



La apariencia del color en *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso de Molina

María Elena Ojea Fernández
Uned-Ourense

RESUMEN:

El color del disfraz oculta en esta comedia de Tirso de Molina la personalidad de la dama protagonista, joven de audacia inusitada que lleva a buen término una complicada situación sentimental. El análisis aquí planteado observa cómo la precipitada y extravagante solución al conflicto refleja no solo la tendencia barroca al derroche de artificio, sino también el desorden y la fragilidad de las apariencias.

PALABRAS CLAVE: desorden, color verde, apariencias, ser y parecer.

ABSTRACT:

In this comedy by Tirso de Molina, the color of the costume hides the attitude of the leading lady, a young woman of unusual audacity who manages to bring a complicated sentimental situation to a successful conclusion. This analysis observes how the hasty and extravagant solution of a conflict reflects the baroque tendency towards the artifice but also the disorder and fragility of appearances.

KEYWORDS: disarray, green color, appearances, being and seeming.

Introducción

Tirso de Molina fue el seudónimo del fraile mercedario Gabriel Téllez (1579- 1648), poeta y dramaturgo que ocupa un lugar de honor en la literatura española del Siglo de Oro. Su existencia transcurre vinculada a su Orden y muy alejada de la vehemente andadura vital de Lope de Vega. Fue de los pocos escritores que viajó a América, en concreto a la isla caribeña de Santo Domingo (1616-1618), y pudo conocer la realidad de las colonias, particularidad que se aprecia en algunas de sus obras como la *Trilogía de los Pizarro* (1626-1629) y, sobre todo, en la *Historia General de la Orden de la Merced* (1639). Su producción dramática se acercaba a las cuatrocientas obras, pero muchas se han perdido y solo conservamos ochenta. La complejidad en la trama de la mayoría de las comedias, particularmente de la que nos ocupa, se manifiesta a través de la intrincada construcción de personajes y situa-

ciones. El *Don Gil* presenta un elaborado enredo amoroso donde las identidades se confunden y las apariencias engañan, lo que genera una serie de malentendidos y revelaciones sorprendentes. Este juego de disimulos y transformaciones no solo enriquece la historia, sino que invita a reflexionar acerca de la identidad y del amor. Al final, el color del disfraz entraña una serie de implicaciones estéticas que afectan a la construcción dramática.

El siglo XVII fue en España sinónimo de crisis en todos los órdenes de la vida y del pensamiento. La inestabilidad política y económica, la corrupción de los estamentos gubernamentales o la radicalización ideológica que provocó la expulsión de los moriscos (1609) agravaron aún más la ya deteriorada política interna. No fueron menores los conflictos externos: a la piratería en las rutas americanas se sumó la costosa participación en la Guerra de los Treinta años, que comienza siendo un asunto religioso y termina en lucha encarnizada por el poder en Europa. España cede el trono continental a Francia, primero con la derrota humillante de los tercios en la batalla de Rocroi (1643), luego con la paz de Westfalia (firmada en 1648, el año en que muere Tirso) y finalmente con el Tratado de los Pirineos (1659) que certifica el fin de la hegemonía española en el Viejo Continente. El racionalismo del mundo renacentista da paso a una realidad incierta, dominada por el desconcierto y el pesimismo, que considera que el dolor es una parte consustancial a la condición humana.

Fray Gabriel Téllez nace en los últimos años del reinado de Felipe II, justo cuando el otrora poderoso imperio español empieza a dar signos de debilidad. La derrota de la Armada Invencible contra Inglaterra en 1588 o la paz de Vervins con Francia en 1598 son ejemplos de la decadencia que se avecina. En la economía se inicia el tiempo de las dificultades financieras (grandes bancarrotas y suspensiones de pagos) que junto con los desaciertos políticos y sociales dominarían los reinados de Felipe III y Felipe IV. Nuestro gran poeta y dramaturgo muere en 1648, año de la paz de Westfalia, de la independencia de los Países Bajos y de la gran epidemia de peste que asoló la zona del Levante y de Andalucía.

Tirso de Molina forma parte de la tríada de grandes autores dramáticos de la España del Barroco. Los otros fueron Lope y Calderón. Muy inteligente, dotado de una extraordinaria inventiva y de una «disciplina intelectual de un género que Lope nunca llegó a poseer» (Wilson-Moir, 2001: 157), su técnica teatral destaca por la maestría con la que «combina la intriga secundaria con la principal», cuando no «inventa una doble intriga de importancia similar, de una manera hábilmente controlada y significativa» (Wilson-Moir, 2001: 157). Si el perfeccionamiento de la acción dramática es una de las claves de su arte, no lo es menos la riqueza lingüística de su lenguaje poético. Es destacable su talento para crear mitos y personajes femeninos. Tal capacidad procede no solo de los modelos que proporcionaba la tradición literaria, sino de un ingenio notable para la observación psicológica. En la comedia de referencia nos brinda un universo sutil sobre el que conviene reflexionar. La dedicación casi exclusiva a su Orden religiosa mantuvo a fray Gabriel alejado del bullicio insano. La excepción se produce en 1625 cuando la Junta de Reforma de las costumbres le acusó de «escribir comedias profanas y de malos incentivos» (Florit, 1996: 19), circunstancia que le obliga a trasladarse a Andalucía donde permanece hasta 1626. Si bien sigue trabajando sin que la presión de la Junta parezca afectarle, la producción de comedias y textos profanos decae lentamente (Florit, 1996: 19). Tras ser

nombrado Cronista General de la Orden escribe la *Historia General de la Orden de la Merced* (1639). Muere en Almazán (Soria) en 1648.

La comedia *Don Gil de las calzas verdes* resulta una de las obras más complejas y al mismo tiempo más logradas de todo el repertorio barroco. La compañía de Pedro Valdés la estrena en 1615¹ y quien interpreta a la protagonista es la conocida actriz Jerónima de Burgos, a la que Tirso censuró por no encajar debidamente en el papel. El argumento es el siguiente: Doña Juana Solís se traslada de Valladolid a la capital del reino para recuperar a don Martín, su prometido, quien luego de darle palabra de matrimonio se presenta en Madrid bajo nombre falso (don Gil de Albornoz) e intenta enamorar a la rica heredera doña Inés. Doña Juana también se hace llamar don Gil, va disfrazada de hombre y vestida siempre de verde. Pero todo se complica cuando no solo se presenta como varón, sino que toma otra identidad —la de una tal doña Elvira— con la intención de congeniar con la prometida de su galán. Como el propósito inicial es el de desbaratar los planes de don Martín, teje con inteligencia una tela de araña en la que van cayendo todos los personajes hasta que al final logra su objetivo.

Esta comedia de carácter ha sido tildada de pieza teatral cómica en la que una dama en traje de varón consigue finalmente recuperar a su enamorado. Sin embargo, el texto permanece abierto a muchas valoraciones. Y esto es así porque el resultado del proceso de lectura varía de un individuo a otro y lo que en nuestra imaginación se produce es «tan solo una de las actividades mediante las cuales formamos la *gestalt* de un texto» (Iser, 1987: 230). A nuestro juicio, el texto de *Don Gil* trasciende la mera comicidad al explorar aspectos complejos de la naturaleza humana. Por ejemplo, no se nos escapa ni la determinación de doña Juana frente a la torpeza de los personajes masculinos ni su madurez psicológica a la hora de resolver los sucesivos enredos que ella misma provoca. Como tampoco la hilaridad que suscita el disfraz varonil, que «servía a maravillas para la confusión y la falsa apariencia» (Bravo-Villasante, 1976: 71)², en una obra que llama la atención por su vitalidad, rasgo que «pertenece a su capacidad de juego, a su calidad de diversión» (Arellano, 2001: 71). Del entusiasmo que origina la confusión fue consciente su autor que lo utilizó «para jugar con toda clase de equívocos» (Bravo-Villasante, 1976: 71).

Decía Iser que la experiencia estética que nos ofrece un texto literario oscila entre la coherencia y las asociaciones extrañas, entre el impacto que producen dichas impresiones y en cómo la observación de las mismas nos revela un mundo desconocido (1987: 232). Y todo porque en un mismo texto nos podemos encontrar con que los personajes, los acontecimientos o los trasfondos parecen cambiar de significación cuando lo que en realidad ocurre es que otras posibilidades de interpretación «empiezan a emerger con más fuerza, de manera que nos volvemos conscientes de ellas» (Iser, 1987: 233). Cuando nos sumergimos en la lectura de *Don Gil de las calzas verdes*, observamos el empleo magistral de la ironía, de la falsa apariencia y del gusto por lo insólito. Nos llama la atención el papel

1.– Florit Durán (1996: 33) subraya que fue Francisco B. San Román el que dio con la fecha correcta de la representación de esta comedia en el corral del Mesón de la Fruta durante el mes de julio de 1615. Tirso se quejó «lastimosamente» de la interpretación de la actriz Jerónima de Burgos «en un pasaje de sus *Cigarrales de Toledo* (1624)».

2.– Bravo-Villasante (1976: 71) se pregunta si el equívoco se puede considerar un síntoma del Barroco. Añade que esos equívocos (desde el amoroso, al divino o al que juega con la personalidad humana) se originaron en el Renacimiento, pero fue el siglo XVII el que lo admite «con tan fervorosa acogida que al verlos culminar en Tirso y luego en Calderón, suma cúspide de barroquismo, no podemos por menos que llamar la atención».

primordial que juegan los valores sensoriales, y el deleite que producen los colores, especialmente el color verde, que abre y cierra la composición.

Los colores del Barroco

Uno de los rasgos que caracterizan la mentalidad barroca es la combinación o superposición de elementos que, convenientemente entrelazados, son capaces de sorprender y penetrar en el alma del que observa. El color en *Don Gil de las calzas verdes* realza, a nuestro entender, lo aparentemente desproporcionado, lo que se esconde detrás de un secreto que ha de permanecer temporalmente oculto. A la ingeniosidad punzante de la comedia, ayuda el empleo de un colorido que sirve de apoyo al contenido que se desea transmitir. Como sea que el Barroco es el arte del movimiento, de la duplicidad entre realidad y apariencia, en la obra que nos ocupa toda esa tensión dramática se materializa en el tono (verde) que retrata al personaje principal y que revela no solo la luz de su vitalidad exterior, sino también lo opaco de su personalidad. La armónica elegancia del Renacimiento parece esfumarse en el Barroco y una serie de fuerzas irregulares ocupa su lugar. Los colores ya no evocan equilibrio y luminosidad, sino que son intensos, con predominio de la paleta del azul, de los ocre y del carmín. El rojo intenso, el verde y el azul son tonalidades distintivas de la pintura de las que se sirve Tirso cuando se describen los «arenales rojos» por los que discurre el Manzanares (v. 17), cuando se compara el oro (metal) con la «sangre vil» (v. 152) o cuando se dirige la mirada hacia el azul del cielo mientras se exclama aquello de: «¡Ay, ama, ¡qué bueno es Dios!» (v.450). No debemos olvidar que el sistema semiótico del color usado en el Siglo de Oro era conocido y compartido por el público, pues en todos los géneros «los escritores se cuidaban de presentar unidos significante y significado» (Castro Rivas, 2017: 111). La división tradicional que estuvo vigente durante la Edad Media (blanco, rojo y negro) se vio incrementada en los siglos siguientes con el azul, el verde y el amarillo.

El tópico de la geografía poética formó parte del contexto literario del Siglo de Oro. El espacio se hace color, olvida su frialdad distante e incluso nos revela un sentimiento amoroso. La protagonista compara la intensidad de su amor por don Martín con el fuego ocasionado por los griegos en el asalto a Troya: «Troya soy, si Scitia fui» (v. 114). Por otra parte, la naturaleza helada de Scitia la retrotrae a una vida marcada por la apatía y el desconocimiento de la pasión amorosa. Y es que la referencia a ese espacio de hielo perpetuo (Scitia) se asocia en esta obra de Tirso, sobre todo, con la crueldad sentimental³.

La concepción escénica barroca confirió a los valores sensoriales del color un gran significado. Se basó para ello no tanto en «principios naturalistas», como «en las posibilidades semióticas de una serie de elementos elegidos» (Vega, 2012: 159). De tal modo que el tono de una prenda resultaba un recurso «pertinente para urdir el enredo» (Vega, 2012: 160). Es interesante tener esto en cuenta en la comedia del mercedario, ya que el mismo autor hace ya mención explícita al color en el título. La intención cromática resulta entonces

3.– Rosa Navarro (1995: 41) contrapone la helada geografía poética de Scitia, que en Quevedo o Lope viene asociada al desdén amoroso, con el calor de Etiopía o al fuego abrasador del Etna, que identificaba a la llama que consumía al yo poético. En *La mirada al texto*. En nuestra obra, la antigua Scitia, es ejemplo de indiferencia amorosa.

de vital importancia para entender el desorden a que la trama da lugar. Así pues, en *Don Gil de las calzas verdes*, observamos la maestría del autor para fraguar intrigas a partir de aspectos visuales y plásticos que tienen a los colores como protagonistas. Y para ello debemos fijarnos en el color de la ropa, en el color de la naturaleza y en el que explícita o implícitamente se percibe en ciertos pasajes de la comedia, como la escena idílica de la danza de la Huerta (vv. 714-937) o la más artificiosa del «diluvio de los Giles» (vv. 2740-3062), cuando al amparo de la oscuridad y del disfraz y en claro contraste entre luces y sombras se presentan todos los falsos Giles delante de la casa de doña Inés.

El color del disfraz de doña Juana despierta desde el principio la imaginación del auditorio. Su relevancia es tal que inunda toda la composición. De repente, todo se vuelve de ese tono: la fuente de agua cristalina, los prados, las hojas bizarras, los racimos, los álamos, las parras que visten la huerta del Duque de sombra y frescor... Pero si el verde es el color de la belleza y del renacer primaveral, también lo es de la perplejidad que adorna la intriga. La protagonista discurre un curioso embrollo porque quiere vengar su honor y casarse con don Martín. Sueña con una existencia luminosa, pues solo «en los sueños está trazado el mapa de un mundo imaginable»⁴ y gracias a ella el espectador⁵ accede como un *voyeur* a su intimidad. El público de los corrales *observa* divertido el fino ingenio de Tirso y participa tanto como los personajes del magnetismo y de la plasticidad del espectáculo. La naturaleza idílica que contemplan al unísono doña Inés y doña Clara en el paraje de la Huerta del Duque enerva no solo su espíritu sino también el del espectador/lector, que refrenda las impresiones producidas en esa contemplación: los colores de la naturaleza que evocan frescura y elegancia y que «por medio de una asociación psicológica nos llevan más allá del verde, más allá del prado»; nos llevan «a la idea de lo verde» (Rogers, 1964: 250).

El fraile dramaturgo se sirve de la representación de los colores para construir paisajes, emociones y sentimientos. La paleta se compone de colores primarios como el blanco —que se vuelca hacia el argento—, el negro, el rojo o el azul. Pero es el verde el que predomina y en la obra nos sugiere tanto alegría como envidia o celos. También simboliza el erotismo que percibimos en doña Juana/don Gil y en el mismo don Martín cuando señala al final del primer acto aquello de que «Calzas verdes/ me pongo desde mañana/si esta color apetece» (vv.1011-1013). Y es que el deslumbramiento que provoca la presencia de Juana Solís vestida como un mancebo con calzas se debe no tanto a su físico como a su ropa⁶. El resplandor del verde realza el donaire de la protagonista mientras cautiva con un matiz inesperado a doña Inés, que en el acto primero alaba a un don Gil, que viste «unas calzas todas verdes/que cielos son, y no calzas» (vv. 992-993), y aun en el segundo acto

4.- La cita procede de Charles Nodier y la recoge Gaston Bachelard en su libro *El agua y los sueños* (2003: 32).

5.- De la verdadera historia de doña Juana solo son sabedores su criado Quintana y los espectadores que asisten a la representación. Se crea así la ilusión de teatro dentro del teatro, pues nuestra dama, a causa de su disfraz, se convierte —como sugiere Florit Durán 1996: 42— en un actor que interpreta su papel ante un público que está integrado por el resto de personajes de la comedia.

6.- Enrique García Santo-Tomás en su edición a *Don Gil de las calzas verdes* (2018: 55) destaca que esta obra, como otras piezas del periodo «que explotan los equívocos derivados de las apariencias es quizás el caso más sofisticado». Añade también que, en definitiva, lo que atrae del personaje de don Gil no es lo cercano al canon clásico, esto es, aquello que se mueve entre lo «arribatadoramente viril» o lo «típicamente femenino», sino lo que causa extrañeza y resulta difícil de clasificar. Lo confirman las palabras de doña Inés cuando se descubre seducida por la «hermosa rareza» de doña Juana/don Gil: «Es el don Gil que yo adoro/ un Gilito de esmeraldas» (vv.980-981), porque es dueño «de una cara como un oro/ de almíbar unas palabras (vv. 990-991)», p. 57.

añade: «es un gallardo y joven caballero/ que por la gracia de un verde vestido/ con que le vi en la huerta el día primero/ *calzas verdes* le di por apellido» (vv. 1795-1798).

El color verde se mueve entre las emociones positivas y los significados negativos. Frente a la esperanza, la alegría y el equilibrio subyace también lo demoníaco. Don Gil el verde es el «blanco de mi afición» (v. 2000) en palabras de doña Inés, pero se convierte en «Un don Gil o Lucifer» (v. 2023) según la apreciación del criado Osorio y en un enemigo declarado de don Martín: «¡Válgate el diablo el don Gil!» (v. 2045). El afligido galán vive inmerso en una red de la que no sabe cómo salir: «¿Hay confusión semejante? ¡Qué este don Gil me persiga/ invisible cada instante/ y que por más que le siga/ nunca le encuentre delante!» (vv. 2011-2015); «¡Este don Gil será estrago/ de toda mi casa!», (vv. 2028- 2029).

La engañosa luminosidad que envuelve la figura de la joven disfrazada atrapa al resto de personajes, pues la transformación de doña Juana en don Gil impresiona tanto que a todos cuesta encontrar la verdad: «Engañome como a todos/ don Gil de las calzas verdes» (vv. 3243-3244), admite finalmente doña Clara. Las jóvenes Clara e Inés se enamoran porque la figura que representa don Gil/doña Juana no se corresponde con el canon masculino clásico. Es la ornamentación cromática la que anula el contenido. Por eso, cuando se destapa el embuste, advertimos que la «hermosa rareza» reside únicamente en la superficie. Es la admiración por todo lo que brilla la que explica el entusiasmo que las calzas provocan en la sensibilidad de las damas. El esplendor del verde, que en la comedia arranca no pocas palabras de júbilo, nos remonta a conceptos de épocas pasadas. Porque en la estética medieval ese era el color de la juventud, el color de la esperanza y el color del amor cortés. Y simbolizaba el enamoramiento: «Por eso debe el caballero que ha hecho un viaje regresar a su casa vestido de verde», nos recuerda Huizinga (1985: 393).

El color y la máscara

La teatralidad de esta comedia no solo resalta la necesidad que tiene el individuo de forjar su destino, sino que busca impresionar. Para ello recurre a todo tipo de estímulos que provoquen admiración o sorpresa. Juana Solís parte para Madrid con la intención de frustrar los planes de su enamorado, que ha decidido acatar la decisión de su padre y casarse con la rica heredera doña Inés. El público observa de forma admirablemente amena la férrea voluntad y el ingenio que encierra la personalidad de la protagonista.

... y aunque sabe que nací	150
sino tan rica, tan noble,	
el oro, que es sangre vil	
que califica interés,	
un portillo supo abrir	
en su codicia. ¡Qué mucho,	155
siendo él viejo y yo infeliz!	
Ofreciose un casamiento	
de una doña Inés, que aquí	
con setenta mil ducados	
se hace adorar y aplaudir.	160

Cuando nuestra dama se presenta en la capital, se apropia de la máscara de don Gil de Albornoz, nombre inventado por el padre de su galán para justificar la conducta de su hijo:

Díjole que se mudase	173
el nombre de don Martín,	
atajando inconvenientes,	175
en el nombre de don Gil,	
porque si de parte mía	
viniese en su busca aquí	
la justicia, deslumbrase	
su diligencia este ardid.	180

El disfraz masculino no solo encierra el *leit motiv* de la obra, sino que enfrenta el temperamento dinámico de la dama vallisoletana: «Disfraceme como ves/ y, fiándome de ti, / a la fortuna me arrojó/ y al puerto pienso salir» (vv. 217-220), con la actitud pasiva de su enamorado. Si el brillo del ropaje nubla la mente de los presentes, es debido a que la magia del verde personifica símbolos clásicos como la esperanza, la primavera o el deseo, según «la caracterización dramática de doña Juana y las perspectivas de sus interlocutores» (Arellano, 2001: 58). El don Gilito de las verdes calzas resulta tan extraordinario que consigue enamorar no solo a una mujer, sino a dos. Doña Inés y doña Clara caen sin remedio en la tupida red que teje la disfrazada sin que el antiguo pretendiente de Inés, que contempla los acontecimientos con no poca desazón, acierte a salir de su asombro. Como asombrado está también don Martín, cuya falta de agudeza le impide sospechar del asunto de las cartas falsas y de la insólita noticia que en ellas se da: que doña Juana se queda en el convento de San Quirce «con sospechas de preñada» (v. 1158). Si el color verde es el color de la naturaleza, de la primavera y de la juventud⁷, en Tirso revela también inexperiencia — como acontece con las ingenuas damitas que se enamoran de la joven travestida— o falta de pericia, como ocurre con don Martín, caballero tan petulante como incapaz de descubrir los ardides de doña Juana. No solo da crédito a la falsa misiva de que su amante ha muerto, sino que cree que su perseguidor, ese don Gilito del que oye hablar pero que nunca alcanza a ver es «el alma en pena de su dama» (Arellano, 2001: 68). La astucia e ingenio de la protagonista contrasta con la necedad de su galán y de los otros Giles fingidos, que como reflejo del verdadero Gil de las calzas verdes se presentan en la cómica escena nocturna: «Ya son cuatro, y serán mil/ ;Endiablado está este paso!» (vv. 3021-3022), observa el criado Caramanchel cuando ve desfilar a don Juan, a don Martín, a doña Clara y a doña Juana, vestidos todos de tal guisa⁸. Si la pintura barroca usaba técnicas pictóricas que jugaban con la perspectiva o el sombreado, Tirso manipula la escena de igual modo al crear trampas con las que engaña a los personajes haciéndoles ver lo que no es.

La belleza de la vestimenta ofusca la mente de los personajes que la admiran. Para las cándidas damas que se enamoran de doña Juana travestida de don Gil, las calzas verdes representan la esperanza, como así lo revela doña Clara: «el premio por más gentil /es verde cual mi esperanza/ y es en el nombre don Gil» (vv. 2393-2395) o incluso la prima-

7.- El criado Caramanchel se refiere a doña Juana/don Gil como «mi verde amo» (v. 2204).

8.- «Yo soy/ don Gil el verde o el pardo» (vv. 3035-3036), sentencia doña Juana cuando advierte lo absurdo de la situación.

vera, como la misma Juana en su doble papel de Elvira se encargará de subrayar: «Y tan verdes como él/ que es abril de la hermosura/ y del donaire Aranjuez» (vv. 1396-1397)⁹. Sin embargo, sabemos que el verde no solo se asocia con la luminosidad y la armonía. La tradición nos enseña su lado oscuro, que incluye la lujuria, la envidia o lo diabólico, como destaca Nadine Ly cuando profundiza en los diálogos de algunos de los personajes de la obra¹⁰. En el brillo intenso que emana del disfraz late la ambigua naturaleza de la protagonista. Siempre es más sencillo analizar lo pacífico, lo sencillo o lo idéntico, rasgos que no definen precisamente la asimétrica naturaleza de nuestra dama.

Narrativa visual y erotismo de la mujer travestida

El *Don Gil de las calzas verdes* es una pieza en la que lo visual se manifiesta con especial relevancia. Como la escenografía del periodo áureo era tosca, el espectador tenía que recurrir a su imaginación y entrar en el juego que le había preparado el autor. Ni Tirso ni Lope de Vega recurrieron a artilugios sofisticados para representar escenas complejas. El Fénix pensaba que el decorado solo se necesitaba «para suplir lo que el autor por incompetencia, no era capaz de comunicar al público mediante la palabra» (Alonso, 2007: 19). Ambos dramaturgos se sirvieron mucho del decorado verbal, que suplía la escasez de medios escenográficos sin menoscabo de la intensidad de la acción dramática. Porque lo que en verdad refuerza y define la tipología de los personajes de esta comedia es el vestuario. El disfraz varonil y, sobre todo, el color del vestido es un signo portador de múltiples significados. La elección de los colores en el Barroco respondía tanto a criterios estéticos como a significados simbólicos y su empleo en nuestra obra (el verde del traje) contribuye a resaltar tanto la energía como la ambigüedad que rodea al personaje protagonista.

Si es verdad que la presencia de una mujer en el universo masculino resulta paródica en la mayoría de las comedias áureas (Campillo, 2011: 74), no es menos cierto que hubo dramaturgos que utilizaron el disfraz para algo más que para mostrar las múltiples facetas de la personalidad femenina. En nuestro autor, el equívoco del tono de las calzas subraya la superioridad de la dama en clara oposición a la torpeza de los galanes masculinos, especialmente de don Martín. No es que Tirso reivindicara con ello los derechos que eran negados a las mujeres de su tiempo, como sí se percibe en las comedias de las dramaturgas del Siglo de Oro (Campillo, 2011: 78), sino que el personaje de doña Juana huye de los estereotipos tradicionales reservados a las féminas. Discrepamos de quien piensa que lo esencial en *Don Gil* «no es el mensaje, el contenido, sino los elementos anecdóticos» (Campillo, 2011: 75). Creemos que nuestro autor se sirve de la comicidad, de la simulación y del apoyo externo del ropaje para hacer hincapié en la capacidad resolutoria de la joven que viaja de Valladolid a Madrid en busca de reparación para su honra. No olvi-

9.– Nadine Ly (1983: 97-98) insiste en las distintas interpretaciones que proyecta el color verde en *Don Gil*, según hable uno u otro personaje.

10.– Ly (1983: 98) recoge las intervenciones de don Martín evocando deseo («Calzas verdes/ me pongo desde/ mañana si esta color apetece» (vv. 1014-1016); de Caramanchel advirtiendo la lujuria de su amo («...aunque es lampiño el don Gil/ en obras y en nombre es verde» (vv. 2224-2225) y también de doña Juana (Elvira), de Quintana y otra vez Caramanchel subrayando lo diabólico del color. La intervención de este último es suficientemente elocuente: «No quiero más tentación; / que me dais que sospechar/ que sois duende o familiar/ y temo a la Inquisición» (vv. 1682-1685).

demos que es ella la que finalmente resuelve el conflicto al volver a su condición natural. Así pues, tenemos por un lado un movimiento vertical y externo, que es el camino lineal desde Valladolid hasta la capital, desde la periferia al centro¹¹; y por otro, un movimiento interno y circular, que se asocia al fin último del viaje: doña Juana recupera al galán de quien está enamorada. Y lo hace en la Corte, no en el lugar de procedencia, que queda lejano y al que no se retorna. En una comedia caracterizada por el carácter mudable¹² de los personajes y por sus cambios de nombre, todo vuelve al origen con las bodas de Juana y su galán (don Martín), Inés y el suyo (don Juan) y Clara con su primo Antonio. Finaliza la pieza Caramanchel al pedir que alguien rece por el alma de su amo: «¿Hay quien rece por el alma/ de mi dueño, que penando/ está dentro de sus calzas?», (vv. 3250-3252). A lo que doña Juana responde airada: «Necio, que soy tu don Gil. / Vivo estoy en cuerpo y alma. / ¿No ves que trato con todos / y que ninguno se espanta?», (vv. 3257-3260). Y ante la incredulidad del criado: «Y ¿sois hombre o sois mujer?», Juana reinstaura la armonía: «Mujer soy» (v. 3261), mientras pone fin a sus mentiras tramadas: «Y porque su historia acaba/ don Gil de las calzas verdes» (vv. 3270-3271).

El estilo festivo de esta y de otras piezas del fraile mercedario fue objeto de críticas severas a lo largo del tiempo. Aun cuando se elogiaba la construcción de la intriga, sus comedias fueron calificadas de inmorales e incluso de escandalosas y vulgares. Hay que esperar a la segunda mitad del siglo XIX para que estudiosos como Menéndez Pelayo o Blanca de los Ríos ensalcen la extraordinaria fortaleza de los personajes tirsianos (Banús-Galván, 2001: 165). Y es que la fortuna de Tirso de Molina conoció no pocos altibajos, pues muchos críticos discreparon de la estética que transmitían sus comedias negando que reflejaran la realidad de la España barroca. El ímpetu y el ardor de muchos de los caracteres femeninos, que nuestro autor dibuja con verdadera agudeza¹³, fue abiertamente censurado. Por nuestra parte, defendemos que el talento del fray Gabriel concibió unos personajes a los que el disfraz sirve para transgredir las normas y para mostrar la imagen inusual que consiente que la mujer se identifique «con una parte de su ser, fragmentándose el personaje femenino en subjetividades y disímiles, tal y como sucede en las varias identidades de Juana en *Don Gil de las calzas verdes*» (Cruz, 2012: 70).

La dama protagonista nos proporciona una visión poco convencional de la condición femenina. La estrategia de su disfraz, principalmente como don Gil, pero también como doña Elvira, nos descubre un engaño con tintes de crueldad del que se vale para vengar la traición amorosa de don Martín y domar su voluntad. Entendemos que el discurso de Juana Solís en sus distintas identidades ejerce una «violencia creativa y verbal» contra sus adversarios (Bouchiba-Fochesato, 2019: 306) que difiere de la fuerza clásica y del tradi-

11.– Enrique García Santo-Tomás (2018: 45), en su edición a la obra, subraya que, si bien «el motivo del viaje no estructura el desarrollo de *Don Gil de las calzas verdes*, sí resulta de importancia seminal, sin embargo, el recurso temático del desplazamiento».

12.– Sirva de ejemplo las palabras de D^a Inés a su padre en lo que a asuntos del corazón se refiere: «quiero/ ser mudable, porque espero/tener así más belleza» (vv. 1177-1179).

13.– Banús y Galván (2001: 171) sostienen la visión de críticos como Adolf Schack y Ángel Valbuena Prat, que alabaron la maestría de los caracteres tirsianos, sobre todo la brillantez con la que observa la psicología femenina y su aguda visión a la hora de enfocar la sociedad de su tiempo. A otros como Ticknor o Gil y Zárata, desagradaba la falta de decoro de ciertos argumentos del fraile dramaturgo y el modo que emplea para mostrar no solo la desenvoltura de los personajes femeninos sino la debilidad de los masculinos (2001: 163).

cional dominio ejercido por los hombres. Según esta investigadora, en el comportamiento de la joven se observa una violencia propiamente femenina que «no amenaza su estatuto socio-dramático de heroína positiva y que permite que la acción se desarrolle hacia el desenlace» (2019: 306). Es la ausencia de una verdadera autoridad masculina lo que facilita que doña Juana forje sus propios planes con maquiavélica seguridad. Y, en efecto, la escenografía tirsiana resalta el poder visual de las calzas verdes y la destreza de la dama en el uso paródico de las convenciones escénicas¹⁴. Porque el vestuario informa al público sobre la condición social y los rasgos del personaje y fray Gabriel lo utiliza con «extraordinaria gracia, ingeniosidad, originalidad y sentido teatral» (Ruano, 2000: 153).

Como ocurre también con otras travestidas del período áureo, el cambio de identidad resulta el desencadenante de la acción. El público participa de la historia porque conoce las vicisitudes del personaje protagonista, que ya desde el principio sale a escena en traje de varón. Como el auditorio solo quiere saber cómo Juana va a resolver el embrollo que ha construido, el desenlace tiene que ser «tranquilizador», pues era obligado el retorno sereno a «la verdad de los hechos»¹⁵. La técnica teatral de Tirso no versa entonces sobre el realismo sino sobre la ilusión de realidad. No se trataba de remedar la vida, sino el arte (Ruano, 2000: 162).

Toda la obra *Don Gil de las calzas verdes* gira alrededor de la figura de doña Juana Solís, la joven despechada que se venga de su galán a través de un sofisticado engaño que deja al descubierto una personalidad astuta y tenaz. Si el recurso de la dama disfrazada es un rasgo habitual en el teatro del Siglo de Oro, no lo es tanto la fortaleza de carácter con la que se presenta en escena. La mujer no es aquí un ser pasivo, no es ella el objeto del deseo masculino. En esta obra los roles se invierten: son las tres damas (Juana, Inés y Clara) las que se muestran activas a la hora de perseguir al objeto deseado. La agudeza de Tirso se revela cuando profundiza en los dos Giles, el de las calzas verdes que asume Juana, y el don Gil de Albornoz, seudónimo que utiliza don Martín en Madrid. Sin caer en el anacronismo de tildar a nuestro dramaturgo de feminista, no podemos obviar la comparación entre ambos; es decir, entre la dama travestida y su galán. Es la protagonista (que no tiene barba, pero lleva jubón y calzas, prendas masculinas por excelencia) la que posee las cualidades tantas veces atribuidas al varón y no al revés. El simbolismo que desprenden las calzas de don Gil/doña Juana, que son verdes y no de otro color, revela la singularidad de su persona. Y sabemos que en latín *persona* significaba máscara usada por un personaje teatral. Entonces, el vistoso traje se convierte en el punto de partida para la representación del juego escénico que propone el autor y del que conscientemente participan los espectadores. Porque el hombre, señala Navarro Durán al reflexionar sobre la actitud de las damas tracistas del mercedario, «se siente más atraído por lo que intuye, que por lo que contempla sin dificultad alguna» (2021: 28). Otro aspecto que sobresale en esta *performance* es la actitud de Juana, que toma implacable venganza por el agravio sufrido de

14.- Tirso prestó mucha atención a los aspectos visuales de la escena e hizo un uso irónico de las convenciones de escenificación. En *Don Gil*, «reduce al absurdo la utilización de la vestimenta teatral como signo de identidad del personaje». En «Escenografía tirsiana: del texto al espectáculo», J. M. Ruano (2000: 150).

15.- Mier Pérez (2023: 79) recuerda la aportación de Díez Borque al respecto. Para este autor, el pacto con el público suponía «pura teatralidad» en el enfrentamiento entre la realidad y la apariencia, pues precisamente ese conflicto servía «de apoyo de la estructura argumental de la pieza».

parte de quien le dio palabra de esposo¹⁶. Su personaje disfruta con la torpeza e ingenuidad de sus contrincantes. En un aparte se burla con descaro de la prometida de su galán: «Ya esta boba está en la trampa» (v. 1438), después de asegurarle que el don Gilito por el que la joven Inés bebe los vientos está enamorado de doña Elvira, otra de las identidades que ella misma asume. Si Inés se decidiera a rechazar a don Gil de Albornoz, trasunto de don Martín, ella correspondería a su vez despreciando al imberbe Gilito. Resulta curiosa esta obra en la que la máscara teatral escenifica una «ilusoria apariencia de justicia, que excusa en parte a la venganza» (Shopenhauer, 1999: 114).

La mujer era en la España del Siglo de Oro «una criatura de segundo grado» (Vossler, 1965: 111), pero las comedias de Tirso inciden en el lado enérgico y voluntarioso de su naturaleza. Por el contrario, los galanes son presentados como seres pusilánimes y carentes de imaginación. El mundo al revés, podría decirse. Sin embargo, la astucia y el ingenio femeninos, así como su derecho a la revancha son únicamente válidos en un escenario. Solo así el público acepta que Juana Solís finja ser un caballero y salga a escena vestida de verde, color cuya tonalidad psicológica encierra tanto la luz de la verdad como la oscuridad del engaño y de la traición. Para los espectadores masculinos del Barroco español, una mujer en traje varonil ejercía una atracción abiertamente sexual, pues en ningún otro lugar público que no fuera el teatro podía un hombre disfrutar de semejante carga erótica¹⁷. Por otra parte, el recurso del disfraz permitía que la audiencia femenina, a través de su identificación con las protagonistas, viviera situaciones «vedadas en la vida real»¹⁸. Estamos ante un instrumento que exige de la comedianta una prestancia conforme a esa nueva identidad fingida, pues la dama tracistista debía atraer para sí la simpatía del público. Como el mercedario era consciente de que las implicaciones de tipo erótico-sexual elevaban el interés de la platea, resulta comprensible su disgusto ante la arbitraria elección de Jerónima de Burgos para el papel de doña Juana. Y es que la mayor respuesta que porta el disfraz varonil reside en la insistencia con que el resto de los personajes destacan la lozanía y la juventud de las disfrazadas, «hecho que favorece por un lado la construcción de la tensión dramática, pues el público es entonces consciente de que pueden ser descubiertas de forma inminente, y por otro una mayor implicación de los espectadores cimentada en la ironía dramática y la comicidad resultante» (Nisa-Moreno, 2002: 539).

Conclusiones

Nuestra aproximación al texto se ha basado en la profundidad del mensaje que las formas proponen. Nos ha interesado la relación que se establece entre el autor y su intuición

16.– Decía Shopenhauer que el que cobra venganza «quiere resarcirse de lo sufrido mediante el goce del tormento ajeno», 1999: 114. El personaje de doña Juana concibe un embrollo maquiavélico que ella misma se encarga al final de desenredar. Navarro Durán (2021: 18) piensa que lo que mejor define al personaje principal son las palabras de su criado Quintana: «¡Dios me libre de tenerte / por contraria!» (vv. 2356-2357).

17.– M. McKendrick (1974: 321) subraya que: «Nowhere but in the theatre could a man publicly enjoy the sight if the female leg clearly outlined from ankle to thigh».

18.– Para Teresa Ferrer Valls (1998: 16), el equívoco del traje masculino aportaba una carga transgresora porque representaba una inversión de los papeles tradicionales. Juana es una figura activa que tiene como fin prioritario alcanzar la felicidad propia y no duda en usurpar la identidad de su prometido, robarle su dinero y seducir a su bella y adinerada novia. En «Mujer y escritura dramática en el Siglo de Oro: del acatamiento a la réplica de la convención teatral».

(personal) del mundo que le rodea. Es sabido que una obra exige un modelo de análisis, pero sabemos también que la atracción que ejerce un texto nos tienta a reformular toda teoría e ir más allá. En *Don Gil* hemos reflexionado con relativa libertad de movimientos sin perder nunca de vista la estética del lenguaje que la conforma. Desde el principio, apreciamos la importancia de los colores. Toda una paleta de grises, plateados, naranjas, ocres y, especialmente, el color verde, que todo lo domina y que muestra las dos caras de la protagonista; por un lado, juventud, suavidad, finura y, por otro, la fortaleza de una auténtica virago, decidida siempre a lograr su objetivo «sin perdonar medio alguno por impropio que sea» (Vossler, 1965: 111).

Nuestra comedia muestra todas las paradojas de un tiempo en que el engaño era un medio aceptado, cuando no necesario, para sobrevivir. Doña Juana va y viene; se disfraza de hombre, toma distintas identidades de mujer, seduce a las damas y a los caballeros y no escatima medio alguno para conseguir su beneficio, aunque sea mintiendo o quitándoselo a los demás. El dramaturgo presenta un mundo en el que la mujer manda y el hombre obedece, un universo audaz que no por ello traiciona los valores de su época. También resume muchas de las características del arte barroco. A falta de una escenografía sofisticada, el desarrollo escénico de la historia se intuye gracias a la utilización del color como elemento dramático. La sensibilidad del espectador se estimula gracias a la paleta inicial de ocres, blancos y rojizos y se completa con la dualidad de luz y sombra que proyecta el verde, símbolo de la vitalidad, la riqueza sensual y la frialdad de la protagonista. La complejidad estilística de Tirso se acentúa en el vaivén de doña Juana, que va de la periferia al centro con un objetivo trazado. No obstante, la trama se resuelve de forma tortuosa, porque, no lo olvidemos, «el Barroco es el arte de acertar fallando» (García Gutiérrez, 1972: 70). Ya el equilibrio del Renacimiento se desvanece y es sustituido por el amontonamiento de elementos decorativos, como ocurre en la escena de la Huerta del Duque, en la que vemos a don Juan y a doña Inés, a su prima Clara y a doña Juana-don Gil acompañada del criado Caramanchel. El decorado verbal podría evocar un *locus amoenus* con música y danza, sino fuera por la manipulación de los signos externos del galanteo amoroso¹⁹. El espectador, consciente de que todo el retorcimiento que contempla no es más que una ficción, aplaude satisfecho mientras Tirso se sirve de sus criaturas para ahondar en ciertos aspectos de la sociedad de su tiempo. Si la dama y el galán son importantes, no lo es menos el gracioso Caramanchel, cuya mirada conservadora se utiliza para transmitir «desde un enfoque cómico la crítica contra la ideología reaccionaria que castigaba duramente la ambigüedad sexual, presente de manera bastante ostensible, paradójicamente, en la sociedad barroca» (Escalonilla, 2004: 735).

La transformación escénica de una mujer en traje de varón supone matizar no solo la relación entre el lenguaje y el disfraz, sino el tono de voz y el aspecto físico de la disfrazada. De no ser así, desaparece «un importante elemento de comicidad, comunicación y complicidad con el público, y por tanto, se desaprovecha el uso convencional de la verosimilitud dentro del microcosmos ficticio de la comedia» (Escalonilla, 2000: 490). El desatino

19.- Escalonilla López (2004: 733) defiende que «el súbito enamoramiento de una disfrazada» no es más que un ardid para reflejar la «superficialidad y frivolidad que caracterizaban las relaciones hombre-mujer, basadas, en gran parte, en el atractivo físico, en las falsas promesas y en una idea estereotipada tanto del galán como de la dama, tomando como prototipo a los protagonistas masculinos y femeninos del amor cortés».

de Jerónima de Burgos, la actriz que representó a doña Juana en su estreno provocó la burla de Lope y las quejas del mercedario, que criticaba que «se echara a perder una comedia por lo mal que le entalla el papel al representante»²⁰. La idea de conceder a la mujer protagonismo escénico y un rol central en las representaciones teatrales es mérito del Fénix y de su *Arte nuevo de hacer comedias* (1609). Los personajes femeninos desafiaban así los cánones sociales mediante la palabra, el engaño o el disfraz. Sin embargo, no todo era posible, pues la nueva fórmula exigía decoro y credibilidad:

280 Las damas no desdigan de su nombre,
y si mudaren traje, sea de modo
que pueda perdonarse, porque suele
el disfraz varonil agradar mucho.
Guárdese de imposibles, porque es máxima
285 que solo se ha de imitar lo verosímil
(Lope de Vega, 2003)

Nuestra reflexión en torno a *Don Gil de las calzas verdes* parte del texto mismo y no tiene en cuenta (al menos, no en su conjunto) la interpretación teatral que se hace de él. Fijamos la atención en el personaje de Juana y en lo que significa tanto el color de su disfraz como el resto de los colores que decoran la expresividad formal de la obra. Solo después nuestro pensamiento se acerca a la reacción de los espectadores de su tiempo. Estamos de acuerdo en que Tirso no solo pretende agrandar al público cuando utiliza el recurso de la dama en traje varonil. Hay críticos que consideran que el travestismo de las comedias tirsianas presenta una funcionalidad tanto cómica como de transmisión ideológica subversiva (Escalonilla, 2004: 736). Por nuestra parte, sugerimos la profundidad psicológica con que el fraile poeta retrata a las mujeres, a las que dibuja con mayor superioridad intelectual que el hombre. No es una *donna angelicata* la disfrazada que desplaza al varón del centro a la periferia. Parece como si la gracia renacentista se hubiera transformado y del resultado emanara una sensación de extrañeza. Bajo el color verde y limpio del disfraz se esconde un personaje sinuoso y oscuro, cuyo triunfo más que restaurar la armonía sentimental, la impone. El mundo es imperfecto y el ser humano vive a merced de las circunstancias. Cuando el espectáculo termina, el público no solo sabe que en la realidad no hay lugar para moradas de fantasía, sino que es consciente de haber asistido a un simulacro.

Decía Aguiar e Silva que el teatro constituía la expresión más genuina del ideal barroco. Se trataba de crear un mundo imaginario donde «la apariencia se afirma como realidad, donde la máscara y los efectos escénicos instauran la ilusión y, al mismo tiempo, dejan entrever su ruptura» (1979: 290). La manifestación del conflicto en nuestra comedia se sustenta en la opulencia sensorial del color verde, que no encierra un significado directo, sino que se traduce en valores de contraste. El personaje de Juana Solís es más

20.– Enrique García Santo-Tomás (2018: 13) subraya en su edición a *Don Gil de las calzas verdes* el lamento de Tirso a través de don Melchor en el Cigarral cuarto de los *Cigarrales de Toledo*. Se quejaba el mercedario porque «habiéndose su dueño desvelado en pintar una dama hermosa, muchacha y con gallardo talle que, vestida de hombre, persuada y enamore la más melindrosa dama de la corte, salga a hacer esta figura una del infierno, con más carnes que un antruejo, más años que un solar de la Montaña y más arrugas que una carga de repollos...». El público áureo apreciaba la intriga que provocaba que una mujer vestida de hombre sedujera a otra mujer. Pero el equívoco debía ajustarse a la verosimilitud y para ello era fundamental la elección de la comediante adecuada.

complejo de lo que la apariencia revela. El espectador sabe que los contornos que dibujan su naturaleza enérgica se atenúan y confunden en las distintas tonalidades del disfraz. No en vano, toda representación teatral se nutre «de la profusa riqueza alegórica, de la máscara y del disfraz» (Aguiar e Silva, 1979: 290). Como si de un lienzo se tratara, el fraile dramaturgo traza el retrato de una dama disfrazada de verde que viaja de norte a sur en busca de su galán. Hallamos en esa pintura el contraste violento entre el resplandor de las tonalidades claras y las luces frías que por momentos enrarecen el semblante de la retratada. Y es así que esta comedia, como todo el mundo barroco, se mueve en el terreno de las apariencias. Todos los equívocos alrededor del personaje principal resultan un acierto escénico «ya que juzgamos las cosas no por lo que son sino por lo que pretenden ser» (García Gutiérrez, 1972: 70).

La puesta en escena de *Don Gil de las calzas verdes* crea efectos dramáticos a partir del contraste entre luces y sombras. La personalidad de doña Juana está llena de defectos y de virtudes y revela la dualidad de la naturaleza humana. El tono verde de su ropaje conmueve a un auditorio que se siente fascinado por el colorido intenso de su ropaje. Pero tal luminosidad también distorsiona la figura de la dama, que se recarga de tensión. Si el equilibrio renacentista subraya la elegancia sin afectación, el mercedario maneja un signo reconocible en el Barroco, la suntuosidad del color, para mostrar una época de vitalismo frustrado que considera que la pérdida de la honra ha de ser combatida con fiereza. Y eso es lo que lleva a cabo doña Juana: a través del travestismo psicológico de su disfraz se vengó del caballero que la sedujo e impone su criterio moral al resto de los personajes. El dominio retórico y la habilidad en la construcción de los caracteres femeninos confieren singular dinamismo a una obra que alumbra un discurso alternativo y lleno de contrastes, en el que la tensión expresiva y el dominio del color se convierten por sí mismos en tema de un interesante combate entre el ser y el parecer.

Obras citadas

- AGUIAR E SILVA, Vitor M. *Teoría de la literatura*. Madrid, Gredos, 1979, 3ª reimpresión. Traducción de Valentín García Yebra.
- ALONSO MATEOS, Abel. «El teatro barroco por de dentro». *Per Abbat: boletín filológico de actualización académica y didáctica*, 2 (2007), pp. 7-46. En red: <<https://dialnet.unirioja.es>>descarga>articulo>.
- ARELLANO, Ignacio. *Arquitecturas del ingenio. Estudios sobre el teatro de Tirso de Molina*. Publicaciones del Instituto de Estudios Tirsianos, Universidad de Navarra, 2001. En red: <<https://dadun.unav.edu>>.
- BACHELARD, Gaston. *El agua y los sueños*. México: FCE, 2003, 4ª reimpresión. En red: <www.uv.mx>.
- BANÚS, Enrique-GALVÁN, Luis. «La comicidad de Tirso de Molina: “libertinaje” o “candor”, perjuicios y autoridades». *AISO*. Strosetzki, Christoph, (coord.), 2001, pp. 161-175 En red: <<https://cvc.cervantes.es>>.
- BOUCHIBA-FOCHESATO, Isabelle. «¿Existe una violencia femenina en el teatro de Tirso de Molina?». *HIPOGRIFO*, 7.1 (2019), pp. 301-314. En red: <<https://dialnet.unirioja.es>>.
- BRAVO-VILLASANTE, Carmen. *La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI-XVII)*. Madrid: SGEL, 1976.
- CAMPILLO, M.J.R et alii. «El disfraz varonil en el teatro español de los Siglos de Oro». *TRIANGLE*, 4 (2011), pp. 69-85. En red: <<https://revistes.urv.cat>>.
- CASTRO RIVAS, Jessica. «Responderá aquel que tiene/ El más perfecto color»: Las *Disputationes de colores* en el teatro de Calderón de la Barca. *Anuario calderoniano*, vol. extra, 2 (2017), pp. 111-125. En red: <<https://recyt.fecyt.es>>.
- CRUZ, Anne J. «Tirso de Molina ¿feminista? El caso de Marta la piadosa» *AIH*, 4 (2012), pp. 69-77, En red: <<https://dialnet.unirioja.es>>.
- ESCALONILLA LÓPEZ, Rosa A. «Teatralidad y escenografía del recurso del travestismo en el teatro de Calderón de la Barca». *SIGNA*, 9 (2000), pp. 477-508.
- . «Estética escénico-lingüística y ficción cómica de los travestidos en las comedias de Tirso de Molina». *AISO*, vol. 1, Domínguez Matito, F-Lobato López, M.L (eds.), 2004, pp. 723-736. En red: <<https://cvc.cervantes.es>>.
- FERRER VALLS, Teresa. «Mujer y escritura dramática en el Siglo de Oro: del acatamiento a la réplica de la convención teatral». *Actas del Seminario La presencia de la mujer en el teatro barroco español*. Almagro, 23-24 de julio de 1997. Colección Cuadernos Escénicos, nº 5, 1998, pp. 11-32. En red <<https://cervantesvirtual.com>>.
- FLORIT DURÁN, Francisco (ed.). *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso de Molina. Madrid: Bruño, 1996.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, Juan. «Psicología del Barroco», *Revista de Estudios Extremeños*, 28.1 (1972), pp. 67-75. En red <<https://www.dialnet.unirioja.es/>>.
- GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique (ed.). *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso de Molina. Madrid: Cátedra, 2018, 6ª edición.
- HUIZINGA, Johan. *El otoño de la Edad Media*. Madrid: Alianza Editorial, 1985, 6ª reimpresión.
- ISER, Wolfrand. «El proceso de lectura: enfoque fenomenológico», en *Estética de la recepción*. Mayoral, J.A. (ed.). Madrid: Arco libros (1987), pp. 215-243.
- LOPE DE VEGA, Félix. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Rozas, Juan Manuel editor. Alicante, Biblioteca Virtual Cervantes, 2003. En red <www.cervantesvirtual.com/obra/arte-nuevo>.
- LY, Nadine. «Descripción del estatuto de los personajes en *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso de Molina», *CRITICÓN*, 24 (1983), pp. 69-104. En red: <<https://cvc.cervantes.es>>.

- MCKENDRICK, Melveena. *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age: A study of the Mujer Varonil*. New York-London: Cambridge University Press, 1974.
- MIER PÉREZ, Laura. «Juegos de identidad y trama teatral en las comedias de Lope de Rueda». *Atalanta: Revista de Letras Barrocas*, 11.2 (2023), pp. 63-86. En red: <<https://revistaatalanta.com/index>>.
- NAVARRO DURÁN, Rosa. *La mirada al texto*. Barcelona: Ariel, 1995.
- . «Discursos “feministas” en boca de damas de comedias de Tirso de Molina», en *La mujer, protagonista del teatro español del Siglo de Oro*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2021, pp. 15-33. En red: <<https://ruidera.uclm.es>>.
- NISA CÁCERES, Daniel-MORENO SOLDEVILLA, Rosario. «La mujer disfrazada de hombre en el teatro de Shakespeare y Lope de Vega: articulación e implicaciones de un recurso dramático». *Neophilologus*, 86 (2002), pp. 537-555. En red <<https://researchgate.net>>.
- ROGERS, Edith. «El color en la poesía del Renacimiento y del Barroco». *Revista de Filología Española*, vol. XLVII, n° ¼ (1964), pp. 247-261. En red: <<https://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es>>.
- RUANO, José M. «Escenografía tirsiana: del texto al espectáculo», en *Varia lección de Tirso de Molina (Actas del VIII Seminario del Centro para la Edición de Clásicos Españoles)* Arellano, I. y Oteiza, B. (eds.). Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 2000 pp. 143-162. En red <<https://cervantesvirtual.es>>.
- VEGA GARCÍA-LUENGAS, Germán. «Sobre los colores que se ven y se oyen en la comedia nueva», en *Les couleurs dans l'Espagne du siècle d'or*, Germain, Yves-Guillaume-Alonso, Araceli (eds.), PUPS, 2012, pp. 152-186. En red: <<https://catalogo.rebium.org>>.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Escritos inéditos de juventud*. Valencia: Pre-textos, 1999.
- VOSSLER, Karl. *Lecciones sobre Tirso de Molina*. Madrid: Taurus, 1965.
- WILSON, E.M-MOIR, D. *Historia de la literatura española 3. Siglo de Oro: teatro*. Barcelona: Ariel, 2001.