

# Claves para la técnica de la representación del actor en el Siglo de Oro

## *Don Gil de las calzas verdes*: una propuesta de lectura y puesta en escena.

Isabel Pascual Lavilla (Universitat de València)



### I. INTRODUCCIÓN

Los estudiosos del *nacionalfilologismo*, Ángel Berenguer *dixit*, han contribuido a una visión dogmática y doctrinal de la literatura que, en el terreno del género dramático, ha favorecido una visión reduccionista y logocentrista del hecho teatral que ha sesgado la consideración holística del fenómeno. El terreno en el que nuestro estudio se mueve, el de la técnica del actor en el Barroco, según estos preceptos dogmáticos, estaría desterrado, como los actores en sus inicios, al territorio de la marginalidad. Afortunadamente, el avance –también hablaríamos de revolución– en la investigación del teatro áureo concebido en su dimensión espectacular, nos abona el terreno para que arrojemos luz sobre cuestiones desdeñadas por la crítica.

Nuestro pequeño trabajo parte de unos presupuestos muy definidos. Uno de ellos es la consideración del texto dramático como una “hipótesis teatral articulada discursivamente”<sup>1</sup>, puesto que el drama, partitura virtual, solo se completa con su actualización escénica. Este punto de partida se convierte en una primera dificultad que, metodológicamente, debemos superar: el código sobre el que vamos a investigar se encuentra, de nuevo, en la frontera entre virtualidad y actualización.:

Sólo nos quedan los textos dramáticos, algunos testimonios, bocetos dispersos, documentos sociales y, como máximo, algo etéreo... como las memorias de las apariencias. ¿Debemos pues

---

<sup>1</sup> Villalba García, María de los Ángeles, "La gestualidad escénica en la comedia de capa y espada", *Revista de Literatura*, nº LI.101, 1989, pp. 55.

renunciar a los momentos de pasión, placer y miseria que, seguramente, fueron los espectáculos del Barroco? Si consentimos en ello no solo confirmamos en su destino fatal el trabajo de los actores de otros tiempos, sino que nos condenamos nosotros mismos a no entender el presente.<sup>2</sup>

No contemplamos la renuncia como opción, así que, en una labor de arqueólogo, debemos acercarnos a aquellos testimonios que conservamos y concebirlos e instituirlos como documentos, como pruebas, a partir de las cuales podemos crear nuestro método de trabajo. La distancia que media entre el documento con el que contamos y del que partimos, la obra dramática y aquello que queremos investigar, la técnica del actor, se recorre a partir de la primera, puesto que en ella están codificados e inscritos los códigos que adquieren forma y se sintetizan después en la representación. Nuestra metodología parte, por tanto, de esta base, de que en el universo de la obra dramática, como partitura, están inscritas las claves del código de la técnica de representación actoral. Nuestro deber, será corroborar que eso sucede así que, a partir del documento escrito podemos rastrear marcas o huellas que nos remitan a patrones de actuación de los actores.

La paradoja de nuestro trabajo está precisamente en que aquello que intentamos localizar es un conjunto de signos no verbales, relacionados básicamente con el gesto, el movimiento, el vestuario, la proyección de la voz y la única vía de acceso al territorio no verbal es a través de la palabra. La palabra será nuestra llave o código de acceso a esos territorios en los que ella comparte protagonismo con otros conjuntos de signos de la más diversa índole.

Cabe reflexionar entonces sobre la consideración que vamos a hacer de la palabra. No caeremos en el error de entenderla como un receptáculo de prejuicios y connotaciones personales como hicieron otros, sino que nos alinearemos con los estudios pragmáticos para concebirla con toda su potencialidad reivindicando su carácter performativo. Desde esta perspectiva entonces es posible tender el puente entre palabra y representación.

Pese a ello nos queda la duda metodológica de establecer los parámetros no verbales, tomando el código verbal como punto de arranque, pero, dados los escasos materiales referidos a la técnica del actor, esta es la salida que proponemos para no crear un agujero negro o archipiélago de silencio en el que los documentos queden mudos, aislados e inservibles. Vamos a dar voz a esos textos, pese a que corramos el riesgo de guiarnos por ciertas dosis de intuición en nuestra interpretación de los textos. Sin embargo:

¿No estarán las soluciones a los problemas del texto clásico en el texto mismo?... Ahora, ¿cómo leerlo?, ¿cómo leer con nuestros ojos de lectores de finales del siglo XX un texto escrito en el siglo XVII?

Pienso que hay que tener en cuenta -en principio, por razones tácticas- ciertas premisas o presupuestos que ayuden a leer de verás el texto de verdad, es decir ni el del XVII como texto absoluto, pues toda lectura arqueológica es una utopía o una abstracción, ni el del XX como texto igualmente absoluto, pues toda lectura exclusivamente contemporánea es anacrónica y no menos una abstracción; ni, desde luego, como sustituto o sucedáneo del texto, su refundición, versión o adaptación que, la mayoría de las veces, supone la renuncia o la incapacidad para, de veras, leer el texto [...]

Más que a nadie le importa al hombre de teatro en general y al actor en particular leer el texto dramático atento a todos sus lenguajes convergentes palabra, luz, sonido, ritmo, colores,

---

<sup>2</sup> Tordera, Antonio, "El circuito de apariencias y afectos en el actor barroco" en *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, J. M Díez Borque, ed., Londres, Támesis, 1989, p. 121.

materias, corporalidad, movimientos y posiciones, espacio, silencios, gestos y *gestus*, como partes funcionales de un sistema...y más que nadie debe esforzarse como lector privilegiado en resaltar en el texto clásico legible a plena luz sin casi o apenas mediaciones *ese otro texto* oculto, pero real, inscrito en él por el dramaturgo...Son estas otras lecturas del *otro texto* las que no suelen hacer ni todos los críticos lectores ni todos los hombres de teatro, ni tampoco todos los refundidores. En realidad, los grandes textos clásicos españoles están esperando esas varias y posibles lecturas de su *otro texto*.<sup>3</sup>

Nosotros nos aferramos a esta necesidad de bucear en el subtexto y de mantener un diálogo con la obra para rellenar de contenido *ese otro texto* del que habla Ruiz Ramón, aunque no exactamente en el mismo sentido que nosotros lo hacemos, pero sí con la misma finalidad, la de acercarnos a los textos clásicos atentos a todo aquello que codifican.

Integrando todo lo anterior, hemos de pensar que los cursos de doctorado tienen una doble finalidad para sus alumnos: por una parte profundizar en temas apenas soslayados o sugeridos en el transcurso de la licenciatura y, por otra, hacer que estos, los alumnos, reflexionen acerca de la necesidad de una metodología adecuada al emprender cualquier investigación con visos científicos. Estas dos aspiraciones pretenden sintetizarse en este trabajo: intentar conocer más de cerca la técnica y trabajo de los actores españoles en el Barroco a partir de las claves particulares que hallemos impresas en la obra de Tirso de Molina, *Don Gil de las calzas verdes*. Al reflexionar acerca de la metodología que debíamos seguir, desechamos hacer un seguimiento personaje a personaje, puesto que si algo caracteriza al teatro es la interrelación entre los caracteres y resultaría excesivamente ficticio y artificial aislarlos de su razón de ser, que es la acción.

Como nuestra intención es la de desmenuzar la comedia con el fin de entresacar el máximo de información posible, optamos por acogernos a aquella metodología que más se ajustaba a nuestro objetivo. Así lo importante para nosotros será recorrer la obra de principio a fin, con minuciosidad y detenimiento para ir anotando y comentando todo aquello que consideremos relevante. Nos ceñiremos a un esquema previo en el que contemplaremos los recursos verbales insertos en el texto, y, a partir de ellos, el movimiento, la gestualidad, voz, vestuario y maquillaje que deducimos que se debería poner en escena. Las unidades sobre las que actuaremos no serán tanto las diferentes escenas, motivadas por la salida y entrada de personajes, sino los diferentes cambios de tipo espacial, interior-exterior, que, como observaremos, influirán esencialmente en elementos tales como el cambio de vestuario y maquillaje o el movimiento. Sin embargo, cabe señalar que las características propias de cada fragmento que acotemos pueden motivar la flexibilización del esquema, dilatándonos en aquello que consideremos más importante y evitando redundancias innecesarias.

De esa manera, hallamos la justificación sobre nuestra metodología de trabajo y la ordenación y presentación de estos materiales. Tras la obligatoria introducción sobre los presupuestos que manejamos y el horizonte del que partimos, vamos a ser coherentes con lo expuesto y realizaremos un exhaustivo análisis de nuestro objeto de estudio: las técnicas de representación del actor barroco a partir de la comedia de capa y espada *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso de Molina. Rastreadremos, uno por uno, todos aquellos

---

<sup>3</sup> Ruiz Ramón, Francisco, "Sobre la construcción del personaje teatral clásico: del texto a la escena", en *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, J. M Díez Borque, ed., Londres, Tamesis, 1989, pp. 144 y 116.

signos impresos en el código verbal que remitan a códigos que se actualizan con la puesta en escena. Finalmente estableceremos las conclusiones a las que hemos llegado tras la etapa de análisis minucioso.

## II. ANÁLISIS DE LOS DOCUMENTOS

### 1. La *desatinada* representación que sabemos que existió

Después de exponer cuál será nuestro modo de proceder es obvio que el primer paso que debemos dar para acercarnos al estudio y reconstrucción de las técnicas de representación de los actores en el siglo XVII consiste en rastrear aquellos documentos que nos puedan aportar algunas pistas acerca de las puesta en escena, lugar de representación, compañía y actores que las pusieron sobre las tablas, etc... Documentos que nos alejen, en cierta manera, de los versos del autor (en definitiva una *presentación*) y nos conecten con la realidad histórica y escénica de la *re-presentación*, de forma que pasemos del plano potencial al real, del papel a la escena, del libro al corral.

Afortunadamente, para nuestro caso, contamos con noticias acerca del estreno de la comedia tirsiana. Pese a ser informaciones críticas y no muy halagüeñas para el trabajo de la actriz principal, nos aportan numerosos datos en el terreno límite entre la teoría teatral y la praxis escénica acerca de cuáles eran las condiciones que debía reunir un actor para interpretar con garantías de éxito un determinado papel:

Muchas comedias, dijo don Alejo, han corrido con nombre de disparatadas y pestilenciales, que siendo en sí maravillosas, las han desacreditado los malos representantes, ya por errarlas, ya por no vestirlas, y ya por ser despropositados los papeles para las personas que los estudian; las cuales, después que caen en otras manos o más cuidadosas o más acomodadas, vuelven a restaurar, con el logro la fama que perdieron.<sup>4</sup>

Este testimonio alude claramente a la necesidad de verosimilitud, condición necesaria para que exista una fluida relación entre el actor y el personaje que representa y que, a ojos del público, pueda resultar creíble aquello que ve en escena. También denota la responsabilidad que asumen los actores a la hora de actualizar un texto dramático y de convertirlo en un éxito o un fracaso estrepitoso. En el caso de *Don Gil de las calzas verdes* parece ser que la elección de la actriz principal truncó toda posibilidad de éxito de la comedia, pese a su disparatada trama de burlas y enredos:

La segunda causa, prosiguió don Melchor, de perderse una comedia, es *por lo mal que le entalla el papel al representante*. ¿Quién ha de sufrir, por estremada que sea, ver que habiéndose su dueño desvelado en lugar de 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 antruejo, más años que un solar dela Montaña y más arrugas que una carga de repollos, y que se enamore la otra y le diga: ¡Ay, qué don Gilito de perlas!: es un brinco, un dix, un juguete del amor...?<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Molina, Tirso de, *Los cigarrales de Toledo*, en *Preceptiva dramática española*, Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo, eds., Madrid, Gredos, 1972, pp. 213.

<sup>5</sup> *Op. Cit.*, p. 214.

Y es aquí donde nos debemos detener: en la necesidad de que el papel le *entalle* al representante. Observando la nómina de personajes que recorren las escenas de la comedia podemos deducir a qué tipos remiten y las dimensiones que debería tener la compañía capaz de asumir la representación de la obra. Deducimos también que la actriz que encarne a doña Juana-don Gil debe ser una dama joven, alegre, capaz de entretejer su disparatada burla, seducir a hombres y mujeres -tanto en la ficción en el interior de la obra, como ante el público bien madrileño, bien del toledano Mesón de la Fruta- y con el talento suficiente para mudar su personalidad ayudada por el disfraz. Juventud y talento de los que parece que Jerónima de Burgos, la actriz que llevó a escena la obra en julio de 1615, a juzgar por lo leído en el párrafo anterior, adolecía. Parece ser que la comedia fracasó y ella estaba entre los motivos de la *desatinada* representación. Jerónima, quien pertenecía a la compañía de su marido Pedro Valdés, autor de comedias, estaba bien entrada en kilos, ya con treinta y cinco años, edad poco apropiada para ponerse en la piel de una dama joven y, delatada por unas arrugas que no le permitían camuflaje alguno, resultaba una actriz muy alejada de la dama de juventud primeriza, gracia, seducción y elasticidad frágil que don Gil evocaba en la conciencia del espectador. Parece incluso que alguna condición de la voz dotaría de un reclamo ridículo a un personaje rebosante de simpatía.

## 2. La obra *por piezas*: una análisis exhaustivo de las marcas relativas a la interpretación en *Don Gil de las calzas verdes*

### a) Acto I

PRIMERA UNIDAD DE ANÁLISIS Escena primera (vv. 1-252) Escena segunda (vv. 252-538)	
Lugar	Escena exterior, Puente de Segovia
Personajes	Quintana (vv. 1-252) Doña Juana (vv. 1-538) [Don Gil] Caramanchel (vv. 252-538) [Médico, mujer, abogado y clérigo]
Vestuario	Doña Juana, en calzas masculinas. Atuendo como de viaje y propio de una escena exterior

El primer fragmento que segmentamos abarca dos escenas (la primera (vv. 1-252) y la segunda (vv. 252-538)) que se desarrollan en el espacio exterior que el texto, a través de la acotación espacial [*Entrada al Puente de Segovia*] y del personaje del criado de doña Juana, Quintana se encarga de subrayar desde los primeros versos:

Ya que *a vista de Madrid*  
y en su *punte segoviana*,  
olvidamos, *doña Juana*,  
huertas de Valladolid (vv. 1-4)<sup>6</sup>

<sup>6</sup> La edición que vamos a manejar a lo largo de todo nuestro trabajo es: Molina, Tirso de, *Don Gil de las calzas verdes*, Alonso Zamora Vicente, ed., Madrid, Castalia, 1990. Para no abrumar con una larga serie de citas referidas a las páginas de las que extraemos los ejemplos, hemos optado por señalar únicamente

Este segmento comprende la salida de Quintana, dando paso a la escena segunda con la aparición del que será el nuevo criado de doña Juana, Caramanchel. El hecho de que ambas escenas transcurran en el exterior no es irrelevante, puesto que el atuendo denominado *de calle* era diferente al que se vestía en el interior de las casas. Si las actrices acostumbraban a llevar un manto, los hombres vestían una capa y, de esa manera, a partir del vestuario el espectador podía deducir que la escena que estaba presenciando en el teatro era en el exterior.

De hecho Tirso da tremenda importancia a lo que al atuendo se refiere en este comienzo de la obra-de ahí que comencemos por este punto nuestro esquema de análisis- desde la primer acotación referida a los personajes donde leemos:

Sale DOÑA JUANA, de hombre, con calzas y vestido todo verde

Entramos, por tanto, de lleno en uno de los temas que van a atravesar nuestro estudio: el del travestismo o la mujer vestida de hombre en el teatro español, cuestión que merece que le dediquemos un abultado paréntesis. "*La mujer vestida de hombre o mujer varonil*, de hecho constituyó una parte muy importante y atractiva del teatro de la época y estuvo, además, siempre en el centro de las polémicas contra el teatro".<sup>7</sup>

Las mujeres eran público esencial en los corrales y los palacios: determinaban, por tanto, fuertemente la instancia creadora -los autores- y la realización y representaciones en el caso del teatro [...] En la mayoría de las comedias de Tirso el espectador asiste a una representación como confidente de la o las protagonistas, es decir, contemplada desde el punto de vista femenino, de su psicología, su modo de actuar, modo de hablar y de sentir...

[...] Por debajo de los subgéneros teatrales existen determinados espacios de la obra reservados para la actuación de la mujer y, en bastantes ocasiones, para un público mayoritariamente femenino. Desde luego a la primera actriz, como tal, se le conceden a lo largo de la obra tantos parlamentos largos, exhibitorios, como al galán. Desde un punto de vista textual, el papel de la mujer en la comedia nueva es tan sustancial que sin ella no se entendería el engranaje teatral... Está el papel de la mujer como actriz de las compañías, y, sobre todo la canalización del texto por el autor hacia una posibilidad de representación que acentúe el papel de las actrices. No es un secreto que, de los dramaturgos de primera fila, Tirso fue quien mejor vio las posibilidades de escribir y montar obras dirigidas sobre todo hacia el juego de las actrices en el escenario. Hacia esta posibilidad abierta apunta los dramaturgos, descaradamente en el caso de Tirso: hacia la creación de papeles femeninos y situaciones en las que incurren llenas de posibilidades, de ambigüedades que una buena actriz convertiría en pasajes golosísimos de la comedia. Y esto último apunta hacia otro ingrediente: la afección del público por estos pasajes, el acicate que supondría para una sociedad constantemente avisada de inmoralidades y peligros de la carne, el atractivo de contemplar a una hermosa mujer,... Conocida es la afición de Tirso por el travestismo, motivo que se inscribe en una obsesión más amplia que atraviesa toda la literatura de del siglo XVI-XVII: la del disfraz y el cambio de personalidad ficticia.<sup>8</sup>

La irrupción escénica de la mujer en atavío masculino era un potente inicio de la comedia que hubiera sido efectista y resultón si la actriz no hubiese sido Jerónima, cuya

---

el número de versos a los que corresponden. Esta misma edición también se puede consultar a través de la red en la Biblioteca virtual Miguel de Cervantes ([www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com)), a partir de la cual hemos copiado nuestros ejemplos.

<sup>7</sup> Oherlein, Josef, "El actor en el siglo de oro", en *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, Díez Borque, J. M., ed., Londres, Tamesis, 1989, p. 29.

<sup>8</sup> Jauralde, Pablo, "La actriz en el teatro de Tirso de Molina" en *Images de la femme aux XVIe. et XVIIe. siècles: des traditions aux renouvellements et à l'émergence d'images nouvelles. Colloque International*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1994, págs. 239-49.

presencia transformó este comienzo impactante en una mera carcajada del público al ver un cetáceo embutido en unas calzas intentando parecer más joven de lo que su rostro demostraba. Pese a que el público tendría clarísimo que sobre el escenario veían a una mujer, para aquellos que estaban al fondo del corral o su visibilidad no eran certera, el autor introduce en los parlamentos numerosas referencias a las ropa masculinas:

¿no sabremos qué ocasión  
te ha traído *desa traza*?  
¿Qué peligro *te disfraza*  
*de damisela en varón*? (vv. 21-24)

Desde el comienzo se presenta al espectador, a través del texto, la condición de travestida de doña Juana, trocada en piezas de hombre. El texto subraya la puesta en escena de una mujer con un disfraz: unas calzas vedes de hombre y un cuerpo nada varonil:

En dos meses don Martín  
de Guzmán (que así se llama  
quién me obliga a *andar así*)(136-38)

*Disfracéme como ves* (vv. 217)

Para que no me conozca  
(*que no hará, vestida así*)  
falta sólo que te ausentes,  
no me descubran por tí. (vv. 235-38)

Resulta evidente la fuerza que adquieren en escena los adverbios de modo (*así*) que cobran su razón de ser en la representación.

Al carecer de referencias explícitas al atuendo de ambos criados hemos de suponer que su *disfraz* sería el propio de un criado de comedia. Posiblemente, en el caso de Quintana se subrayaría a través de las piezas de ropa el largo viaje desde Valladolid a Madrid que ha hecho siguiendo a su ama.

Referido a estas duras jornadas de desplazamiento hacia la corte, podemos destacar un aspecto que no deja de ser sorprendente: el texto puede sugerir que la dama, doña Juana, pese a su atuendo masculino podría llevar un maquillaje que delatara su cansancio por la precipitada marcha y los sucesos que le han venido ocurriendo. De hecho, en el texto hallamos:

No dormí,  
no sosegué; (vv. 118-19)  
Levantéme *con ojeras* (vv. 123)

Puede que esas ojeras de las que hablan fueran enfatizada a través de un maquillaje de tonos oscuros debajo de los ojos en contraste con una piel pálida y cansada por el trayecto y las noches en vela a causa del insomnio.

El texto también nos indica cómo sería el movimiento de los actores a su entrada a escena: mientras doña Juana está en cabeza de la marcha, tras ella anda Quintana interrumpiendo el camino para preguntar los motivos de esta repentina huida que ya dura bastantes días:

**DOÑA JUANA  
QUINTANA**

¿Qué peligro *te disfraza*  
*de damisela en varón?*  
Por agora no, Quintana.  
Cinco días hace hoy;  
que *mudo contigo voy* (vv. 23-27)

por conjurarme primero  
que no examine qué tienes,  
por qué, cómo o dónde vienes;  
y yo, *humilde majadero*,  
*callo y camino tras ti*,  
haciendo más conjeturas  
que un matemático a oscuras. (vv. 37-43)

Es posible que ese menosprecio o ignorancia de Juana hacia Quintana se demostrara a través del movimiento, ella andando delante sin inmutarse de las parrafadas que va soltando su criado y él a una distancia sin que exista contacto visual entre ellos. A partir del verso 25 en el que Juana se queja de la insistencia del criado y este le expone sus malestar y hasta que se decide a confesarle los motivos que le han llevado a abandonar súbitamente la ciudad, optarían por detenerse para mantener por fin un contacto o diálogo –ya cara a cara y no dándose la espalda-, ya que el reducido tamaño del escenario de los corrales tampoco propiciaba largos parlamentos en movimiento.

Respecto del movimiento cabría señalar la irrupción en escena de Caramanchel, una vez que Quintana la abandona. Los versos necesitan una aclaración de tipo escénico, que explique algo sobre el posible mal humor de Caramanchel en ese momento, desesperado por no encontrar amo. Está hablando solo y contestará con vehemencia a las posteriores preguntas de doña Juana:

**CARAMANCHEL**      Pues para fiador no valgo,  
sal *acá*, bodegonero;  
que *en esta puente* te espero;

A partir de lo que leemos, conociendo las características físicas de un corral, Caramanchel saldría por una de las cortinas o paños del tablado -los lugares de entrada y salida de los actores a escena- que servirían para trazar de nuevo una oposición espacial: el interior de la bodega donde el público deduce que se encontraría y el exterior-el espacio del tablado que, en este caso, como ya sabíamos, sigue siendo del Puente de Segovia. Los signos o marcadores deícticos *acá* o *esta* quedan actualizados en la representación y son importantes para conocer ciertos gestos, pues estos pueden o deben ir acompañados del gesto *indico*,<sup>9</sup> es decir, del dedo índice extendido hacia delante y el resto contraídos en un puño. El actor señalará aquello que quiera destacar. En este caso, *esta puente*.

Continuando con el gesto, cabría señalar la actitud de Quintana al aparecer en escena al transmitir una incertidumbre que queda plasmada en el texto y que puede ser un indicador de la actitud en que el actor debería interpretar este personaje: (mudo- puede que el actor se ayudara del gesto de silencio es decir, el dedo índice en los labios (*silentium indico*)<sup>10</sup>, pero quizá de una manera bastante exagerada-, confuso, temeroso)

<sup>9</sup> Rodríguez Cuadros, Evangelina, *La técnica del actor español en el Barroco: hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998, pág. 365.

<sup>10</sup> *Ibid.*

Cinco días hace hoy  
que *mudo contigo voy* (vv. 26-27)...

Aclara *mi confusión*,  
si a *lástima te he movido* (vv. 45-46)

de suerte que, *temeroso*  
de que si sola salías  
a riesgo tu honor ponías, (vv. 49-51)

Ten ya *compasión* de mí;  
que *suspensa el alma está*  
hasta saberlo. (vv. 56-58)

Junto con el gesto, los parlamentos anteriores se verían enriquecidos por una correcta proyección de la voz, tal y como ocurriría en los siguientes versos pronunciados por doña Juana:

supo *fingir*  
*amores, celos, firmezas,*  
*suspirar, temer, sentir*  
*ausencias, desdén, mudanzas,*  
*y otros embelecocos mil,*  
con que *engañándome el alma,*  
Troya soy, si Scitia fui. (vv. 108-114)

Palabras que, en boca de la actriz, al pronunciarlas deberían tomar cuerpo más allá de la palabra. Con la forma de decir cada una de estos términos se intentaría conseguir un efecto recreador de lo expresado, enfatizado con el gesto de la actriz y la mímica del rostro: la alegría y felicidad del amor, el ceño fruncido y la desconfianza de los celos, el suspiro, la exhalación de aire y el encogimiento de hombros al suspirar...etc. La actriz finge todos esos "estados del alma" o sentimientos valiéndose de los recursos más inmediatos del actor, puesto que los "dos pilares básicos sobre los que el representante levanta su edificio teatral son la voz y el gesto". Es más, en el testimonio de un moralista se matizaba esta cuestión relativa a las herramientas que un actor debe dominar al no referirse "a la voz, sino a los «modos de hablar» ni tampoco al *gesto* sino a los «gestos y meneos»"<sup>11</sup>.

Gesto, movimiento y voz: "todo un arte plural de la expresión, donde los modos de decir y los modos de hacer anduvieron cogidos de la mano"<sup>12</sup>. Al actuar paralelos, se aliarían especialmente en aquellos momentos en que el actor debe narrar algo sucedido a través de la representación, generalmente aclaraciones sobre el pasado o *flashbacks*. Encontramos en este primer fragmento dos momentos de ese tipo. El primero de ellos lo protagoniza doña Juana al exponer a Quintana -y de paso a todos los espectadores- los motivos que le han hecho ir hacia Madrid. Esta tirada de versos tiene una justificación obvia respecto de la construcción de la trama, puesto que nos permiten el inicio de la comedia *in media res*, solucionando los problemas de comprensión acerca del argumento con un salto al pasado. Tirso construye esta narración de manera que la actriz no se limite únicamente a contar cómo conoció a su *Adonis bello* y la reacción que sintió al verlo, sino que reviva aquello sucedido y lo recree a través de la interpretación:

<sup>11</sup> Granja, Agustín de la, "El actor barroco y el Arte de hacer comedias", en *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas Jornadas IX-X de Almería*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1995, pp. 17-42.

<sup>12</sup> *Op. cit.*, p. 42.

*Diome un vuelco el corazón,  
porque amor es alguacil  
de las almas, y temblé  
como a la justicia vi* (vv. 77-79)

La sensación de aturdimiento que doña Juana siente al ver a su amado genera una actitud de encogimiento y cierto descontrol. Este hecho se hilvana con una acción a la que Tirso adereza con un ingrediente cómico, incluso podríamos hablar de *gag*: un tropezón con su galán que adquiere ciertos tintes eróticos. No debemos olvidar que ahora la actriz actúa ahora como una mujer pero desde el hábito masculino y la recreación del torpe movimiento del tropiezo a causa del chapín y cómo desde el suelo tendería su mano para ser auxiliada y rozada por su Adonis sin la protección del guante aportan una gran dosis de seducción (no descartamos que fuera el propio Quintana quien tendiera quizá la mano a su dama creando así una mayor dosis de comicidad):

*Tropecé, si con los pies,  
con los ojos al salir,  
la libertad en la cara,  
en el umbral un chapín.  
Llegó, descalzado el guante,  
una mano de marfil  
a tenerme de su mano...* (vv. 81-87)

En este extracto podemos recordar aquello que Pinciano mencionaba al respecto de los movimientos de los pies: "el que tropieza passa adelante con su voluntad".<sup>13</sup> Sin embargo al estar vestida la actriz de hombre imaginamos que no llevaría chapines, un calzado típicamente femenino que se llevaba encima del zapato y contaba con diversas capas de corcho y de suela que se adornaban o sujetaban con virillas de plata cuya función era a de aumentar la estatura de la mujer-algo así como nuestros tacones- a la vez que alejaban la suciedad que se pudiera acumular en la calle<sup>14</sup>.

La actriz debe además recordar para Quintana y los espectadores las palabras que oyó de su caballero. No olvidemos que ella está vestida de hombre, pese a seguir manteniendo su voz femenina –la transformación completa del personaje de doña Juana a don Gil se redondeará con el cambio de la voz al tener que fingir su condición masculina ante Caramanchel-, deberá cambiar de voz para recrear el tono de voz apuesto y varonil de su prometido:

Y diciéndome: «Señora,  
tened; que no es bien que así  
imite al querub soberbio,  
cayendo, tal serafín».(vv. 89-92)

Tras relatarnos su suerte y pasar por los diferentes estados de ánimo que el amor propicia, caracterizados por unos movimientos desordenados cuya indignación se plasmaría tal vez a través del gesto codificado por Bulwer como *indignor*<sup>15</sup> (develo,

<sup>13</sup> Vid. Rodríguez Cuadros, Evangelina, *La técnica del actor español en el Barroco: hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998, pág. 352.

<sup>14</sup> Molina, Tirso de, *Don Gil de las calzas verdes*, Alonso Zamora Vicente, ed., Madrid, Castalia, 1990, p. 85.

<sup>15</sup> Rodríguez Cuadros, Evangelina, *La técnica del actor español en el Barroco: hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998, pág. 361

intranquilidad, suspiros, emoción, nerviosismo: Entré en casa *enajenada*, v. 115), la actriz debe mostrar seguridad y determinación al intentar reparar la injusticia que le ha sido cometida (a la fortuna me arrojó, v.219; el cómo déjalo a mí, vv. 234). Sus mecanismos podrían ser la decisión de su voz corroborada por gestos potentes que delaten el ánimo decidido:

*Saqué fuerzas de flaqueza,  
dejé el temor femenil,  
dióme alientos el agravio (¿Quizá con ceño fruncido y puños cerrados?)  
y de la industria adquirí  
la determinación cuerda;* (vv. 209-13)

El segundo episodio que debe ser subrayado por la profusión de gestos, movimientos y cambios de voz es protagonizado por el nuevo lacayo Caramanchel, quien, en la línea del género picaresco hace recuento y mofa de los amos con los que hasta entonces ha estado. Si doña Juana al coincidir con Caramanchel se convierte completamente en don Gil, ahora el pulso escénico y la tensión de la actriz encuentran su réplica desde la comicidad de un gracioso capaz de imitar a otros muchos personajes, con todo lo que la imitación conlleva de antinaturalista. El registro de actuación cambia, puesto que la finalidad de esta intervención es puramente cómica y pretende que el actor especializado en los papeles de gracioso pusiera sobre las tablas sus dotes, técnica y trucos para mover a la carcajada al respetable; estos versos son un verdadero regalo del autor para el lucimiento de un buen actor. De hecho, el inicio mismo del personaje nos adelanta su entronque con el hambriento mundo de la picaresca:

Oye, hidalgo;  
eso de hola, al que a la cola  
como contera le siga;  
y a las doce sólo diga:  
«Olla, olla», y no «hola, hola». (vv. 254-58)

Tras el chiste verbal, Caramanchel comienza llamando al público a sentir lástima por él: su tono es de un sentimentalismo (según soy de *desdichado*, vv.270) tal que más que conmover al espectador, lo movería a la burla y la risa. Inmediatamente después hace recuento e inventario de los amos que ha ido sufriendo, valiéndose de los tópicos que circulaban en la época y forzando la sátira social:

Las sátiras constituyen uno de los más importantes grupos subtemáticos de la literatura española de los siglos XVI y XVII, especialmente los médicos, los escribanos, y, en menor medida los clérigos los soldados, los boticarios, los maestros, los sastres y los taberneros. En Tirso más que intención moral lo que se da es la utilización de un recurso efectista. De ahí que la sátira social en Tirso parezca más ordenada afines de comicidad que a denuncia. Prueba de ello es que quien la realiza es el gracioso, que obtiene así gran cantidad de chistes, parodias jocosas, parábolas regocijantes y juegos de palabras ingeniosamente mordaces.<sup>16</sup>

Esta es la galería de personajes satirizados, la descripción física que da de ellos y las acusaciones que les vierte:

<b>Tipos satirizados</b>	<b>Descripción física</b>	<b>Ataques que reciben por parte de Caramanchel</b>
<b>El médico</b>	[...]un médico muy barbado,	Se les acusa de codicia, poco

<sup>16</sup> Santomauro, Maria, *El gracioso en el teatro de Tirso de Molina*, Madrid, ed. Revista Estudios, 1984, p.93.

	<p>belfo, sin ser alemán; guantes de ámbar, gorgorán, mula de felpa, engomado, muchos libros, poca ciencia (vv. 275-79)</p>	<p>trabajo y estudio y de los engaños que hacen a los pacientes:</p> <p>porque con cuatro aforismos, dos textos, tres silogismos, curaba una calle entera. No hay facultad que más pida estudios, libros, galenos, ni gente que estudie menos, con importarnos la vida. Pero, ¿cómo han de estudiar, no parando en todo el día? (vv. 288-96)</p>
<p><b>El abogado</b></p>	<p>se estuviese catorce horas enrizando el bigotismo; que hay trazas dignas de un jubón de azotes. Unos empina-bigotes hay a modo de tenazas, con que se engoma el letrado la barba que en punta está (vv. 417-24)</p>	<p>Además de acusarles por su afectación y coquetería, se les considera propensos a los pleitos, aunque fueran injustos:</p> <p>por engordar alguaciles, miran derechos civiles y hacen tuertos criminales (vv. 428-30)</p>
<p><b>El clérigo</b></p>	<p>Era un hombre de opinión: Su bonetazo calado, lucio, grave, carilleno, mula de veintidoseno, el cuello torcido a un lado; (vv. 434-38)</p>	<p>Su gula, el no compartir su pitanza con sus criados y su dudosa religiosidad son blanco de críticas y comicidad:</p> <p>hombre, en fin, que nos mandaba a pan y agua ayunar los viernes, por ahorrar la pitanza que nos daba; y él comiéndose un capón (vv. 439-43) nunca a Dios llamaba bueno, hasta después de comer. (vv. 453-54)</p>

Retomemos ahora cuál sería la actuación del actor que desempeñara el papel de Caramanchel en la comedia. Por una parte imaginamos que la riqueza vertida en la descripción física, nutrida de las burlas más cotidiana dirigidas a la profesión, sería ampliamente aprovechada por el intérprete.

En el caso del médico se hace referencia a su aspecto físico: larga barba para denotar autoridad y belfo, es decir, el labio inferior grueso y caído hacia delante. No es de extrañar que el gracioso imitara al médico exagerándolo y puede que manteniendo su propio labio caído hablara como lo podría hacer el doctor, en aquellos casos en que debía imitar su voz. De esa manera la caricatura causaba grandes risas por la actuación del propio intérprete como por el parlamento que decía, en el que se intenta emular el lenguaje propio de la medicina, caracterizado por la inteligibilidad de sus palabras:

y luego los *embaucaba*

con unos *modos que usaba*  
*extraordinarios de hablar*.  
«La enfermedad que le ha dado,  
señora, a Vueseñoría,  
son flatos e hipocondría;  
siento el pulmón opilado,  
y para desarraigar  
las flemas vítreas que tiene  
con el quilo, le conviene  
(por que mejor pueda obrar  
Naturaleza) que tome  
unos alquermes que den  
al hépate y al esplén  
la sustancia que el mal come». (vv. 376-90)

El actor, que contaría con el beneplácito del público buscaría en él la complicidad dirigiéndose a ellos e interpeándolos en la pregunta retórica: Pero, ¿cómo han de estudiar, / no parando en todo el día? (vv. 295-96).

Además el cómico experimentaría al intentar emular las voces de las mujeres a las que el doctor daba su diagnóstico. Si Doña Juana debía poner voz de hombre para ser don Gil intentando aparentar la mayor naturalidad posible, Caramanchel haría todo lo contrario al buscar el timbre de la voz femenina: huiría de la naturalismo y la verosimilitud para caer en la exageración y una sobreactuación propia del registro paródico-imitativo en la búsqueda de comicidad:

Cuando doña Estefanía  
gritaba: «Ola, Inés, Leonor,  
id a llamar al doctor:  
Respondía él: «En un hora  
no hay que llamarme a cenar.  
Déjenme un rato estudiar  
Decid a vuestra señora  
que le ha dado *garrotillo*  
al hijo de tal Condesa;  
y que está la ginovesa,  
su amiga, con *tabardillo*; (vv. 331-42)

*Enfadábase* la dama,  
y entrando a ver su doctor,  
decía: «Acabad, señor;  
cobrado habéis harta fama,  
y demasiado sabéis  
para lo que aquí ganáis:  
advertid, si así os cansáis,  
que presto os consumiréis.  
Dad al diablo los Galenos,  
si os han de hacer tanto daño:  
¿Qué importa al cabo del año  
veinte muertos más o menos?» (vv. 347-59)

De esta manera, el gracioso se dislocaría en Caramanchel-narrador; Caramanchel-doctor y Caramanchel-mujer, para los que sostendría diferentes tonos y timbres en la voz y me aventuro a señalar que incluso característicos movimientos repetidos y convertidos en tics.

Del abogado, tal y como nos señala el texto parodiaría su continuo aderezamiento del bigote, su coquetería y, en general su atildamiento, hechos que nos llevan a pensar en movimientos muy afectados, exagerados en los que las manos tendrían gran protagonismo, unos andares incluso afeminados y la cabeza bien alta en actitud altiva.

La imitación del clérigo, personaje que no podía faltar en un relato picaresco sobre los amos, se caracterizaría por un rasgo físico que destaca sobre el resto. El del cuello torcido a un lado (v. 438), junto a su redonda cara que el actor recrearía hinchando los carrillos (carilleno). Ante tal aspecto físico la gravedad que señala la descripción se cargaría de tintas completamente ridículas con la consiguiente emulación de la voz y la exageración de los gestos, en concreto del gesto *oro* que señalaría Bulwer, consistente en levantar las manos juntas y alzadas, levantado la cabeza hacia el cielo<sup>17</sup>:

decía, *al cielo mirando*:

¡Ay, ama, qué bueno es Dios!(vv. 449-50)

Esta entrada en escena de Caramanchel sería todo un reto para el actor al asumir personalidades totalmente diferentes; hablamos de hasta cinco personajes distintos: Caramanchel como narrador de sus desgracias, como médico, como las dos mujeres que interpela al doctor, como abogado, como clérigo... El duelo interpretativo adquiere una doble dimensión: en el corral de cara al público y en el seno de la propia obra y actualizado en escena, donde Juana y Caramanchel han fingido, uno con la intención de remarcar tal fingimiento, la otra *de veras*. Y es dentro de la obra cuando observamos que Juana levanta sospechas a su nuevo criado a través de los chistecillos propios entre amo y lacayo basados en juegos verbales (Cobrando voy afición/ a tu humor.) y referidos a la extraña voz que sale de doña Juana al intentar poner la gravedad de la voz de un varón y que se repetirán a lo largo de la comedia:

..capón /parecéisme (vv. 506-7)

*Capón sois hasta en el nombre*;

pues si en ello se repara,

las barbas son en la cara

lo mismo que el sobrenombre (vv. 519-22)

¡Qué bonito

que es *el tiple moscatel!* (vv. 535-6)

La voz de tiple, es decir, femenina, iba, como es lógico, paralela a la condición de capón. Las sospechas del criado hacia su amo se verbalizarán constantemente a lo largo de la comedia, llegando a convertirse en acotaciones implícitas para la actriz que vistiera las calzas de don Gil.

<b>SEGUNDA UNIDAD DE ANÁLISIS</b>	
Escena tercera (vv. 539-619)	
Escena cuarta (vv. 620-48)	
Escena quinta (vv. 649-714)	
Lugar	Escena interior, casa de don Pedro y doña Inés

<sup>17</sup> *Op. cit*, p. 361.

Personajes	Don Pedro (vv. 539-619/ 647-714) Don Martín (vv. 539-619)[Don Gil] Inés (vv. 620-714) Don Juan (vv. 620-48)
Vestuario	El propio de una escena de interior

De este segundo fragmento apenas podemos comentar unos cuantos rasgos. Comenzaremos por algunos elementos textuales que aquí aportan claridad sobre las acciones que se desarrollan en la *sala en casa de don Pedro*, según reza la acotación:

Don Pedro, *viejo*, leyendo una carta. (*Lee.*)

Resulta obvia la actitud de concentración mientras lee y toma en sus manos un papel, objeto escénico que hará las veces de la carta que don Martín da a don Pedro. Este personaje parece que se debería caracterizar por su gravedad, plasmada en su voz y movimientos, así como en la métrica de endecasílabos que presiden sus intervenciones. Cabe señalar aquí la existencia de determinados gestos ritualizados extraídos de las convenciones sociales, como es el caso del saludo que, imaginamos que se pondrían en escena bien a través de un abrazo, besar las manos<sup>18</sup>:

Seáis, señor, *mil veces bien venido*  
para alegrar aquesta casa vuestra; (vv. 539-40)

Lo que nos puede resultar más curioso de este diálogo sería la actitud de don Martín quien, muy en la línea de esta comedia tirsiana en la que el engaño y el enredo afectan a los distintos niveles desde la trama a las intervenciones y representación de los personajes, es consciente de que está engañando a don Pedro y así lo hace saber a Osorio en un aparte:

El embeleco, Osorio, va excelente (v. 595)

de forma que la actitud temerosa o sumisa ante el padre de Inés no es más que impostura fruto del engaño, enfatizado incluso porque con la personalidad con la que se presenta ante el padre de Inés es postiza: será don Gil, procedente de Valladolid. Un don Gil, eso sí, muy masculino.

Tras el diálogo entre don Pedro y don Martín, y sin abandonar la casa, doña Inés y don Juan tienen una conversación de enamorados. Resulta aquí de gran importancia imaginar cuál sería la posición de estos dos actores en escena, ya que don Pedro escuchará la conversación que estos mantienen oculto tras la puerta:

[Vuelve DON PEDRO, y se queda escuchando a la puerta.]

Posiblemente don Pedro se situaría en uno de los paños del frontal del tablado a los que hicimos mención anteriormente, mientras la pareja estaba en el tablado. En este punto destaca el ingrediente convencional que conlleva el teatro, por el cual el público veía

<sup>18</sup> Villalba García, María de los Ángeles, "La gestualidad escénica en la comedia de capa y espada", *Revista de Literatura*, nº LI, 101, 1989, pp. 72.

perfectamente a don Pedro en actitud de escucha y atendía a las réplicas desencajadas de este:

¡Su esposo! ¿Cómo? (v. 647)

perfectamente audibles para el auditorio y por supuesto para la pareja de enamorados en condiciones normales, pero no bajo las "normas" de la representación. La despedida entre amantes sería, de nuevo uno de esos mencionados gestos ritualizados:

A temer voy. Adiós. (acompañándose tal vez con el gesto de la mano)

La escena de enfrentamiento entre padre e hija por lo que don Pedro ha oído a escondidas sucede a la despedida de los amantes. Doña Inés, al observar que su padre se dirige a ella tras la salida de don Juan, piensa que este le va a ofrecer su manto, ya que tenía pensado ir con su prima a la Huerta del Duque:

Señor, ¿es querer  
decirme que tome el manto?(vv. 649-50)

Queda resaltada así la importancia de este elemento del vestuario, el manto, puesto que el echárselo sobre los hombros implica una escena de exterior y, en este caso, señala que estamos en una escena de interior que va a dar paso al aire libre –obviamente todo esto pertenece a la ficción porque los actores van a seguir estando en todo momento en el mismo tablado. Sabido esto, es obvio que el vestuario que los personajes lucirían en estos pasajes sería el propio de las escenas de *casa* de las comedias de enredo.

Al ver Inés los ánimos con los que su padre se dirige a ella, resulta evidente que no pretende recomendarle que se ponga el manto, sino que la sarta de preguntas casi retóricas que don Pedro dirigirá a su hija se convierten en una verdadera bronca generacional entre padre e hija que el actor debía representar con un tono de voz amenazante, una intensidad más elevada que hasta ahora y unos gestos de enojo y enfado subrayados por el gesto arisco, los ojos desorbitados y el ceño fruncido:

Tiempo tanto  
ha que dilato el ponerte  
en estado? ¿Tantas canas  
peinas, que osas atreverte  
a dar palabras livianas  
con que apresures mi muerte?  
¿Qué hacía don Juan aquí? (vv. 654-60)

De hecho, la réplica de la hija nos da la clave de la actuación del padre:

No te alteres.. (v. 661)

El enfado será ahora de Inés al ver que su padre le ha apalabrado un casamiento y las preguntas retóricas y la gesticulación se repetirán ahora en el otro bando:

¿Faltan hombres en Madrid  
con cuya hacienda y apoyo  
me cases sin ese ardid?  
¿No es mar Madrid? ¿No es arroyo  
deste mar Valladolid? (vv. 685-89)

¿Don Gil?  
¿Marido de villancico?  
¡Gil! ¡Jesús, no me le nombres!  
Ponle un cayado y pellico. (vv. 699-702)

La voz elevada de tono, la profusa gesticulación y los rostros enervados desembocarán en la ironía, tal y como lo demuestra la acotación [*Con ironía*]: estamos ante un trabajo importante de la voz donde el retintín y los aspavientos serían un recurso obligado:

Con Gil me quieren casar?  
¿Soy yo Teresa? ¡Ay de mí! (vv. 713-14)

La escena acaba como empezó: hablando del manto, elemento de entronque que va a permitir que la actriz en escena indique al auditorio que se dirige al exterior, concretamente a la Huerta del Duque, lugar en el que se desarrolla la que será nuestra siguiente unidad de análisis:

Dénme un manto. (v. 710)

<b>TERCERA UNIDAD DE ANÁLISIS</b>	
Escena sexta (vv. 715-25) Escena séptima (vv. 726-44) Escena octava (vv. 745-927) Escena novena (vv. 928-39) Escena décima (vv. 940-1017)	
Lugar	Escena exterior, Huerta del Duque
Personajes	Doña Juana [Don Gil] (vv. 715-925) Caramanchel Doña Inés (vv. 745-1017) Don Juan (vv. 745-936) Doña Clara (vv. 745-1017) Don Pedro (vv.940-1017) Don Martín [Don Gil] (vv.940-1017)
Vestuario	Escena exterior, <i>como de campo</i>

Aparece en escena *Doña Juana, de hombre* y, nos comenta cómo se ha enterado de que doña Inés irá allí y se encontrará con don Martín-don Gil, el marido que su padre, don Pedro, ha convenido para ella. Hemos de resaltar que doña Juana no ha aparecido en las últimas tres escenas, por lo que habrá tenido tiempo para quitarse el maquillaje que lucía al comienzo de la obra y nuestra hipótesis de que, en efecto, lo llevará se hace más plausible.

Tras esos versos de ubicación para el espectador, en la siguiente escena, aparece Caramanchel, despistado:

[Sin ver a DOÑA JUANA.]  
Aquí dijo mi amo *hermafrodita*  
que me esperaba; y vive Dios, que pienso  
que es algún familiar que, *en traje de hombre*,  
ha venido a sacarme de juicio (vv. 725-28)

Se creará la comicidad al no saber Caramanchel que su amo-ama está presente: un pequeño gag que guarda relación con el movimiento, gestualidad y disposición de los actores en escena y que tiene al público como cómplice, puesto que saben perfectamente que el gracioso está hablando mal de su amo sin ser consciente de que este está delante de él escuchándole. Observamos cómo el discurso de Caramanchel sigue en la misma línea de burla y duda respecto a la hombría de su amo, al que califica de hermafrodita y lo considera únicamente portador de un traje de hombre, que no corresponde con su identidad. Abundará en esa idea a lo largo de la conversación que mantiene con su amo, valiéndose de los apartes:

[**Aparte.**] ¿Hay cosa igual?; Capón y con cosquillas! (vv. 744)

Además, el autor proporciona chistecillos verbales para la construcción del personaje del gracioso como contrapunto humorístico del amo, basados en la bebida -antes veíamos otros en torno a la comida- y en el *amo hermafrodita* al que le ha tocado servir:

**DOÑA JUANA** Vengo a ver una dama, por quien bebo los vientos

**CARAMANCHEL** ¿Vientos bebes?; Mal despacho!  
¡Barato es el licor, mas no borracho! (vv. 732-34)

No os haréis, a lo menos, mucho daño;  
que en el juego de amor, aunque os déis priesa  
si de la barba llevo a colegillo,  
nunca haréis chilindrón, más capadillo. (vv. 736-39)

Este episodio cómico se interrumpe por una música que procede del interior del tablado. La irrupción de la música en escena se señala doblemente: primero a través de la acotación:

[Suena música **dentro**]

y posteriormente a través del diálogo:

Mas ¿qué música es ésta?

La música adquiere, en este caso, función dramática al indicar la entrada de personajes en escena. También era utilizada para “subrayar la acción de la comedia o para indicar cambios en el lugar de la acción”<sup>19</sup>. Delata, por otra parte, que las compañías contaban entre sus filas con músicos, de hecho “todas las compañías del Siglo de Oro llevaban músicos en su elenco”<sup>20</sup> ya que el elemento musical era frecuente tanto en las comedias, como en el resto de géneros (entremeses, autos sacramentales, bailes...).

Tras el sonido de la música podemos leer una acotación referente a la entrada de músicos, actores y del atuendo o vestuario de estos últimos:

<sup>19</sup> Ruano de la Haza, José María, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000, p. 116.

<sup>20</sup> *Op. Cit.*, p. 114.

MÚSICOS **cantando**; DON JUAN, DOÑA INÉS y DOÑA CLARA, **como de campo**

La canción que entonan los músicos decía así:

*Alamicos del prado,  
fuentes del Duque,  
despertad a mi niña  
por que me escuche;  
y decid que compare  
con sus arenas,  
sus desdenes y gracias,  
mi amor y penas;  
y pues vuestros arroyos  
saltan y bullen,  
despertad a mi niña  
por que me escuche. (vv. 745-56)*

¿Qué instrumentos tocarían estos músicos? ¿Cantaban solo los músicos o también los actores? "La música, tanto cantada como instrumentada desempeñaba un papel importantísimo en el teatro del siglo XVII. Los músicos no solo eran los primeros en aparecer sobre el tablado en un típica función, sino que también ponían punto final a la representación, además de actuar en muchos de los entremeses, bailes y otras piezas cortas que se interpretaban en los entreactos de la comedia. [...] De hecho muchos representantes eran conocidos principalmente por su habilidad musical. Como indica Jack Sage, la vihuela o guitarra era el instrumento predilecto en los corrales para acompañar una voz, y coros a dos, tres o cuatro voces."<sup>21</sup>

Como hemos podido leer, la canción hace referencia a la Huerta del Duque, el espacio donde el final del primer acto se desarrolla y en ella se destacan dos elementos: unos álamos, así como unas fuentes. Se incidirá en estos elementos también a través del diálogo:

¡Bello jardín!

*Estas parras,  
destos álamos doseles,  
que a los cuellos, cual joyeles,  
entre sus hojas bizarras  
traen colgando los racimos,  
nos darán sombra mejor. (vv. 757-62)*

Puede que en una obra actual el recurso al situar la escena en un jardín y a la sombra se solucionaría a través de la iluminación; pero ¿cómo se las ingeniarían entonces? Nosotros contamos con las referencias que nos da el texto y que nos pueden ayudar a ubicar posibles elementos escenográficos y disposición de actores:

*Siéntate aquí, doña Clara,  
y en esta fuente repara, (vv. 766-67)*

Las mujeres, sentadas a la sombra y cercanas a una fuente... Por otra parte, tal y como sabemos de las escenas anteriores, Caramanchel y doña Juana ya están en la Huerta del Duque. Podríamos hablar de un escenario único, pero dividido en dos zonas, la primera

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 114.

ocupada por las damas y la otra por Caramanchel y doña Juana, desde donde observan y comentan cómo las damas toman asiento, de nuevo sin que ellas puedan escuchar lo que dicen. ¿Cómo sería, pues, el decorado? ¿Podemos hablar de escenografía o simplemente se construye el decorado a través de las palabras de los intérpretes?

Entre los espacios escénicos más empleados en los teatros comerciales del siglo XVII se encuentra el jardín. [...] Algunos objetos tales como bancos o sillas formaban a veces parte de este espacio escénico, pero lo verdaderamente característico eran las ramas y las plantas. Es posible que la reja o enrejado cubierto de yedra fuese bastante común en los escenarios de los teatros comerciales. [...] **Con tal abundancia de jardines teatrales no será aventurado suponer que, aun cuando no sea mencionado explícitamente en las acotaciones, este decorado fuese utilizado para la gran mayoría de cuadros que se desarrollaban en el jardín [...]** Pero es que no era necesario: el diálogo y la acción ya lo advierten.<sup>22</sup>

Doña Juana decide acercarse a hablar con doña Inés de la que ha estado alabando su belleza y así se lo hace saber a Caramanchel:

[**Aparte a CARAMANCHEL.**] ¿No es mujer bella?  
Hablarla quiero. (v. 769)

Doña Juana-don Gil se dirige a doña Inés y en el diálogo volvemos a ver que se recurre a una fórmula habitual de saludo entre galán y dama. Pensemos que, tal y como hemos leído en el diálogo la dama estará sentada y don Gil se acercará y le besará la manos. El diálogo esconde una acotación implícita sobre qué debía hacer el actor, algo muy semejante al gesto que Bulwer denomina *Adoro* ("to kiss the hand in their obsequious expression who would adore and give respect by the solemnity of a salutation"<sup>23</sup>):

*Besando a vuesas mercedes  
las manos, licencia pido,  
por forastero siquiera,  
para gozar el recreo  
que aquí tan colmado veo.* (vv. 779-83)

La aproximación surte efecto y doña Inés pide a este nuevo caballero que se una a ellos.

Don Juan, *haced  
lugar* a este caballero. (vv. 789)

Podemos pensar que el escenario estaría lleno de actores: doña Inés, doña Clara, don Juan, los músicos y, ahora, doña Juana y Caramanchel. Es posible que la distribución por la que optaran fuera el semicírculo, por motivos de visibilidad para el público, puesto que después comenzarían a baliar al compás de la música.

La llegada de don Gil causa diferentes reacciones en los distintos personajes, cuyos pensamientos verbalizarán valiéndose del teatral recurso de los apartes. Don Juan, en su línea, sentirá celos del bello galán al que doña Inés no deja de mirar:

*Ya de celos desespero* (v. 792)

---

<sup>22</sup> Ruano de la Haza, José María, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000, pp. 179-80.

<sup>23</sup> *Op. cit.*, p. 375.

¿Mírale doña Inés? Sí.  
¡Qué presto empiezo a *envidialle*! (vv 795-6)

Los celos, además de expresarlos verbalmente irían aparejados a una voz ansiosa y una gestualidad; por ejemplo, morderse los labios en señal de cólera o a aquellos gestos de los que Bulwer menciona como *Indignor* o *Impatientiam prodo*<sup>24</sup>.

La reacción entre el género femenino sería bien distinta. Doña Inés no dejaría de observar de arriba a abajo a don Gil delatando su progresivo enamoramiento a primera vista:

*Qué* airoso y gallardo talle!  
¡*Qué* buena cara! (v. 793)

Éste es sin duda el que viene  
a ser mi dueño; y es tal,  
que no me parece mal.  
¡Extremada cara tiene! (vv. 837-40)

Ya por el don Gil me muero;  
que es un brinquillo el don Gil. (vv.863-64)

al igual que ocurre con su prima, doña Clara:

*Perdida de enamorada*  
me tiene el don Gil de perlas! (vv. 913-14)

El sobresalto es mayúsculo cuando doña Inés se entera de que ese hombre que le tiene prendada es de Valladolid y se llama don Gil:

¿Vos don Gil?

Esta interrogación vendría acompañada de un tono de voz elevado que expresara sorpresa y un rostro con los ojos bien abiertos y puede que incluso la actriz se llevara una mano a la boca como signo de la inesperada revelación. Leemos que doña Inés le dice a don Juan:

*Paso*, don Juan.

lo que parece señalar que doña Inés, sentada, se pone en pie y pide permiso a don Juan para poder aproximarse más a don Gil, causando más celos, si cabe, en este (Sed cortés, y no grosero// ya yo estoy desenojado) y mostrando un movimiento que debemos interpretar como un acercamiento. Esta sencilla frase también nos podría aclarar cuál es la disposición que adopta don Gil cuando se une al círculo, alejado del lugar en el que estaba sentada la dama. En este momento, doña Clara intenta apaciguar los ánimos al ver el enfado de don Juan y la rivalidad entre los dos hombres (La música en paz os ponga, v. 845). Doña Inés se pone de nuevo en pie junto a doña Clara (*Levántanse.*) e invita a don Juan a bailar, ofrecimiento que él rehúsa:

[A DON JUAN.] *Salid*, señor, a *danzar*  
No danzo yo

---

<sup>24</sup> *Op. cit.*, p. 372.

Será don Gil quien dance con las damas al ritmo que cantan los músicos:

(Danzan las dos damas y DON GIL.)

El actor que encarnara a don Juan estaría encargado de enfatizar sus celos y su enojo mientras los tres bailan. La opción por la exageración en la interpretación: resoplidos, ceño fruncido, brazos cruzados y nerviosismo haría reír al público.

Tras el baile, doña Inés le confiesa a doña Juana: Muy enamorada estoy! (v. 912), a lo que ella-él le responde que debe marchar, puesto que don Juan está tremendamente enojado:

Aquel caballero os guarda,  
y me mira receloso.  
*Voyme.*

El enojo del actor que encarna a don Juan lo conocemos, pues, por sus propias palabras y por el diálogo que mantienen el resto de personajes (Don Juan, ¿qué melancolía es ésta?). A partir de esta actitud podremos entender que la actuación de doña Inés deberá reflejar, como un hecho evidente, su afición por don Gil. Ante tal desagradable encuentro, don Juan, colérico, intenta hablar con Inés, pero esta le mete prisa porque oye los pasos de su padre que se acerca –aquí entrarían en juego efectos de tipo sonoro, enfatizar las pisadas, a que el propio don Pedro sale a escena unos versos después tal y como señalará la acotación de entrada-:

Mi padre viene; remata,  
o para después olvida  
pesares. (vv. 932-34)

y al ver que doña Inés, por segunda vez le ignora, decide marcharse también en actitud de venganza:

*Voyme*, tirana;  
mas tú me lo pagarás. (vv. 935-36)

Esta sed vengativa de don Juan asusta a doña Inés:

¡Ay, que me las jura, Clara!

Esta frase la pronunciaría la actriz con pesar, intranquilidad y cierto miedo. La interjección *Ay* ayudaría a la actriz a modular su intervención.

Como es lógico, a lo largo de todo este diálogo entre las damas y los galanes, Caramanchel ofrece su contrapunto humorístico-inoportuno. Tal y como suele suceder con los graciosos, abunda en chistes verbales, en este caso sobre el nombre de su amo:

Gil es mi amo, y es la prima  
y el bordón de todo nombre;  
y en *gil* se rematan mil;  
que hay pere *gil*, toron *gil*,  
ceno *gil*, por que se asombre  
el mundo de cuán sutil  
es, cuando rompe cambray;  
y hasta en Valladolid hay

Puerta de *Teresa Gil*. (vv. 812-20)

La forma de decir estos versos sería tremendamente cantarina por la musicalidad que tiene la combinación de fonemas que forman el nombre de su señor: tal intervención sería un contrapunto a la melodía que los músicos cantaban.

Don Pedro, al entrar, se encuentra con su hija Inés, nerviosa, excitada –puede que se abalanzara sobre él, como si su sentimiento desbordara su movimiento. La locución apresurada de Inés a su padre, fruto de la emoción que ha sentido al ver a don Gil, se plasma en una escritura articulada por frases cortas y numerosas comas que dan viveza y rapidez al texto de forma que ayudan a la dicción por parte de la actriz:

Padre de mis ojos,  
don Gil no es hombre, es la gracia,  
la sal, el donaire, el gusto  
que amor en sus cielos guarda.  
Ya le he visto, ya le quiero,  
ya le adoro, ya se agravia  
el alma con dilaciones  
que martirizan mis ansias. (vv. 940-47)

A partir de aquí comienza a crearse el enredo, puesto que don Martín también se ha presentado ante el padre, don Pedro como don Gil. Al enterarse de que el don Gil que ella ha conocido no es el mismo que dice su padre se enfurece y sale de quicio, lo que se interpretaría con aspavientos, gesticulación, numerosas exclamaciones e interrogaciones, tal y como indica el texto:

¿Qué es esto? ¿Estáis loco?  
¡Yo por vos enamorada!  
Yo a vos, ¿cuándo os vi en mi vida?  
¿Hay más donosa maraña? (vv. 964-67)

A partir del diálogo obtenemos datos sobre cómo debería ser la apariencia física de los actores que encarnaran a sendos *don Giles*: la barba de uno frente a la piel suave y tersa del otro –no como las arrugas de la pobre Jerónima- y al color verde como el signo distintivo que caracteriza al segundo:

Don Gil tan lleno de *barbas*?  
Es el don Gil que yo adoro  
un *Gilito de esmeraldas* (vv. 981-83)

Una *cara como un oro*,  
de almíbar unas palabras,  
y unas calzas todas verdes,  
que cielos son, y no calzas (vv. 992-95)

Don Gil de las calzas verdes  
le llamo yo, y esto basta. (vv. 998-99)

Pero pronto veremos que las calzas verdes ya no serán el signo distintivo de doña Juana-don Gil, sino, más bien el signo definitorio y caracterizador de futuros *dongiles*. El disfraz será uno de los potenciadores del enredo y el verde parece que el color de moda de esa temporada:

**DON MARTÍN** Calzas verdes  
me pongo desde mañana,  
si esta color apetece. (vv. 1014-16)

**b) Acto II**

<b>Primera unidad de análisis</b> Escena primera (vv. 1-156) Escena segunda (vv. 157-212) Escena tercera (vv.213- 221) Escena cuarta (vv.222-38) Escena quinta(vv.239-426 )	
Lugar	Escena interior, casa de doña Juana
Personajes	Quintana Doña Juana [Doña Elvira] Doña Inés Don Juan Vadivieso
Vestuario	Atuendo propio de escena de interior. Doña Inés, al provenir de la calle, lleva manto.

Tal y como comenzó el primer acto, se inicia el segundo:

(Salen QUINTANA y DOÑA JUANA, de mujer.)

Doña Juana, ahora en hábitos de mujer, pero asumiendo de nuevo, más tarde, una personalidad fingida como doña Elvira, le comenta a Quintana (Oye, y sabrás lo que pasa) todas las novedades que han sucedido y le pone al día de sus estrategias. Repasa, uno por uno, a los personajes con los que, en el acto anterior, mantuvo relación. Inés está perdidamente enamorada de ella-él:

y como de mí no sabe,  
no hay paje o criado en casa,  
ni gente por ella pasa,  
con quien *llorando* no acabe  
que me busque. (vv. 25-29)

Deducimos que todo este relato de doña Juana sería en un tono cómico o irónico, puesto que ella está encantada con todo el enredo que ha formado y sentiría una enorme satisfacción al contárselo a Quintana. Al hablar de doña Inés puede que imitara de forma falsa y burlesca su lloriqueo, en una ridiculización del gesto *ploro*.<sup>25</sup> Don Juan sigue, como es lógico, indignado con el don Gil que bailó con su Inés. El tono de la voz y la gesticulación que acompañara a la dicción de la palabra *loco* resultaría cómico al remedar la interpretación del actor que encarna a don Juan, cuya técnica de actuación sería exagerada en sus continuos episodios de celos, iras y desaires :

Un don Juan que la servía,

<sup>25</sup> Rodríguez Cuadros, Evangelina, *La técnica del actor español en el Barroco: hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998, p. 361.

loco de ver su desdén,  
para matarme también  
me busca. (vv. 33-36)

Ante la actitud de doña Juana, para la que el enredo que ha forzado es un mero juego, Quintana quedaría alarmado y no se podría tomar esa amenaza de muerte tan a la ligera. El sobresalto, la incredulidad y una leve amonestación –ojos muy abiertos, tono recriminatorio y elevación de voz- son los que parece que requieran los versos:

Señora mía,  
¡ojo a la vida, que anda  
en terrible tentación! (vv. 37-39)

Hasta el pobre Caramanchel piensa que su *hermafrodita* amo ha desaparecido:

A este fin me hace buscar  
casi, Quintana, *a pregones*,  
por posadas y mesones,  
sin cansarse en preguntar  
por un *don Gil de unas calzas  
verdes*, en *Valladolid*. (vv. 49-54)

No es casual que Tirso emplee la locución *a pregones*. Así es como la actriz que encarnara a doña Juana debería reproducir en escena los dos últimos versos, como si se tratara de la peculiar forma de vociferar de unregonero, de la que no es necesario que precisemos sus características. Doña Juana no puede evitar reírse de la aflicción de su criado y "dexa apartar el uno del otro labio"<sup>26</sup>, tal como Pinciano explicaría la sonrisa – en este caso se trataría más de una risa o una sonora carcajada.

también confuso se aflige;  
porque desde ayer acá  
no ha podido descubrirme;  
ni yo ceso de reírme  
de ver cuál viene y cuál va, (vv. 60-64)

Quintana, al ver el despliegue que doña Juana ha organizado, le pregunta:

ahora ¿a qué fin  
te has vuelto mujer? (vv. 76-77)

Esta es una pregunta que no debemos pasar por alto, porque revela que el disfraz lleva aparejada siempre una intención por parte de doña Juana. De hecho, muchos personajes de esta comedia emplearán el disfraz, la interpretación o el cambio de su personalidad por una ficticia como el medio para conseguir unos determinados fines de acuerdo con sus intereses. No en vano le dirá: Retrato eres del engaño..

Yo apostaré que *te truecas*  
*hoy en hombre y en mujer*  
*veinte veces*. (vv. 120-22)

Ella le responde:

---

<sup>26</sup> *Op. cit*, p.356.

Las que viere  
que mi remedio requiere,  
porque *todo* es menester;

y le pone al día sobre el lugar donde se desarrolla esta escena de interior: la nueva casa que ha alquilado: [Sala en casa de DOÑA JUANA.] (Pared en medio de aquí /vive doña Inés) y su intención de hacer creer a don Martín que, embarazada, se ha tenido que refugiar en un convento, para lo que pide la colaboración de Quintana, quien debe informar a don Martín a través de una carta.

Tras la puesta al día los dos se marchan, movimiento que se expresa tanto verbalmente: Voyme a poner de camino, como a través de la acotación: (Vanse.) y en escena aparecen doña Inés y don Juan. El texto de Don Juan en su conversación con doña Inés está plagado de exclamaciones –consecuencia de la agitación que generan los celos-, así como de preguntas que el intérprete debería reproducir con la flexión tonal y la intensidad que el texto requería:

¿Por un rapaz me desprecias,  
antes de saber quién es?  
¡Por un niño, Doña Inés! (vv. 169-71)

¿Que no hay amor?  
¡Inconstante...!(vv. 174)  
¡Y qué! ¿Le aborreces? (vv. 207)

Ambos hacen mención a don Gil, ahora de Albornoz (un don Gil muy barbado a quien aborrezco yo , vv, 191-92); frente a don Gil de las calzas verdes. Las continuas alusiones a la barba no son gratuitas, el actor que hiciera de don Gil de Albornoz-don Martín debería recurrir bien al postizo, bien a dejarse crecer la suya propia.

Detengámonos un momento en la acotación de entrada de la pareja:

*Salen DOÑA INÉS, con manto, y DON JUAN.*

Al expresar en la acotación que doña Inés lleva manto, podemos deducir que ambos personajes desarrollarían su conversación en un espacio exterior, pero, si seguimos leyendo, doña Inés dice a don Juan,:

y *mira*, don Juan, que *estoy*  
en casa ajena. (v. 172)

El verbo *mira* llevaría aparejada la acción de mirar y puede que incluso el gesto *indico*, al que ya hemos aludido. La duda nos asalta, ya que Inés parece estar en casa de doña Juana, sin embargo todavía no se ha quitado el manto. Bien puede que eso fuera interpretado como una señal que nos dice que la dama venía de la calle y que el lugar en el que está no es su propia casa, sino, tal y como dice Juana a Quintana, hace una visita su amiga doña Elvira y está esperando a que esta la reciba para quitarse el manto. Otra opción es que estuviera a las puertas de la casa de esta, o incluso en un patio, conversando con don Juan a la espera de su cita con doña Juana. En cuanto esta sale a escena y recibe a su invitada leemos la acotación que hace hincapié en el elemento de vestuario:

DOÑA JUANA, *de mujer, sin manto*

Y a partir de ahí se crea una escena basada exclusivamente en esa pieza de ropa, prenda que también protagoniza unos versos en el acto anterior, como ya comentamos:

¡Hola! *¿No hay quien quite el manto*  
a doña Inés? (v. 227),

Doña Juana, recién mudada de casa, carece de doncellas, tal y como Valdivieso, escudero viejo, le dice:

**VALDIVIESO** (*A ella, al oído*)  
¿Qué ha de haber?  
¿Qué dueñas has recibido,  
o doncellas de labor?  
¿Hay otra vieja de honor  
más que yo? (vv. 220-32)

Esta acotación en la que un personaje habla a otro al oído merece un comentario. Habitualmente, la finalidad de hablar a alguien al oído –quedan fuera arrumacos y semejantes- es que el otro no oiga lo que dicen, maniobra que se consigue bajando la voz. Ese hecho no sería posible en un corral, en el que la acústica y el barullo que formaba el público exigía que los actores elevasen la voz. En este caso, podemos pensar que el tono de la voz, irónico, sería semejante a los frecuentes apartes –desde luego perfectamente audible para la actriz que hiciera de doña Inés, así como para el público. Lo que cambiaría en este caso es el gesto con el que el actor se acompañaría: la mano derecha levantada y colocada al lado de los labios, señal de que lo que estamos oyendo es un secreto. A partir del pacto que establece el público con los actores cuando acude a una representación, este “se cree” que doña Inés no se ha percatado de las palabras de Valdivieso. Es posible que el actor, *brechtianamente* también mirara al público y se dirigiera a él para hacerle partícipe de la confidencia.

Finalmente, doña Juana-Elvira le pide a Valdivieso que ejerza de doncella de labor y retire el manto a su invitada, orden expresada en el diálogo:

*Quítale vos ese manto,*  
Valdivieso.

y corroborada después en la acotación referente al movimiento del escudero: (*Quítale y vase.*). Valdivieso se retira y deja a solas a las damas. No encontramos ninguna acotación acerca de la situación de ellas en el escenario, pero hemos de suponer que, si estaban en una estancia de interior, habría un banco o unas sillas que metonímicamente corroborarían que en efecto la escena es en una casa y, para conversar, tomarían asiento. La escena comienza con unos versos que indican una cierta proximidad entre las damas:

tu cara y talle me admira,  
de tu donaire me espanto.

La actriz que interpreta a doña Inés rozaría o palparía a doña Elvira, e incluso puede que le cogiera de la mano y le diera una vuelta para observar su figura y para que el público femenino viera el traje que la actriz vestía. Alaba también su juventud:

Juventud  
tienes harta

Hemos de imaginar las risas del público en la representación de la compañía liderada por Jerónima de Burgos quien ni era joven, ni parece ser que era atractiva, ni lucía un hermoso talle. Los datos de estos versos indican que para representar el papel de doña Juana, la actriz debía poseer tales características de juventud y, si no belleza, por lo menos cierta delgadez que hiciera mínimamente creíble la interpretación. Tras este acercamiento entre las damas, la conversación girará sobre un único pivote: el de la cuestión amorosa. Doña Juana sigue desplegando su estrategia a través del engaño y el fingimiento y cuenta a Inés su ficticia historia de amores desafortunados:

*Las lágrimas a los ojos  
me sacaste, doña Inés.  
Mudemos conversación,  
que refrescas la memoria  
de mi lamentable historia (vv. 258-62)*

aportando efectivos tintes melodramáticos para llamar a la compasión a su –también ficticia- amiga. El gesto *ploro*, que ya ha aparecido en nuestro análisis, recorrería todo el primer tramo de su conversación (igual deberíamos referirnos no tanto a *conversación* como a puesta en escena por parte de Juana). Doña Inés la intenta consolar: Ea, amiga..., gesto que exigiría de un movimiento de aproximación y de un abrazo o palmadita en la espalda –motivo por el que pensamos que la escena se podría desarrollar sentadas en un banco o cada una en una silla, de forma que Inés se levantaría para acercarse a Juana - y también ella se contagia de las lágrimas de su amiga. Doña Juana le relata su historia:

En fin, ¿quieres te la diga?  
Pues *escúchame y no llores*.(vv. 271-72)

Nuevamente, con el relato de las acciones a través del diálogo, debemos tener en cuenta el llamado *carácter performativo e ilocutivo* del lenguaje teatral, esto es, que la palabra implique y envuelva, necesariamente, una acción<sup>27</sup>. El monólogo de Elvira está sesgado de acotaciones internas que recogen una gran signicidad, tanto de tipo gestual, como referente a la modulación de la voz y la tonicidad. Estas acotaciones son de tipo expresivo:

Nací amante (*¡qué desdicha!*) (v. 277)

De tipo aclaratorio:

a su padre don Andrés,  
les escribió desta corte,  
(*tu padre pienso que fue*) (vv. 310-12)

aludiendo a sobreentendidos:

---

<sup>27</sup> *Op. cit*, p. 369.

Como vine con don Gil,  
y la ocasión siempre fue  
amiga de novedades,  
(*que basta, en fin, ser  
mujer*) (vv. 363-66)

El tono a lo largo del parlamento pretende mover el ánimo de doña Inés, quien se queda atónita ante lo que oye de su vecina. A medida que doña Elvira avanza en su relato, la intérprete de doña Inés debería mostrar a través de su rostro alarma e incredulidad. Lo expresado primero con el rostro tiene después su correlato en el texto. Doña Inés adquirirá un tono exclamativo e interrogativo en su voz, acompañado de un rostro aturdido por todo lo que le acaban de contar:

¿Que don Miguel de Ribera  
el don Gil fingido fue,  
que dueño tuyo y tu esposo  
quiere que yo el sí le dé? (vv. 399-402)

Que el don Gil  
verdadero y cierto fue  
aquel de las verdes calzas?  
*¡Triste de mí!* ¿Qué he de hacer  
si te sirve, cara Elvira?  
Y aun por eso no me ve;  
que no le bastan dos ojos  
para llorar tu desdén.  
*¡Ay, Elvira de mis ojos!*  
Tu esclava tengo de ser. (vv. 403-12)

Doña Inés queda conmovida y traspasada por la convincente actuación de Elvira. El aparte con el que la escena se acaba no tiene desperdicio:

Ya esta boba está en la trampa.  
Ya soy hombre, ya mujer,  
ya don Gil, ya doña Elvira.  
Mas si amo, ¿qué no seré? (vv. 423-26)

Vemos cómo la justificación a sus acciones, disfraces y engaños doña Juana la encuentra en el amor, sentimiento capaz de transformar a uno en cualquier cosa con tal de conseguir al amante deseado. Su móvil no es otro que el amor, y en aras del amor encuentra licencia y justificación para sus actos.

<b>Segunda unidad de análisis</b> Escena sexta (vv. 427-94) Escena séptima (vv. 495-503) Escena octava (vv.504-572 ) Escena novena (vv. 573-82) Escena décima (vv. 583-630) Escena undécima (vv.631-650 ) Escena duodécima (vv.651-758 )	
Lugar	Escena exterior, calle
Personajes	Quintana Doña Juana [Doña Elvira]

	Doña Inés Don Juan Valdivieso
Vestuario	Atuendo propio de escena de exterior.

Nuestra segunda unidad de análisis de este acto se localiza en un espacio urbano exterior, la [Calle.], tal como leemos en la acotación. En escena salen Quintana y don Martín como si estuvieran en mitad de la conversación; no asistimos a ningún saludo ni encuentro. Quintana participa del embuste de doña Juana y comenta al toledano que esta está encerrada en un convento al haber quedado embarazada:

*dando quejas  
y suspiros*, porque está  
con indicios de preñada. (vv. 430-32)

Esta noticia deja descolocado e incrédulo a don Martín que apenas reacciona: ¿Cómo? Para dar credibilidad a la invención, Quintana da datos sobre el estado de salud, descripción de gran riqueza teatral para el actor, al imitar a la embarazada, su gran tamaño, la dificultad a la hora de moverse y la angustia.

No la para nada  
en el estómago, y da  
*unas arcadas* terribles;  
*la basquiña se le aova*;  
pésale más que una arroba  
*el paso que da*; imposibles  
se le antojan; (vv. 433-39)

A don Martín no le convence del todo lo que le cuenta Quintana e insinúa:

¿No pudiera *disfrazada*  
seguirme? (v. 459)

Hipótesis a la que Quintana, rápidamente, intenta quitar verosimilitud, y alude a la prueba de una carta que, tal y como indica el demostrativo que la determina, debía haber dado Quintana a don Martín al comienzo de su encuentro, momento que no sucede en escena:

*Esa carta*, ¿no da  
certidumbre que te digo  
la verdad? (vv. 454-56)

Quintana debe encargarse de transportar el correo, así que intentan concertar un lugar para que don Martín le dé su carta para Juana. Sin embargo, la actuación del intérprete que hiciera de Martín debería dar síntomas de duda e intranquilidad al concertar el lugar, transmitido a través de una pregunta soltada casi a bocajarro y de un discurso que sonaría a excusa:

¿Dónde tienes la posada?  
Que no te llevo a la mía,  
porque malograr podría

una traza comenzada,  
que después sabrás despacio. (vv. 479-83)

Las razones de esa actuación en la que las palabras que decía nos sonaban a excusa serán explicadas a través de un aparte:

(Aparte)  
No he querido  
que vaya *donde he fingido*  
*ser don Gil*, que deshará  
*la máquina* que levanto. (vv. 488-91)

Don Martín no es el único que esconde algo. Quintana en otro aparte que actúa a su vez de acotación dice: Voyme, pues, a negociar. Los hombres se despiden a través de la clásica fórmula *Adiós*, no sabemos si acompañada del signo gestual de mover la mano, hacer una pequeña reverencia o la costumbre de las rutinas de saludo cotidianas y convencionales. Antes de *marcharse a sus* negocios, Quintana, a través de un aparte, lanza a los espectadores una retórica pregunta referente a qué nos deparará la comedia y todos esos enredos que cada personaje está enmarañando:

¿En qué ha de parar,  
cielos, embeleco tanto? (vv. 493-94)

Don Martín queda solo en escena, reflexiona en voz alta sobre lo que se acaba de enterar y se intenta convencer a sí mismo de que tiene que ser responsable de sus actos, pese a que su voluntad tienda a otros caminos. La repetición de *basta* en los primeros versos sería el apoyo para dar la intensidad a la entonación del actor, que luego la podría rebajar con las frases siguientes. Los versos que dice el actor están contruidos de tal manera que remiten a un intento de reflexión, mentalización y convencimiento y ayudan a la actuación del comediante:

Basta, que ya padre soy,  
basta, que está doña Juana  
preñada.(vv. 495-97)

Entre los desvelos de don Martín *Sale DON JUAN*, con gran ímpetu y dispuesto a desafiar en un duelo a su rival. Su entrada debe estar acompañada por un movimiento incontenible por parte del actor:

quisiera  
que *saliésemos afuera*  
*del lugar*, y que en el Prado  
o Puente, *sin que delante*  
*tuviésemos tanta gente*,  
mostrádeses ser valiente (vv. 512-17)

Estos versos nos plantean una duda sobre la ubicación de la escena. Pensamos que al decir *afuera* se referiría a las afueras, a un sitio cercano a la ciudad donde se pudieran retar. No creemos que quiera significar que están dentro de ninguna estancia. Al referirse a *tanta gente* que tienen a su alrededor podemos deducir que ambos personajes, si están a la vista de todo el mundo, es porque están en una vía pública. Hecho este paréntesis citaremos las palabras de don Martín-don Gil ante la entrada desafiante de don Juan, indicadores de la actitud que deberían tomar los actores que los interpretaran:

La cólera requemada  
cortad por lo que os importa;  
que para quien no la corta,  
corta cóleras mi espada,  
que *yo que más flema tengo*,  
no riño sin ocasión. (vv. 519-24)

Este pasaje nos da la clave de esta escena: mientras el galán que hace de don Martín opta por lo flemático, el que remede a don Juan, para variar, deberá parecer colérico. La flema de don Martín le lleva, de nuevo a valorar la situación y mudar de opinión casi tanto como en esta comedia se cambia la personalidad:

Para su *cólera loca*,  
no ha sido mala mi *flema*. (vv. 573-74)

Don Martín, entre dos mujeres, decide a hora apostar por doña Inés, en una escena paralela a la anterior en la que monologa y se convence de que su opción es la más acertada. De nuevo, como había hecho antes doña Juana excusa en el amor su comportamiento:

el interés  
y beldad de doña Inés  
excusan la culpa mía (vv. 580-82)

Don Martín, personaje conductor de esta unidad de análisis se encuentra ahora con Osorio:

**OSORIO** Gracias a Dios que te veo  
**DON MARTÍN** Seas, Osorio, *bien venido*.  
¿Hay cartas?

Las cartas, tanto como objeto escénico, como motivo argumental, van a tener en esta fragmento que estamos analizando una gran importancia, puesto que van a contribuir a tejer el tremendo enredo que en este segundo acto se está espesando. En el diálogo entre estos dos personajes las acotaciones y el diálogo están referidos a los gestos de abrir una carta y leerla: *este pliego para ti, (Dásele.), (Ábrele.), (Lee.), Este sobrescrito dice: «A don Gil de Albornoz», Estotra cubierta quito. Y estotra, Dice así...*

Las diferentes cartas que don Martín recibe son: una de su padre, al corriente de los movimientos de su hijo, tal como lee don Martín:

...os remito esta libranza de mil escudos, y esa carta para Agustín Solier, mi corresponsal. Digo en ella que son para don Gil de Albornoz, un deudo mío: no vais vos a cobrarlos, porque os conoce, sino Osorio, diciendo que es mayordomo de dicho don Gil.

Junto a estas cartas, don Martín también tiene la que Quintana le dio de doña Juana:

ahora llegó Quintana  
con carta suya, y por ella  
he sabido que encerrada  
está en San Quirce, y preñada. (vv. 610-13)

Osorio se alarma también de lo que oye acerca del embarazo de doña Juana y así lo expresa en un aparte:

Parirá en fe de doncella.

Osorio ironizará sobre la decisión que finalmente toma don Martín –y que sus quebraderos de cabeza le ha costado-:

entretendrála agora  
escribiéndola, y después  
que posea a doña Inés,  
puesto que mi ausencia llora,  
la diré que tome estado  
de religiosa. (vv. 623-28)

**OSORIO** Si está  
en San Quirce, ya tendrá  
lo más del camino andado (v. 629-30)

Tras conocer correspondencia e intenciones de don Martín, Aguilar, enviado de don Pedro se presenta a don Martín-don Gil, con los consiguientes gestos ritualizados de saludo. Aguilar será portador de buenas noticias, ya que don Pedro pretende ese mismo día desposar a don Gil con su sucesora, doña Inés. Don Martín expresa su alegría:

Estoy *loco*.  
¡Ay, mi doña Inés hermosa!

y da una cadena al mensajero:

Quisiera en albricias daros  
el Potosí; esta cadena,  
aunque de poco valor,  
en fe de vuestro deudor... (vv. 638-41)

Este hecho carecería de relevancia –una acción más, un objeto escénico más- sino fuera causa de un suceso que va a dinamitar el enredo. Leamos la acotación, muy explícita:

(Va a echarse [DON MARTÍN] las cartas en la faltriquera y *mételas por entre la sotanilla, y cáensele en el suelo.*)

Nadie de los presentes se percatan de las cartas que quedan en el suelo y se marchan a cobrar los escudos para poder regalar joyas a su futura esposa, tal y como dicen en el diálogo:

*Vamos, y irás a cobrar  
esos escudos, Osorio;  
que si es hoy mi desposorio,  
todos los he de emplear  
en joyas para mi esposa.* (vv. 643-47)

Salen DOÑA JUANA, de hombre, y CARAMANCHEL. Por fin amo(ama) y criado se han reencontrado. Caramanchel relata a su ama qué hizo para buscarlo y, tal y como veíamos al comienzo de este segundo acto, doña Juana ha acertado: Caramanchel

recurre a un pregonero. Imaginémoslo al gracioso imitando la voz y el sonsonete tan característico:

Un pregonero he cansado  
*diciendo*: «El que hubiere hallado  
a un don Gil con calzas verdes,  
perdido de ayer acá,  
dígallo y daránle luego  
su hallazgo.» Ved, ¡qué sosiego  
para quien sin blanca está!(vv. 656-62)

Doña Juana-don Gil también pone al día a su criado de su amor por una dama, hecho que sorprende al servidor, habida cuenta de sus reticencias acerca de la hombría de su señor:

¿Chanzas hacéis?  
¿Mujer vos?(vv. 676)

Pues ¿tenéis  
dientes vos para comella?  
¿Es acaso doña Inés,  
la damaza de la huerta,  
por las verdes calzas muerta?  
Sí será.(vv. 677-82)

Doña Juana confiesa que la dama que le hace palidecer es doña Elvira y, como es tradición para Caramanchel en cuanto aparece un nuevo nombre, encuentra una rima: Elvira, pero sin vira. (v. 690). Doña Juana zanja la conversación y la puesta al día y pide a su reencontrado criado:

*Ven, llevarásme un papel.*

momento en que Caramanchel:

*(Repara en las cartas que se le cayeron a DON MARTÍN, y las alza.)*

El comediante dirigirá su mirada y recogerá las cartas que quedaron en escena cuando se le cayeron a don Martín. Las husmea, lee y resuelve que deben ser para su dueño, don Gil, tal y como figura en el sobrescrito:

*Dellos hay un pliego aquí  
Oye, que son para ti* (vv. 692-93)

El sobrescrito rasgado  
dice «A don Gil de Albornoz». (vv. 695-96)

Doña Juana no cree que esa carta se dirija a ella y pide a Caramanchel que se la enseñe:

**DOÑA JUANA**            *Muestra. ¡Ay, cielos!*  
**CARAMANCHEL**       *En la voz*  
                                 *y cara te has alterado*

En la réplica que le hace Caramanchel están impresas las claves de actuación: un cambio perceptible en la voz, así como en el rostro. Doña Juana-don Gil cambia a una

actitud totalmente distinta a la que tenía durante el comienzo de la amigable conversación con su criado: muda su rostro que adquiere preocupación y gravedad ante el repentino descubrimiento de las cartas. Las acotaciones seguirán la línea de lo que antes veíamos: muchas referidas al movimiento, relacionado con la apertura de cartas, su lectura, etc.: (Lee.) *A don Pedro de Mendoza y Velasteguí*. Este es el padre de doña Inés,

**DOÑA JUANA**            *Esta abierta es para mí,*  
**CARAMANCHEL**        *Mírala*

Doña Juana empieza a entender la procedencia de las cartas, pero no se la desvela a su criado, sino que lo afirma a través de un aparte. Tampoco hace partícipe a Caramanchel de la lectura y opta por leer la misiva para sí, con el que consiguiente movimiento:

[Aparte]  
¿Quién duda que es  
el pliego de don Andrés  
para don Martín? (vv. 720-22)

*(Léela para sí.)*

Una vez leído de que se trata, doña Juana vuelve a recuperar su tranquilidad, lo que se reflejaría en otro nuevo cambio de actitud de la tensión a la distensión. La manera de decir este siguiente aparte, aliviada, no tendría nada que ver con el anterior:

[Aparte]  
¡Dichosa soy en extremo!  
A buen presagio he tenido  
que a mi mano hayan venido  
estas cartas. Ya no temo  
mal suceso. (vv. 731-34)

Vemos como las exclamaciones, dependiendo del contenido en el que estén integradas, pueden ser interpretadas de muy diferentes maneras. Por ello es necesario comprender el momento del argumento en el que estas aparecen. En este aparte sirven para expresar júbilo y alegría porque la suerte ha jugado a su favor:

[Aparte]  
A Quintana  
voy a buscar. ¡Qué mañana  
tan dichosa! ¡Con buen pie  
me levanté hoy! (vv. 748-51)

Como el engaño es la divisa de esta comedia, Doña Juana miente a su criado sobre la procedencia de las cartas:

**CARAMANCHEL**        ¿Cúyas son?  
**DOÑA JUANA**         De un mi tío de Segovia. (vv. 735)

Y se aprovechan ambos de la lotería que les ha tocado, ya que acudirán a cobrar la libranza que don Martín había recibido de su padre:

Marañas  
traza nuevas mi venganza.  
Hoy cobrará la libranza  
Quintana, (vv. 751-53)

Los dos exultantes, doña Juana por conocer los movimientos de su rival y Caramanchel por ir a cobrar unos escudos, salen de escena, no sin antes espetar una de esas lapidarias frases que dirigirían al público:

**CARAMANCHEL** Por si otra vez te me pierdes  
Me encajo tus *calzas verdes*.

**DOÑA JUANA** Hoy sabrán quién es don Gil.

(*Vanse.*)

<b>Tercera unidad de análisis</b>	
Escena decimotercera (vv. 759-820)	
Escena decimocuarta (vv. 821-95)	
Escena decimoquinta (vv.896-914)	
Escena decimosexta (vv. 915-19)	
Escena decimoséptima (vv. 920-45)	
Escena decimoctava (vv.946-95)	
Escena decimonovena (vv.996-1004)	
Escena vigésima (vv. 1005-30)	
Lugar	Escena interior, Sala en casa de don Pedro
Personajes	Doña Inés Don Pedro Doña Juana [Don Gil] Quintana Don Martín [Don Gil] Osorio
Vestuario	Atuendo propio de escena de interior.

Nuestra tercera unidad de análisis se desarrolla en un espacio interior, expresado en la acotación:

[Sala en casa de DON PEDRO.]

adonde (Salen DOÑA INÉS y DON PEDRO, su padre.). Encontraremos una nueva vuelta de tuerca del enredo: si, como veíamos antes, doña Inés se iba a esposar cuanto antes con don Martín-don Gil, ahora, gracias al encuentro de las cartas y el ardid de doña Juana-Elvira, será considerado un impostor, puesto que su verdadero nombre es Miguel Cisneros. Así se lo hace saber doña Inés a su padre en un discurso agresivo que transmite credibilidad y seguridad en sus afirmaciones:

**DOÑA INÉS** *Digo, señor, que vives engañado,*  
y que el don Gil fingido que me ofreces,  
no es don Gil, ni jamás se lo han llamado (vv. 759-61)

Pared en medio *desta* casa tiene  
a suya; hablarla puedes y informarte de todo este embeleco, que  
es solene. (vv. 771-73)

Al decir *desta* referida a la estancia en la que están, puede que la actriz se acompañara del gesto *indico*<sup>28</sup>. Don Pedro, se siente engañado y reacciona incrédulo encrespándose y plagando su discurso de interrogaciones:

**DON PEDRO** ¿Por qué mintiendo, Inés, me *desvaneces*? (v. 762)  
¿Hay semejante embuste?

Don Pedro, ante lo expuesto por su hija, decide que sea don Gil, pero el de las verdes calzas y no ese falso don Gil cuya verdadera identidad es la del burgalés Miguel de Cisneros, el que se despose, cuanto antes, con su sucesora:

**DON PEDRO** ¿No vería  
yo al don Gil de las calzas, Inés, verdes?  
**DOÑA INÉS** Doña Elvira me dijo le enviaría  
a hablarte y verme aquesta misma tarde. (vv. 814-17)

Totalmente oportuno, tal como señala doña Inés en el verso, llega don Gil, y así lo corrobora la posterior acotación:

Pero, ¿no es *éste*, cielos? (v. 819)  
*Sale* DOÑA JUANA, *de hombre*. [DOÑA INÉS, DON PEDRO.]

Doña Inés y don Gil se saludan y esta le presenta a su padre:

*conoced*, señor don Gil,  
a mi padre que os desea,  
y entre confusiones mil,  
*persuadilde* a que no crea  
enredos de un pecho vil.(vv. 836-40)

mientras pide a don Gil que él también le demuestre a don Pedro que todo lo que ella le ha dicho es cierto. Emplea para ello el verbo *persuadir*, muy adecuado, teniendo en cuenta que a lo que se ha dedicado desde el comienzo de la comedia doña Juana es a persuadir a todos y cada uno. Las cartas reaparecen como pruebas del embuste:

Si dan  
fe y crédito estos renglones, (vv. 850-51)  
(Enséñale las cartas) [y míralas DON PEDRO.]

las acotaciones hacen referencia a las acciones que el actor debe hacer: enseñar las cartas y dárselas a don Pedro quien la mira y lee, disculpándose ante do Gil a través de un paréntesis aclaratorio:

Esta letra y esta firma,  
del agravio que os he hecho  
(*si es que soy yo quien lo hice*)  
fue la causa, y agora es  
favor con que os autorice.  
Sí, letra es de don Andrés.  
  
(*Mira las [cartas]* otra vez.)

---

<sup>28</sup> *Op. cit*, p. 365.

*Quiero mirar lo que dice.* (vv. 859-66)

*(Lee para sí.)*

Mientras don Pedro lee, la pareja se comunica en un aparte:

**[Habla aparte con DOÑA JUANA.]**

**DOÑA INÉS** ¿Cómo va de voluntad?

Don Pedro, una vez convencido de las fechorías de don Martín a través de las pruebas, da su beneplácito para el enlace:

¡El don Miguel de Cisneros  
es gentil enredador!  
Mucho gano en conoceros.  
Hoy habéis de ser señor  
*desta casa.* (vv. 880-84)

La bendición de don Pedro conmueve a doña Juana y se sella con un abrazo entre padre e hija y, luego, entre los futuros esposos:

¡Que teneros  
por dueño y padre merezco!  
Mil veces *me dad los pies.* (vv. 885-87)

Don Pedro no permite que su hija se ponga a sus pies y la abraza, movimiento que indica la acotación y que él confirma en su diálogo:

*(Abrazale)*  
Los *brazos sí que os ofrezco,*  
y en ellos a doña Inés.

Una vez la abraza permite a doña Juana que haga lo mismo con su hija:

*(Abrazala [a DOÑA INÉS.])*  
Desta suerte satisfago  
los celos de la vecina  
que tenéis.

La irrupción de Quintana en escena preguntando por su señor interrumpe los abrazos:

Sale QUINTANA. [Dichos.]

Don Gil-doña Juana se acerca a Quintana para ver cómo andan de sus asuntos, de los que hablan, por supuesto, con prudencia y discreción en un aparte:

**DOÑA JUANA** *(Aparte a él.)*  
¡Quintana! ¿has cobrado  
libranza y escudos ya?

**QUINTANA** *[Aparte a su ama.]*  
En oro puro y doblado. (vv. 897-99)

Doña Juana decide marchar con don Quintana, por lo que se excusa con otra nueva mentira a doña Inés no sin antes quedar con ella para por la noche:

**DOÑA JUANA**                    *(A ellos [aparte])*  
Yo vendré a la noche acá  
que una ocurrencia forzosa  
mi bien, *me obliga a apartar*  
*de vuestra presencia hermosa.*(vv. 900-4)

El gesto convencional de despedida acompañaría a las palabras de doña Juana:  
Adiós, que a Palacio voy.

Quintana y doña Juana, en sendos apartes se burlan del enredo que ambos, cómplices, han tramado al fingir y asumir tres personalidades distintas:

**QUINTANA**    [Aparte a su ama.]  
*Vamos, Juana, Elvira, Gil.*

**DOÑA JUANA** [Aparte a QUINTANA.]  
Gil, Elvira y Juana soy. (vv. 913-14)

Y salen de escena para resolver esos asuntos que no podían esperar: (*Vanse los dos.*)

Quedan en escena, y en su casa, don Pedro y doña Inés. Aprovecha el momento en que están solos padre e hija para comentarle lo mucho que le gusta el pretendiente que pasará esa noche a convertirse en esposo de su sucesora. La alegría por don Gil de las calzas verdes y el sentimiento de venganza e indignación por aquel que finge ser don Gil contrastan en los versos. Estos sentimientos encontrados los debería intentar trasladar a escena quien encarnara a don Pedro:

¡Qué muchacho y qué discreto  
el don Gil! Grande amor  
le he cobrado, te prometo.  
Vuélvame el enredador  
a casa, verá el efeto  
de sus embustes. (vv. 915-20)

Mientras don Pedro y doña Inés están en escena, vemos que aparecen don Martín y don Osorio. La acotación nos habla de diferentes planos en el escenario: uno delantero en el que se encontrarían padre e hija y, al fondo, criado y amo. La acotación resulta explícita:

Salen DON MARTÍN y OSORIO [al fondo.][DOÑA INÉS, DON PEDRO.]

La conversación entre ambos girará en torno a las cartas que, por descuido, se les cayeron y que no han podido encontrar. El nerviosismo, la rabia y el enfado de don Martín se expresan en el bombardeo de preguntas al que somete a Osorio.

**DON MARTÍN**    ¿Adónde  
se me pudieron caer?  
Si lo advertiste, *responde.*

**OSORIO**        Pues, ¿puédolo yo saber?  
¿Junto a la casa del Conde

no las leíste?

**DON MARTÍN** ¿Has mirado  
todo lo que hay desde allí? (VV. 920-26)

Osorio, con la habitual prudencia de los criados intenta quitarle hierro al asunto y hacer algún chistecillo, que don Martín ignora:

**OSORIO** Haz cuenta que los jugaste,  
en vez de comprar vestidos  
y joyas. (vv. 931-33)

La actitud que debería tener el don Martín de la representación quedaría condensada en estos dos versos que combinan la interrogación y exclamación de un hombre desolado por haber perdido su dinero y papeles confidenciales:

¿Hay hombre más desdichado?  
¡Pliego y escudos perdidos!(vv. 929-30)

Puede que ser que esta conversación la tuvieran mientras recorrían, desde el fondo, el escenario –pese a su poca anchura-. Osorio anuncia a su amo que ya están ante su dama, tal como indica el adverbio de lugar, *aquí*. Posiblemente si pusiera *allí* sí que podríamos pensar que siguen en el fondo del escenario, pero tal adverbio denota proximidad, por lo que nuestra hipótesis tendría cierta consistencia:

*Aquí*  
está tu dama. (v. 942)

Osorio deja a su amo ante doña Inés y don Pedro: (*Vase OSORIO*).

El aparte de don Martín nada más saludar al padre y la hija nos arroja luces sobre la actuación del comediante en la escena anterior y esta:

**DON MARTÍN** ¡Oh, señores!  
(Aparte.)  
*Quiero*  
**disimular mi pesar.**

Su pesar se tornara estupor e incomprensión al ver el discurso insultante que don Pedro le dirige, indignado por haber sido víctima de un embuste. Reproducimos al completo la reprimenda, articulada a base de preguntas recriminatorias. El tono de gravedad y severidad que imprimiera el actor serían decisivas:

¿Es digno de un caballero,  
Don Miguel, el *enredar*  
con *disfraces de embustero*?  
¿Es bien que os *finjáis* don Gil  
de Albornoz, si don Miguel  
sois, y con astucias mil,  
siendo ladrón de un papel,  
queráis por medio tan vil  
*usurparle a vuestro amigo*  
*el nombre, opinión y dama?* (vv. 948-57)

Resultaría hasta gracioso ver cómo don Martín no entiende nada de lo que le están diciendo. Él pretendía ocultar su pesar, pero tal fingimiento queda diluido en la reprimenda de don Pedro. Don Martín no sabe qué hacer para defenderse. Primero pregunta e intenta entender de qué le hablan:

¿Qué decis? ¿Yo? No acabo de entenderos.

Para luego exclamar su inocencia a gritos, dando voces, blasfemando y reclamando que le escuchen para tener oportunidad de defenderse, cosa que no consigue:

¡Válgate el demonio, amén,  
por don Gil o por encanto  
¡Vive Dios, que algún traidor  
os ha venido a *engañar*!  
*Oid...*(vv. 989-93)

Vemos cómo esta escena tiene como tema el embuste a través del fingimiento. Don Martín intenta disimular su pesar por la pérdida de cartas y dinero, de la misma forma que ha venido disfrazando su verdadera personalidad ante doña Inés escondiéndose tras el nombre de don Gil. Sin embargo, al llegar ante doña Inés y don Pedro, le obligan a despojarse de su fingida personalidad de don Gil y le obligan a adoptar una que tampoco se corresponde con la realidad, sino con el enredo tejido por doña Juana-don Gil-Elvira quien ha conseguido también persuadir a Inés, valiéndose como él del engaño, la mentira y la suplantación de personalidad. La cuestión se complica cuando don Martín debe reconocerse como don Miguel de Cisneros: en lugar de quitar la máscara al farsante, don Pedro y doña Inés le han dado una nueva para su colección. La terna doña Juana-don Gil-Elvira tendrá ahora su reflejo en don Martín-don Gil-don Miguel.

Si os llamáis  
vos don Miguel de Cisneros,  
¿para qué nombres trocáis? (vv. 961-63)

¡Qué bien lo *disimuláis*! (v. 965)

Pasito, señor,  
que le haremos *castigar*  
por *archi-embelecador*. (vv. 993-95)

La desesperación será la clave para la interpretación de don Martín: pelo despeinado, manos a la cabeza, tensión, descontrol de la voz con frecuentes gritos...la exaltación domina el pequeño monólogo –grito de alguien desesperado y desubicado- que protagoniza cuando le abandonan en escena padre e hija.:

¿Hay confusión semejante?  
¡Que este don Gil me persiga  
invisible cada instante,  
y que, por más que le siga,  
nunca le encuentre delante  
Estoy tan **desesperado**,  
que por toparme con él  
diera cuanto he granjeado.  
¡Yo en Burgos! ¡Yo don Miguel! (996-1004)

La desesperación aumenta en cuanto llega Osorio y comunica que alguien llamado don Gil y vestido de verde ha cobrado el dinero del mercader:

Don Gil de las calzas verdes  
ha de *quitarme el sentido*.  
Ninguno me haga creer  
sino que *se disfrazó*,  
para obligarme a perder,  
algún demonio, y me hurtó  
las cartas que al mercader  
ha dado.(1019-26)

La tensión de don Martín ha ido creciendo ante los sucesos encadenados. El actor, cada vez, debería ir aumentando el grado de intensidad de la ira y la desesperación para acabar con la maldición de don Gil que pone fin al segundo acto:

¡Jesús mil veces!  
¡Válgate el diablo, el don Gil! (vv. 1029-30)

### c) Acto III

Cuando parecía que era imposible forzar más el enredo, llegamos al tercer acto de esta obra, que será capaz de demostrarnos todo lo contrario: que la trama aún admite más tergiversaciones. Ya hemos ido viendo cómo a través de la obra dramática, de su texto y acotaciones, podemos extraer una multitud de datos acerca de la forma de interpretación, del gesto y del movimiento de los actores. Durante este acto final de la comedia, seguiremos marcando aquellos rasgos que hemos ido localizando –intentando no saturarnos de más pruebas que solo repitan lo que pormenorizadamente hemos estudiado en los dos actos anteriores- y centrándonos en el momento culminante de la comedia por su condensación de teatralidad, el conjunto de escenas que designaremos a partir del nombre que Caramanchel acuña: la *gilada*.

<b>Primera unidad de análisis</b> Escena primera (vv. 1-152) Escena segunda (vv. 153-250) Escena tercera (vv. 251-270) Escena cuarta (vv. 271-315) Escena quinta (vv. 316-53) Escena sexta (vv. 354-424) Escena séptima (vv. 425-571) Escena octava (vv.572-618) Escena novena (vv.619-94)	
Lugar	Escena interior, Sala en casa de don Martín y después en la casa de don Pedro
Personajes	Don Martín Quintana Doña Inés Caramanchel Aguilar, criado Doña Juana [Don Gil][Doña Elvira]

	Doña Clara Don Juan
Vestuario	Atuendo propio de escena de interior.

Esta primera unidad de análisis agrupa todas aquellas escenas que fuerzan el enredo de la comedia y suponen aún más vueltas de tuerca a la maquinación de doña Juana. El engaño, la mentira y el fingimiento desembocarán en la insólita escena de la *gilada*, en la que alcanzarán su máxima cota.

La primera mentira tiene como protagonista a Quintana, quien le comenta a don Martín que doña Juana ha muerto del susto de ver que su padre la iba a visitar al convento. La forma en que Quintana lo explica resulta tan absurda que el distanciamiento se adueña de nosotros:

al dar el primer grito,  
dijo *Adiós, don Mar...* y en fin,  
quedándose con el *tín*,  
murió como un pajarito. (vv. 37-40)

Imaginemos la voz de Quintana, imitando primero el grito, después los estertores y después la frase lapidaria de despedida. Queda este momento casi como la muerte propia de una escena de farsa u opereta. Los recursos vocales de Quintana serían nuevamente puestos a prueba al expresar su dolor:

Ni aunque quiera podré,  
porque en pena tanta,  
tengo *el alma a la garganta*,  
y a un *suspiro saldrá fuera*. (vv. 41-44)

Pero la mentira no se queda ahí, sino que, como una bola de nieve, se hace más grande. Así lo expresa en un aparte Quintana:

No sé en lo que ha de parar  
tanta suma de mentira.(vv. 51-52)

El revés del engaño que se le va de las manos al criado es el de, a partir de unas conjeturas de Martín, decir que doña Juana se aparece como un fantasma, disfrazada de verde, como don Gil.

(¡Esto es bueno! Doña Juana  
cree que es alma que anda en pena.  
¿Vio el mundo chanza más buena?  
Pues no le ha de salir vana,  
porque tengo de apoyar  
este disparate.) (vv. 73-78)

Quintana debería asumir dos registros en esta escena: el de intento de cierta seriedad a la hora de contar las desgracias, frente a la risa que siente ante lo descabellado de la mentira y que expresa valiéndose de los apartes. Quintana, después de que don Martín le dé pie para ello, se recrea en su propia mentira y se regocija en ella:

desde el día  
que murió la mal lograda;

porque se les aparece  
con vestido varonil,  
diciendo que es un don Gil,  
en cuyo hábito padece,  
porque *tú* con este nombre  
andas aquí disfrazado  
y sus penas has causado.  
Su padre, en traje de hombre,  
todo de verde, la vio  
una noche, y que decía  
que a perseguirte venía; (vv. 95-107)

Imaginemos la voz tétrica y de ultratumba que corresponde poner cuando se están contando relatos de fantasmas y de apariciones. Tal vez, tras crear esa atmósfera favorecida por el texto y los verbos en gerundio, señalaría a don Martín con su dedo (gesto *indico*) para dar énfasis.

Quintana, el único partícipe de los engaños de su ama será también confesor de don Martín, quien le revelará su falsa personalidad como don Gil de Albornoz:

<b>QUINTANA</b>	¿Y es verdad, señor, que <i>aquí</i> te llamas don Gil?
<b>DON MARTÍN</b>	Mi olvido y ingratitud ha querido que me llame, amigo, ansí. (vv. 111-16)

Si Quintana hablaba con don Martín, ahora Caramanchel hace lo propio con doña Inés, quejándose de que jamás ve a su amo:

Por más que le busco y llamo,  
nunca quiere mi verde amo  
que en sus calzas me dé un verde. (v. 158-60)

Él, al igual que Quintana, tergiversará el enredo ante Inés debido a su imprudencia, ya que le cuenta la pasión de don Gil-doña Juana por Elvira. De hecho una carta que Inés arrebatada de Caramanchel será de nuevo el motor del engaño.

<b>DOÑA INÉS</b>	¿A vecina nuestra quiere don Gil?
<b>CARAMANCHEL</b>	A una doña Elvira, desde que le sirvo, mira de tal suerte, que se muere, señora, por sus pedazos. (VV. 169-73)

Caramanchel más que nunca y, después doña Inés debido a su indignación –imaginemos la cólera e ira de la dama al recibir estas noticias, transportable, lógicamente al escenario- se burlan de don Gil, su escasa hombría al carecer de barba y las connotaciones que conlleva el color de sus calzas: vede como su actitud:

aunque es *lampiño* el don Gil,  
en obras y en nombre es verde. (vv. 179-80)

La incredulidad de doña Inés es sofocada por la carta que porta Caramanchel, prueba de que todo lo que dice es cierto. Este momento de la comedia cuenta con numerosas

indicaciones del autor sobre el movimiento y las acciones que deberían realizar los actores:

por el *dicho papel*  
(*Enséñasele.*)  
que *traigo* a la tal Elvira. (vv. 188-89)

Llegá a *leer*  
*lo que podais por aquí.*

[*Entreabriendo la carta cerrada, y señalándole las palabras que lee.*]

Que yo que siempre he pecado  
de curioso y resabido,  
las razones he leído  
que hacia aquí se han asomado.  
¿Aquí no *dice*: *Inés vengo*  
*deseo... me da disgusto?*  
¿No *dice* aquí: *plazo justo...*  
Y allí: *noche... gusto tengo...*  
Y hacia aquella parte: *tarde...*  
*amor a doña a ver voy*  
y a aquel lado: *vuestro soy..*  
Luego: *mío. El cielo os guarde?* (vv. 200-11)

Doña Inés impaciente por la información que puede contener la carta intenta arrebatársela a Caramanchel de las manos, forcejeo que queda marcado tanto en acotaciones como en el diálogo:

**DOÑA INÉS**                      A lo menos sacaré,  
(*Quítasele.*)  
leyéndole, el falso trato  
de un traidor y de un ingrato.

**CARAMANCHEL**              Eso, nones: *sueltelé,*  
que me reñirá don Gil (vv. 217-21)

Ante las amenazas de llamar a sus criados para aplacar a Caramanchel se hace la dama con la carta: (*Ábrele y léele.*). En cuanto la lee, la actriz tiene que cambiar aún más su gesto: comienza a vociferar indignada, tal vez recurriendo al gesto *indignor*: "to smite suddenly on the left hand with the right is a declaration of some mistake, dolour, anger or indignation"<sup>29</sup>

¡Doña Inés le da disgusto!  
¡Válgame Dios! ¿Ya empalago?  
¿Manjar soy que satisfago  
antes que me pruebe el gusto?  
¿Tan bueno es el de su Elvira,  
que su apetito provoca? (vv. 239-44)

---

<sup>29</sup> *Op. cit.*, p. 365.

Acto seguido encontramos otro gesto, *impatientiam prodo* ("to apply the hand passionately unto the head or breast is a sign of anguish, sorrow, grief, impatency and lamentation"<sup>30</sup>) que acompañaría a las siguientes palabras de la dama:

*La ira*

*que tengo es tal*, que dejara  
un ejemplo cruel de mí,  
a estar el mudable aquí. (vv. 247-49)

La indignación, además se corresponde con un gesto indicado por la acotación. La actriz arroja la carta en un arrebato de rabia:

*Llevad vos vuestro papel*  
(*Arrójasele.*)  
a esa dama, que es remate  
del gusto que en él confiesa (vv. 257-59)

Caramanchel antes de abandonar la escena se da cuenta de que ha cometido un error por su falta de discreción:

¡Qué mal hice en darla cuenta  
del papel! No fui discreto;  
mas purguéme en su servicio,  
porque en gente de mi oficio  
es cual ruibarbo un secreto. (vv. 266-70)

Un nuevo ardid se añade a los anteriores, cuya gestora no podría ser otra que doña Juana: escribe a su padre, a Valladolid, diciendo que se está muriendo porque don Martín, loco por doña Inés, la ha dejado cosida a puñaladas en Alcorcón, hecho para el cual pide a su padre que tome venganza.

Es para que desta suerte  
parta de Valladolid  
mi padre, y pida mi muerte  
a don Martín en Madrid;  
que he de perseguir si puedo,  
Quintana, a mi engañador  
con uno y con otro enredo,  
hasta que cure su amor  
con mi industria o con su miedo. (vv. 302-10)

Quintana bromea sobre las ya increíbles mentiras de doña Juana, quien, visto lo visto, sería hoy una gran guionista de seriales televisivos:

Dios me libre de tenerte  
por contraria. (vv. 311-12)

Doña Juana le contesta con una frase que cobra gran sentido dentro del universo creativo de Tirso, en cuyas obras las mujeres son expertas tejedoras de enredos, tal

---

<sup>30</sup> *Ibid.*

como ocurre en esta comedia y que nos aporta datos que denotan que estos papeles serían frecuentes en el teatro de la época, por lo que las actrices estarían preparadas o cuando menos, acostumbradas a encarnarlos:

La mujer  
venga agravios desta suerte (vv. 312-13)

En cuanto Quintana abandona la escena, aparece doña Clara, momento que doña Juana-don Gil aprovecha para confesarle su amor. El gesto de besar las manos de la dama sintetiza el cariz que adquiere esta escena. Esta seña la encontramos codificada de nuevo gracias a Bulwer y el gesto *adoro*: "To kiss the hand in their obsequious expression who would adore and give respect by the solemnity of a salutation"<sup>31</sup>

**DOÑA JUANA**                    *Esta mano he de besar*  
*(Bésasela.)*  
por que del todo me cuadre  
favor tan para estimar (vv. 351-53)

**DOÑA CLARA**                    *dadme esa mano*  
**DOÑA JUANA**                    *De esposo os la doy: tomad,*  
que, por lo que en ello gano,  
*os la beso.* (vv. 414-16)

Mientras este gesto sucede en escena, sale Inés. Cuál será su sorpresa cuando va a hablar con su prima Clara y observa la escenita que se está desarrollando. Hemos de imaginar que la disposición de los personajes en esta escena sería semejante a la que ya hemos comentado anteriormente en la que don Pedro, situado en los paños del escenario se percata de la relación entre su hija y don Juan. En este caso, Inés, después de creer que don Gil quiere a doña Elvira se encuentra en tal percal. La ira parece ser el sentimiento que domina a doña Inés en todo este acto, tal como vemos que había ocurrido con don Martín en el acto anterior. El diálogo que ahora reproducimos va narrando a modo de acotación el movimiento que realizarían las actrices que hicieran de doña Juana y doña Clara:

**DOÑA INÉS**    [Para sí.]

Como me llamó mi padre,  
fume forzoso dejar  
a mi prima por un rato...  
Mas *¿no es el que miro*, ¡cielos!  
don Gil el falso, el ingrato,  
el que cebando mis celos  
es de mi opuesta retrato?  
*¡La mano pone en la boca*  
*de mi prima!* ¡No es encanto  
que hombre de *barba tan poca*  
se atreva a ser para tanto?  
*¡A qué furia me provoca!*  
Quiero *escuchar desde aquí*  
lo que pasa entre los dos. (v. 354-67)

---

<sup>31</sup> *Op. cit*, p. 365.

Resulta digno de la más pura farsa ver los apartes que cada uno de los personajes pronuncian. Don Gil, para seducir a doña Clara, habla mal de doña Inés y esta lo está escuchando y se indigna al ver la opinión que su supuesto futuro esposo tiene de ella:

**DOÑA INÉS** (Aparte.) ¡Qué buena don Gil me para!

**DOÑA JUANA** (Aparte.) ¡Mas si doña Inés me oyera!

**DOÑA INÉS** (Aparte.) ¡Y le creerá doña Clara! (vv. 388-90)

Doña Juana, ni corta ni perezosa, decide que ahora, para seguir con su engaño, debe hablar con doña Inés:

Ya que dí en embelecar,  
salir bien de todo espero.  
*A doña Inés voy a hablar.* (vv. 422-24)

Como bien se puede imaginar, la escena que sucede a continuación tiene como características diferenciadas en cuanto a la representación los enormes gritos, alaridos y aspavientos que quien hiciera de doña Inés llevará a la escena, junto con los gestos que anteriormente hemos mencionado, relacionados con la ira, *indignor e impatientiam prodo*:

Enredador, embustero,  
pluma al viento, corcho al mar... (vv. 425-26)

·  
Si *doy voces*,  
haré que por la escalera  
os eche un lacayo a coces. (vv. 494-96)

¿No hay quien se atreva a matar  
a este infame? ¡Ah, don Miguel! (vv. 500-501)

(*A voces.*)  
Este es don Gil, el que engaña  
de tres en tres las mujeres.  
Don Miguel, véngame dél,  
tu esposa soy. (vv. 504-507)

La situación en la que se encuentra doña Juana, vestida de don Gil es semejante a la que don Martín tuvo que soportar en el episodio anterior, ante los insultos de mentiroso de don Pedro y doña Inés. Doña Juana intenta excusarse:

Por Dios, que por más crüel  
que seas, has de escuchar  
mi disculpa, y que soy fiel. (vv. 497-99)

Si seguimos el diálogo, doña Inés amenaza a don Gil. Hemos de pensar ahora en el gesto *terror incutio*: "The holding up of the forefinger is a gesture of threatening and ubraiding"<sup>32</sup>:

¿Quieres

---

<sup>32</sup> *Op. cit*, p. 365.

trazar ya alguna maraña?  
Aquí está: de miedo mueres. (vv. 503-504)

Doña Juana, que se ve entre la espada y la pared, vuelve a apelar a sus ingeniosas ideas y decide deshacer esta incómoda situación diciendo la verdad, o yo matizaría más, engañando con la verdad. Al no haber vuelta atrás, confiesa a doña Inés que ella no es un hombre, pese a ir vestida con calzas, sino que, bajo su disfraz se halla doña Elvira:

**DOÑA JUANA**            *Oye, mira..*  
                                  ... que soy Elvira,

Los puntos suspensivos pueden que nos indicaran la vacilación de Juana por confesar su verdadera identidad. Al decir, *que soy Elvira*, mudaría la voz de hombre que ha estado poniendo a lo largo de la obra, para pasar a su auténtica voz femenina con su verdadero timbre. Algo así como el momento de desvelamiento de personalidad en la escena final de *Con faldas y a lo loco*, cuando Jack Lemmon, vestido de mujer, va en la lancha con su futuro marido millonario y le dice que lo suyo no puede ser y mientras le dice que es un hombre se quita la peluca. Solo que aquí, doña Inés no dice esa celebre frase de *nadie es perfecto*.

**DOÑA INÉS**    *¿Quién?*  
**DOÑA JUANA** ¡Doña Elvira! *¿En la voz*  
                                  *y cara no me conoces?*  
**DOÑA INÉS**    *¿No eres don Gil de Albornoz?*  
**DOÑA JUANA** Ni soy don Gil, ni des voces.  
**DOÑA INÉS**    *¿Hay enredo más atroz?*  
                                  *¡Tú doña Elvira! Otro engaño.*  
                                  *Don Gil eres.*  
**DOÑA JUANA** *Su vestido*  
                                  *y semejanza hizo el daño.*  
                                  Si esto no te ha persuadido,  
                                  averigua el desengaño. (vv. 512-21)

Por probarte,  
y ver si tienes amor  
a don Miguel, *pudo el arte disfrazarme*; y es así,  
que una sospecha crúel  
me dio recelos de ti. (VV. 529-334)

Resulta gracioso los términos del diálogo entre Inés y Juana-Elvira, puesto que aluden a la propia metateatralidad y a la genial capacidad de creación de enredo de Juana:

**DOÑA INÉS**    *¿Que tú escribiste el papel?*  
**DOÑA JUANA** *Y a don Gil pedí el vestido*  
                                  prestado, que está por ti  
                                  de amor y celos perdido

De la indignación doña Inés ha pasado a estar atónita ante lo que está viendo, tal y como indican los siguientes versos:

Buena,  
y de suerte, que aún *no doy*  
*crédito* a que eres mujer. (vv. 555-57)

Una vez repuesta de la impresión, doña Inés le cede uno de sus trajes para que se los ponga:

Así se ha de hacer.  
*Vestirte en tu traje puedes;*  
que con él podremos ver  
cómo te entalla y te inclina.  
Ven, y **pondráste un vestido  
de los míos**; que imagina  
mi amor en ése fingido  
que eres hombre, y no vecina. (vv. 559-66)

Si antes se hablaba del lado femenino de don Gil, ahora será llamativa la masculinidad de doña Elvira. (Puede que el único que acertara fuera Caramanchel al decir que su amo era hermafrodita):

¡*Qué varonil  
mujer!* Por más que repara  
mi amor, dice que es don Gil  
en la **voz, presencia y cara**. (vv. 568-71)

En escena aparecen ahora Caramanchel y don Juan. Este, muerto de celos por don Gil pregunta a Caramanchel datos sobre su señor. Esto da pie a una réplica del gracioso, rebotante de teatralidad e interesante en la representación actoral porque exigiría que el intérprete mudara su voz:

quisiera yo servir a un amo  
que me holeara cada instante: «¡Hola,  
Caramanchel! limpiadme estos zapatos;  
sabed cómo durmió doña Grimalda;  
id al Marqués, que el alazán me empreste;  
preguntad a Valdés con qué comedia  
ha de empezar mañana», (vv. 585-91)

Caramanchel, además, da un dato de tipo temporal que conviene que comentemos:

con ser tan *de noche*, que han ya dado  
*las once*,

Está claro que esta indicación no tendría la misa validez en un corral que uno de nuestros actuales teatros. En los corrales, excepto raras excepciones, no influía en la iluminación que la escena fuera nocturna, puesto que la única luz con la que contaban era con la del sol. ¿Por qué se nos hace hincapié en ello (en la siguiente escena, las damas se volverán a referir a que es de noche)? La razón es que la escena que hemos bautizado como la de la *gilada* solo se concibe imaginando que tiene lugar en la noche, como más adelante explicaremos.

Caramanchel le cuenta a don Juan sobre la pasión que siente don Gil hacia Elvira, y también de la que Inés siente por don Gil. Don Juan, de nuevo celoso, expresa su deseo de deshacerse de los don Giles. El diálogo entre ambos nos dan claves para reinterpretar escenas anteriores en cuanto a la representación de doña Inés:

**DON JUAN**                      ¿Y que ama doña Inés a don Gil?

**CARAMANCHEL** Tanto,  
que abriéndome el papel, y conociendo  
lo que por él decía a doña Elvira,  
hizo *extremos de loca*

**DON JUAN** Y yo los hago  
**de celos**. ¡Vive Dios, que aunque me cueste  
vida y hacienda, tengo de quitarla  
a todos cuantos Giles me persigan.  
En busca voy del vuestro. (vv. 610-17)

**CARAMANCHEL** Yo agotaré, si puedo, los don Giles.

Regresan doña Inés y doña Juana, quien esta vez sale vestida de mujer con el vestido que su amiga le ha prestado. Doña Inés se queda pasmada ante el parecido con don Gil:

No he visto tal semejanza  
en mi vida, doña Elvira,  
En ti su retrato mira  
mi entretenida esperanza. (vv. 623-26)

Tal como antes indicábamos hacen una nueva referencia a que la escena se desarrolla en la noche:

Yo sé que te ha de *rondar*  
*esta noche*, y que te adora.

Caramanchel llega entonces a entregar la carta que antes leyó a doña Inés y se asusta al ver a su señor convertido en mujer:

[Aparte.]  
Doña Elvira, oí nombrar.  
Aquella sin duda es  
que *con doña Inés está* (vv. 630-32)

**CARAMANCHEL** ¿Sois vos doña Elvira?

**DOÑA JUANA** Sí.

**CARAMANCHEL** ¡Jesús! ¿Qué es lo que estoy viendo?  
¡*Don Gil con basquiña y toca!*  
No os llevo más la mochila.  
¿*De día Gil, de noche Gila?*  
¡Oste, puto! punto en boca.(vv. 641-46)

Caramanchel está absolutamente ido: ¿Estáis en vos?, le pregunta doña Juana. De hecho quiere abandonar a su amo, porque no quiere un señor mitad hombre-mitad mujer:

**CARAMANCHEL** ¿Qué digo? Que sois don Gil,  
como Dios hizo un candil.[...]  
¿Quién vio  
un **hembri-macho**, que afrenta  
a su linaje? (v. 654-55)

No quiero *señor con saya*  
**y calzas**, *hombre y mujer*;

que querréis en mí tener  
 juntos lacayo y lacaya.  
*No más amo hermafrodita;*  
 que comer carne y pescado  
 a un tiempo, no es aprobado.  
 Despachad con la visita  
 y adiós.(vv. 659-67)

Doña Juana replica a don Gil preguntando, ¿De qué es el espanto?, puesto que es espanto lo que Caramanchel tiene que expresar a través de la actuación. Doña Juana, ara demostrarle que ella verdaderamente es doña Elvira, le dice que va a poder ver a ambos juntos esa misma noche. Juana pide Caramanchel que espere en la calle a que esto suceda:

**DOÑA JUANA** Y si viene antes de un hora  
 don Gil aquí, y a los dos  
 nos veis juntos, ¿qué diréis?

**CARAMANCHEL** Pues chitón.

**DOÑA JUANA** En la calle le esperad,  
 y *subámonos* las dos  
*al balcón* para aguardalle

**CARAMANCHEL** *Bájome*, pues, a la *calle*.  
*Éste* me dio para vos  
 [Da un papel a DOÑA JUANA.]  
 Mas rehusé por doña Inés  
 la embajada (vv. 682-93)

Caramanchel en la calle y las damas en el balcón, lo que en el corral se materializaría en una representación en altura en el corredor del primer piso, mientras que en el plano horizontal de la calle estaría Caramanchel. Todos estos datos referentes a la escenografía y disposición del espacio los trataremos detenidamente en el siguiente apartado.

<b>Segunda unidad de análisis: <u>La gilada</u></b>	
Escena décima (vv. 695-702) Escena undécima (vv. 703-107) Escena duodécima (vv. 708-54) Escena decimotercera (vv. 755-84) Escena decimocuarta (vv. 785-886) Escena decimoquinta (vv. 887-914) Escena decimosexta (vv. 915-60) Escena decimoséptima (vv.961-1019)	
Lugar	Espacio horizontal de la calle y vertical del balcón de casa de don Pedro(escena exterior)
Personajes	Don Juan Caramanchel Doña Juana [Don Gil][Doña Elvira] Doña Inés Don Martín Quintana Doña Clara [Don Gil]

Vestuario	Atuendo propio de escena nocturna de exterior. Doña Juana, primero de dama y luego de hombre. Doña Clara, de hombre. Don Martín, con calzas verdes.
-----------	--

El fragmento que nos disponemos a comentar supone la síntesis de todos los enredos que los personajes se han encargado de gestar en la comedia. La tremenda teatralidad y el ritmo conseguido en el texto dramático deben quedar desbordados por la representación. Durante la *gilada* las referencias a la representación actoral pasan por el movimiento de los actores, su voz, vestuario, sin hacer referencia al movimiento del rostro u otros gestos. Vamos a analizar y tratar de sistematizar cuáles son las claves de la riqueza que este momento alberga para la representación:

- **la nocturnidad:** Como hemos señalado convenientemente, tanto las acotaciones como los diálogos de los personajes inciden en que estas escenas suceden de noche, concretamente a partir de las 12, la hora bruja por excelencia. ¿Por qué tiene importancia marcar este hecho? No hemos de perder de vista que, en el corral, daba igual que unas escenas sucedieran de día o de noche, puesto que la iluminación –incidimos de nuevo que salvo contadas excepciones- no era uno de los sistemas que operaban en la puesta en escena. Las obras se representaban al abrigo de la luz solar y el intentar iluminar el escenario, por ejemplo con antorchas, conllevaría un grave riesgo de incendio. De hecho, la estructura de vigas de madera que conformaban los corrales era el objetivo perfecto para ser pasto del fuego. Si el texto incide tanto en marcar la nocturnidad es porque el espectador tiene que ver la escena contando con esa referencia, puesto que los equívocos sobre los que pivotan las escenas serían impensables a la luz del día. Ese hecho debe ser reflexionado de cara a llevar la ora a escena en la actualidad: la clave de lo disparatado de la escena está en que el público está viendo el equívoco, mientras que los actores fingen no ver. Leía entre las páginas de la bibliografía que, en un montaje que se hizo de esta obra, el director de escena, deseoso de seguir el texto al pie de la letra, creó una iluminación nocturna, tal como señalan las acotaciones, restando así toda la comicidad a la escena, ya que el público no podía distinguir a los personajes entre la pléyade de dongiles de verdes calzas que pululaban el escenario.
- **El espacio dividido en plano vertical y horizontal:** Durante la *gilada*, el espacio de escenario del corral, añadirá el plano vertical a la representación, puesto que a ras de suelo, estaría lo que en la acotación se denomina *calle* y lo que la acotación reconoce como *ventana* correspondería al primer piso del edificio teatral y como podemos imaginar, se trataría de un balcón que da a la calle:

A la *ventana*, DOÑA INÉS y DOÑA JUANA

Los actores en el plano horizontal buscan como referencia el balcón al que tienen que ir a rondar, por lo que las cabezas de los representantes alzadas mirando hacia arriba, será un gesto que se repita a lo largo de toda la escena.

- **El ritmo caótico de entradas y salida de los personajes y la confusión de identidad:** A lo largo de las escenas registramos una enorme profusión de acotaciones referidas al movimiento de los personajes en escena, unos entran, otros se van, otros permanecen en el mismo lugar narrando lo que oyen -que no lo que ven-, otras, como doña Juana bajan del balcón a la calle... El caos está servido. Esbozaremos brevemente en qué orden los personajes salen y entran, para ver cómo están estructurados los movimientos. Doña Juana, como doña Elvira, y doña Inés están en el balcón, mientras que Caramanchel está a pie de calle.

El primero en aparecer es don Juan, quien se finge don Gil para entablar una charla con las damas. Doña Juana creerá que se trata de don Martín, Caramanchel sabe, por la voz, que este no es su señor e Inés vacila.

El segundo don Gil que llega a la hora a rondar al balcón es don Martín, *de verde* quien llega con su criado Osorio. Al oír que Inés se dirige con palabras amorosas a don Juan-don Gil, piensa que el don Gil de la reja es el fantasma del alma en pena de la fallecida doña Juana y todo el ímpetu y valentía con el que venía se tornan en temor y cobardía:

El *temor*  
de que en penas anda, muda  
mi valor en *cobardía* (vv. 788-91)

Don Juan ha oído la llegada de este supuesto don Gil y quiere luchar contra él, ante lo cual, Martín bate en retirada, exponiendo, de nuevo todos sus temores. Caramanchel sigue confundido, porque este supuesto segundo don Gil tampoco habla a lo capón, por lo que tampoco puede ser su amo:

(¿Don Gil estotro se llama?  
A pares vienen los Giles.  
Pues no es mi don Gil tampoco,  
que *hablara a lo caponil*.)

Las mujeres, desde el balcón, piensan que se trata del falso don Gil de Albornoz-don Miguel-don Martín. El encontronazo entre don Martín y don Juan resulta de lo más cómico, porque, aterrado, don Martín piensa que está ante un fantasma:

(Conocídome ha, por Dios,  
y quien rebozado así  
sabe quién soy, *no es mortal*,  
ni salió mi duda vana:  
*el alma es de doña Juana*.) (vv. 813-17)

de manera que lo intenta exorcizar prometiéndole misas

doña Juana, ¿qué buscáis?  
Si por dicha en pena andáis,  
misas digo por libraros.  
Mi ingratitud os confieso,  
y ojalá os resucitara  
mi amor, que con él pagara

culpas de mi poco seso. (VV. 844-50)

y causando el asombro de don Juan, que no entiende nada:

¿Qué es esto? ¿Yo doña Juana?  
¿Yo difunto? ¿Yo alma en pena?

Don Juan interpreta la huida como temor al duelo. Caramanchel también se aterroriza al pensar que igual ha estado sirviendo a un alma en pena:

¿Almitas? ¡Santa Susana!  
¡San Pelagio! ¡Santa Elena!  
(¿Lacayo Caramanchel  
de alma en pena? ¡Esto faltaba!  
Y aun por eso no le hallaba  
cuando andaba en busca dél.  
¡Jesús mil veces!)

Aprovechando la conversación entre doña Inés y don Juan-don Gil, doña Juana-doña Elvira se inventa un pretexto para marcharse y vestirse de nuevo con las calzas verdes de don Gil:

Amiga,  
averiguar un suceso  
me importa. Adiós. Valdivieso  
me espera abajo. Prosiga  
la plática comenzada,  
pues don Gil contigo está. (VV. 895-900)

Mientras tanto, doña Clara entra vestida también de don Gil y se dirige a Inés que sigue en la ventana con don Juan:

(Gente a la **ventana** está.  
*Llegarme quiero hacia allá,*  
por si acaso doña Inés  
a don Gil está esperando;  
que él me tengo de  **fingir**,  
por si puedo descubrir  
los  **celos que estoy temblando**.)  
¡Ah del **balcón**! Si merece  
hablaros, bella señora,  
un don Gil que en vos adora,  
en fe que el alma os ofrece.  
Don Gil *de las calzas soy*  
*verdes*, como mi esperanza, (vv. 924-36)

Este tercer don Gil, para Inés, tiene la voz dulce, delicada y femenina de su genuino don Gil, por lo que reconoce a don Juan como impostor:

(Éste es mi don Gil querido,  
que en *el habla delicada*  
le reconozco (vv. 939-41)

Caramanchel esta atónito ante lo que él considera una *lluvia de dongiles*:

(*¡Otro Gil entra en la danza?*  
Don Giles llueve Dios hoy.) (vv. 937-38)

Cuando Juan va a atacar a doña Clara-don Gil, aparece el cuarto -y tan verdadero y genuino como fingido- don Gil-doña Juana acompañado,-a de Quintana, quien le informa de que su padre ha llegado dispuesto a tomar venganza del asesinato de Alcorcón.

Ante todos estos Giles, Caramanchel no sabe qué hacer.:

(Ya son cuatro, y serán mil.  
¡Endiablado está este paso!) (978-79)

Don Juan intenta atacar a doña Juana-don Gil y Quintana se adelanta con la espada y le hiere en el brazo. Inés se alegra de que le haya dado su merecido, mientras Caramanchel habla de la *gilada* y nos hace su particular crónica:

Lleno de don Giles voy.  
Cuatro han rondado esta reja;  
pero el alma enamorada  
que por suyo me alquiló,  
del purgatorio sacó  
en su ayuda esta *gilada*.  
Ya la mañana serena  
amanece. Sin sentido  
voy. ¡Jesús! ¡Jesús! ¡Que he sido  
lacayo de un alma en pena! (vv. 1010-19)

- **Los apartes:** Para la articulación de toda esta secuencia, del ritmo y de la comicidad, Tirso ha empleado el tan teatral recurso de los apartes. A través de ellos sabemos cuáles son los pensamientos de los personajes y, al observar el público cómo se producen los equívocos, se produce el efecto cómico deseado:

**DOÑA JUANA** (Aparte)  
(Para poderme apartar  
de aquí, me vendrá a llamar  
brevemente Valdivieso,  
y podré, *de hombre vestida*,  
*fingirme don Gil abajo*.) (vv. 712-16)

**DON JUAN** (Rebozado. [Aparte.])  
(Allí la pica: diré  
que sí.) Don Gil soy

- **La importancia de la voz:** Relacionado con la nocturnidad, el secreto de la escena está en que el público maneja tanto el código visual como el sonoro para la identificación de los personajes, mientras que los actores solo fingen manejar el código auditivo. De ahí que el timbre de voz de cada personaje cobre especial relevancia como generadores de comicidad. Hay que añadir a todo esto que, la nocturnidad en un lugar público como la calle, obligaba a hablar más bajo de lo habitual, tal como lo señalan algunas acotaciones y diálogos. Pese a todo esto, debemos distanciarnos y pensar que la verosimilitud no es el código que operaría a lo largo de la representación de la escena y que las condiciones de un corral con no muy buena acústica y un público ruidoso no permitiría bajar el

tono de voz, aunque sí, intentar imitar el susurro sin variar la intensidad de la emisión. Para más datos, al haber dos supuestos dongiles mujeres y dos hombres, el timbre de voz sería radicalmente distinto. A lo largo de la comedia hemos observado que Caramanchel alude a la voz atiplada y femenina de su amo, lo que ahora se convertirá en un garantía para localizar a su amo entre la multitud. Recogeremos las referencias que se dan acerca del timbre de voz cuando don Juan está bajo el balcón de las damas. Su timbre *grueso* le lleva a doña Inés y a Caramanchel a pensar que no es el auténtico Gil, de voz más aguda y, Doña Juana cree que es Martín el que habla:

**DON JUAN** (Aparte)  
El premio de mi trabajo  
*escucho*: mi Inés querida,  
*si no me engaña la voz*,  
es la que a la reja está. (vv. 717-20)

**CARAMANCHEL** (Aparte)  
(*Muy grueso don Gil es éste.*  
El que sirvo habla **atiplado**.  
Si no es ya que haya mudado  
de ayer acá...) (vv. 735-38)

**DOÑA JUANA** (Aparte)  
(Sin duda que *es don Martín*  
*el que habla [...]*)(vv. 742-43)

**DOÑA INÉS** [...] *en el hablar*  
nuevas dudas me habéis dado. (vv. 751-52)

**DON JUAN** Hablo **bajo** y **rebozado**;  
que es público este lugar (vv. 753-54)

**DON JUAN** (Don Gil  
es éste, el aborrecido  
de doña Inés: *conocido*  
*le he en la voz.*) (vv. 803-806)

**CARAMANCHEL** Pues no es mi don Gil tampoco,  
que *hablara a lo caponil.*)

**DOÑA INÉS** [...] *en el habla delicada*  
le reconozco (vv. 940-41)

- **El vestuario:** Además de ser una más de las señales que redundan en la idea de nocturnidad, es un factor generador del enredo, puesto que tres personajes aparecerán en escena vistiendo calzas verdes y, además, dos de ellos serán mujeres, doña Clara y doña Juana. Tirso vestirá, a dos de las actrices con disfraz varonil, hecho que, como ya sabemos, hacía los deleites del público. Las referencias al vestuario aparecerán en acotaciones y diálogos:

(Sale DON JUAN, *como de noche.*); DOÑA JUANA, *de mujer*; DON MARTÍN, con *vestido verde*; Sale DOÑA CLARA, *de hombre*; DOÑA JUANA, *de hombre*.

**DON MARTÍN**  
Pues si sólo es porque vino

*con traje verde, yo y todo*  
he de andar del mismo modo. (vv. 775-77)

**DOÑA CLARA**

Celos de don Gil me dan  
ánimo a que *en traje de hombre*  
mi mismo temor me asombre.  
¡A fe que *vengo galán!* (VV. 915-18)

**DOÑA INÉS**

¿No te esperarás, y irá  
contigo alguna criada?

**DOÑA JUANA**

¿Para qué, si un paso estoy  
de mi casa?

**DOÑA INÉS**

Toma, pues,  
un **manto**.

**DOÑA JUANA**

No, doña Inés;  
que **en cuerpo** y sin alma **voy**. (Vase.)(vv. 906)

- **El duelo de capa y espada:** El ritmo de este fragmento se incrementa también con el desenvainar de las espadas. Como vimos en otras escenas, don Juan destacaba siempre por su violencia y agresividad. En esta situación de tensión reaccionará desafiando a todos giles que encuentra a su paso, sean o no falsos. El primer encontronazo es con don Martín, al que reta:

Don Gil, el blanco o el verde,  
ya se ha llegado la hora  
tan deseada de mí,  
y tan rehusada de vos. (vv. 809-12)

*Sacad la espada*, don Gil.(v. 825)  
*Sacad el acero*, pues,  
o habré de ser descortés. (vv.831-32)  
*Sacad la espada*, don Gil,  
o haré alguna hazaña vil.

Sin embargo don Martín está aterrizado porque piensa que aquel que le reta es un alma en pena y, como en otras escenas, peca de cobarde y opta por la huida antes que empuñar un arma:

Yo nunca saco el acero  
para ofender los difuntos (vv. 860-63)

El siguiente *don Gil* al que Juan reta es a doña Clara-don Gil e intenta volver desenvainar su arma en su exterminio *giliano*:

**DON JUAN**

Huélgome  
que hayáis venido  
a este tiempo y a esta calle,  
señor don Gil, a llevar  
el pago que merecéis. (vv. 949-52)

**DOÑA CLARA**

¿Quién sois vos, que os prometéis  
tanto?

**DON JUAN**

El que os ha de matar.

**DOÑA CLARA**

¿Matar?

**DON JUAN**

Sí, y don Gil me llamo,

**DOÑA CLARA** aunque vos habéis fingido  
 que es don Miguel mi apellido.  
 A doña Inés sirvo y amo.  
 (Aparte)  
 El diablo nos trujo acá.  
 Aquí os matan, doña Clara(vv. 949-60)

La llegada del tercer don Gil consume ya las ansias de venganza de don Juan, pero, será él el que se lleva la peor parte, ya que Quintana le hiere. En el siguiente fragmento veremos las cicatrices que este duelo ha dejado en don Juan:

**DON JUAN** Guardando este paso estoy.  
 O váyanse, o matarélos,  
**CARAMANCHEL** ¡Mueran los Giles!

(Echan mano y hiere QUINTANA a DON JUAN.)

**DON JUAN** ¡Ay cielos!  
 Muerto soy.  
**DOÑA JUANA** Por que te acuerdes  
 de tu presunción, después  
 di que te hirió, a doña Inés,  
 don Gil de las calzas verdes. (VV. 995-1003)

<b>Tercera unidad de análisis</b> Escena decimioctava (vv. 1020-51) Escena decimonovena(vv. 1052-106) Escena vigésima (vv. 1107-37) Escena vigésimo primera (vv. 1138-61) Escena vigésimo segunda (vv. 1162-1206) Escena vigésimo tercera (vv. 1207-20) Escena vigésimo cuarta (vv. 1221-29)	
Lugar	El Prado de San Jerónimo, escena exterior
Personajes	Don Martín Quintana Don Diego Alguacil Don Antonio Celio Fabio Decio Doña Juana [Don Gil] Don Pedro Doña Inés Doña Clara Don Juan Caramanchel Osorio
Vestuario	Atuendo propio de exterior. Doña Juana, de hombre. Doña Clara, ya de mujer. Don Martín, todavía con calzas verdes.

Las escenas de este fragmento se desarrollan en el Prado de San Jerónimo, un espacio exterior que, según indica en su diálogo don Martín, puede que, sinecdóticamente, se plasmara en el corral, tal y como vimos de la Huerta del duque –valdrían los mismos decorados convencionales:

*Árboles deste Prado*, en cuyos brazos  
el viento mece las dormidas hojas,  
de cuyos ramos, si pendieran lazos,  
colgara por trofeo mis congojas;  
**fuentes** risueñas, (vv. 1028-32)

DON MARTÍN, todavía vestido de verde, monologa sus desventuras, cuando don Diego, padre de Juana, y Quintana aparecen con no muy buenas noticias: un alguacil le va a llevar a la cárcel por estar acusado del asesinato de Alcorcón. De nuevo, don Martín es víctima de las mentiras de doña Juana y se tiene que enfrentar a una delicada situación en la que decir la verdades inútil. La ira del personaje busca única explicación en la persecución que sufre del fantasma de doña Juana:

	Llegad, señor, y <i>prendelde</i> . <i>Dad</i> , caballero, las <i>armas</i> . ( <i>Dalas</i> .)
<b>DON MARTÍN</b>	¿Qué es esto? ¿Hay nuevas marañas?
	¿Por qué culpas me prendéis?
<b>DON DIEGO</b>	¿Ignoras, traidor, la causa, después de haber dado muerte a tu esposa malograda?
<b>DON MARTÍN</b>	Que a no hallarme sin espada, la lengua con que has mentido y el corazón te sacara. (VV. 1060-87)

La prueba que dan a don Martín de su culpabilidad es, de nuevo, una misiva que *afirma de sus traiciones* y que está escrita por doña Juana. Don Martín intenta defenderse con el único argumento que tiene: la verdad. No sirve de nada y le obligan a no fingir: Basta. Deja excusas aparentes.

En medio de todo este follón de acusaciones aparece un primo de Clara, Antonio, que le pide cuentas de la promesa de matrimonio que selló con doña Clara. Las acusaciones se multiplican al acusarle también de la herida ocasionada en la reyerta nocturna a don Juan. Las tres acusaciones resultan injustas y la situación sobrepasa a don Martín:

¿Qué don Juan, cielos? ¿Qué noche,  
qué casa o qué cuchilladas?  
¿Qué persecución es ésta?  
Mirad, señores, que el alma  
de doña Juana difunta,  
que dicen que en penas anda,  
es quien a todos enreda. (vv. 1150-56)

Afortunadamente, cuando Martín está ya rayando la locura legan en un coche doña Juana-vestida de hombre-, Inés y su padre, Clara y don Juan con el brazo en cabestrillo (con banda al brazo):

Aguardad,

que se apean unas damas  
de un coche, y vienen aprisa  
a dar luz a estas marañas. (vv. 1159-61)

Después del tergiversado montaje que Juana ha trazado, en escasos versos se desenmaraña el enredo:

Yo he sido el don Gil fingido,  
célebre ya por mis calzas,  
temido por alma en pena.  
[A DON MARTÍN.]  
Por serlo tú de mi alma  
*Dame esa mano.* (vv. 1174-78)

**DON MARTÍN**                      *Confuso*  
*te la beso*, prenda cara,  
y agradecido de ver  
que cesaron por tu causa  
todas mis persecuciones.  
La muerte tuve tragada,  
Quintana contra mí ha sido. (1179-84)

Todo se soluciona con tres bodas: Martín con Juana-Gil de las Calzas Verdes, Inés con su don Juan y Clara con su primo Antonio. Cuando parece que a través del matrimonio se ha puesto solución al entuerto, Caramanchel, lleno de estampas y candelas en un disfraz creado a partir de la acumulación de elementos que redundan en la misma idea: la de pedir a Dios la salvación del alma en pena a través de una especie de conjuro. Reproducimos la escena completa, debido a su brevedad, porque sería cómico ver a aparecer al pobre Caramanchel, que siempre es el último en enterarse de todo, una vez que el problema estaba resuelto, así como el misterioso caso fantasmagórico del alma en pena:

Sale CARAMANCHEL, lleno de candelillas el sombrero y calzas, vestido de estampas de santos, con un caldero al cuello y un hisopo.

**CARAMANCHEL**                      ¿Hay quien rece por el alma  
de mi dueño, que penando  
está dentro de sus calzas?  
**DOÑA JUANA**                      Caramanchel, ¿estás loco?  
**CARAMANCHEL**                      Conjúrote por las llagas  
del hospital de las bubas,  
abernuncio, arriedro vayas.  
**DOÑA JUANA**                      Necio, que soy tu don Gil.  
Vivo estoy en cuerpo y alma.  
¿No ves que trato con todos,  
y que ninguno se espanta?  
**CARAMANCHEL**                      Y ¿sois hombre o sois mujer?  
**DOÑA JUANA**                      Mujer soy.  
**CARAMANCHEL**                      Esto bastaba  
para enredar treinta mundos. (vv. 1207-20)

### III. CONCLUSIONES QUE EXTRAEMOS A PARTIR DEL ANÁLISIS

Debido a la extensión del trabajo por lo minucioso del análisis, intentaremos sintetizar y sistematizar de la forma más breve posible aquellos elementos que afectan directamente a la demostración de la existencia de una serie de técnicas de interpretación para los actores durante el periodo barroco, corroborada en este estudio.

Las conclusiones pretenden una clasificación de aquellas características encontradas a través del análisis de la comedia relativas a:

1. Gesto
2. Vestuario
3. Voz

#### 1. Gesto

Si bien resultaría absurdo hablar de una coincidencia absoluta entre el tratado de Bulwer y los gestos detectados en el teatro español, en *Don Gil de las calzas verdes* hemos observado cómo diferentes versos se pueden hacer coincidir con determinados gestos que aparecen en su tratado, en virtud del carácter performativo del lenguaje teatral.

<i>Don Gil de las calzas verdes</i>	John BULWER
Pues escúchame y <i>no llores</i> .(vv. 271-72)	GESTUS III: <i>Ploro</i> . “Retorcer las manos es una expresión natural de grave pesar que realizan aquellos que manifiestan un duelo, perplejidad o lamento”
¡Doña Inés le <i>da disgusto</i> ! ¡ <i>Válgame Dios</i> !	GESTUS VI: <i>Indignor</i> . “Golpear o entrechocar repentinamente la mano izquierda con la derecha es la declaración de algún error, dolor, rabia o indignación”
<i>La ira</i> <i>que tengo es tal</i> , que dejara un ejemplo cruel de mí,	GESTUS XLVII: <i>Impatientiam prodo</i> . “Golpearse apasionadamente con la mano la cabeza o pecho es signo de angustia, tristeza, pesar, impaciencia o duelo”
sal <i>acá</i> , bodegonero; que <i>en esta puente</i> te espero	GESTUS VI: <i>Indico</i> . “El dedo índice extendido hacia delante, el resto contraídos en puño, es una expresión e orden y dirección, el gesto más demostrativo de la mano”

A estos gestos que el actor toma de la realidad y los adopta en escena, hemos de añadir otros que hemos detectado que parten de la convivencia social de ese determinado periodo histórico y responden a fórmulas de cortesía altamente ritualizadas o institucionalizadas.

<i>Besando a vuestras mercedes</i> <i>las manos</i>  <i>Esta mano he de besar</i> ( <i>Bésasela</i> .)  <i>dadme esa mano</i> De esposo <i>os la doy: tomad</i> , que, por lo que en ello gano,	GESTUS L: <i>Adoro</i> . “Besar la mano es la obsequiosa expresión de quienes adoran o manifiestan respeto a modo de solemnisimo saludo”
---	--

<i>os la beso.</i> (vv. 414-16)	
decía, <i>al cielo mirando</i> : ¡Ay, ama, qué bueno es Dios!(vv. 449-50)	GESTUS III: <i>Oro</i> . “Alzar las manos juntas o separadas hacia el cielo expresa devoción, una forma de orar y rezar natural y universal”

Por último señalaríamos también aquellos gestos de saludo y despedida que, frecuentemente acompañan a las fórmulas de saludo, habituales en los parlamentos de entrada y salida de los personajes a escena.

## 2. Vestuario

Al hablar de este apartado cabe distinguir en *Don Gil de las calzas verdes* aquello que podríamos considerar *vestuario* frente al *disfraz*, elemento que caracteriza a *Don Gil*. Estableceremos un pequeño glosario de aquellos elementos de vestuario que aparecen explícitamente a lo largo de la obra<sup>33</sup>:

<b>Basquiña</b>	“Ropa o saya que traen las mujeres desde la cintura al suelo con sus pliegues, que hechos e la parte superior forman la cintura y por la parte inferior tienen mucho vuelo. Pónese encima del guardapiés y demás ropa y algunas tienen además falda que arrastra ”	<i>la basquiña se le aova</i> ; (al describir a doña Juana embarazada)  [Doña Juana, <i>de mujer</i> ] ¡ <i>Don Gil con basquiña y toca!</i>
<b>Calzas</b>	“La vestidura que recogía el muslo y la pierna, y eran muy huecas y bizarras [...]. Se llaman también los calzones angostos, que se atacaban con muchas agujetas por la cintura, para que estuvieran firmes y sin arrugas. En el siglo XVI podrían cubrir toda la pierna de un hombre.[...] Las calzas de graciosidad y las muy cortas pueden caracterizar a los graciosos o bobos en el teatro breve.”	[Sale DOÑA JUANA, <i>de hombre, con calzas</i> y vestido todo verde]  No quiero <i>señor con saya y calzas</i>  [Sale CARAMANCHEL, lleno de <i>candelillas el sombrero y calzas, vestido de estampas de santos, con un caldero al cuello y un hisopo.</i> ]
<b>Capa</b>	“Vestidura hecha de paño u de otro género de lana y también de seda que se pone sobre los hombros y llega hasta las rodillas, suelta y en forma redonda y sirve para cubrir al hombre y abrigarle, por lo cual se pone sobre todos los demás vestidos.[...]. De noche se utilizaban las de color, también llamadas de mezcla[...] la capa era también el símbolo de los médicos, junto con la barba y la sortija.”	[Sale don Juan, <i>de noche</i> ]
<b>Faltriquera</b>	“La bolsa que se trae para guardar algunas cosas embebida y cosida en los dos lados de los calzones de los hombres, a distinción de los que se ponen en ellos un poco más adelante y en las casacas y chupas para el mismo efecto, que se llaman bolsillos”	[Va a <i>echarse</i> [DON MARTÍN] las cartas en la <i>faltriquera</i> y <i>mételas por entre la sotanilla, y cáensele en el suelo.</i> ]

<sup>33</sup> Madroñal, Abraham, “Glosario de voces comentadas relacionadas con el vestido, el tocado y el calzado en el teatro español del Siglo de Oro”, en *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro. Cuadernos de Teatro Clásico* (Compañía Nacional de Teatro Clásico, Madrid), Reyes Peña, Mercedes de los, ed., 13-14, 2000.

<b>Manto</b>	“Cierta especie de velo o cobertura, que se hace regularmente de seda, con que las mujeres se cubren al salir de casa, el cual baja desde la cabeza hasta la cintura, donde se ata con una cinta”	Implica una <b>escena de exterior</b> : ¡Hola! <i>¿No hay quien quite el manto a doña Inés?</i>  Señor, ¿es querer decirme que tome el manto?  [Sale DOÑA INÉS, con <i>manto</i> ]
<b>Saya</b>	“Ropa interior que visten las mujeres y baja desde la cintura a los pies [...] pieza del traje femenino que se usaba para vestir a cuerpo y de una sola pieza que se solía poner sobre la camisa.”	No quiero <i>señor con saya y calzas</i>
<b>Sotanilla</b>	“La sotana más corta que las regulares. La larga caracteriza a los médicos”	[Va a <i>echarse</i> [DON MARTÍN] las cartas en la <i>faltriquera</i> y <i>mételas por entre la sotanilla</i> , y <i>cáensele en el suelo.</i> ]
<b>Toca</b>	“Adorno para cubrir la cabeza que se forma de velillo u otra tela delgada”	[ <b>Doña Juana, de mujer</b> ] ¡ <i>Don Gil con basquiña y toca!</i>

Como nos demuestra este cuadro, existe una relación entre el lugar en el que se desarrolla la escena y el atuendo que lucen los actores. El elemento más significativo al respecto está en la acotación de la escena en la Huerta del Duque en la que se señala que los personajes van *de campo*. No hemos encontrado referencias bibliográficas que nos aclaren cuál sería en efecto el ropaje que vestirían los actores, pero parece que sería algo ya codificado en el teatro de la época.

Esta comedia encuentra uno de sus puntos articuladores en el disfraz porque, es a través del fingimiento como se desarrolla todo el enredo: las calzas, elemento del vestuario masculino se convierten para doña Juana en disfraz de su verdadera personalidad femenina. También adquirirán tal categoría en la escena de la *gilada* para doña Clara y don Martín, quienes quieren también fingir que son don Gil. Así lo serán también para Caramanchel, al final de la obra. Y es que no hemos de olvidar que uno de los tópicos a los que alude la obra es el de la mujer vestida de hombre, hecho al que ya hicimos mención al comienzo de nuestro trabajo.

### 3. La voz

A lo largo de la comedia es habitual hacer menciones respecto de la voz, bien a través de los diálogos, bien a través de acotaciones. La voz sería utilizada como elemento de énfasis en la interpretación de determinados sentimientos, pero aquí también se convierte en disfraz para el personaje de doña Juana, a la vez que en el elemento delator de su condición femenina, por su timbre agudo que chirría con un atuendo basado en las calzas masculinas. Vamos a recoger aquí algunos de los ejemplos que ya hemos comentado en nuestro análisis:

Referencias relacionadas con la <b>intensidad</b>	( <i>A ella, al oído.</i> )  Hablo <b>bajo y rebozado</b> ; que es público este lugar (vv. 753-54)  [...] en <i>el habla delicada</i> le reconozco (vv. 940-41)
Referencias relacionadas con la intención, casi siempre de tipo <b>expresivo</b>	<i>En la voz y cara te has alterado</i>

<p>acompañando a acciones y gestos o de tipo <b>cómico</b></p>	<p>Imitación del médico:</p> <p>los <i>embaucaba</i> con unos <b>modos</b> que usaba <b>extraordinarios de hablar</b></p> <p>Imitación del pregonero:</p> <p>Un pregonero he cansado <i>diciendo</i>: «El que hubiere hallado a un don Gil con calzas verdes, perdido de ayer acá, dígalo y daránle luego su hallazgo.»</p>
<p>Referencias relacionadas con el <b>timbre</b></p>	<p><i>Muy grueso don Gil es éste.</i> El que sirvo habla <b>atiplado</b>.</p> <p><i>hablara a lo caponil</i></p>
<p>Referencias relacionadas con el <b>disfraz</b>, la <b>personalidad</b> y el reconocimiento de <b>identidad</b></p>	<p>Mi Inés querida, <i>si no me engaña la voz</i></p> <p>dice que es don Gil en la <b>voz, presencia y cara</b>. (vv. 568-71)</p> <p><i>Oye, mira.. soy Elvira</i></p> <p>(Sin duda <i>es don Martín el que habla</i>)</p> <p>[...] <i>en el hablar</i> nuevas dudas me habéis dado. (vv. 751-52)</p>

#### IV. BIBLIOGRAFÍA

BRAVO VILLASANTE, Carmen, *La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI-XVII)*, Madrid, Revista de Occidente, 1955.

GRANJA, Agustín de la, "El actor barroco y el Arte de hacer comedias", en *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas Jornadas IX-X de Almería*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1995.

JAURALDE, Pablo, "La actriz en el teatro de Tirso de Molina" en *Images de la femme aux XVIe. et XVIIe. siècles: des traditions aux renouvellements et à l'émergence d'images nouvelles. Colloque International*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1994.

MOLINA, Tirso de, *Don Gil de las calzas verdes*, Alonso Zamora Vicente, ed., Madrid, Castalia, 1990.

OSHERLEIN, Josef , "El actor en el siglo de oro", en *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, Díez Borque, J. M, ed., Londres, Támesis, 1989.

RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, *La técnica del actor español en el Barroco: hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998.

REYES PEÑA, Mercedes de los, ed., *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro. Cuadernos de Teatro Clásico* (Compañía Nacional de Teatro Clásico, Madrid), 13-14, 2000.

RUANO DE LA HAZA, José María, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000.

RUIZ RAMÓN, Francisco, "Sobre la construcción del personaje teatral clásico: del texto a la escena", en *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, J. M Díez Borque, ed., Londres, Támesis, 1989.

SÁNCHEZ ESCRIBANO, Federico y PORQUERAS MAYO, Alberto, eds., *Preceptiva dramática española*, Madrid, Gredos, 1972.

SANTOMAURO, Maria, *El gracioso en el teatro de Tirso de Molina*, Madrid, ed. Estudios, 1984.

TORDERA, Antonio, "El circuito de apariencias y afectos en el actor barroco" en *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, J. M Díez Borque, ed., Londres, Támesis, 1989.

VILLALBA GARCÍA, María de los Ángeles, "La gestualidad escénica en la comedia de capa y espada", *Revista de Literatura*, nº LI.101, 1989.

ZUGASTI, M., "De enredo y teatro: algunas nociones teóricas y su aplicación a la obra de Tirso de Molina", en *La comedia de enredo. Actas de las XX Jornadas de teatro clásico. Almagro, julio de 1997*, F. Pedraza y R. González Cañal, eds., Almagro (Ciudad Real), Universidad de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro, 1998.