



La imbricación textual en los *Cigarrales de Toledo*

Ilaria Resta

<ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9782-4027>>

Università Roma Tre (Italia)

ilaria.resta@uniroma3.it

JANUS 12 (2023)

Fecha recepción: 27/10/23, Fecha de publicación: 11/12/23

<URL: <https://www.janusdigital.es/articulo.htm?id=271>>

<DOI: <https://doi.org/10.51472/JESO20231223>>

Monográfico

La novela corta interpolada en el Renacimiento y primer Barroco

Resumen

En este estudio se abordarán las distintas estrategias de superposición textual que se confeccionan en los *Cigarrales de Toledo* de Tirso de Molina. El objetivo es el de mostrar que los segmentos novelísticos imbricados se amoldan a una construcción narrativa de tipo coordinativo, cuya variedad argumental queda homogeneizada precisamente por el ejercicio de novelar, un componente cardinal de toda la estructura.

Palabras clave

Tirso de Molina; *Cigarrales de Toledo*; novela corta; metaficción.

Title

The textual interweaving in the *Cigarrales de Toledo*

Abstract

This study deals with the different strategies of textual superimposition which characterize the structure of Tirso de Molina's *Cigarrales de Toledo*. It will be shown that the imbricated novelistic segments are part of a narrative construction of a coordinative type, whose plot variety is homogenised precisely by the exercise of novelising, a cardinal component of the whole structure.

Keywords

Tirso de Molina; *Cigarrales de Toledo*; short story; metafiction.



TRAMA Y URDIMBRE: VARIEDAD GENÉRICA Y VARIEDAD TEMÁTICA

En el entramado narrativo de los *Cigarrales de Toledo* el mecanismo de superposición textual se constituye como un elemento estructurante de la obra. Es posible vislumbrar muchas y distintas estrategias, elaboradas por el mercedario, que pasará a deshilar como los hilos de una urdimbre, procediendo *a contrario sensu* y principiando por el Cigarral V. Echo mano de la metáfora textil —a menudo empleada en la obra en relación con la transmisión de los cuentos—, pues esta construcción novelística se acopla a la imagen de un conjunto homogéneo, confeccionado a base de hebras de distintos matices.

El concepto de homogeneidad en la diversidad en los *Cigarrales* pivota, ante todo, alrededor de la *varietas* genérica, sello distintivo de su arquitectura. A este respecto, la crítica se ha fijado en su carácter misceláneo, destacando la amalgama coherente de narraciones, fragmentos líricos y textos dramáticos organizados “en una unidad compleja” (Vázquez Fernández, 1996: 49)¹. Esta idea de variedad compositiva concuerda muy claramente con un diseño recreativo, en el que incluso se reincide en los preliminares del volumen².

Empero, este resultado armónico y coherente también se cifra en una variedad argumental amarrada al ejercicio de novelar, donde forma y contenido tienen su peso: remontándome a la etimología del lema *novela*, la originalidad no radica necesariamente —o no solamente— en la materia novelada, sino también en la emisión de su discurso, que estriba en la imbricación de distintos niveles de diégesis en el plano formal y en la combinación cohesiva entre escritura y oralidad³. La materia argumental en los *Cigarrales*, de hecho, llega a coordinarse en virtud de unas prácticas de conversación y sociabilidad: más en detalle, el discurso ficticio se adhiere al motivo de la reunión cortesana, impulsada a raíz de la proposición de don

¹ En su atento trabajo sobre el marco de los *Cigarrales*, Piqueras Flores (2015: 558-559) habla de una “colección de metaficción miscelánea con marco explícito”. Sobre la arquitectura de esta obra del mercedario, también remito a los esmerados estudios de Nougé (1962) y Palomo (1976).

² En la aprobación, fechada a 8 de octubre de 1621, el fraile Miguel Sánchez apunta a un libro “compuesto [...] en prosa y diverso género de versos, en el cual no hay cosa contra la fe y buenas costumbres, sino muchas [...] de que se mande salgan a luz para alentar los ingenios a sutiles discursos y gastar algunos ratos de los que ocupa la ociosidad” (*Cigarrales*: 99). Toda cita de los *Cigarrales de Toledo* en este trabajo procede de la edición cuidada por Vázquez Fernández; se indicará siempre con el título abreviado y el número de página correspondiente.

³ Observa Menetti (2015: 27) que la novedad “non nasce sempre dalla assoluta originalità della narrazione, ma proviene piuttosto dalla originalità della ripetizione”.

Melchor⁴. El *topos* queda aquí reducido a un principio de esparcimiento que involucra a un grupo de nobles y a su voluntad de alegrar los días caniculares en distintos cigarrales en los alrededores de Toledo con todo tipo de pasatiempos cortesanos⁵. Aun así, en más de una ocasión se rompe la suspensión del pacto de credibilidad, promoviendo la formación de un mecanismo dicotómico entre la perspectiva diegética, de cariz coloquial, y la extradiegética, sujeta a una dimensión escritural. El vínculo entre recursos conversacionales y lectura, entre fruición oral y escrita se observa ya desde el prólogo al lector “bien intencionado”, como sugiere el epígrafe que lo encabeza, donde, a través de un proceso de antropomorfización, el libro apela a sus posibles usuarios y brinda su contenido. Dicha oposición, además, se reaviva más adelante, al final del capítulo introductorio⁶: tras la aprobación de la propuesta de don Melchor por parte de los invitados, el narrador heterodiegético interviene dirigiéndose al lector y abre una brecha en el espacio de la diégesis: “pues della [de la primera fiesta], y las demás que se celebraron en los nombrados *Cigarrales de Toledo*, toma el título este libro” (*Cigarrales*: 216)⁷.

⁴ A la hora de examinar los cuentos intercalados en el panorama literario español entre los siglos xv y xvii, Núñez Rivera (2013: 12) individúa dos contextos narrativos principales de los que pueden germinar los relatos insertados: “ya sea durante la encrucijada de caminos o su tránsito compartido —con el propósito de divertir la jornada, tema conocido como alivio de caminantes—, o bien en la quietud ociosa de un espacio abierto, jardines y florestas, o en el interior de una vivienda, con la finalidad, entonces, de entretenerse o pasar las veladas y sobremesas”. El caso de los *Cigarrales*, como se verá, se reconduce a ambos módulos de enunciación, tanto estático como dinámico.

⁵ Según la sugerencia de don Melchor, el rey o la reina elegidos “oblíguese [...] por el orden que salieren, a entretenernos el día que le cupiere como más gustare” (*Cigarrales*: 213).

⁶ Es la sección correspondiente a lo que Palomo (1976: 88-89) califica de ‘narración base’. En sus palabras, la obra tirsiana aprovecha “un marco constituido por una narración de estructura sintagmática, que se abre en otras unidades relacionadas coordinativamente con él; pero en donde esa narración se cierra antes de generar las nuevas unidades, constituyéndose ese cierre, a su vez, en motivo generador de las mismas”.

⁷ Se aprecian otras intromisiones que rasgan la tela diegética. En el Cigarral I el narrador interviene dirigiéndose de nuevo a sus lectores y celebra la necesidad de prescindir de todo dato textual que no sea de provecho para la lectura: “No pongo aquí —ni lo haré en las demás— las letras, bailes y entremeses, por no dar fastidioso cuerpo a este libro, ni quebrar el hilo al gusto de los que le tuvieren en ir leyendo, sucesivamente, sus comedias” (*Cigarrales*: 218-219). En el Cigarral II se repite la misma idea: “Dejo su narración al discurso del discreto, por no hacer con ella prolijo el presente, y vuelvo al hilo de nuestros CIGARRALES” (*Cigarrales*: 233). Valga decir al respecto que en el *Dialogo de' giuochi* (1572) de Girolamo Bargagli, uno de los más célebres tratados quinientistas sobre la *novella*, se insiste en que el novelador no omita detalles cruciales o, al contrario, no incluya ingredientes insignificantes en su relato: “insomma è da procurare di non raccontar cose che al proposito della novella non facciano e di non lasciar quelle che per chiarezza e per intelligenza del caso sieno necessarie” (Bargagli *apud* Ordine, 2009: 179).

EL JUEGO NOVELÍSTICO EN EL CIGARRAL V

Reparando en la etimología del término *novela*, se puede entender por qué este itinerario analítico arranca con el último cigarral en lo que respecta al examen de los relatos interpolados en los *Cigarrales*. Según la definición que brinda Covarrubias en su *Tesoro* (1611) —la de “cuento bien compuesto, o patraña, para entretener los oyentes, como las novelas de Bocacio”— la narración que, a nivel formal y argumental, de manera más estricta se ciñe a esta fórmula es la que relata precisamente don Melchor, el proponente de la “humana cuarentena para la salud y el gusto”, en el Cigarral V (*Cigarrales*: 213). Desde este ángulo, la misma materialidad del texto, su enunciación editorial, contribuye a la identificación inmediata de un estatuto narrativo específico, cuya tipología viene remarcándose mediante la etiqueta de “Novela”, un caso único en todo el volumen (fig. 1)⁸.

El marbete genérico aísla dos niveles diegéticos de la obra también desde el punto de vista tipográfico, y funciona al modo de reclamo visual para la historia que refiere don Melchor. Se trata del célebre cuento de las tres mujeres que engañan a sus cónyuges a fin de ganar una sortija con diamante que hallan por casualidad:

[Don Fernando] Llevólos a todos, después desto, a un soto ameno, y privilegiado del sol, hecho a mano de toda la diversidad de agradables árboles, con asientos de olorosas yerbas, 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, pues del ingenio y sazón con que recreaba en todas materias a sus aficionados, se prometía un apacible entretenimiento, que divirtiese las horas que faltaban hasta las de la comida (*Cigarrales*: 456).

Este fragmento solidariza de forma flagrante con el paradigma italiano, sobre todo el de Boccaccio, con el cual muchos autores del siglo XVII empiezan a confrontarse —ora de manera ostensible, ora de forma más encubierta— desde la renombrada advertencia cervantina en el prólogo de las *Novelas ejemplares*. Me refiero, concretamente, a una adhesión a los mecanismos más

⁸ Al examinar las enunciaciones editoriales de los *Cigarrales*, Cayuela (2013: 88) advierte que el propósito del autor de organizar una estructura narrativa con un argumento omnicomprendivo, tal como se anuncia en el prólogo, queda corroborado también a nivel tipográfico, pues “este ‘argumento que lo comprenda todo’ se presenta visualmente como un texto compacto sin blancos ni márgenes, que sólo viene cortado por los textos insertos (cartas, fábula, versos) señalados en cursiva”.

trillados de la *novella*, y que en el pasaje citado se aprecian en una pluralidad de niveles. Ante todo, a nivel genérico, en el uso de una etiqueta que, como en la definición del *Tesoro*, evoca la *auctoritas* boccacciana y radica en una construcción narrativa *ad hoc*, asegurada por el *ingenio* y la *sazón* de Melchor y que posee una intención manifiesta: recrear “a sus aficionados” o —tomándole prestadas las palabras a Covarrubias— entretener a los oyentes⁹.

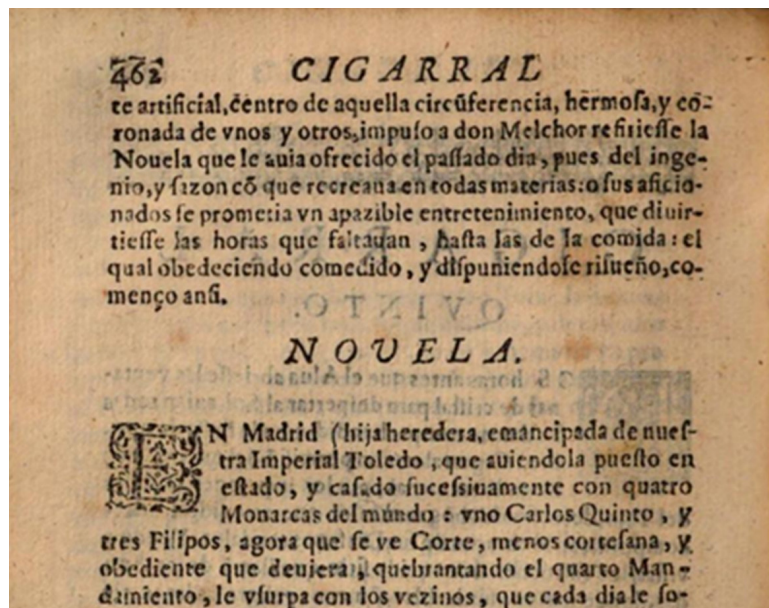


Fig. 1. Tirso de Molina, *Cigarrales de Toledo*, Madrid, Luis Sánchez, 1624, f. 462. Biblioteca Nacional de la República Checa.

En el plano estructural, este vínculo procede del enclaustramiento de un cuento dentro de una *cornice* narrativa, donde se reafirman algunos de los *topoi* del género: en primer lugar, la elección de un *locus amoenus* como lugar privilegiado para novelar, lo que, a su vez, se reconduce a la idea de una

⁹ No comparto, en este caso, la postura de Cayuela (2013: 91) en cuanto a la idea de que “la inserción de la única novela del volumen (carente de título propio)” no diferencia “tipográficamente el marco (la reunión de nobles en el Cigarral) de la novela contada”, estableciéndose así una confusión entre las dos ficciones que “vienen separadas sólo por la indicación genérica ‘novela’”. Tal como se irá detallando en los próximos apartados, esa etiqueta viene a remarcar, en cambio, el juego interno entre verdad y ficción, entre la reclamada realidad de los hechos que refieren algunos de los asistentes a los pasatiempos (y de los cuales han sido partícipes o testigos) y la invención del cuento de don Melchor, fruto de su ingenio.

actividad lúdica y colectiva, y a un módulo narrativo de carácter estático¹⁰; secundariamente, la presencia de un grupo de jóvenes reunidos bajo el mando de un rey provisional, quien se responsabiliza por la elección del novelador; por último, la realización de una narración ajena al marco en lo que a su contenido se refiere, con la consiguiente interpolación de un nivel diegético subsidiario e independiente del primero.

Asimismo, este nexos con la *novella* se discierne en lo que respecta a la materia de la narración que don Melchor le brinda a su auditorio, cuyos motivos ahondan en una tradición rica y sumamente articulada. No volveré a reincidir en los hipotextos que laten en este cuento, ni en la fortuna de esta novelita de los *Cigarrales* como vector de transmisión en el repertorio entremesil de la *novella* engastada en el poema caballeresco titulado *Mambrino*, de Francesco “il Cieco di Ferrara”¹¹. Con todo, en relación con este material de abolengo italiano, no me parece ocioso recordar el aviso a los lectores en los preliminares de los *Cigarrales*, donde el autor delega al volumen la responsabilidad de promocionar su contenido, anunciando un futuro proyecto editorial que, como se sabe, no llega a fraguarse: “También han de seguir mis buenas o malas fortunas, *Doce Novelas*, ni hurtadas a las toscanas, ni ensartadas unas tras otras como procesión de disciplinantes, sino con su argumento que lo comprenda todo” (*Cigarrales*: 108). Volveré sobre la función de este reclamo proemial en vista de la construcción atada a una pluralidad de niveles diegéticos, pero quisiera detenerme por el momento en la ironía que oculta esta reivindicación: se alude a una supuesta originalidad frente al arquetipo italiano para un proyecto de edición en ciernes, cuando en los *Cigarrales* se integra *de facto* una novela “hurtada”, rescatando la expresión del prólogo, en el sentido de un cuento con un contenido no del todo inédito.

Apuntando en dirección de la arquitectura de esta novelita, se aprecia una formulación triádica que triplica, en el segundo nivel diegético, el procedimiento de un marco narrativo que funciona al modo de detonante argumental —esto es, el hallazgo de la joya y la apuesta arbitrada por el Conde— y de aglutinante estructural para los tres episodios intercalados, cada uno con

¹⁰ El espacio idílico como lugar privilegiado para referir los relatos, afincado en la idea del *giardino-paradiso* decameroniano, se convierte en un tópico en muchas novelas cortas españolas del xvii (cfr. Colón Calderón, 2013).

¹¹ Aquí se da, evidentemente, un salto ulterior y de cariz genérico. Merced a la novela corta reelaborada por Tirso de Molina, la *novella* reaparece en un entremés de Quiñones de Benavente y en otro de Francisco de Castro; de ahí que el cuento, en su última etapa, se configure “como el resultado de un triple filtro, readaptándose continuamente en el pasaje a través de literaturas y géneros distintos” (Resta, 2014: 407).

su autonomía y coherencia internas. Esto implica que, a pesar de su autosuficiencia argumental en cuanto a la organización y al desarrollo de las distintas burlas, los tres microrrelatos se entrelazan con el marco interno de segundo grado, siendo funcionales al motivo de la apuesta inicial, a sus efectos y su resultado. Además, quedan atados a dos tipologías de emisores: uno directo, don Melchor, quien se dirige a la audiencia que está presenciando el acto en la huerta de la Encomienda (uno y otra como integrantes del primer nivel diegético), y a tres emisoras indirectas y más opacas, pertenecientes al segundo nivel, que acuden al árbitro de la contienda para referir “cada cual su burla, [...] quedando tan satisfecho él de todas” (*Cigarrales*: 496).

El gusto del Conde llega a tal extremo que el noble decide darles el premio a las tres en la forma de una recompensa pecuniaria, en contraposición a la reacción menos ecuánime del auditorio de don Melchor, cuya novela aviva una “entretenida disputa” sobre “cuál [de las tres casadas] merecía el premio, si no se hubiera sentenciado con tanta igualdad” (*Cigarrales*: 497). Estamos ante una construcción receptiva de signo opuesto, resultado de una fruición que se da, simultáneamente, en dos espacios diegéticos y que, más importante aún, remite a otra peculiaridad del juego novelístico: es lo que Anselmi (2000: 539) define como el “duplicado contrasseño” de la *novella* en cuanto a los procesos de recepción involucrados.

El acto de novelar se lleva a cabo, pues, como un acontecimiento oral, colectivo y compartido, que produce, como es imaginable, una mediación comunicativa entre narrador y narratario. Esta sociabilidad en los *Cigarrales* se plasma a resultas de una petición de entretenimiento que, naturalmente, puede inducir reacciones dispares según el contenido del cuento, pero también según el discurso: esto es, la organización de ese contenido. De ahí que, de acuerdo con las estrategias retóricas de que se vale el novelador, se pueda despertar en quien escucha una plétora de respuestas: empatía, participación emotiva, admiración, curiosidad.

EL “ARGUMENTO QUE LO COMPREHENDA TODO”

El rótulo “Novela”—empleado para adelantar un cuento que, de entrada, está dotado de un carácter ficcional— asoma únicamente en el Cigarral V, según se ha dicho. Sin embargo, en los *Cigarrales* es posible detectar otras modalidades menos diáfanas que Tirso utiliza para jugar con el arte de novelar, y que parecen concordar con la intención programática del prólogo. A este propósito, volviendo a la sección preliminar, donde se aborda la cuestión de las futuras *Doce novelas*, sobresalen dos elementos clave: una búsqueda de originalidad en lo que concierne al contenido, en la que ya se ha reparado,

y la voluntad de forjar una estructura cuentística de tipo coordinativo, según sugiere Pilar Palomo (1976: 88), que prescindiera de una fragmentación sistémica, definida en los preliminares como una “procesión de disciplinantes”.

Esta afirmación se ha prestado a varias interpretaciones: hay quienes, como Cotarelo y Mori (1906: XXVII), sostienen una “maligna alusión a las *Novelas morales*”, de Diego de Ágreda y Vargas, publicadas tan solo cuatro años antes; otros reconocen en ese fragmento una quizá más obvia resistencia ante el proyecto cervantino de las *Novelas ejemplares*, donde Cervantes brinda un artificio enmarcador más sutil, afianzado en esa *mesa de trucos* sobre la que tanta tinta se ha vertido. No me parece imprudente, al respecto, suponer que, en aquella sección proemial, Tirso esté distanciándose precisamente de Cervantes y de su renuncia a un marco canónico; un autor que, por cierto, él no solo tiene bien presente, sino que relaciona de forma muy evidente con la tradición italiana, si se observa que Narcisa, coronada reina con una guirnalda de flores al estilo decameroniano en el Cigarral II, menciona a Cervantes otorgándole el apodo de “español Bocacio” (*Cigarrales*: 236).

Nunca sabremos en qué consistiría concretamente el designio editorial tirsiano en las referidas *Doce Novelas* de la declaración proemial. Aun así, los *Cigarrales* proporcionan una buena muestra de ese “argumento que lo comprenda todo”: a saber, una arquitectura narrativa de la que emanan varios episodios emparentados con la línea argumental primaria y en la que se profundizará en los siguientes apartados.

Sucesos verdaderos con apariencia de novelas

El móvil que da pie para la reunión de un grupo de veinte damas y caballeros se debe a la sugerencia de don Melchor con vistas a engañar “la ociosidad” y disfrutar la “humana cuarentena” (*Cigarrales*: 211; 213) en plena canícula toledana. El *novellare* no se constituye al principio como una de las actividades prioritarias en la organización de los festejos: también componen el prisma de dichos pasatiempos tres fiestas dramáticas, un espectáculo marítimo, algunos recitales de poemas y otros juegos, como el laberinto de amor en el cual participan los seis galanes solteros bajo instancia de la reina Narcisa¹². Dentro de esta construcción heterogénea, sin embargo, el mecanismo del relato interpolado paulatinamente viene alcanzando relevancia, tal como demuestra su protagonismo en tres de los cinco cigarrales.

En el último cigarral, se adhiere a una articulación novelística prototípica, con el empleo de un narrador a la vez intradieético, de cara a los

¹² Sobre el tema del laberinto amoroso, puede verse el estudio de Dartai-Maranzana (2010).

distintos niveles de narración, y heterodiegético, en relación con el contenido del relato; pero también en el segundo y en el tercer cigarral campean las narraciones imbricadas con el argumento del marco. Estamos aquí ante unos episodios no del todo autosuficientes desde el punto de vista de su organización interna, pues su estatus analéptico posee una manifiesta función explicativa que llega a tener repercusiones en el primer nivel de la diégesis. Los noveladores, por ende, se convierten en narradores homodiegéticos, contribuyendo a la diversión del grupo de nobles reunidos en los cigarrales a través de las historias de que son protagonistas (como es el caso de los avatares de don Juan de Salcedo y Dionisia) o testigos (como para las peripecias del criado Carrillo que refiere don Juan).

Lo que sí marca una distancia frente a la novela que cuenta don Melchor en el Cigarral V, consagrada como fruto de la imaginación, es la naturaleza de estas historias, que se califican como “sucesos verdaderos”, “verdadera noticia”, “historia y quejas verdaderas”, “verdadera relación”. Se subraya la distancia entre lo verdadero y lo ficticio de las dos entidades narrativas —unas veraces, otra ficcional—, si bien el contenido de las primeras acaba difuminando estas lindes. Dicho sea de paso, en el Cigarral III, al introducir el momento en que Dionisia, a petición del auditorio, “dio principio a la mitad de la novela que se le encomendó”, el narrador extradiegético se pregunta “si es bien dar este nombre a sucesos verdaderos” (*Cigarrales*: 355)¹³.

Lo cierto es que la índole de dichos episodios, que giran todos alrededor de la figura de don Juan de Salcedo, bien involucrándole directamente, bien haciéndole partícipe indirecto de sucesos ajenos, mucho tiene de novelesco. No es nueva, al respecto, la alusión al influjo del género bizantino en las peripecias de las parejas principales: tres de ellas (formadas respectivamente por don García y Serafina, don Alejo e Irene, don Juan y Lísida) protagonizan la introducción, que se correspondería al marco de los cinco cigarrales; se incorporan a estas otras tres parejas (Dionisia y Dalmao, Marco Antonio y Estela, Victoria y Artal), cuyos avatares se relatan principalmente en el Cigarral III¹⁴. Además, podrían añadirse otros pares de enamorados, cuyo perfil es mucho más difuminado (piénsese en Casandra y Próspero, en Clemencia y el hijo de don Guillén).

¹³ La presunción de veracidad atribuida a episodios ficticios ha acompañado la *novella* desde el arquetipo decameroniano. Boccaccio llama a sus cuentos *favole, parabole o storie*: esto es, “prodotti dell’*inventio* letteraria [...] e li ripropone come ‘istorie’, ovvero come racconti di eventi realmente accaduti” (Battaglia Ricci, 2000: 135).

¹⁴ Digo principalmente en el Cigarral III porque la figura de Dionisia ya asoma en el Cigarral II y se da a entender que su historia mantiene un nexo evidente con la de don Juan de Salcedo.

A nivel estructural, aúna estas historias su explicitación y desarrollo, total o parcial, como producto de una arquitectura de cuento en el cuento: por ejemplo, en el Cigarral III, don Juan y Dionisia se hacen portavoces de los avatares de Marco Antonio, Estela, Victoria, Artal, Casandra, Próspero y Clemencia, sin que estas figuras, entremetidas en un nivel diegético de segundo grado, se relacionen con el primero. En definitiva, todos estos personajes no forman parte del auditorio de los cigarrales y sus vicisitudes se transmiten en tanto que llegan a eslabonarse con las travesías de Juan y Dionisia. Distinto es el caso de estos últimos: si es cierto que el relato analéptico de segundo grado ofrece detalles cruciales para los oyentes, la conclusión favorable (para don Juan) o tan solo la prosecución de un periplo amoroso todavía inacabado (para Dionisia) continúan en el presente, coordinando el primer nivel diegético con el segundo.

Prevalece, pues, el mecanismo de la narración intercalada como base estructurante, pero también congrega estas historias cierta homogeneidad temática, de contenido amoroso, afinada en una serie de aventuras allegadas al modelo bizantino. En efecto, el motivo de la boda anhelada se produce pasando por un recorrido —físico y emotivo— que conlleva cambios de identidad, naufragios, viajes, engaños y malentendidos. En muchas ocasiones, las parejas llegan a separarse durante un tiempo, aunque, finalmente, el sorteo de toda dificultad depone en favor de la integridad y la fortaleza del sentimiento, siendo compensado este último por la vía nupcial. Tan solo quedan al margen los accidentes cómicos que involucran al criado Carrillo, y que don Juan transmite en el Cigarral III asimismo a través de la narración imbricada. Se trata de acontecimientos que, si bien se desmarcan del tema amoroso, no dejan de evocar motivos y modelos novelescos, adherentes en este caso a una línea costumbrista y de signo burlesco¹⁵.

Los relatos interpolados: *admiratio*, polifonía y fragmentación

Además de la reunión por razón del calor veraniego, asentada en un modelo de narración estático, en los *Cigarrales* destaca otro móvil que sirve para impulsar el novelar: una reunión casual durante un viaje, que,

¹⁵ Es suficiente pensar en el chasco del difunto que no quiere resucitar (*Cigarrales*: 278-280), que Carrillo urde a costa de los asistentes al entierro del tejedor de tocas. Se entrevé un patrón arquitectónico en los episodios que involucran a Carrillo y que se enmarcan, al comienzo y al final, dentro del motivo de la resurrección burlesca: el primer engaño del muerto que no se reanima se opone al último —el del reemplazo de un difunto— donde encontraremos a un Carrillo redivivo. Otras burlas del criado, como se verá más adelante, se afianzan en estructuras parateatrales, como para el caso del parto de la ventera en Vinaroz y de Carrillo falso médico.

sucesivamente, anima la necesidad de compartir acontecimientos particulares. A este propósito, vale la pena recordar que el encuentro en una posada entre don Juan de Salcedo, don García y Serafina, en la sección introductoria de la obra, es el detonante para la imbricación de una parte de esos “sucesos verdaderos” a los que aludía, mediante construcciones homólogas, próximas a circunstancias de sociabilidad y coordinadas entre sí. Todo esto puede sintetizarse conforme un esquema muy sencillo de petición-relato-reacción.

Comenzando con la fase de la petición, el vínculo entre narrador y oyente en los *Cigarrales* no se manifiesta únicamente en el momento conclusivo del acto narrativo, con vistas a la recepción y las emociones que aquel puede despertar. Es más, todo relato imbricado se transmite a instancia del narratorio y se ciñe a dos razones: maravilla y diversión¹⁶. Un encuentro fortuito o una llegada sorpresiva estimulan la solicitud de relatar para satisfacer un deseo de conocimiento: en la introducción, don Juan encuentra en una posada a don García y Serafina y les pide que cuenten sus andanzas: “Sacadme, si es que estimáis nuestra amistad, de la admiración en que me pone el estado en que os hallo” (*Cigarrales*: 120). De la misma manera, la aparición repentina en el Cigarral II de Dionisia, una dama desconocida para la mayoría salvo para don Juan, enciende el entusiasmo y la curiosidad del grupo de nobles, cuya impaciencia llega a alterar los planes del caballero¹⁷.

La petición, en ocasiones, puede darse también como el resultado de la empatía que transmite quien está a punto de contar, a raíz de un sufrimiento que el narratorio percibe ya antes de conocer la historia. Es el caso de don Juan de Salcedo en la introducción, cuando invita a Serafina a que cuente su relato, conmovido por la pesadumbre que aviva el anuncio de sus desdichas: “Si la piedad capta la benevolencia a los oyentes, la que me habéis causado

¹⁶ El concepto de *admiratio* acompaña toda la tratadística quinientista sobre la *novella*, al considerarse como un fin primordial en su transmisión, atado a la idea de novedad. Ordine (2009: 94) sostiene que “le cose che si manifestano secondo un ordine consueto non possono suscitare stupore. [...] L’ammirazione’ (nel senso di *admiratio*, cioè meraviglia, stupore) si ottiene attraverso lo scarto dalla norma, attraverso la presentazione di cose e situazioni impreviste, rare, inusuali. [...] Si tratta di una sfida fondata sull’annullamento dei parametri tradizionali”. En su *Teatro popular* (1622), Lugo y Dávila —a quien se debe el primer intento en España de reflexión teórica en torno a este género, también a través de la recuperación de la teoría italiana— insiste en este aspecto, alegando que “la mayor valentía y primor en la fábula que compone la novela es mover a la admiración” (Lugo y Dávila *apud* Bonilla Cerezo, 2011: 61).

¹⁷ “El deseo que tenían todos de saber la historia, no menos peregrina que su dueño, de la advenediza dama, los obligó a que encarecidamente pidiesen a don Juan redujese el entretenimiento que los tenía prevenido, el día siguiente, en contarles los sucesos que le ocuparon los años de su ausencia” (*Cigarrales*: 273).

me tendrá atento” (*Cigarrales*: 138). Recordaré, a tal propósito, las palabras de Bargagli en su *Dialogo de’ giuochi* (1572) en torno a la importancia, para el novelador, de cuidar también las fases proemiales “per isvegliare e in un certo modo invitare a sentire chi è presente”, puesto que “con un discorsetto che avanti alla novella si faccia, si desta ad ascoltare attentamente altrui, e co l’accennar il soggetto dal quale si ha da parlare [...] docile insieme e benevolo si rende l’ascoltante” (Bargagli *apud* Ordine, 2009: 180)¹⁸.

Valga decir que el cuento de don Juan en la introducción, posterior al de don García y Serafina, se incorpora mediante un mecanismo afín al anterior, apuntalado por la expectativa y la coparticipación de los oyentes, cuyo presente desdichado solidariza con el del narrador. Tras escuchar a sus amigos, don Juan se propone continuar para darles parte de sus infortunios y alega que “debe obligaros siquiera el deseo de saber mi historia —no menos peregrina que la vuestra—, que prometo contaros en ella” (*Cigarrales*: 171). El proceso de atracción narrativa surte su efecto hasta tal punto que, cuando don Juan se entera por don García de que su amada Lísida no le había engañado, su amigo no deja que don Juan vaya en busca de la dama y le solicita que siga contando.

La decisión de novelar en muchas de las ocasiones que se ofrecen en los *Cigarrales*, entonces, no se realiza *motu proprio* por parte de quien relata, no es el fruto de una resolución deliberada; más aún, a veces el novelador puede complacer al auditorio en contra de su propia intención, como don Juan en el caso citado arriba¹⁹. Una situación análoga se da en el Cigarral III:

Aunque se desazonen los [manjares] que os guisaba el deseo que de imitar a Narcisa tenía —pues igualarla no fuera posible—, quiero más guiarme por vuestra elección, que seguir mi parecer; pues, por espléndido que sea, un convite da fastidio cuando se come sin apetito. Y así, daré principio a esta relación (*Cigarrales*: 276-277).

¹⁸ Esta suerte de seducción retórica, que se beneficia de la anticipación de detalles lastimosos para despertar la curiosidad del narratario y captar su benevolencia, no es peregrina en el repertorio español de abolengo novelístico, y no se circunscribe, además, al siglo XVII. He profundizado en este aspecto, tanto desde el punto de vista teórico como de su arquitectura, en *El Abencerraje* (Resta, 2021) y en el episodio quijotesco de Cardenio (Resta, 2020).

¹⁹ Durante la reunión en el mesón, don García no deja que su amigo don Juan se marche para ver a Lísida y le pide que reanude el hilo de su relato: “—Vamos a pedir perdón a mi inocente constante de los agravios que en tantos días la han hecho mis imaginaciones’. [...] —Sosegaos (dijo don García), que se os atropellan los contentos en la boca. [...] Proseguid vuestros sucesos, que me tienen deseoso de saberlos [...] pues no es posible que deje de contener sutiles puntos” (*Cigarrales*: 181).

Narrar se produce en este caso como un hecho creativo y colectivo, en la medida en que el auditorio hasta puede llegar a seleccionar el argumento del relato o también formular peticiones sobre su modalidad de transmisión. Es paradigmática al respecto la reacción de los convidados ante la llegada repentina de Dionisia en el Cigarral II: al inferir que los acontecimientos de don Juan y de la dama “estaban unos eslabonados con otros, [...] los pareció que, sin salir del propósito, *podían tejer de los dos una deleitosa novela*, a cuyas importunas instancias concedió don Juan” (*Cigarrales*: 273)²⁰.

Junto a la *admiratio*, la diversión —en su sentido más amplio— es otro de los móviles que empujan a novelar. Ya se ha visto cómo el auditorio se promete un “apacible entretenimiento” de la novela de Melchor en el Cigarral V; añádase que, en la introducción de la obra, don Juan quiere informarse sobre la historia de García y Serafina no solo por la curiosidad de verlos en su mismo mesón, sino también por un fin salutífero²¹:

Y así, supuesto que los tres estamos en el Hospital del Amor [...], licencia me daréis —ya que las últimas palabras por donde os conocí se prometían mejoría y alivio con mis consejos y amistad—, a que primero me informe del principio de vuestra pasión y progreso de ella, que os cuente la mía. Pues yo, habituado a padecer tantos años ha, con la esperanza de sanar que me dio lo que os oí (aunque en confuso), podré entretenerme (*Cigarrales*: 120).

Consciente de vivir una situación análoga, don Juan confía en que los acontecimientos ajenos, atados quizás a un epílogo feliz, puedan salirles provechosos a otro huésped del “Hospital del Amor”. Valga decir que, en la respuesta de don García, se intuye cómo narrador y narratario comparten la percepción de este efluvio salubre que dimana la tarea de contar:

Por muchas razones, respondió don García, debo hacer lo que me mandáis. Y entre otras, por el desahogo que trae consigo el referir un apasionado sus desdichas; que, aunque dicen que el refrescar la memoria suele aumentar tormentos, yo soy de opinión contraria: pues es alivio del enfermo el quejarse, y mal que tiene desaguadero en la lengua no aprieta tanto el corazón, fuera de que la lástima con que ve celebrar a los oyentes el desdichado sus infortunios se los

²⁰ La cursiva es mía.

²¹ Piqueras Flores (2015: 560) también ha reparado en “la función terapéutica que tiene compartir las penas” en el volumen tirsiano. Esta función alopática del cuento, adherida al sufrimiento de amor, acompaña gran parte de la producción novelística desde el *Decameron*, en el cual, en palabras de Jakobs (2015: 341), más allá de la peste, el *amor hereos* es el “secondo motivo di malinconia per Boccaccio”.

disminuye, pues el pesar repartido es menor, y como el contento se aumenta comunicado, así también el disgusto se aligera (*Cigarrales*: 120-121).

Uno de los momentos que mejor representan la fusión de admiración y diversión, ambas enlazadas con una construcción *abismada*, se da en el Cigarral III, cuando ya estamos en el segundo nivel diegético y, precisamente, en uno de los episodios que relata don Juan. El caballero, de repente, describe el encuentro fortuito con su amigo Marco Antonio y escucha de la voz de don Garcerán, otro noble que está junto a él, parte de la historia de Dionisia, la bella dama desconocida a la que acaba de salvarle la vida: “Olvidado estaba yo de dar los brazos a Marco Antonio, divertido en estas novedades, y mirando la mayor hermosura de cuantas desempeñaron el crédito a la Naturaleza” (*Cigarrales*: 330).

Prescindiendo ahora del contenido de los relatos que se ofrecen y ahondando todavía más en su construcción, la estructura episódica, ya examinada a propósito de la novela de don Melchor, también se reproduce en las secciones anteriores a través de estrategias de *mise en abyme* encaminadas en dirección de unas narraciones fragmentadas y plurifocalizadas. En la introducción, don García le relata a don Juan su historia desde el asesinato en Yepes, por una disputa de juego, hasta su vuelta a casa, donde halla a una mujer adormecida en su cama: es Irene, que él no conoce y de quien se enamora a primera vista. A partir de ahí, su narración se desplaza a un momento previo para introducir otra “digresión”, como la llama el caballero, sobre el amor entre don Alejo e Irene, que don García refiere como un relato de segunda mano, puesto que a él se lo había transmitido, a su vez, una criada. Una vez que don García anuncia un nuevo paréntesis sobre la historia de Serafina, que está ahí presente en la posada, con vistas a aclarar el “enmarañado suceso” que los involucra a ambos, la dama lo interrumpe y le pide la palabra²². Se observa un mecanismo de narración polifónica, donde más voces cooperan en la transmisión de un relato segmentado, cuya reconstrucción conjuga distintos puntos de vista²³.

La intromisión de Serafina, que corta el hilo narrativo de don García, es sintomática de una arquitectura donde la focalización juega un papel relevante

²² “Si es el [suceso] de mis desdichas (respondió ella) no quiero, don García, que me privéis del descanso que recibiré en contarlas yo misma, así porque las sabré decir al paso que supe sentirlas, como porque obligaciones de mi amor en vuestra lengua perderán parte del valor que tienen” (*Cigarrales*: 137).

²³ En la respuesta de don Juan se divisa, de nuevo, el efecto seductor del *novellare*: “Si la piedad capta la benevolencia a los oyentes, la que me habéis causado me tendrá atento” (*Cigarrales*: 138).

en la medida en que el relato amplifica su fuerza en relación con quien lo transmite. La palabra, pues, cobra importancia no solamente respecto a su enunciado —lastimoso y accidentado—, sino también en función de su enunciación, de las condiciones de transmisión de esa historia. Por este motivo, Serafina aclara que ella sola puede restituir la fuerza de sus desdichas habiéndolas experimentado, ya que, en otro narrador, esas mismas palabras perderían su eficacia. Una estructura paralela, adherida a una narración coral y cooperada, se da también en el Cigarral III con el cuento que comparten don Juan y Dionisia, cuyo relevo es anunciado por el caballero desde el incipit: “Y así, daré principio a esta relación, comenzándola desde que salí de esta ciudad, y prosiguiéndola, cuando llegue su vez, nuestra Peregrina” (*Cigarrales*: 277)²⁴.

Apuntando a la tercera y última fase —la de la reacción—, las respuestas del auditorio ante una construcción narrativa de este tipo pueden vincularse, como es obvio, con el contenido de lo que se transmite. Don Juan se conmueve al escuchar la historia de Serafina, ya que experimenta empatía hacia otro ser que está sufriendo, como él, las penas de amor: “Compasivo deleite ha dado a mi sentimiento [...] lo que nos habéis contado, restituyendo por los ojos el que la comunicaron los oídos” (*Cigarrales*: 152). Igualmente, en el Cigarral III, Estela siente compasión por Marco Antonio tras escuchar la narración de sus peripecias de su viva voz (*Cigarrales*: 320).

Sin embargo, la reacción al estímulo narrativo mucho tiene que ver también con el discurso; es necesario que se cuide la manera de novelar. En los *Cigarrales*, esto se pone de manifiesto sobre todo con ocasión de la narración polifónica de don Juan y Dionisia: el caballero interrumpe su cuento para dar lugar a la comida; la espera, en cambio, no hace sino aumentar el deseo por parte del auditorio de reanudar el hilo roto, habiendo celebrado “la variedad de accidentes” y “el conversable estilo” de don Juan, así como “la caudalosa memoria que con tanta orden se los fue guisando a la lengua” (*Cigarrales*: 347). Una construcción del mismo tipo se da poco después, al final del relato de Dionisia: “admirando unos sus desgracias, y encareciendo

²⁴ Se multiplica aquí el procedimiento de la *mise en abyme* en el segundo nivel diegético, mediante construcciones narrativas análogas que, naturalmente, se valen de la mediación de los narradores del primer nivel de la diégesis. Por poner un ejemplo, en los avatares de Marco Antonio la transmisión se realiza por el trámite de don Juan de Salcedo, el cual, sin embargo, se invisibiliza en el proceso narrativo y deja que sus palabras reproduzcan las de Marco Antonio, narrador intradiegético del segundo nivel. Marco Antonio, a su vez, injerta en su informe otras instancias narrativas, que ofrecen cada una su propio punto de vista indirectamente (a través del expediente de la divulgación de una misiva privada), directamente (mediante la reproducción de un diálogo que tuvo lugar en el pasado), o también recurriendo a ambos módulos, como para el caso de don Artal de Aragón.

otros *la discreción y donaire con que tejió casos tan peregrinos*, alabando la fecundidad de su memoria, y que con tanta orden contase lo que en diversos tiempos experimentó” (*Cigarrales*: 426)²⁵.

VARIETAS Y MECANISMOS TEATRALIZADOS

La variedad genérica que acompaña el diseño arquitectónico de los *Cigarrales* queda justificada a nivel diegético por el proponente don Melchor, puesto que a cada rey y reina elegidos se les da la posibilidad de organizar el día “como más gustare” (*Cigarrales*: 213). En particular, apuntando a la esfera teatral, tres son los espectáculos dramáticos que se ofrecen para el grupo de damas y caballeros: respectivamente, *El vergonzoso en palacio* en el Cigarral I, *Cómo han de ser los amigos* en el Cigarral IV y *El celoso prudente* en el Cigarral V²⁶.

La presencia del teatro en la obra del mercedario, por otra parte, no se circunscribe a la incrustación de piezas dramáticas, sino que las referencias a la comedia nueva también la permean en vistas de una especulación teórica: Tirso aprovecha el tejido narrativo y, más en concreto, las discusiones que entablan algunos de los protagonistas de la cuarentena toledana para dar pie a un discurso apologético en torno a Lope y la comedia nueva. En el Cigarral I, don Alejo ampara la reforma del Fénix, alegando que las comedias españolas de la época se aventajan a las antiguas “aunque vayan contra el instituto primero de sus inventores” (*Cigarrales*: 225). Su reflexión, en particular, se explaya decididamente sobre la necesidad de una transformación de la doctrina antigua a raíz del paso del tiempo y la variación de los hábitos que justifican toda alteración, premiando así el magisterio lopeveguesco²⁷. De la misma

²⁵ La cursiva es mía.

²⁶ Vázquez Fernández (1996: 49) se ha pronunciado respecto a la estructura triádica que marca los *Cigarrales* y a su “unidad creadora pluriforme”, lograda mediante “momentos de lectura o escucha narrativa, degustación lírica de los poemas y participación —desde una lectura que imaginativamente entra en acción dramática— de una intriga vital dialogada”.

²⁷ En cuanto a la ruptura de la unidad temporal y la mezcla genérica en pos de la verosimilitud, don Alejo observa que “así como el que lee una historia en breves planas sin pasar muchas horas, se informa de casos sucedidos en largos tiempos y distintos lugares, la comedia, que es una imagen y representación de su argumento, es fuerza que, cuando le toma de los sucesos de dos amantes, retrate al vivo lo que le pudo acaecer, y, no siendo verisímil en un día, tiene obligación de fingir pasan los necesarios”. Y también: “Pues si ‘en lo artificial’ [...] puede el uso mudar en los trajes y oficios hasta la sustancia, y ‘en lo natural’ se producen, por medio de los injertos, cada día diferentes frutos, ¿qué mucho que la comedia, a imitación de entrambas cosas, varíe las leyes de sus antepasados, e injiera industriosamente lo trágico con lo cómico” (*Cigarrales*: 226; 228).

manera, en el Cigarral IV, la conclusión del espectáculo dramático ocasiona una reflexión en forma de coloquio que, esta vez, se centra en la dimensión más exquisitamente performativa, abordando el histrionismo desde la perspectiva de los malos recitantes y de la incapacidad de ciertas compañías de acomodar los papeles de forma apropiada²⁸.

Valga decir, por otra parte, que los cuentos interpolados también admiten la adopción del discurso dramático; lo cual se realiza de acuerdo con una pluralidad de formulaciones con valor metatextual, algunas más directas y otras más oblicuas. En distintas ocasiones, de hecho, se resalta la asimilación entre los episodios que acaban de contarse y las comedias: al llegar a una posada en Vinaroz en compañía de su amo don Juan, Carrillo se hace pasar por un médico y consigue que la ventera dé a luz después de tres días de trabajo de parto mediante un emplasto ardiente o, simplemente, como insinúa el narrador, “por haberse cumplido la hora deseada” (*Cigarrales*: 287). La destreza milagrosa del falso galeno, aplaudida por los presentes en la venta, ocasiona una reacción irónica del narrador, quien bautiza “el infante mesonero” como un “buen título para comedia” (*Cigarrales*: 287).

No será esta la única vez en la que los avatares de Carrillo se comparan a cuadros escénicos, pautados por rápidos cambios de fortuna. También en el Cigarral III, cuando, poco después del parto, amo y criado se ven forzados a dejar la venta a toda prisa y deshacerse de sus pertenencias por la súbita llegada de unos salteadores, de nuevo se da una rápida transición del infortunio anterior a una condición más favorable para el quejumbroso Carrillo: el servidor se entera, finalmente, de que los zapatos que se había llevado de la venta durante la huida, y que le parecían pesar “quintales de bronce” (*Cigarrales*: 293), esconden una gran suma de dinero. Es aquí cuando el mozo evoca *La ventura por el pie*, una comedia a la que había asistido en Toledo, insinuando socarronamente que “debióla escribir el poeta profetizando mi dicha, aunque si él la adivinara, *La ventura por los pies o por los zapatos* la había de intitular” (*Cigarrales*: 293)²⁹.

²⁸ De cara al acostumbrado recurso dramático de la mujer vestida de hombre, es tajante don Melchor a la hora de quejarse de ciertas actrices y su inconveniencia para dicho rol: “¿Quién ha de sufrir, por extremada que sea [una comedia], ver que habiéndose su dueño desvelado en pintar una dama hermosa, muchacha, y con tan gallardo talle que, vestida de hombre, persuada y enamore la más melindrosa dama de la corte, salga a hacer esta figura una del infierno, con más carnes que un antruejo, más años que un solar de la Montaña, y más arrugas que una carga de repollos?” (*Cigarrales*: 451).

²⁹ Esta referencia intertextual en boca del criado tiene correspondencia con la documentación teatral de la época a nuestro alcance. En *CATCOM* se da noticia de “una obligación, fechada en Madrid el 10 de marzo de 1624, por la que Andrés Gómez y Pedro Muñoz de

La especulación sobre la naturaleza parateatral de los accidentes vividos no queda ceñida a los sucesos cómicos, pues amplía su horizonte englobando también a las figuras de la línea sentimental. En la introducción, mientras don García le relata a don Juan de Salcedo y Serafina su enamoramiento repentino por Irene en el mismo instante en que la vio, reflexiona sobre su sentimiento de esta manera: “No sé si me enamoré entonces; que si el amor es hábito, y éste se adquiere poco a poco por muchos actos, juzgaréis a impropiedad de amantes de comedia el tener la voluntad tan dispuesta que a la primera vista se rindiese” (*Cigarrales*: 127). Una idéntica autoconciencia se observa en el Cigarral III en la figura de don Juan de Salcedo, el transmisor de los avatares que involucran a él y a Carrillo tanto en pareja como a solas. Ya se ha subrayado cómo la fragmentación que marca su largo relato es patrocinada por una segunda voz narrativa del primer nivel diegético, la de Dionisia. A la hora de acabar su parte de la historia, y antes de dejar que la dama reanude el hilo, don Juan intercala una pausa y difiere la prosecución, como si se tratara de los actos de una comedia: “y sirviéndonos de entremés desta comedia la comida que nos espera” (*Cigarrales*: 347)³⁰. En efecto, tanto las travesías de don Juan como las de Dionisia, de horizonte sentimental, evocan una articulación de tipo episódico donde a menudo el diálogo mimético reemplaza el filtro narrativo, con peripecias en alternancia y una multiplicación de anagnórisis³¹.

Finalmente, cabe asumir que incluso las situaciones cómicas —no solamente las que protagoniza Carrillo— poseen cierta carga mimética, no quedando exentas de su teatralidad, o *teatrabilità*. Es suficiente pensar en la articulación de algunas de las burlas de Carrillo, como la del falso difunto,

Mariflores, mayordomos de la Cofradía del Santísimo de Hervás, jurisdicción de Béjar, se comprometían a no dar ni vender durante tres años la comedia *La ventura por el pie*, ‘de un ingenio toledano’, según anota Pérez Pastor, que Baltasar de Pinedo, autor de comedias, les había vendido para representar sólo en el citado pueblo, bajo pena de 200 dcs. en caso de incumplimiento para el auto³². Es curioso que Baltasar de Pinedo, según estos datos, haya vendido *La ventura por el pie*, comedia anónima y hoy perdida citada en los *Cigarrales*, y el mismo autor de comedia fue quien representó *Cómo han de ser los amigos* y *El celoso prudente*, de Tirso, tal como el mercedario indica en su obra.

³⁰ La esencia intrínsecamente dramaturgica de la *novella* ha sido objeto de numerosas reflexiones, entre las cuales huelga recordar los estudios pioneros de Baratto (1970) y Borsellino (1974).

³¹ Martín Morán (1986: 33) observa cómo, en el *Quijote*, el reencuentro en el capítulo I, 36 de Cardenio, Fernando, Luscinda y Dorotea se afianza en un mecanismo dramático, cuyo escenario es la venta de Palomeque: “la matriz teatral del episodio lo dota de fecundidad y por tanto lo integra en un relato que, al menos en ese trance, parece haberse concedido una pausa dramática en su evolución diegética”.

que evocan un patrimonio folclórico de gran fortuna en los entremeses de la época³². Igualmente, la historia de las tres mujeres y la joya, relatada en el Cigarral V, tiene su transposición entremesil³³.

EPÍLOGO: UN MÓDULO NARRATIVO OMNICOMPRESIVO

Este recorrido a la inversa muestra cómo la imbricación novelística en los *Cigarrales* no repercute únicamente en el relato del Cigarral V. Es más, el mecanismo del cuento en el cuento recorre toda la obra mediante construcciones coordinativas y paralelas, que reinciden en más ocasiones en su veracidad frente a la *novela* de don Melchor. Este juego entre la ficción y la verdad, dentro del mismo ámbito literario, se alimenta de la *novella* como pilar para una articulación compleja, que en el Cigarral III se vuelve laberíntica. Estamos ante una estructura novelística *abismada*, que multiplica los relatos y las instancias narrativas, y se surte de la fragmentación y de fórmulas de narración cooperadas propias de este género, originariamente atado a prácticas de sociabilidad intra y extraliterarias: es el caso de los relatos polifónicos de don García y Serafina y de don Juan y Dionisia.

De la misma manera, la *mise en abyme* del relato de segundo grado puede dar pie a contextos de recepción duplicados y simultáneos, como en el caso del Cigarral V, con las reacciones dispares entre la asamblea de nobles toledanos en el primer nivel diegético y el narratorio del segundo nivel. El grado de intervención de quienes oyen las historias puede variar: pasamos desde una participación emotiva, espoleada por el material novelado y las artes seductivas de la enunciación, hasta una interferencia todavía más activa del narratorio en el acto locutorio, que lo lleva a cooperar de forma concreta también en la fase de producción del cuento. Este mecanismo solidario se afina en la admiración y la curiosidad, pero también en la conciencia del fin terapéutico de los cuentos allegados al tema del *amor hereos*: de ahí el deseo de valerse del intercambio de historias lastimosas como forma de alivio para el dolor y la melancolía.

³² En el Cigarral III, Carrillo se las ingenia reemplazando a un difunto para salir del calabozo y reunirse con don Juan. Se trata de un motivo común en el repertorio novelístico, que, desde Boccaccio, ha dado pie a numerosas declinaciones y variantes temáticas tanto en el ámbito narrativo como en la esfera teatral: piénsese, por ejemplo, al *Entremés de la socarrona*, de Quiñones de Benavente.

³³ Amén de los entremeses del XVII ya mencionados, recuérdense las dos adaptaciones para el teatro que se realizaron en el siglo XX y que se añaden a otras dos transposiciones televisivas (Massanet Rodríguez, 2022).

Finalmente, es posible reconocer en esta sofisticada arquitectura algunos mecanismos emparentados con la esfera dramática, tanto en la sucesión de ciertos episodios que poseen un carácter marcadamente *teatrabile* como en una pluralidad de recurrencias a la esencia parateatral de los “sucesos verdaderos”, reincidiendo, una vez más, en la difuminación de las lindes entre mimesis y realidad. En definitiva, más allá del proyecto, nunca concretado, de las *Doce Novelas*, en sus *Cigarrales* Tirso consiguió trenzar una tela novelística sumamente rica, con una estructura aglutinante que lo comprende todo.



BIBLIOGRAFÍA

- Anselmi, Gian Mario, “Il duplice statuto della novella italiana”, en *Favole parabole istorie: le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento. Atti del convegno di Pisa (26-28 ottobre 1998)*, Gabriella Albanese et al. (eds.), Roma, Salerno Editrice, 2000, pp. 539-542.
- Baratto, Mario, *Realtà e stile nel Decameron*, Vicenza, Neri Pozza, 1970.
- Battaglia Ricci, Lucia, *Boccaccio*, Roma, Salerno Editrice, 2000.
- Bonilla Cerezo, Rafael, “Proemio e Introducción a las novelas del *Teatro popular* de Francisco Lugo y Dávila: estudio y edición”, *Edad de Oro*, nº XXX, (2011), pp. 27-70.
- Borsellino, Nino, “*Decameron* come teatro”, en *Rozzi e Intronati: esperienze e forme di teatro dal Decameron al Candelaio*, Roma, Bulzoni, 1974, pp. 13-50.
- Cayuela, Anne, “Análisis de la enunciación editorial en algunas colecciones de novelas cortas del siglo xvii”, en *Ficciones en la ficción. Poéticas de la narración inserta (siglos xv-xvii)*, Valentín Núñez Rivera (ed.), Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2013, pp. 77-98.
- Colón Calderón, Isabel, “Narrar en corro y narrar desde un sitio especial: algunas consideraciones sobre el marco boccacciano en la novela corta española del xvii”, en *Los viajes de Pampinea: novella y novela española en los Siglos de Oro*, Isabel Colón Calderón et al. (eds.), Madrid, Sial / Prosa Barroca, 2013, pp. 137-150.
- Cotarelo y Mori, Emilio, *Comedias de Tirso de Molina*, t. I, Madrid, Bailly-Bailliere, 1906.

- Covarrubias Orozco, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611.
- Dartai-Maranzana, Nathalie, “Bois d’Amour, jardins et château dans les *Cigarrales de Toledo*”, *Bulletin Hispanique*, 112, n° 1, (2010), pp. 131-147.
- Ferrer, Teresa et al., *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*. CATCOM, <<http://catcom.uv.es>> [consulta 17/01/2023].
- Jakobs, Béatrice, “Indicazioni per curare la malinconia nella novellistica italiana. Lezioni per il ‘ben vivere’”, en *I novellieri italiani e la loro presenza nella cultura europea: rizomi e palinsesti rinascimentali*, Guillermo Carrascón y Chiara Simbolotti (eds.), Torino, Accademia University Press, 2015, pp. 339-349.
- Martín Morán, José Manuel, “Los escenarios teatrales del *Quijote*”, *Anales cervantinos*, n° XXIV, (1986), pp. 27-46.
- Massanet Rodríguez, Rafael, “La transmisión desguazada de *Cigarrales de Toledo*: ediciones, reediciones, adaptaciones y traducciones”, *e-Spania*, n° 41, (2022), <<https://journals.openedition.org/e-spania/42666>> [consulta 08/10/2023].
- Menetti, Elisabetta, *La realtà come invenzione. Forme e storia della novella italiana*, Milano, Franco Angeli, 2015.
- Molina, Tirso de, *Cigarrales de Toledo*, ed. Luis Vázquez Fernández, Madrid, Castalia, 1996.
- Nougé, André, *L’oeuvre en prose de Tirso de Molina. Los Cigarrales de Toledo et Deleytar aprovechando*, Toulouse, Librairie des Facultés, 1962.
- Núñez Rivera, Valentín, “Introducción. Desdobles y entretejidos”, en *Ficciones en la ficción. Poéticas de la narración inserta (siglos xv-xvii)*, Valentín Núñez Rivera (ed.), Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2013, pp. 9-24.
- Ordine, Nuccio, *Teoria della novella e teoria del riso nel Cinquecento*, Napoli, Liguori, 2009.
- Palomo, María del Pilar, *La novela cortesana. Forma y estructura*, Barcelona, Planeta, 1976.
- Piqueras Flores, Manuel, “De Italia a España: la búsqueda y la creación del marco en *Los cigarrales de Toledo* de Tirso de Molina”, en *I novellieri italiani e la loro presenza nella cultura europea: rizomi e palinsesti rinascimentali*, Guillermo Carrascón y Chiara Simbolotti (eds.), Torino, Accademia University Press, 2015, pp. 556-568.

- Resta, Ilaria, “De la *novella* al entremés pasando por la novela corta: reescrituras del cuento *La gara delle tre mogli* del Ciego de Ferrara”, *Edad de Oro*, n° XXXIII, (2014), pp. 395-409.
- Resta, Ilaria, “Cervantes e la novella italiana: strategie narrative nell’episodio di Cardenio”, *Cahiers d’études italiennes*, n° 31, (2020), <<https://journals.openedition.org/cei/7552>>.
- Resta, Ilaria, “Variedad en la unidad: la *novella* italiana en la construcción de *El Abencerraje* (I)”, *Diablotexto digital. Revista de Crítica Literaria*, 9, (2021), pp. 282-304.
- Vázquez Fernández, Luis, “Lo misceláneo armonizado en sus causas”, en Molina, Tirso de, *Cigarrales de Toledo*, ed. Luis Vázquez Fernández, Madrid, Espasa Calpe, 1996.