero*, narrará el fin de su periplo y el de Don Juan. La ficción marco se termina con la boda de tres parejas: Don Juan-Lísida, Don Alejo-Irene, Don García-Serafina. Los cinco *Cigarrales* donde se desarrollan los festejos se caracterizan por ser "un ámbito narrativo sin trama, dividido en cinco unidades, a modo de secuencias tempoespaciales: pausa intemporal y lugares distintos..." (Palomo, 1976, p. 87). Tirso se inspira de la novela pastoral, de la de caballerías, de la lírica medieval, de la novela bizantina y del teatro.

El protagonista de *Los Cigarrales* es el estamento nobiliario representado por jóvenes ociosos que participan en las fiestas de bodas de las tres parejas. Estas son una manifestación de la sociabilidad que tienen un doble propósito: ocupar a los hijos de la nobleza toledana durante el verano y constituir un elemento de cohesión social y signo distintivo de pertenencia al grupo. Por medio de la narración, se introducen en esa élite otros grupos sociales: pequeña burguesía madrileña, campesinos, extranjeros, monjes... (Nougué, p. 172)

Una lógica espacial se impone: el noble no se relaciona más que con los de su clase mientras permanece en Toledo, pero en cuanto abandona su ámbito social, a causa de su autoostracismo debido a su mal de amores, entra en contacto con otros grupos sociales. Cuando vuelve a su grupo, refiere sus aventuras, que son extraordinarias porque tienen lugar en otros espacios y en medio de otras categorías sociales.

El motor de la vida de estos nobles es el amor cuyo objetivo es el matrimonio que otorga reconocimiento social. Para acceder a él, los amantes deben ser iguales en nobleza y en fortuna. Esos dos elementos constituyen la base de la integración y de la pertenencia al grupo. Una boda se aprueba si esas dos

condiciones se reúnen. En cambio si las fortunas son desiguales, el padre y los hermanos de la dama se oponen a la boda. Dionisia y D. Dalmao sufren el rigor de esa ley social y no se atreven a pedir el consentimiento de su unión a la familia, dada la inferioridad de la fortuna de D. Dalmao:

"... sin atrevernos a probar el gusto y consentimiento de mi padre y dos hermanos que tengo por ser don Dalmao, si tan bien nacido como ellos, no tan hacendado. (¡Desdicha de nuestro avaro siglo, que no estima la calidad de la nobleza sin la cantidad del oro...)." p. 331.

Los padres no vacilan en cambiar de futuro yerno si con ese nuevo matrimonio la consideración social de la familia aumenta. Tal es el caso del padre de Estela que aprueba que D. Jorge corteje a su hija, pero que, en cuanto conoce la posición social de Marco Antonio, enamorado de su hija, le 'acepta como yerno y llega a ocultar al virrey que Marco Antonio había matado a D. Ascanio, el pretendiente de su hermana D^a Victoria:

"... supieron de mercaderes de su tierra, su calidad, hacienda y estimación acreditando todo esto la información que había hecho su enemigo Próspero en aquella ciudad para prendelle. Mitigó su enojo el interés de tan ilustre yerno, viendo que hasta allí su honra no había padecido detrimento." p. 336.

La riqueza es fundamento de la nobleza y su signo distintivo, así como la llave que permite el acceso al grupo familiar a través del matrimonio. Este es una institución que sirve de protección al grupo, le refuerza económicamente y perpetúa el inmovilismo social.

Nobleza y riqueza se traducen en el traje. Entre las mujeres el vestido es un medio de comunicación con sus pretendientes en los espacios públicos de sociabilidad: las fiestas. Los colores de los vestidos y los accesorios constituyen un código enigmático de raíces medievales:

"Salió vestida Irene de tabí de plata verdemar; Narcisa, de encarnado; Arnarda, de pajizo; Isabella, de rosaseca; Lucinda, de turquí; Diana de morado; Sirena de flor de romero. Y la graciosa Lísida, [...], salió de leonado, con guarnición de verdeoscuro y oro, señal de sus congojas, aliviadas de la esperanza, que [...] campeaba con los quilates del oro de su

fe. [...] Las damas, de la cabeza de España, y en número muchas, unas enamoradas y otras libres, procurando hacer los vestidos y tocados enigmas de sus pasiones, expuestas a las varias interpretaciones de quien las explicaba, según el estado de sus pensamientos, tales agradecidos, y tales agraviados." p. 187

Las joyas forman parte del código: son las pruebas privadas de la relación amorosa que une a las parejas jóvenes. Las llevan con orgullo y complicidad y su pérdida se considera como la ruptura del compromiso. D. García roba la joya que lleva Irene y le deja otra que no se pondrá porque no significa nada: "...advertí [...] si traía la joya que la dejé, y de no vérsela me desconsolé notablemente" p. 137.

En cambio, cuando decide mostrarla para conocer a su propietario, la joya significa el deseo de la dama:

"Habíase echado al cuello, aquel día, mi dama la medalla de la Concepción que la dejé en la cabecera, y debiólo de hacer, [...] deseosa de que, sacándola a vistas, conociese por ella a su dueño." p. 155

La ropa de los hombres es de tipo funcional. A la hora del paseo, para cortejar a las damas, D. García se viste según las normas: "*vestirse de rúa*" era un ritual de sociabilidad que consistía en mostrarse a pie o a caballo en los lugares públicos para atraerse la mirada de las damas:

"... me vestí de rúa, y, [...], bajamos juntos al espacioso llano, poblado entonces de infinitas flores de damas..." p. 137

En cambio cuando un joven sale de viaje, lleva un traje apropiado para la ocasión:

"Dióme un vestido suyo de camino, galán y costoso, don Garcerán [...] un caballo y un mozo..." p. 335

Pero el vestido es ante todo un signo externo de identificación social y de pertenencia al grupo en una sociedad donde la movilidad es inexistente y donde cada individuo está enclaustrado en su categoría social de origen. Gracias al vestido D. Garcerán sabrá reconocer la calidad de Marco Antonio, a quien los otros le consideran como bandido:

"Como le vio el cortesano don Garcerán en traje que desmentía la opinión de todos los que le juzgaban por salteador, le preguntó..." p. 329

Cuando la condición social quiere esconderse, se impone el disfraz para obtener el anonimato. Si un noble viaja, no lleva el traje de *camino*, sino el hábito de peregrino. Tal es el caso de D. Dalmao y de D^a Dionisia que huyen de la ira del padre y de los hermanos de Dionisia:

"A la puerta está un Peregrino, [...] que me rogó encarecidamente le pidiese a vuestra merced limosna, por amor de Dios y de Dionisia la catalana." p. 269

Pero, para administrar las propiedades de don Guillén en Cerdeña, este último les sugiere que no se presente ante los villanos en traje de noble, sino con traje de campesino para que lo acepten:

"... y así rogó el caballero a mi esposo que, para que con menos extrañeza nos admitiesen sus vasallos, nos vistiese en su traje de labrador." p. 371

La pequeña burguesía urbana cuenta con un traje que le es propio –"el moderado traje "- como señala D. Juan cuando cuenta el chiste que hizo su criado Carrillo a los asistentes al entierro de un tejedor.

Los jóvenes nobles de *Los Cigarrales* están en contacto con otra categoría social: los sirvientes. Estos tratan con deferencia a sus señores - "vénganse, vuestras mercedes tras de mí." (p. 124)-, en cambio los amos los tutean: "¡Para esta ocasión eran buenos, Carrillo, tus donaires!" (p. 289). Si los nobles se tratan con deferencia entre ellos, emplean vocativos afectivos que constituyen una característica de su idiolecto: "Serafina hermosa", "amigo verdadero", "deseado D. Juan". Se saludan de una manera que les es propia: *el abrazo*.

"fue todo uno el arrojarse de la cabalgadura y el correr a él, los brazos abiertos" p. 118

Los señores se comportan como los dueños de los sirvientes, deciden sobre su futuro y los someten a su autoridad. Es el caso del futuro suegro de Marco

Antonio que casa a la criada de su hija Estela y la obliga a salir de Valencia para evitar que cuente lo que sabe sobre el crimen de Marco Antonio:

"ésa [*la muerte de D. Ascanio*] quedose sepultada [...] en el silencio de una criada que, porque no le rompiese, la casaron con un valenciano " p. 339

La fidelidad y la complicidad fundamentan las relaciones entre señores y criados. Las criadas ayudan a sus señoras en su vida amorosa y se convierten en *terceras, confidentes, mensajeras*. Aseguran la comunicación entre las damas y sus amantes, gracias su mayor libertad de movimiento:

"Debióla de leer con la gana que mostró su respuesta. Y remitiéndomela con una criada de su madre, me la dio,..." p. 138.

Pero ese vínculo de lealtad es frágil desde la Celestina. Se trata, en realidad, de una convención literaria, teatral, que consiste en que el sirviente cómplice puede traicionar por una suma de dinero conveniente. En general, los sirvientes venden información: una criada de Irene le cuenta a D. García su compromiso con D. Alejo; igualmente Serafina paga al lacayo de D. García para informarle sobre los detalles de su huída. Una criada de Lísida se atreve a vender a D. Baltasar una carta dirigida a D. Juan:

"El billete que os enseñó era para vos, habiéndole llevado a sus manos un bolsillo de reales, con que cohechó a la tercera;" p. 178

Cuando a primera vista los signos de clase social se borran, siguen existiendo otros signos que marcan la diferencia. Es el caso en el episodio de D. Juan y criado Carrillo en el albergue donde unos bandoleros les robaron las ropas. Aparentemente los signos distintivos de *estamento* se han borrado, pero mientras que Carrillo está desnudo y va a vestirse con los andrajos y los zapatos de un emigrante francés, D. Juan conserva todavía su ropa interior: *calzas, jubón y chinelas*. Y Marco Antonio lo vestirá como exige su dignidad:

"... habiendo sacado un vestido negro de la maletilla, en la materia y guarnición correspondiente a su curiosidad y nobleza (porque el que traía entonces era de camino) me obligó a vestir y a calzar,..." p. 303

El hábito de peregrino le sirve a D. Dalmao para disimular su identidad, pero su bastón de peregrino esconde una espada, signo de su nobleza:

"... a tiempo que don Dalmao, desnudando un estoque -alma del bordón que autorizaba su peregrinación-, se apercibía a la defensa,..." p. 367

Dalmao y Dionisia se convierten en administradores de los bienes de don Guillén en Cerdeña. Han debido de adoptar el traje de campesino, pero es de tal manera que una diferencia es perceptible y ésta marca la posición de cada cual en la jerarquía social:

"y así, mudando las esclavinas en trajes, ni del todo rústicos, ni cortesanos del todo, nos acomodó cabalgaduras " p. 371

Los nobles reaccionan frente a los acontecimientos según su propio código que sirve también para mantener la diferencia de clase con respecto a sus sirvientes. Carrillo y D. Juan pasan la noche al sereno después de haber sido robados: Carrillo se queja de su suerte y D. Juan le reconforta, según la calidad moral de cada uno:

"Suspiraba y quejábame de nuestra fortuna mi criado, siéndome forzoso el consolarme -que el ánimo noble con las adversidades se alienta, al paso que el plebeyo se desanima..." p. 289

El tiempo y los lugares de sociabilidad varían en función de la lógica en la que se encuentran los personajes, es decir, si respetan la norma social o la incumplen. Si los personajes respetan el código social, hombres y mujeres pueden verse de día en la iglesia, que se convierte en un espacio de confianza, seguro, protector y al abrigo de toda sospecha:

"Acudí al punto al señalado monasterio, y a poco rato vino a él mi Estela, acompañada solamente de un viejo escudero y nuestra tercera. Habléla en una capilla." (p.322)

La casa es un lugar de sociabilidad que reúne a hombres y a mujeres mediante la visita. Los jóvenes procuran introducirse en los círculos mediante una persona que frecuenta ya la familia y que de alguna manera los apadrina:

"Los visitó más veces que acostumbraba, llevándome consigo, y entrando algunas veces a tiempo que ausentes ellos y sola vuestra hermana con sus criadas, pude, [...] divertir la aguja..." (p.308)

La casa es también el ámbito de la hospitalidad, noción importante en la sociabilidad de los nobles. Se ejerce cuando se produce un siniestro:

"No debe de haber entrado vuestra merced en la suya, pues no sabe este suceso y los huéspedes que tiene en ella, que son mis dos señoras, vieja y moza, y aun sospecho que acomodadas en su mismo palacio, que, como tan vecinos y nobles, sus padres de vuesa merced juzgaron a agravio la elección que hacían de otra más lejos. Dos días ha que ha sucedido el incendio..." p. 130.

o cuando tienen lugar fiestas notables en la ciudad, como la del Corpus en Yepes.

"... aposentámonos en la casa de un vecino rico de aquella villa - que en tales ocasiones todos tienen huéspedes, unos de obligación y otros de interés- " p. 122.

Cuando llega el verano, el lugar y las prácticas de sociabilidad cambian. Los nobles dejan Toledo y se protegen del calor en casas de recreo situadas sobre colinas abruptas: los cigarrales. En ese marco se suceden fiestas y diversiones suntuosas que ocupan el ocio. Las comidas ritman las jornadas de los invitados:

- Cigarral 1: por la noche, los invitados van a ver una comedia: *El vergonzoso en palacio*. Termina la velada con un debate literario, sobre las leyes del género dramático, que se prolonga hasta las tres de la mañana.

- Cigarral 2: los invitados permanecen ocho días en el cigarral de D^a Narcisa. Dedicar las mañanas a la caza y a la pesca y las tardes a las conversaciones y a los juegos de sociedad, estafernos y carreras; las noches, a las fiestas motes et disputas. Para festejar la boda de Irene y D. Alejo participan en un juego que tiene lugar en un jardín-laberinto cuyo objetivo es llegar al castillo de amor. Una vez acabado el juego, el auditorio asiste a la lectura de una fábula que suscita un debate literario, antes de cenar. La jornada se termina con la coronación de un nuevo huésped.

- Cigarral 3: Dos días pasan en el cigarral de don Juan. La mañana del primer día los invitados pasean hasta la hora del banquete, seguido de la narración de historias diversas (historia de don Juan, de Marco Antonio y de Dionisia). La velada termina con una copiosa cena. El programa del segundo día es el mismo: narración de historias antes y después de la comida; la velada acaba con una cena y con la coronación de un nuevo huésped.

- Cigarral 4: Como se trata de un día festivo, por la mañana los invitados asisten a la misa y pasan el resto de la mañana bailando, escuchando música y recitando poesías. El banquete se anima mediante una mascarada. Después del almuerzo, los invitados se echan la siesta antes de la representación de una comedia que da lugar a otro debate literario. La cena se termina con la designación y coronación de un nuevo huésped.

- Cigarral 5: La jornada comienza con un baño seguido de la lectura de una novela y de unos juegos. Tras la siesta se obsequia con una comedia y, tras ésta, una cena.

Los días de fiesta, como la de San Juan, las jovencitas pueden pasear fuera solas, en la Vega de Toledo a las orillas del Tajo, pero lo hacen veladas y se atreven a hacer burlas cambiándose los vestidos. Los jóvenes tienen más libertad que las mujeres. Pueden desplazarse para asistir a las fiestas de una ciudad vecina, frecuentar albergues, pasar el tiempo jugando a las cartas:

"... por entretener aquél tres o cuatro que le faltaban para la cena, de palabra en palabra paró la conversación en jugar al hombre uno de mis compañeros y yo a otros dos cortesanos, huéspedes también de nuestra posada..." p. 122.

Pero si los enamorados violan la norma, se citan por la noche a la ventana de la casa de la dama para hablarse:

"Vióse con su dama aquella noche, por una ventana baja que caía a una calle angosta y sin salida,..." p. 134.

o se dan cita en el balcón :

"Bien los hube menester para no dar voces y perder el seso, hallando colgada una escala del balcón donde solía hablarme Lisida ..." p. 178.

La dama permanece siempre en su espacio, la casa; el hombre en el suyo, la calle. La transgresión de la norma consiste en hablarse a solas, pues durante el día la dama está siempre acompañada. Esta práctica era tan frecuente que se convierte en un rito indispensable del código amoroso.

La noche es el tiempo de la transgresión: es el momento de la huída. Don García abandona Toledo por la noche donde su amada Irene festeja sus desposorios con don Alejo. Serafina rompe la norma a su vez para persuadir a su amado Don García de que no se marche:

"... cuando, a la mano izquierda, a pequeña distancia, entre unos almendros [...] [don Juan] oyó a dos personas que, aunque el recato con que hablaban no dio lugar para percibir distintamente sus razones, bastó para distinguir las y conocer que la una era de hombre y la otra de mujer." P. 115.

Mediante la transgresión, la dama se encuentra en espacios abiertos, pues su espacio natural es la casa. El viaje forma parte también de la transgresión. Así Dionisia se encuentra una noche de tormenta en un bosque de pinos cuando huye de su padre y de sus hermanos. Su huida la conduce a Cerdeña y hará frente a la tempestad y a los corsarios.

"... me torné a emboscar por un pinar, espeso adorno del hermoso castillo. Pocos pasos había dado por él, cuando sentí venir hacia mí huyendo a gran prisa, un bulto que, a pesar de la oscuridad, conocí en la forma y quejas que daba, ser mujer..." p. 326.

Las fiestas y diversiones son numerosas y por tanto centrales en la sociabilidad no sólo del grupo, sino de toda la sociedad, como señala el profesor Bennassar:

"El vigor de la vida asociativa era tal que instalaba a los individuos en una red densa de relaciones sociales, bien tuvieran que ver con el trabajo, la actividad festiva o el culto a dios y a los santos " (Bennassar, 1985, p. 416)

Los jóvenes toledanos asisten a dos tipos de fiestas, religiosas y

mundanas, que persiguen el mismo objetivo: el divertimento, pues "hombres y mujeres distinguían mal lo sagrado de lo profano. La exaltación religiosa era la ocasión de un regocijo general que asociaba a una misa solemne, con la participación del capítulo religioso de varios monasterios, cofradías, autoridades civiles y cuerpos constituidos, música, danza, máscaras, teatro y corridas de toros." (Bennassar, 1985, p. 481).

Esos días de fiesta facilitan los encuentros en los lugares de sociabilidad masculina: los albergues. El fervor religioso parece lejos de esos lugares donde los ricos de la región no vacilan en jugarse importantes sumas de dinero:

"Empeoró de suerte el perdidoso con la mudanza, siéndole el otro hasta en esto compañero, que a pocas suertes se hallaron sin mil escudos y con millares de arrepentimientos por haber comenzado el juego y venido a las ya no alegres fiestas para ellos." P. 122.

La fiesta degenera y se vuelve trágica cuando se lanza un desafío y las armas intervienen para resolver un asunto de honor:

"Si los que nos han ganado (no sé ya cómo) fueran tan diestros en las espadas vivas que en la pintadas, desquitara yo, a buen seguro, en las unas lo que he perdido en las otras. Pero pocas veces valientes por papeles lo son por el acero." P. 123.

Por la noche, los jóvenes nobles cumplen con su deber de defender su honor hiriendo a dos hombres y por la mañana se precipitan a cumplir con su deber hacia Dios en una perfecta mezcla de profano y sagrado:

"... cuando oyendo las once en el reloj y entrándome a llamar el heredero para que fuésemos a oír misa, por ser aquel el día del santificado Lucero, honra del Jordán y precursor de Cristo -que aquel año había concurrido con el de la octava del Corpus y en el Hospital célebre de don Juan Tabera, que tiene su advocación y le llama vulgarmente nuestra ciudad el Hospital de Afuera, se festejaba con real demostración y concurso de todos-, vestíme apriesa para así cumplir con esta obligación cristiana,..."¹

¹ *Ibid.*, p. 135.

En cambio, lo trágico está ausente de otro tipo de fiesta que los jóvenes nobles frecuentan: las fiestas de corte. Unos jóvenes nobles solteros son los protagonistas de dos fiestas suntuosas. La primera se da con motivo de la boda de don Alejo y doña Irene. Se trata de un desfile náutico sobre el Tajo en el que concursan embarcaciones que procuran a los espectadores un placer estético e intelectual. Se otorgan tres premios por la *invención, gala y letra* consistentes en joyas de excepción que los ganadores ofrecerán a las damas del público:

"un cofrecillo de carey (ansí llaman a la tortuga en las Indias) guarnecido de plata, y, dentro dos docenas de lienzos, curiosamente coronados de randas flamencas", "un papagayo de esmeraldas sobre un tronco de oro y rubíes" et "un arcabuz de oro, la llave de un amatiste y la caja de coral" p. 216.

El jurado encargado de otorgar los premios preside el acontecimiento como rezan la etiqueta y el protocolo:

"Estaba en medio de los poblados miradores un sitial majestuoso y debajo dél tres sillas de brocado, tribunal de los señalados jueces [...] a la mano derecha, debajo de otro dosel, los precios del torneo, tan ricos y curiosos que animaban a los aventureros"

Los recién casados ocupan el lugar de honor:

"Ocuparon los novios los prevenidos asientos acompañados de toledanas hermosuras..."

Los invitados los asientos emplazados a lo largo de la orilla del Tajo y después el pueblo:

"... miradores y andamios que, margenando el imperial río, daban nueva vida a sus cristales y admiración al artificio que los había vestidos de doseles y telas..."p. 186.

Las damas nobles participan activamente en la fiesta gracias a sus trajes. Sirven de contrapunto al espectáculo masculino, pues estos han construido un barco adornado con inscripciones en verso. Es decir se trata de *d'invenciones* o *empresas*:

"Cuando se trataba de diversiones cortesanas o caballerescas, invención era con frecuencia sinónimo de lo que en el siglo XVI se llamó casi uniformemente empresa: una armónica combinación de imagen (devisa,

cuerpo) y palabra (mote, letra, alma), denotadora del pensamiento o del sentimiento de quien la lucía..." (Rico, 1990, p.183)

Pero en vez de llevar esas divisas bordadas sobre el traje o sobre el casco (çimeras), la novedad consiste en mostrar una escenografía que alía el pasado medieval de las justas al presente barroco que ve el triunfo del teatro y la tramoya. Francisco Rico ha explicado muy bien por qué el barroco hace revivir ese estilo de vida:

"Es de sobras sabido que a medida que la caballería medieval fue perdiendo la función militar que le había dado origen fue también refugiándose con mayor entusiasmo en la imitación ornamental de sí misma. [...] Con estos entretenimientos se hacen ilusión de que el tiempo no ha pasado y todavía tienen ante sí el viejo orden feudal y el libre horizonte de la aventura." (Rico, 1990, p. 221-222.)

El objetivo de cada invención es impresionar al público, primero, mediante un artificio teatral extraordinario, en una especie de espectáculo total donde todos los sentidos están solicitados:

- la vista:

"Servía de proa la cabeza que, en siete repartida, retrataba la Hidra fabulosa, victorioso triunfo del Tebano y la enroscada cola, que era la popa, dando espantosos latigazos, azotaba sin culpa las cristalinas ondas..." p. 188.

- el oído:

"disparando por las siete bocas infinidad de llamas, con desapacible aunque entretenido estrépito, se cubrió la región del aire de varias figuras y peregrinas impresiones..." p. 188.

- el olfato:

"disparando de improviso por todas partes los árboles diversidad de flores, rosas y yerbas aromáticas,..." p. 195.

Después, se solicita la mente del público para apreciar y descifrar los juegos de palabras de los epigramas de las empresas, pues esos grupos cortesanos practican con gusto toda clase de juegos intelectuales:

"... e hicieron misterio del postrer verso, viendo abreviado en él el nombre de esta ciudad llamándola Emperatriz de todo, pues la síncopa de Toledo, quitándole la sílaba de enmedio, viene a ser todo,..." p.189.

El desfile se desarrolla según una puesta en escena rigurosa, como se desprende del análisis de la segunda empresa. Primero surge el barco:

"una ánade hermosa que ocupaba toda la capacidad de la navegadora máquina. Venía cubierta de tantas plumas, que imaginaran ser selva, [...] Traía dos remos con apariencia de pies, proporcionados en todo a su cuerpo, sirviendo la proa de cabeza y la popa de cola..."

Luego se produce el acontecimiento extraordinario que suscita la admiración del público y de los jueces:

"salió nadando de improviso, desde lo más profundo del diáfano raudal, un gallardo mancebo que, abrazándose a su cuello y recibido con amorosas muestras por la agradecida ave, al son de arpas y vihuelas, que se oían sin ser vistas, debajo de sus alas, no halló hospedaje mejor que el de su corazón."

Y por último el protagonista hace llegar al jurado los versos que se leen en voz alta:

"Y así, abriendo el capaz pico, le admitió dentro, volviendo a salir en tiempo breve, sobre rizadas plumas de la nevada espalda, don Suero, vestido de raso blanco, guarnecido de oro a fuer de marinero, terciada la lanza y embarazada la tarjeta, dando con gallardo brío la letra a los jueces, que leída en alto decía: "Hoy por vos, Ánade, el río/ pasa a nado mi fe honrada./ Por vos nada, y sin vos ¡nada!" p. 190.

Los participantes del desfile se inspiran en fuentes bien conocidas de esta sociedad que posee una cultura literaria. La mitología inspira el primer barco que

reproduce la Hidra que Hércules venció: "retratada la Hidra fabulosa, victorioso triunfo del Tebano".

Don Vela pone en escena el emblema LVIII de Alciato *In eos qui supra vires quicquam audent*, dándole una interpretación personal:

"...en un monte, y sobre una peña dél, recostada la virtud en forma de Hércules, cercado de gran número de niños, al parecer pigmeos que procuraban con frágiles y delgadas cañas darle muerte, significando en su inútil persecución la que los ignorantes hacen de ordinario al ingenio y la virtud." p. 196.

Don Nuño, reactualiza una divisa atribuída al conde de Haro: la noria y sus cangilones más los versos del *Cancionero General*: "los llenos, de males míos;/de esperanza los vacíos" (Rico, 1990, p. 219). Crea sobre su barco un jardín idílico cargado de simbolismo:

"en la mitad de la esmaltada huerta andaba una noria, guiando sus vueltas la Paciencia, y a un lado della, junto a la canal donde se desocupaban los arcaduces el bien empleado y mal correspondido don Nuño, señalando en la circunferencia de la rueda esta letra: "¡Buscan sin seso los engaños míos/pena en los llenos, gusto en los vacíos!" p. 195.

Don Melchor parece seguir una vía más personal al mismo tiempo que permanece en el ámbito literario. Ridiculiza a los poetas culteranos empleando el tópico del mundo al revés en su *Parnaso crítico* donde los poetas se visten de forma extravagante:

"... traían los vaqueros de tela abotonados por las espaldas, las rosetas de las ligas les servían de cuellos y puños y los puños y cuellos de ligas..." p. 197.

La segunda fiesta mundana tiene lugar en el *Cigarral* de D^a Narcisa. Esta dama invita a sus huéspedes solteros a participar en un jardín laberíntico plantado para la ocasión. El objetivo es alcanzar el *Castillo de la pretensión de amor* eligiendo con certeza y evitando las trampas. André Nougué ha señalado cuáles son las fuentes literarias de ese tipo de diversión para aristócratas ociosos:

"A la alegoría del ataque del castillo sacada de la poesía lírica medieval se añade, como signo de la evolución de los tiempos, la del jardín de la novelas de caballerías; así se forma la alegoría del bosque y del castillo de la pretensión de amor. La potente fortaleza de la Edad media [...] ha dejado su lugar a un palacio ameno, apacible, acogedor, en medio de un jardín – o de un parque, como se quiera- de fresca sobra, de macizos florecidos y fuentes murmurantes. Entramos de lleno en la pastoral y el *Cigarral Segundo* nos conduce a ella directamente" (Nougué, p.65)

En ese nuevo decorado la violencia está excluida y gana la inteligencia pues los jugadores participan a una batalla intelectual cuyas armas son sus conocimientos literarios, emblemáticos e iconográficos. Si en el desfile náutico los participantes habían creado divisas para el público, en el jardín-laberinto deben descodificar un universo de signos que son la llave de su éxito. En ese mundo de signos la cultura emblemática ocupa un lugar fundamental. El emblema *triplex*, compuesto de tres elementos -*Inscriptio*, *Pictura* et *Subscriptio*- está bien presente.

Don Miguel toma la avenida *Confianza de amor* al cabo de la cual encuentra un emblema que le instruye sobre la conducta que ha elegido en materia de amores: hay que desconfiar de la mujer. Descubre primero la *inscriptio* a modo de título: *Vigilancia*; luego la *pictura*, es decir la imagen:

"la Vigilancia, sobre un altar de hiedra y arrayán, en la apariencia de bronce, llena de caras, cuyos muchos ojos se ayudaban de otros tantos antojos de larga vista. Tenía de la mano una mujer, puesto que bellísima, formada toda de vidrio tan delgado, que cualquier frágil viento parece que la amenazaba hacer pedazos. Daba la vigilancia muestras de defendella, temerosa de muchos contrarios que, escrito en los pechos, unos Ocasiones, otros Dádivas y otros Diligencias, con piedras en las manos, hacían ademanes de derribarla."

El último elemento es la *subscriptio*, el epigrama que da la clave de la interpretación de la imagen:

"Y en la mesa del altar, entre sutiles lazos de flores, que servían de frontal en medio dél, estos versos: "Todo confiado es necio,/¡y más siendo la mujer/vidrio fácil de romper"" p. 249.

Los participantes en el juego no encuentran siempre el sentido emblemas tan originales. Algunos reproducen emblemas bien conocidos de los lectores de libros de emblemas. Don Alonso que ha tomado el camino "Menosprecio de sus competidores" no ha querido interpretar el mensaje de las ortigas y de los versos que las acompañan: "¡A las veces los menores/pican más en los amores". Sólo gracias al emblema del elefante y del ratón toma consciencia de su arrogancia:

"Tampoco quiso reparar en su interpretación, hasta que se le representó un elefante, imitado de natural, sobre una basa que parecía de piedra, entrándosele por la probocida o trompa un ratoncillo pequeño que le inquietaba de suerte que, teniéndole casi rendido, daba muestras de derribarle; y escrito en ella: "¡Al que de la fortaleza/ es jeroglífico y dueño,/vence un animal pequeño!" p. 254.

Este emblema se inspira del emblema "Aquovis laedimur iuvamur" de los *Emblemas Morales* de Sebastián de Covarrubias, cuyo epigrama reza:

"No hay fuerza tan segura, ni constante/Que no la rinda, y dome un accidente,/El ratón pone miedo al elefante,/Huye el león del gallo, si le siente:/Un enano matar puede un gigante, /Un cobarde rendir suele un valiente, /Pequeña cosa, es al grande ofensa, / Y en quien menos pensó, halló defensa." (Covarrubias, p. 166)

Podemos observar que la imagen y el mensaje (no hay que menospreciar al adversario) permanecen intactos. Es el contexto, el juego galante, el que orienta la interpretación del emblema.

Otros emblemas recuerdan las alegorías de Cesare Ripa compuestas por una figura, femenina las más veces, que porta ciertos atributos. Ripa representa así al conocimiento:

"Mujer sentada que sostiene con la izquierda una antorcha encendida viéndose junto a ella un libro abierto, mientras lo señala con el dedo índice de su derecha. La antorcha encendida significa..." (Ripa, p. 217.)

Tirso figura el conocimiento de uno mismo bien en la tradición de la Contrarreforma bajo la apariencia siguiente:

"... la figura del conocimiento propio, hecha de heno, esparto y atocha, materia tan frágil como los pensamientos de los entonados, tenía en la mano siniestra un plato de ceniza, y en la otra, entre los dedos póllex e índice, parte della, dando muestras de ponérsela a la desvanecida pretensión de don Suero que, siendo forzoso pasar junto a ella, leyó un pergamino pintado, que colgaba de uno de sus brazos, esta sentencia: *Memento homo.*" P. 250.

Si este tipo de figura recuerda las de Ripa, el *Memento homo* nos hace pensar en las vanidades y especialmente en los dos cuadros, *In ictu oculi* ou *Finis gloriae mundi* (Gallego, 1991) que pinta Juan Valdés Leal para el Hospital de la Caridad de Sevilla. Por lo que respecta al plato de cenizas, como la inscripción, se trata de un elemento de la liturgia católica del Miércoles de ceniza que ha sido muy explotado en la emblemática y en la literatura en general. Sebastián de Covarrubias dedica también el emblema *Quod non bene compleatur nam* (Covarrubias, I, nº 26) a recordar al hombre su verdadera naturaleza y a ponerle en guardia contra su orgullo. La imagen no es la de un plato, sino la de una urna.

La cultura emblemática está presente incluso en la elección de la iconografía y de la puesta en escena. A lo largo del recorrido encontramos manos que dan indicaciones, como las que sostienen objetos y los presentan en numerosos emblemas. Encontramos también mesas que presentan objetos y que a veces sirven de pedestal a las figuras, procedimiento utilizado en los libros de emblemas.

Sebastián de Covarrubias presenta una mesa con dados en el emblema *Tanto en uno como en todos* (Covarrubias I, nº 42). Don Vela encuentra también en su camino una mesa con dados:

"vio [...] una mesa de jaspe y sobre ella dos dados sobre una tarjeta que mostraba escrito: "Todo es suertes el amor./Los dados tira/¡y después la tuya mira!" p. 244.

Los jugadores descubren objetos con inscripciones que forman divisas; esos objetos son signos cuyo valor simbólico tiene su origen en fábulas mitológicas que han inspirado a los autores de emblemas. Hera depositó los ojos de Argos sobre las plumas de un pavo real cuando este fue asesinado. El pavo real en la emblemática se convierte en sinónimo de Argos y de la vigilancia. Un pavo real con las plumas desplegadas acompaña la inscripción *Tot oculos nox occupat una* abre la *Centuria III* de los *Emblemas Morales* de Covarrubias. El autor se inspira del de su hermano

Horozco en el emblema XLIX (Horozco, 1589, p. 199.) que hace de Argos el pastor Jesucristo y del pavo real el símbolo de la tristeza de todos los ojos sumidos en la oscuridad a causa de la ausencia del pastor. Tirso retoma la fábula mitológica:

"Reparó en que a trechos estaban, entre las espesas ramas que formaban la fresca calle, muchas plumas de pavones (de aquellas en que se transformaron los cien ojos de Argos, cuando en guarda de Isis los adormeció Mercurio), escrito en sutiles pergaminos, que se revolvían a sus cañones, estas letras: Todos estos no bastaron." P. 249.

A veces el jugador no se enfrenta a un emblema ni a un objeto simbólico, sino a una parodia literaria que puede ser identificada gracias al conocimiento de la obra original. Es el caso de don Miguel que descubre una parodia de las *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique:

"Recuerde el alma dormida/avive el seso y despierte/contemplando/¡que no hay dama pretendida/que sea en la ocasión fuerte,/firme, amando" p. 248.

Vemos pues cómo los juegos de sociedad se basan sobre una cultura emblemática y literaria que se convierte en un signo de pertenencia de grupo y que se encuentra en el corazón de la sociabilidad de las élites del siglo XVII. La cultura literaria es la base de todas las diversiones de la nobleza donde el arte de la discusión, de la palabra, es muy apreciada; así, los nobles cazan, pescan, escuchan música y bailan, pero una gran parte de su tiempo se dedica a la audición de textos (poemas e incluso una novela) y al debate literario.

He aquí otro aspecto de la sociabilidad de la literatura. La práctica de la lectura en voz alta de toda clase de textos era una costumbre muy extendida en el renacimiento (Alatorre, 1982):

"La lectura en voz alta se designa como un medio ordinario, esperado, de la apropiación de las obras, sea cual sea el género" (Cavallo, Chartier, 1997).

En *Los cigarrales* cada huésped ofrece a sus invitados un texto para ser escuchado: en el *Cigarral segundo* es una fábula, en el *Cigarral tercero*, un romance, en el *cigarral cuarto*, poesía y en el último, un relato.

La lectura en voz alta era el mecanismo de transmisión y de apropiación de las obras literarias para el público popular iletrado (Cavallo, Chatier, 1997). Constatamos que el público culto de *Los cigarrales* participa en este tipo de

lecturas colectivas que no son exclusivas de la sociabilidad popular. ¿Cuál es la diferencia entre esta práctica común a estos dos grupos sociales diferentes? Para el público popular la lectura oralizada es un medio de transmisión de un texto escrito conocido. Para el público del *Cigarral segundo* la lectura sirve para difundir en el grupo un texto que acaba de ser compuesto. El autor envía su producción a un lector preciso para que la dé a conocer a su grupo social que va a juzgarla, a apreciarla y que puede hacer publicidad. El receptor del texto ha sido elegido por el creador:

"Para la conclusión de mi efímero gobierno me ha parecido, discretos caballeros, gallardas hermosuras y respetables canas, recrearos con una fábula que me envió ayer un ingenio de Madrid, tan favorecido de tal madre como ella ufana de tal hijo." P. 260.

En el *Cigarral tercero* el canto de un romance anima el banquete. Música y poesía solicitan el oído en esa fiesta barroca que es el banquete. No podemos dejar de señalar la relación que existe entre esta práctica de la lectura en voz alta de los textos hagiográficos durante las comidas en los monasterios, lecturas que también estaban aconsejadas en los manuales de educación de príncipes, sobre todo cuando el romance se presenta como un alimento espiritual:

"También se les hizo a las almas banquete, pues a los oídos les ministraron platos de músicas diestras, ya profundas y ya alegres, entre las cuales me acuerdo se cantó este romance" p. 260.

En el *Cigarral cuarto* cada invitado tiene la obligación de decir un texto: va a seducir al auditorio por la pertinencia de su elección, la calidad de su memoria y su interpretación. Esta práctica recuerda la práctica de las academias literarias, de los cenáculos (Sánchez, 1961).

Esos momentos de sociabilidad de la nobleza toledana siguen un ritual preciso. El dueño de la casa lo fija puesto que es él el que designa al lector, el texto y organiza el espacio:

"Aprobaron todos su elección cuerda. Tomó agradecido y obediente don Luis papel, mudó de asiento, y siendo punto de la circunferencia de sus oyentes, leyó desta manera " p. 260.

En el *Cigarral quinto* el dueño de la casa se atreve a crear un espacio artificial que sirve de decorado a la lectura del relato *Los tres maridos burlados*. Ese decorado es la recreación de un espacio literario, el *locus amoenus* de la pastoral:

"Llevo los a todos a un soto ameno, y privilegiado del sol, hecho a mano de toda la diversidad de agradables árboles, con asientos de olorosas hierbas, alrededor de una fuente artificial, centro de aquella circunferencia, hermosa y coronada de unos y otros. Impuso a don Melchor refiriese la novela que le había ofrecido el pasado día..." p. 456.

En el *Cigarral cuarto* el divertimento literario tiene lugar en un jardín, pero todos los invitados son a la vez emisores y receptores de textos. Los dos sexos participan en el ejercicio y la alternancia hombre-mujer forma parte de las reglas del juego:

"... entoldado un jardín, pedazo del de Adán -cuyas paredes se vestían de doseles de naranjos y limones, pegados con ellas, que servían de escalas a jazmines, parras y nueces, con que, sin dejar blanco en sus piedras, pudiera causar encidia a los sitiados más soberbios-, les ofreció asientos. E Isabela, en el más eminente, mandó que por su orden fuesen todos diciendo versos que tuviesen en la memoria..." p. 430.

Pero la sociabilidad de la literatura no se limita a la lectura pública. Esta práctica tiene un efecto amplificador. Martine Burgos, que ha investigado la sociabilidad del libro en nuestra época, subraya "la manera como las lecturas son intensificadas" (Burgos, 1996, p. 96.) gracias a los comentarios, discusiones, puestas en común en las redes de los club de lectores, sobre todo en Le Liseron de Lyon. Lo que es válido para los clubes de lectura de nuestros días lo era probablemente también para el noble público que escuchaba el relato *Los tres maridos burlados*. Ese público que se apasiona por las burlas contadas comienza debates y discusiones que intensifican el texto:

"Pagaron en risa, damas y caballeros, a don Melchor, el donaire que añadió a la sal de la novela, celebrando la sutileza de las tres casadas, y disputando entre todos cuál merecía el premio, si no se hubiera sentenciado con tanta igualdad, dividiéndose en opiniones el auditorio, que duraran en defender la suya cada cual, a no llamarlos a comer,..." p. 497.

No son sólo las peripecias de un relato las que suscitan debates, sino todo género literario, todo estilo suscita la crítica de esos amantes de literatura que analizan de manera técnica los productos que se les propone y no dudan en tomar partido para defender sus ideas y sus gustos. Vemos por ejemplo a don Melchor ridiculizar el estilo culterano en el desarrollo del desfile náutico con su navío *Parnaso crítico* donde los personajes se visten al revés:

"Pues si toda su elegancia consiste en anteponer y posponer vocablos, entretejiendo verbos entre adjetivos y sustantivos -que también tiene Apolo sus pedantes- del mismo modo les pareció podrían citiquizar sus vestidos, posponiendo los unos y anteponiendo los otros." p. 198.

El purismo y la adecuación a las reglas del género suscitan las más vivas discusiones. Así los partidarios de Paolo Giovio, teórico de género, critican la divisa de don Suero en el desfile náutico. Según Giovio:

"El "alma" y el "cuerpo" deben estar en relación justa; la empresa no debe ser ni demasiado oscura, ni demasiado simple; debe ser agradable a la vista; excluye la figura humana; la sentencia, si es posible, debe estar en lengua extranjera, no debe superar las tres o cuatro palabras." (Klein, 1970, p. 128)

Don Suero hace un juego de palabras con la tercera persona del singular del verbo nadar, nada, y con el adverbio nada, así como con las palabras "*Ánade, el río*", leídas, gracias al calambur como "*Ana del Río*", nombre de la dama del caballero. Los espectadores discuten sobre el respeto a las reglas y comienzan una discusión teórica sobre el género, lo que produce un efecto amplificador y marca un momento fuerte de sociabilidad:

"Agradecida fue de los entendidos la agudeza del mote, conociendo quién era la dama a quien servía el dueño dél, y la correspondencia con que era pagado, ponderando el ver incluido en el verso primero su nombre y sobrenombre, con tanto artificio, puesto que hubo escrupulosos que dijeron ser falta probada en las empresas (cuya alma es la letra) el aprovecharse, o jugar el vocablo en ellas; pero perdonósele por ser bien traído." P. 190.

Pero es el teatro el que suscita las polémicas más vivas. A los nobles de *Los Cigarrales*, como a todos los españoles de la época, les apasionaban las comedias y ofrecen a sus huéspedes diferentes representaciones. *El vergonzoso en palacio* da lugar a una ruda discusión sobre las leyes de la comedia clásica y las novedades que los poetas se permiten, es decir, la *Comedia Nueva*. Veamos a título de ejemplo cómo la falta de respeto a las unidades de tiempo, lugar y acción es denunciada por un espectador que no admite la novedad:

"el que más me acaba la paciencia es ver cuán licenciosamente salió el poeta de los límites y leyes, con que los primeros inventores de la Comedia dieron ingenioso principio a este poema; pues siendo así que éste ha de ser una acción cuyo principio, medio y fin, acaezca a lo más largo en veinticuatro horas sin movernos de un lugar, nos ha encajado mes y medio, por lo menos, de sucesos amorosos." p. 224.

He aquí cómo la literatura encuentra una caja de resonancia en los análisis del público que es un receptor activo. Pero el arte de la palabra, no se limita a los textos literarios. La palabra autobiográfica es un elemento extremadamente importante, saber contar, interesar al auditorio es un saber indispensable en el marco de la sociabilidad aristocrática, como señala Augustin Redondo:

"Es verdad que el renacimiento marca la aparición de nuevas relaciones sociales, de un nuevo interés por el arte de la conversación y de las diferentes posibilidades ofrecidas gracias a la utilización de lenguas romances." (Redondo, 1980, p. 451)

Don Juan, Don García, Serafina et Dionisia cuentan la historia de amor que ha perturbado sus vidas. Unas veces cuentan peripecias que les han sucedido, otras las historias de personajes que han conocido en sus viajes.

Los banquetes son otra fuente de placer y diversión. Las comidas ritman los días y los anfitriones quieren encantar a sus huéspedes tanto con la elección de las diversiones como con la de los festines. Carlos V otorgaba importancia política a la sociabilidad de la mesa cuyos orígenes eran flamencos y burguiñones en materia de platos y etiqueta (Allard, 1992, p. 145-153). En *Los Cigarrales* la abundancia y el refinamiento de manjares se ponen siempre de relieve. La etiqueta

y el protocolo, menos rígidos que en la corte, son pese a todo bien respetados, así como el ritual de designación de un nuevo anfitrión al final del banquete gracias a la imposición de la corona. El personaje coronado es el rey o la reina del día y de su casa, invita a sus amigos y preside todos los acontecimientos. Todo lleva a creer que los nobles toledanos gustan de reproducir los usos de la Corte, pues "Los nobles intentaron siempre imitar en sus casas los ritos de la Corte" (Simón,1992, p. 159-165). Si "los banquetes públicos se justificaban como prueba de poder político"(Simón,1992, p. 159), esos banquetes privados de los nobles toledanos son el signo de la posición social del anfitrión y de su refinamiento.

Una particularidad de los festines de *Los Cigarrales* es el lugar reservado a la puesta en escena que pretende sorprender y suscitar la admiración. No se está muy lejos de los procedimientos utilizados en las representaciones teatrales que tendrán lugar más tarde en el lago del Retiro. El banquete es una fiesta barroca donde todos los elementos participan y todos los sentidos están solicitados. Tal es el caso de los banquetes ofrecidos por Don Juan. Uno de ellos tiene lugar sobre una isla artificial en medio de un lago. Los invitados se preguntan cómo van a comer y en ese momento la tramoya se pone en marcha:

"sonando todas las diferencias de instrumentos bélicos que inventó la milicia, por las cuatro partes del cristalino estanque salieron, encima de sus ondas, cuatro aparadores en forma de pirámides de jaspe, pórfidos y mármoles, y en la sustancia de madera [...]. Pusiéronse, en proporción vistosa cada uno a su esquina: y, en afirmándose en sus sitios, comenzaron a disparar un ejército de artificiales fuegos que, sin perjuicio de los que miraban, poblaron con instantáneas cometas la curiosidad del más inquieto elemento; y consumidos, prosiguiendo músicas pacíficas a sosegar el estrépito de las primeras, se cayeron envueltos en llamas los cuatro capiteles de las pirámides, quedando descubiertos los aparadores : el primero, poblando sus gradas de vajillas ricas y curiosas servilletas, toallas, ramilletes [...]; el segundo estaba proveído de todos los servicios y manjares que habían de satisfacer a los convidados; el tercero, de los postres, frutas y conservas de todas diferencias..." p. 427.

La riqueza de sonidos solicita al oído; los fuegos artificiales solicitan la vista por la magnificencia de los objetos puestos en escena; la abundancia de manjares

solicitan al gusto. Comer se convierte en un placer estético. El invitado es al mismo tiempo espectador y "víctima" de los juegos, sobre todo cuando vienen por los aires. Las comidas se convierten en un espectáculo teatral, no por lo que respecta a la etiqueta, como en la Corte, sino por la puesta en escena de la que son objeto. He aquí el comienzo y el fin de un banquete:

"...bajaban de aquellos frondosos y entretrojidos artesones y parrales, por las cuatro esquinas, en cuatro nubes (sutil imitación de las verdaderas) otros tantos muchachos, ángeles en la forma, hermosura y alas, que extendiendo cándidos y alemaniscos manteles sobre mesas de jaspe y mármol[...], sembrándolas de rosas, y saliendo improvisamente cuatro fuentes de aguas olorosas de azahar, y ángeles, los convidaron a que tomasen aguamanos." P. 347.

"Con estos entretenimientos aumentaban la sazón a la comida, hasta que llegaron los postres. Y satisfechos con ellos levantaron los manteles, quedando otros debajo, sobre los cuales llovió tanta diversidad de confitura de las cuatro nubes, que asombrara la tempestad a las damas, si no experimentaran el deleite que interesó el gusto de su regalado torbellino, ..." p. 352.

Las nociones de abundancia y de placer están en tal grado siempre presentes que se convierten en los signos distintivos de la sociabilidad de la nobleza toledana en el que todo es excesivo.

Las comidas son la pieza clave de la sociabilidad y de la civilidad aristocráticas. La imagen de la comensabilidad se evoca a menudo para recordar las normas de civilidad, es decir, "la práctica educada y cortés de las conveniencias al uso cuando un conflicto parece producirse" (Mollat, 1989, p. 233). Don Alejo censura la actitud crítica de un espectador de la comedia *El vergonzoso en palacio* empleando la imagen de un invitado que critica los manjares que se le sirven:

"Poca razón habéis tenido; pues, fuera de la obligación en que pone la cortesía a no decir mal el convidado de los platos que le ponen delante (por mal sazonados que estén) en menosprecio del que convida la comedia presente ha guardado las leyes de lo que ahora se usa" p. 225.

Don Juan emplea la imagen de la civilidad aplicada a la comensalidad cuando satisface la curiosidad de sus invitados que le piden que narre su aventura:

"En todos los banquetes cuerdos se han de servir manjares, no solamente curiosos y delicados, pero que se proporcionen con los gustos de los convidados. Siéndolo, pues, vosotros hoy míos, y supuesto que me habéis significado el que tendréis de saber la historia de la discreta doña Dionisia, con los sucesos de mi ausencia [...] quiero más guiarme por vuestra elección, que seguir mi parecer." P. 277.

Aunque estos son los placeres más apreciados en esta sociedad, existe otra serie de diversiones menores que ocupan los momentos de tranquilidad. Son los juegos de sociedad:

"Durmieron los cansados, jugaron a las tablas, ajedrez y trucos, los libres y buscaron ocasión los enamorados, unos de intimar sus quejas, otros de agradecer sus favores..." p. 259.

Esos juegos pertenecen a la sociabilidad masculina. Cuando los hombres juegan, las mujeres realizan composiciones florales o cantan:

"No durmieron todos, pues unos jugando ajedrez, otros trucos y tablas y algunas damas cogiendo flores, tejiendo guirnaldas y cantando letras, ahorraron el sueño para la noche..." p. 355.

La sociabilidad de la aristocracia toledana, tal y como está representada en Los Cigarrales, se caracteriza por el gusto de las fiestas, los banquetes suntuosos que reproducen de alguna manera los divertimentos de la Corte. Esas fiestas tienen un contenido galante que pone a prueba la cultura literaria de los participantes. La palabra juega un papel decisivo, bien por la lectura bien por la narración autobiográfica. El objetivo de la fiesta, narración y festines es suscitar la sorpresa del espectador. Todas las novedades han sido integradas. Los decorados artificiales son numerosos como si esta sociedad quisiera huir de la realidad para vivir en un tiempo y en un espacio irreales, idílicos, el de la pastoral¹.

BIBLIOGRAFÍA

AKOUN, André, "Sociabilidades (formas de)" En: *Encyclopaedia Universalis*, vol.21, Paris : Encyclopaedia Universalis. 1989, p. 116-118.

ALCIATO, Andrés, *Emblemas*, Ed. de Santiago Sebastián, Madrid: Akal, 2ª ed. 1993.

ALLARD, Jeanne, "Les grands banquets à la cour de Charles Quint" En: AURELL M., DUMOULIN O, THELAMON F., *La sociabilidad à table. Commensalité et convivialité à travers les âges*. Actes du colloque de Rouen. 14-17 novembre 1990, Rouen : Presses de l'Université de Rouen (Publications de l'Université de Rouen, nº178), 1992,p.145-153.

BENNASSAR, Bartolomé, "la sociabilidad urbana: vie associative, fêtes et divertissements" En: Id., dir., *Histoire des Espagnols*, I, Paris: Armand Colin, 1985, p.416-421.

BURGOS Martine, *Sociabilidades del libro y comunidades de lectores. Tres estudios sobre la sociabilidad del libro*. Paris: Publications du Centre Georges Pompidou, 1996.

CAVALLO, Guglielmo, CHARTIER, Roger, *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Paris: Editions du Seuil, 1997.

COVARRUBIAS, Sebastián, *Emblemas morales*, Madrid: Publicaciones de la Fundación Universitaria Española, Facsímiles-3, 1978.

FRENK ALATORRE, Margit, "Lectores y oidores. La difusión oral de la literatura del Siglo de Oro", *Actas del VI Congreso Internacional de Hispanistas*. Venecia, 1982.

GALLEGO, Julián, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid: Cátedra, 3ª ed, 1991.

HOROZCO Y COVARRUBIAS, *Emblemas morales*, Segovia: Edición de Juan Cuesta, 1589.

KLEIN, Robert, "La théorie de l'expression figurée dans les traités italiens sur les imprese, 1555-1612" En: *La forme et l'intelligible*, Paris, Gallimard, 1970, p. 125-150.

LACARRA, María Jesús, *Cuentística medieval en España: Los orígenes*, Universidad, Zaragoza: 1979.

MOLINA, Tirso de, *Los Cigarrales de Toledo*, Madrid: Editorial Castalia, Cásicos Castalia, 1996.

MOLLAT, Michel, "la sociabilité comme ressort de l'histoire" En: THELAMON Françoise, *Aux sources de la puissance: sociabilité et parenté*. (Actes du colloque de 1987), Rouen: Presses de l'Université de Rouen (Publications de l'Université de Rouen, n° 148), 1989, p. 233-241.

NOUGUÉ André, *L'oeuvre en prose de Tirso de Molina*, Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques, Paris, S.d.

PALOMO, Pilar, *La novela cortesana (Forma y estructura)*, Barcelona, Ed. Planeta/Universidad de Málaga, 1976.

REDONDO, Augustin, "Le jeu de l'énigme dans l'Espagne du XVIème siècle et du début du XVIIème siècle. Aspect ludique et subversion" in XXIII Colloque International d'Etudes Humanistes, Tours, éd Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance, 1980, p.445-458.

RICO, Francisco, *Textos y contextos. Estudios sobre la poesía española del siglo XV*, Barcelona, Editorial Crítica, 1990.

RIPA, Cesare, *Iconología*, Madrid: Ediciones Akal, Arte y estética, 1996.

SÁNCHEZ, J., *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Madrid, Gredos, 1961.

SIMÓN, M^a del Carmen, " La théâtralité des repas royaux dans l'Espagne des XVIe et XVIIe siècles" En: AURELL M., DUMOULIN O., THELAMON F., *La sociabilité à table. Commensalité et convivialité à travers les âges*. Actes du colloque de Rouen. 14-17 novembre 1990, Rouen: Presses de l'Université de Rouen (Publications de l'Université de Rouen, n°178), 1992, p. 159-165.

VALADE, Bernard, "De la civilité à la sociabilité" En: *Encyclopaedia Universalis, Symposium. Les enjeux***, VI "Le lien social", Paris: Encyclopaedia Universalis. 1990, p.1180-1183.

VENARD, Marc, "Le vocabulaire de la parenté dans les structures de sociabilité" En: THELAMON Françoise, *Aux sources de la puissance: sociabilité et parenté*. (Actes du colloque de 1987), Rouen: Presses de l'Université de Rouen (Publications de l'Université de Rouen, n° 148), 1989, p. 11-17.

¹ Sobre la utopía pastoral, José Antonio Maravall, «La utopía del buen pastor» en: *Utopía y reformismo en la España de los Austrias*, Madrid: Siglo XXI editores, 1982.