

*ARS LONGA. ACTAS DEL VIII CONGRESO
INTERNACIONAL JÓVENES INVESTIGADORES
SIGLO DE ORO (JISO 2018)*

Carlos Mata Induráin y Sara Santa Aguilar (eds.)



CIGARRALES DE TOLEDO DE TIRSO DE MOLINA:
UNA MISCELÁNEA POSTCERVANTINA

Lavinia Elena Stoleru
Universidad de Bucarest

La primera obra en prosa de Tirso de Molina se publica en el año 1624 con el título *Cigarrales de Toledo* y, como muchas obras en prosa de la misma época, resulta difícil de clasificar. Las dos etiquetas («narración enmarcada» y «miscelánea») que proponemos con el fin de aproximarnos a una definición genérica o tipológica, representan solamente el punto de partida para el análisis de su estructura compleja y de su riqueza temática.

En primer lugar, estamos ante unas narraciones inscritas en la tradición de *Las mil y una noches*, de los *Cuentos de Canterbury*, del *Conde Lucanor*, obras que comparten un propósito didáctico cuya capacidad persuasiva se basa en el gusto por el cuento oral, pero sobre todo en la tradición del *Decamerón*. Este último modelo es el que abre paso, durante el Renacimiento, a un nuevo paradigma literario, que alega como principio supremo el *utile dulci* horaciano y en el que el principal propósito es el de entretener. El pretexto de las reuniones de los personajes tirsistas es el pasatiempo, en conformidad con unos estándares intelectuales que a su vez remiten a unas prácticas sociales representativas de la sociedad cortesana. Dentro de este marco, en el que se dan la mano el divertimento social y la práctica literaria, se reúnen narraciones, creaciones líricas y piezas teatrales, todas ellas bajo un principio unificador expuesto por el mismo autor en el pró-

Publicado en: Carlos Mata Induráin y Sara Santa Aguilar (eds.), «*Ars longa*». *Actas del VIII Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2018)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2019, pp. 397-404. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 50 / Publicaciones Digitales del GRISO. ISBN: 978-84-8081-637-3.

logo: el «argumento que lo comprenda todo»¹. La voluntad y la autoridad creadora son, por tanto, los ejes de la organización ficcional, en un contexto marcado por la censura de este tipo de obras.

Como explica Jaime Moll en su conocido trabajo sobre la prohibición de publicar novelas y comedias en los reinos de Castilla durante una década², la incidencia de los dictámenes de la Junta de Reformatión en la publicación de obras de escritores como Lope de Vega o Quevedo es más que significativa. Al propio Tirso se le prohíbe decididamente volver a utilizar su pluma para escribir comedias profanas. Además, su producción teatral sufre modificaciones notables después de este episodio³. Hay razones, como lo ha demostrado Florit Durán⁴, para considerar que esta reprobación es una consecuencia de la actitud crítica que Tirso mostraba hacia el régimen de Felipe IV y hacia la autoridad del conde-duque de Olivares. En lo que sigue, nos atenderemos a la influencia de la censura en las dinámicas del campo de la literatura en general. En este sentido, subrayamos el hecho de que este largo período de prohibición se convierte en una manera de promover indirectamente el florecimiento de la miscelánea barroca como género (aunque no sea un género propiamente dicho) que desbordaba las categorías prohibidas por la Junta⁵ y que al mismo tiempo las acogía en su estructura. La miscelánea, como tipología cuyos orígenes se remontan a la Antigüedad (con las *Noches áticas* de Aulo Gelio) y que se desarrolla de una manera muy peculiar en el Renacimiento, viene a ofrecer el molde ideal para que la actividad del escritor barroco encaje dentro de las normas tanto sociopolíticas, como las estrictamente poéticas (la verosimilitud y la coherencia, entre otras).

La categoría caracterizada generalmente como «género mixto»⁶ tiene como primer modelo el género pastoril, en el que se insertan églogas, poemas cancioneriles y dramas, componentes que adquieren en la novela pastoril un tono costumbrista. El mismo elemento costumbrista se puede identificar en los *Coloquios satíricos* de Torquemada o en las *Selva de aventuras* de Jerónimo de Contreras, donde textos de

¹ Tirso de Molina, *Cigarrales de Toledo*, p. 108.

² Moll, 1974.

³ Florit Durán, 1997.

⁴ Florit Durán, 1986, pp. 175-176.

⁵ Rodríguez Posada, 2016, p. 152.

⁶ Fernández Nieto, 1985, p. 152.

una gran diversidad formal (relatos, versos, representaciones dramáticas) vienen engarzados «gracias al recurso de que sean los propios personajes quienes los introduzcan dentro de la narración como un episodio más de los vividos a lo largo de la historia»⁷. Si autores como Juan Pérez de Montalbán (*Para todos*) insertan obras dramáticas solamente porque pertenecen a su creación previa, hay casos en los que la reunión de diversos géneros literarios desempeña un papel dentro de la diégesis y constituye un elemento estructural de la misma. Siguiendo las observaciones de Fernández Nieto, algunos de los ejemplos más elocuentes serían el de la obra de Lope, *El peregrino en su patria*, en la cual los protagonistas representan los autos insertados en la narración; la disposición dramática del relato en *Diálogos de apacible entretenimiento* de Gaspar Lucas Hidalgo; la reunión durante los carnavales como pretexto narrativo en *Sala de recreación* de Castillo Solórzano⁸.

A partir de la obra de Tirso, intentamos rastrear la evolución de la miscelánea renacentista hacia su correspondiente barroco, un empeño que encuentra justificación en la necesidad de anclar con justa precisión la obra tirsista y de conocer los puntos en que el fraile mercedario da un giro a su propia creación, en función de las prácticas literarias de la época. Esta necesidad de reconstruir el contexto en el que Tirso escribe los *Cigarrales* se debe a dos razones. En primer lugar, queremos situar su creación dentro de un determinado paradigma, con el fin de distinguir tanto sus particularidades como los esquemas generales cuyos principios obedece. En segundo lugar, queremos destacar la voluntad del autor de seguir un cierto modelo discursivo y literario, patente en la misma manera de componer su obra y en las declaraciones explícitas de su poética (tanto en los preliminares como en la obra misma).

Como observa Laplana Gil, la evolución de la miscelánea del Renacimiento al Barroco supone «una ficcionalización y literarización de los contenidos epistemológicos», lo que en concreto significa un paso desde «la erudición vulgarizada de la *Silva* a los entretenimientos literarios de los *Cigarrales*»⁹. La elección de Tirso de suprimir las comedias en la segunda edición del libro bien puede ser una muestra

⁷ Fernández Nieto, 1985, p. 153.

⁸ Fernández Nieto, 1985, pp. 154-164.

⁹ Laplana Gil, citado por Bradbury, 2010, p. 1054, nota 3.

del ajuste a las prácticas literarias auriseculares, de la manera como lo había hecho el mismo Cervantes en la segunda parte del *Quijote*. Pero no es solamente este aspecto el que explica el fondo sobre el cual Tirso pinta su proyecto literario inacabado, que en la forma proyectada iba a constar de veinte partes. Cada Cigarral tiene un grado alto de autonomía, igual que las tres comedias intercaladas, pero se subordina al marco narrativo del que forma parte y, por tanto, cada uno de ellos cobra un significado particular dentro del marco. Las múltiples relaciones que se establecen entre el marco y las unidades (narrativas, poéticas o teatrales) tejen un sistema narrativo muy similar al de la novela cortesana¹⁰. La unidad temática se presenta como una prolongación de la fuerte relación que se establece entre la sociedad representada por los personajes y la expresión literaria de sus historias amorosas, diálogos eruditos y juegos teatrales. Todo gracias a ese argumento que no solo conforma el marco, sino que proyecta la acción generadora de novelas¹¹, o dicho de otra forma, de discursos literarios y metaliterarios.

Además de anunciar su intención de originalidad en el prólogo, Tirso se aprovecha de las disputas literarias más actuales (sobre todo la que se da entre conceptismo y culteranismo) para parodiarlas, o bien para expresar sus elogios por boca de sus personajes: «Paréceme, señores, que después que murió nuestro español Bocacio, quiero decir, Miguel de Cervantes, ejecutor acérrimo de la expulsión de andantes aventuras, comienzan a atreverse caballerescos encantamientos»¹². Sin embargo, si podría parecer una reprobación del modelo caballeresco, el discurso de la dama, que se refiere al banquete alegórico de los cortesanos, continúa del siguiente modo: «No hay sino tener paciencia y obedecer sus leyes»¹³. Dentro del mundo ficcional que Tirso proyecta, la concepción lúdica del acto estético viene a subvertir la rigidez de las clasificaciones y, de este modo, los personajes tienen la libertad de reinventar el mundo caballeresco dentro de su microcosmos. Someterse a las leyes del modelo significa asumir plenamente el papel asignado mientras dura el entretenimiento, que también tiene

¹⁰ Palomo, 1999.

¹¹ Palomo, 1999, p. 283.

¹² Tirso de Molina, *Cigarrales de Toledo*, p. 236.

¹³ Tirso de Molina, *Cigarrales de Toledo*, p. 236.

una dimensión ética, pues el fin es el de descubrir los significados de las aventuras y de los mensajes encontrados en el camino.

La novela pastoril o la bizantina, el cuento burlesco, etc. proporcionan motivos y esquemas para las tramas que Tirso compone partiendo desde la idea de que el camino es una lección para el ser humano. La manera en que las historias rememoradas por don Juan y doña Serafina, con sus enredos y peregrinaciones, se resuelven dentro del marco narrativo, corrobora la fuerza de la palabra dialogada para dar sentido a la propia historia, al trayecto individual. En los entretenimientos cortesanos que celebran los desenlaces felices de las historias amorosas, esa misma idea es la que les da pie y los justifica.

No dejamos de subrayar el hecho de que la miscelánea barroca desarrollada en el ámbito literario español se configura de una manera particular. Se trata de una especificidad tanto cultural como histórica que se refiere en gran medida a sus componentes tipológicos y socio-culturales. La «secularización cultural y social»¹⁴ que tiene lugar en esta época, y que apunta hacia el auge del modelo cortesano, tiene implicaciones en la manera en que los autores proyectan sus obras. A diferencia del modelo italiano, la novela corta española necesita una «argumentación ideológica esforzada en buscar una legitimación para esta práctica social»¹⁵, es decir, el ocio. En los *Cigarrales*, la manera en que los personajes toledanos huyen de la ociosidad viene definida como una «humana cuarentena para la salud y el gusto»¹⁶. Más allá de la retórica que da cabida a multitud de otras metáforas relacionadas con el retiro, este tiene, en definitiva, una función curativa y confortable para los personajes que se complacen con lo que el apartamiento de la vida ciudadana les ofrece. Es una manera de encontrar en un espacio retirado, pero abierto a varias recreaciones y ampliaciones de la realidad, lo que ya no pueden encontrar en el interior de la simple «cortesana vivienda de Toledo»¹⁷. En este otro espacio pueden construir su universo artificioso e inventar sus propios juegos ya no solo empíricos, sino también de los que tienen que ver con el dualismo propio de cualquier individuo, de la lucha entre la esencia y la apariencia, entre lo que se ve y lo que se quiere ver. El realismo y el

¹⁴ Albert, 2013, p. 275.

¹⁵ Albert, 2013, p. 276.

¹⁶ Tirso de Molina, *Cigarrales de Toledo*, p. 213.

¹⁷ Tirso de Molina, *Cigarrales de Toledo*, p. 141.

costumbrismo resaltan de la base referencial de los Cigarrales (en un intento de dotar de verosimilitud el marco de la novela), en su estatuto de lugares privilegiados y ligados a una realidad social, pero el idealismo, la percepción idealizada del espacio, está presente en todo lo demás. La ficcionalización se construye mediante analogías, pero sobre todo haciendo constante uso del espacio para el artificio, la representación y el desenvolvimiento de las tramas.

El acto de narrar la propia historia o la ajena y los juegos alegóricos forman parte de la construcción ficcional como vínculo entre lo estético y lo ético. Si los entretenimientos que tienen lugar en los cigarrales toledanos encuentran su utilidad en la agudeza de los motes emblemáticos (como en el episodio de las justas náuticas), entre otros, la narración es un modo de inscribir la experiencia en unos paradigmas ideológicos y culturales específicos: la cortesanía es la clave interpretativa de los contenidos, pero también de las distintas formas en la que estos vienen envueltos a medida que se desarrolla el argumento de la obra. De este modo, la diégesis como manera de contar detalladamente¹⁸, acto complementario a la mimesis como imitación, responde a la necesidad de justificar las nuevas costumbres.

Los *Cigarrales* dan fe de esta relación esencial entre vida y ficción: en sus relatos, las referencias son explícitamente literarias y los personajes son tan conscientes de su función arquetípica como deseosos de individualizarse. El encuadre literario se realiza, bien aludiendo a tópicos como el yelmo de Mambrino¹⁹, o bien describiendo la manera en que la pasión amorosa entra en resonancia con el universo de la ficción novelesca para borrar los límites entre la vida y el arte. El personaje don Juan justifica del siguiente modo su narración y la naturaleza de su historia: «[...] niñerías al parecer de quien no es amante, y veras del alma para los que lo son. Y así, para refrescaros la memoria, como para que conozcáis la fuerza dellas, la razón que tuve para hacer tan larga ausencia [...] quiero epilogaros mis amores [...]»²⁰. En fin, la voz narrativa se encarga de hacer explícita la dimensión ético-religiosa del contexto sociocultural. Las bodas de la nobleza —que «tiene el alma en las palabras y el corazón en las ma-

¹⁸ Heráclito, citado por Petru Creția, 2018, p. 149.

¹⁹ Tirso de Molina, *Cigarrales de Toledo*, p. 293.

²⁰ Tirso de Molina, *Cigarrales de Toledo*, p. 175.

nos»²¹, una de las múltiples alusiones a sus cualidades inherentes—concluyen con la partida de los novios y de los huéspedes y con el descanso de todos. En estas circunstancias, la noche viene definida como «hostería donde hacen venta las acciones humanas desta vida, para volver a caminar con más aliento, hasta la última jornada, término de nuestra peregrinación»²². Esta imagen resume la visión alegórica que prevalece en toda la obra y a la vez define la vida en términos simbólicos, mientras que a la ficción le viene asignado el papel de explayar, tematizar y amplificar el significado y la materia de estas jornadas.

La capacidad autorreflexiva del autor se refleja en la manera en que los personajes sintetizan y comentan sus propias historias. Este es uno de los principales modos en los que Tirso ensaya una conciencia y una voluntad (típicamente cervantinas) de novelar, hasta llegar a «novelar a lo santo» (propósito afirmado en el prólogo de su segunda miscelánea, *Deleitar aprovechando*, también digna de un análisis más pormenorizado), es decir, de transformar lo profano en materia de edificación espiritual. Tampoco podemos olvidar la actitud lúdica del cuento *Los tres maridos burlados* y de las piezas teatrales interpoladas, que dan fe de unos juegos metateatrales muy significativos para el análisis de esa lucidez autorial. Lo que nos proponemos, teniendo siempre en consideración esta visión global, es examinar los géneros y tradiciones que convergen en la miscelánea tirsista, a la luz de una nueva poética y una nueva visión del mundo que se desarrolla en el Barroco en general y en la prosa española en particular.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERT, Mechthild, «Sociabilidad y transmisión de saberes en la novela corta del Siglo de Oro» en *Sociabilidad y literatura en el Siglo de Oro*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2013, pp. 273-296.
- BRADBURY, Jonathan David, «The *Miscelánea* of the Spanish Golden Age: An Unstable Label», *The Modern Language Review*, 105.4, 2010, pp. 1053-1071.
- FERNÁNDEZ NIETO, Manuel, «Función de los géneros dramáticos en novelas y misceláneas», *Criticón*, 30, 1985, pp. 151-168.

²¹ Tirso de Molina, *Cigarrales de Toledo*, p. 176.

²² Tirso de Molina, *Cigarrales de Toledo*, p. 209.

- FLORIT DURÁN, Francisco, *Tirso de Molina ante la comedia nueva. Aproximación a una poética*, Madrid, Estudios, 1986.
- FLORIT DURÁN, Francisco, «El teatro de Tirso de Molina tras el episodio de la Junta de reformación», en Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.), *La década de oro de la comedia española, 1630-1640. Actas de las XIX Jornadas de Teatro Clásico*, Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha / Festival de Almagro, 1997, pp. 85-102.
- MOLL, Jaime, «Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla: 1625-1634», *Boletín de la Real Academia Española*, 54, 1974, pp. 97-103.
- PALOMO, María del Pilar, *Estudios tirsistas*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 1999.
- PLATÓN, *Phaidon*, trad. de Petru Creția, Bucarest, Humanitas, 2018.
- RODRÍGUEZ POSADA, Adolfo, «Frías digresiones: licencia y censura de la descripción amplificada en *Don Quijote*», en Mianda Cioba Adolfo Rodríguez Posada, Melania Stancu y Silvia-Alexandra Ștefan (eds.), *El retablo de la libertad: la actualidad del «Quijote»*, Bucarest, Editura Institutului Cultural Român, 2016, pp. 151-171.
- TIRSO DE MOLINA, *Cigarrales de Toledo* [1624], ed., introducción y notas de Luis Vázquez Fernández, Madrid, Castalia, 1996.