

Don Gil de las Calzas Verdes: Tirso y el prejuicio antiteatral en el siglo XVII

M^a Eugenia Ramos

Universidad Pontificia Comillas, Madrid

Si consideramos el activo y fuerte movimiento contra el teatro que se desarrolló a lo largo de los siglos XVI y XVII, y en el que las instancias religiosas tuvieron un papel protagonista, resulta sorprendente que una obra como *Don Gil de las Calzas Verdes*, de 1615, surgiera de la imaginación de un autor como Tirso de Molina, fraile mercedario cuyo verdadero nombre era Gabriel Téllez. La fecha de composición de *Don Gil* es muy significativa si la perspectiva de análisis adoptada es la de situar la escritura y composición de la comedia en el contexto del movimiento detractor-opositor al teatro. Específicamente, a lo largo del siglo XVII, la comedia fue objeto de sucesivas prohibiciones.- Asimismo, es de señalar la promulgación de un extenso corpus legislativo, en forma de leyes, reglamentos de teatro y disposiciones, encaminado a controlar la práctica teatral y a corregir los “excesos” que motivaban, en gran parte, el cierre institucional u oficial de los corrales. La identidad social del autor, eclesiástico en el caso de Tirso, es igualmente de suma importancia puesto que el ataque al teatro desde posiciones moralizantes contiene especiales críticas y avisos sobre la asistencia de clérigos a los corrales, prohibiéndola tajantemente en todas las disposiciones legislativas de las que se tiene noticia. Nada se dice, no obstante, sobre la escritura de obras por parte de eclesiásticos. Aun así, y como declara Francisco Florit Durán, “cabe suponer, dada la dureza de las prohibiciones, que tampoco estaría bien considerado, en la mejor de las hipótesis, que un religioso escribiera comedias profanas” (133).

Don Gil es la comedia epítome del tópico del “mundo al revés”, tan castigado por los moralistas detractores, donde, aparentemente al menos, las coordenadas esenciales de la sociedad cristiana, monárquico-señorial de la época quedan seriamente debilitadas. Asimismo, el reclamo de la obra es la mujer vestida de



hombre,* estrategia escénica repetidamente prohibida por las diferentes pragmáticas y reglamentos de teatro promulgados.

Nos encontramos, por consiguiente, con una obra escrita por un fraile de la Orden de la Merced, en la que éste desobedece y viola las disposiciones tajantes del Consejo de Castilla.³ En el debate sobre la licitud de la comedia, ¿se situaba Tirso tan claramente del lado de los defensores como para arriesgarse y desoír las leyes promovidas por aquellos que la atacaban? No parece esta suposición muy lógica, dados el ambiente del período y la condición eclesiástica de Tirso. Cambiemos, pues, la pregunta: ¿existía, realmente, semejante abismo ideológico y emocional entre los que defendían y los que atacaban la licitud del teatro?

Ruth Lee Kennedy ha afirmado que:

every Spaniard (...): the historian, the imaginative poet, the stern cleric, all alike conceded the bewitching power of drama as literary form and its tremendous potencial for good or evil (43).

Defensores y detractores comparten la premisa básica: el poder de lo teatral. Ahora bien, ¿de qué signo era este poder para Tirso? La respuesta, me temo, será tan ambigua y contradictoria como su propia obra. La propia evolución profesional de Tirso no hace sino arrojar más “sospechas”. La crítica y biógrafos de Tirso han documentado, tal y como señala Florit Durán, que:

el Mercedario fue abandonando poco a poco la literatura profana (...) para entregarse en los últimos años de su vida (...) a una práctica literaria impregnada de un tono más edificante y provechoso (115).

Resulta curioso observar que la crítica contemporánea toma, inconscientemente tal vez, partido en el debate teatral del barroco, asumiendo, como hace Florit Durán, que parte de la producción dramática de los autores no era “edificante ni provechosa”. Por tanto, hay un “antes menos moral” y “un después más moral” en el conjunto de la dramaturgia de Tirso. *Don Gil*, sin duda, entraría en la primera categoría.

En *El vergonzoso en palacio*, de 1421, Tirso define la comedia diciendo que es:



manjar de diversos precios,
que mata de hambre a los necios
y satisface a los sabios.
Mira lo que quieres ser
de aquestos dos bandos.

Es decir, tal vez el mal esté en el ojo que mira y no en lo que mira.

En *los Cigarrales de Toledo*, miscelánea de 1624, Tirso declara que la comedia es “una imagen y representación de su argumento”. El Mercedario se desmarca así del debate sobre la comedia como representación fiel de la realidad, puesto que el punto de referencia es la comedia misma, y no la realidad. De esta manera, Tirso intenta desmontar la acusación de “mímesis conflictiva” que, por usar una expresión acuñada por Cesáreo Bandera, la comedia provocaba en los espectadores. En la misma miscelánea, Tirso declara que, en la comedia:

...pueden aprender los zelosos a no dexarse llevar de experiencias mentirosas; los maridos, a ser prudentes; las damas a ser firmes; los príncipes, a cumplir palabras; los padres, a mirar por la honra de sus hijos; los criados a ser leales.⁴

Yo creo que Tirso está apuntando, con esta definición, a que la comedia debe ser juzgada desde dentro, en una suerte de esquema metateatral.⁵ Así lo ha visto también Sullivan:

According to Tirso, between the art and life equation, a new factor must be interposed: the argument or plot, the tale of the dramatist derived from his own experience of life and nature. The play then exists in a dual capacity; once as we see it in real life before our eyes, and again as it is a representation of its creator's inner vision (76).

Vemos, pues, que a la crítica antiteatral, expresada, entre otros, por el padre Rivadeneyra, de que en los teatros “...se recitan y se representan al vivo los parricidios e incestos para que no haya olvido de las maldades que en algún tiempo se cometieron y entiendan los hombres que se puede hacer lo que se hizo” (Cotarelo, 393), crítica que, evidentemente, da por sentada una matemática correspondencia entre escena y realidad, Tirso opone otra fórmula que yo llamaría de distanciamiento y que ejecuta básicamente



mediante diferentes planos de ilusión dentro de la obra misma, metateatralmente. Estos planos de ilusión contribuyen, por tanto, a alejar al espectador de sus coordenadas existenciales reales. Sullivan, por su parte, ha aludido igualmente a ello:

For raising the intermediary status of the play proper (i.e. its argument in written form) to an order of reality between the natural world from which it derives and *-mutatis mutandi-* to which it later actively addresses itself, has the effect of keeping the play always in an illusory realm (77).

Este recurso, apunta el mismo Sullivan, explica en parte la obsesión de Tirso por esos personajes que asumen y cambian infinitas veces de identidad a lo largo de una pieza, puesto que:

the dramatic **universe never ceases to be a theater**, a representation of its action, **the** protagonist can slip in and out of a multitude of roles, assumed identities and effortlessly **spun fictions, in order to control the actions of the rest** (77).

Sin embargo, en la miscelánea que Tirso escribe en 1435, *Deleytar aprovechando*, encontramos una reflexión sobre:

lo contingente del aplauso, lo peligroso de las ostentaciones carpinteras y pintoras; a donde han dado en acogerse como a portería de Convento, las penurias de las trazas y sentencias; la poca fe que ganan las verdades, con los enchanches mentirosos, que en semejantes argumentos añaden las Musas.⁶

¿Es éste el mismo Tirso? Hay un acontecimiento que, si bien, en mi opinión, no explica en su totalidad semejante cambio, sí ofrece una teoría que, plausiblemente, lo justifica. El 6 de marzo de 1625 se reunió la llamada “Junta de Reformación”, órgano dependiente del Consejo de Castilla.

La Junta de Reformación fue creada por Felipe IV, y se ocupó, “entre muchas otras cosas, de las comedias y de los libros que según ella podían ser perjudiciales a la juventud” (Moll,98). En dicha reunión, se trató sobre una denuncia hecha al Consejo acerca del “escándalo” causado por un fraile dramaturgo, Tirso, “con comedias que hace profanas y de malos incentivos y ejemplos”. La Junta acordó solicitar el exilio para Tirso así como la prohibición de que



siguiera escribiendo comedias. En realidad, Tirso no dejó de escribir teatro: sí espació la creación de comedias profanas, para, finalmente, escribir casi únicamente obras de tema sacro, incluyendo una *Historia General de la Orden de Nuestra Señora de las Mercedes*, que compuso en 1639. La condena de la Junta es la circunstancia que separa las dos poéticas tirsianas, la de los *Cigarrales* y la de *Deleytar aprovechando*. El episodio de la Junta es demasiado significativo, en mi opinión, como para desecharlo sin más. Ante la dura sentencia, creo que Tirso hizo lo único que humanamente podía hacer. No importa si predominaron las órdenes de sus superiores de la Orden, o si, por el contrario, todo **fue** motivado por enemigos profesionales o políticos. Florit Durán piensa que la dura condena de la Junta de Reformación fue en realidad fruto de una combinación de los tres criterios. Moll, en cambio, **no reconoce ni la influencia** de la Orden de la Merced ni la de sus enemigos “literarios”, achacando dicha condena a motivos exclusivamente políticos y de orden público.

Por ello, el título de la miscelánea de 1635, *Deleytar aprovechando*, pudiera parecer más bien un “curarse en salud” para evitar críticas después de la condena de la Junta. De ser así, creo que se trata de una excusa dada sin excesiva angustia probablemente, puesto que Tirso *defendía exactamente las mismas coordenadas ideológicas que los enemigos del teatro*. Por otro lado, sin embargo, nos encontramos con *Don Gil de las Calzas Verdes*. Honestamente, de no ser por *Don Gil* y otras obras similares, anteriores a la condena de la Junta de 1625, yo me inclinaría por aceptar una posición claramente pro-teatral en Tirso. Pero, y éste es un pero de grandes dimensiones, tenemos *Don Gil*. ¿Están el Tirso eclesiástico y el Tirso dramaturgo envueltos en una aventura existencial, tal vez inconscientemente, al estilo de Jekyll y Hyde? ¿Qué planteamientos ofrece al respecto *Don Gil de las calzas verdes*?

Doña Juana, protagonista de la obra, es seducida, bajo palabra de matrimonio, por don Martín, quien a continuación la abandona para dirigirse a Madrid, en donde intentará conseguir una más ventajosa alianza **matrimonial con una doña Inés**. Para ello, don Martín adopta una falsa **identidad**, ocultándose bajo el nombre ficticio de **don** Gil de Albornoz. Doña Juana, disfrazada de hombre, le sigue, bautizándose sobre la marcha con el nombre de don Gil, **sin** saber que ya existe otro. Doña Juana-Gil viste unas calzas verdes, pasando a ser, en adelante, don Gil de las Calzas Verdes. En Madrid, **don** Gil-Juana de las Calzas Verdes **hará** lo posible **por** estropear los propósitos matrimoniales de don Martín,



utilizando procedimientos tales como enamorar a la futura esposa de don Martín, doña Inés y, de paso, a la prima de ésta, doña Clara. En este proceso inventa, además, sin el menor remordimiento, otras dos identidades nuevas y ficticias, masculina la una (don Miguel) y femenina la otra (doña Elvira). Naturalmente, el caos se organiza en torno a la confusión de don Giles. En la escena final, y tras una serie de peripecias, don Martín-Gil de Albornoz, don Juan (pretendiente de doña Inés), doña Clara y la propia doña Juana-Gil de las Calzas Verdes coinciden en el escenario, todos ellos fingiendo ser el mismo personaje inexistente, don Gil de las Calzas Verdes. En esta escena, doña Juana revela su engaño y descubre su verdadera identidad. El orden social, amenazado desde el principio de la obra, queda mágica, débil, y, con toda probabilidad, falsamente restaurado.

Doña Juana, vestida de hombre, abre la escena en un simbólico puente que ya la señala cruzando límites. La protagonista es, por tanto, un ser enajenado. La comedia sólo es posible cuando se ha producido esta enajenación. Doña Juana, es, por tanto, la quintaesencia de lo teatral. Mediante la aparición directa del personaje enajenado en escena -doña Juana ya vestida de hombre- Tirso pone de manifiesto que esta alienación existe -y esto es lo importante- *antes de que la comedia dé comienzo*. Si leemos la obra como una reflexión sobre el debate en tomo al teatro, Tirso está tal vez sugiriendo que no es la comedia, ni el fingimiento, lo que provoca dicha transformación de identidad (la inestabilidad a la que tanto temían los detractores y de la que culpaban a los corrales), sino todo lo contrario: es la inestabilidad *real*, la que existe fuera de la escena, en la realidad previa a ella, la que provoca ese cambio de identidad en doña Juana; la que causa, en suma, la comedia. El teatro, por tanto, no sería la causa del mal, sino únicamente su resultado o su manifestación, una especie de pócima purgante que pudiera suponer una liberación o una curación.

Es necesario precisar, no obstante, que esta idea no supone una discrepancia básica entre detractores y defensores. Ambas partes coinciden en lo esencial: la ficción teatral es el signo, la marca distintiva de la crisis o de la decadencia de un sistema. La comedia puede producirse únicamente si el sistema que la alberga, de alguna manera, provoca la alienación que es condición necesaria. El



fenómeno dramático se nos presenta así dotado de la ambigüedad propia de lo sagrado: por un lado se asume su potencial curativo; por otro, se ve en él sólo la marca de la enfermedad. En este sentido, lo teatral sería una encarnación del *pharmakon* platónico. José Ignacio Moraza ha llamado la atención sobre ello también: analizando el personaje de Clarín en *La vida es sueño*, a quien considera un símbolo de lo teatral, afirma que éste “se revela como prototipo del individuo alienado-decadente, en terminología nietszcheana- que convierte la debilidad en un modo de vida” (22).

Así, doña Juana comenta a su criado Quintana que “por abril”, estando de paseo en Valladolid vio a un “Adonis bello”. El efecto no se hizo esperar, pues:

Iba yo con los demás;
pero no sé si volví,
a lo menos con el alma (69-71).

Ya tenemos a un ser enajenado por amor:

bebió el alma por los ojos,
sin poderse resistir,
el veneno que brindaba
su talle airoso y gentil (101-104).

Llama la atención que la descripción del inicio amoroso coincida punto por punto con la de los detractores teatrales al describir el procedimiento y efecto de la comedia sobre los espectadores. Ambos, comedia y amor, hieren por-los ojos. Ambos, amor y comedia, son un veneno que emponzoña el ánimo y el juicio racional.

En *Don Gil* el flirteo amoroso conduce inexorablemente al universo y la dinámica de la comedia a través del fingimiento. Amor y comedia, pues, tienen otro punto en común. El fingimiento señala tanto el origen del amor como el de la propia comedia. Así, tras la visión del “Adonis”, doña Juana afirma:

Acostóse el sol de envidia,
y llegóse a despedir
de mí al estribo de un coche
adonde supo fingir
amores, celos, firmezas,
suspiros, temer, sentir



ausencias, desdén, mudanzas,
y otros embelecó mil,
con que engañándome el alma,
Troya soy, si Scitia fui (105-114).

El “fingimiento” o teatralización del “Adonis” de doña Juana provoca una primera transformación de ella; Tirso no hace con este recurso sino reproducir el miedo de los detractores a que la “peste” teatral extienda su contagio: de “Scitia”, referencia mitológica de tranquilidad y estabilidad, pasa a ser “Troya”, alusión inequívoca al incendio de la ciudad, metáfora de los fuegos del infierno, imagen ésta que también fue sistemáticamente usada por los moralistas antiteatrales al caracterizar la comedia y los corrales en los que tenía lugar su representación.⁷ Fingimiento, embeleco, engaño que provocan amor y que, por consiguiente, causan la transformación de la personalidad e identidad social de doña Juana, abriendo así la puerta a la posibilidad de la comedia. No podemos tener la menor duda, puesto que doña Juana exclama a continuación: “entré en casa enajenada” (115). Al equiparar amor y comedia de esta manera, Tirso está sugiriendo que ambos, casos extremos de enajenación, son en realidad inevitables a pesar de posibles y en principio necesarias regulaciones sociales.

Don Martín de Guzmán, el “Adonis”, marcha a Madrid para casarse más ventajosamente, empujado por su padre (personaje de quien parte la idea de que disfrace su identidad). Madrid, en boca de doña Juana, es “toda engaños” (171). Ya tenemos a Madrid convertida en un escenario de engaños, embelecó y fingimientos. Doña Juana viene a Madrid a casarse con don Martín, a restablecer, por tanto, el orden, la armonía asumidas como “naturales”.

La llegada a un escenario impone, lógicamente, un cambio o transformación de identidad, un disfraz. Por ello, don Martín pasa a ser don Gil. Extremando la mentira, el padre de este Adonis engaña a don Pedro Mendoza (padre de doña Inés, con quien quiere casarlo) solamente con la verdad “verdadera”, siendo ésta, naturalmente, una verdad parcial. El padre de don Martín comunica por carta a don Pedro su pesar por no poder casar a su hijo con doña Inés, puesto que éste ya ha dado palabra de matrimonio a doña Juana Solís. Como “compensación”, envía y recomienda a este don Gil, que naturalmente no es otro que su propio hijo. La excusa que da pie a la ficción teatral es, por tanto, una manifestación demoníaca, pues, como ha afirmado J.I. Moraza,



El rasgo más patente de las mentiras del diablo es que siempre se basan en la verdad. No son mentiras absolutas -las cuales son siempre inofensivas- sino que su peligro radica precisamente en que son verdades parciales (16).

Tirso sitúa el origen de la ficción teatral en el demonio, tal y como hacían los moralistas antiteatrales. Tenemos ya cuatro personajes que engañan, fingen y actúan: doña Juana, por restablecer una de las coordenadas del sistema: su honor; don Pedro, el padre de don Martín, y don Martín, que participan de una ficción por alcanzar otra de las coordenadas que ofrece y promueve el sistema mismo: un matrimonio ventajoso desde el punto de vista económico, matrimonio entendido más como contrato que como resultado de atracción amorosa; y un último, el inexistente: don Gil.

En la segunda escena doña Juana, ya bajo la identidad de don Gil, encuentra a su nuevo criado, Caramanchel, quien explica a Juana sus antecedentes “profesionales” como lacayo: ha servido con un poco preparado y menos escrupuloso médico, farsante, charlatán y jugador; sirvió después a un abogado, farsante, embustero e inmoral; a continuación fue el criado de un clérigo tragón, para pasar a trabajar con un improductivo hidalgo de hechura claramente “lazarillesca”, antes de ser el lacayo de un cornudo consentido. La siguiente en la lista es doña Juana, mujer vestida de hombre.

Estos antecedentes podrían ser perfectamente un “catálogo detractor”, pues el discurso antiteatral comparaba la comedia, precisamente, con la mentira, el exceso de los sentidos, la improductividad, el juego, la prostitución y la inmoralidad sexual. ¿Está Tirso presentando, oblicua e indirectamente, a doña Juana como síntesis de la teatralidad demoníaca criticada por los moralistas? Podría ser.

Al contratar los servicios de su nuevo criado, doña Juana se autobautiza públicamente como “don Gil”, “amo hermafrodita” (en boca de Caramanchel). Nos encontramos en un mundo en el que el signo, los nombres, los vestidos o disfraces crean en buena medida las realidades, tal y como querían y temían a un tiempo los moralistas en contra del teatro. Estos moralistas se enfrentaban al lenguaje como elemento configurador de la realidad. Recordemos a este respecto su fe mítica en una correspondencia matemática entre signos y referentes,* creencia que se sustentaba básicamente por un contexto bíblico (Dios ha dado a cada individuo un ser y



una apariencia determinadas e inmutables). Al condenar la movilidad de la apariencia teatral, los detractores parecían estar buscando un lenguaje que impidiera cualquier tentación de ambigüedad. Cesáreo Bandera, al escribir sobre la expulsión de los poetas de la república platónica, ha subrayado la existencia de idéntica ansiedad: “Ambiguity is (...) most dangerous because it undermines the sacred foundation of the city. Against it the remedy must be careful differentiation, precise, mathematical calculation” (54-55). Al clamar por la clara y tajante diferenciación en los signos, los moralistas detractores no hacen sino salir “en busca de lo sagrado perdido”. Y lo hacen porque, siguiendo a Bandera, “The sacred is the ultimate guarantee of stability. Clear, differentiated things, unambiguous, unmixed things, things that do not change, fill the soul with reverence” (55-56).

Los detractores quieren crear un lenguaje que, además de denotar, y sólo denotar, matemáticamente las realidades, consiga crearlas, sin percibir que al hacerlo así están, por expresarlo de modo coloquial, cavando la tumba de su propia cosmovisión. Así lo ha visto Bandera a su vez, para quien “the sacred, that which is worshiped or revered as the ultimate guarantor of stability in the community is also the very source of instability or undifferentiation” (18) ya que, concluye, “The sacred is irreducibly ambiguous; it is a remedy and a poison” (18). Al igual que el teatro. Y esto es lo que está mostrando Tirso desde el principio: el dramaturgo mercedario no hace sino operar con los presupuestos del moralista detractor’ llevándolos a sus últimas consecuencias en el universo ficticio de la comedia. Es esa fe ciega en la exacta correspondencia entre significativo (ya sea éste el nombre o un vestido) y significado lo que causa el enredo de *Don Gil*. Es la asunción de que don Gil no puede haber más que uno la que crea el caos y no al revés. Pero, si a través de los personajes Tirso parece enfrentarse a los moralistas’ es igualmente evidente que él mismo defiende la validez de semejantes presupuestos, ya que es la fe de todos en la utilidad de las apariencias, en su unívoca interpretación, la que permite ofrecer una heroína que triunfa finalmente, restaurando el equilibrio perdido.

Que Tirso está reflexionando sobre la polémica teatral ofrece pocas dudas cuando nos enfrentamos por vez primera al personaje de don Pedro (padre de doña Inés, supuesta futura esposa de don Martín/don Gil). Don Pedro es el primero y más perfecto de los trasuntos del moralista antiteatral, ciegamente creyente en la



universal y unívoca interpretación de las apariencias. Cuando recibe a don Martín/Gil, portador de la carta de introducción, contesta así:

Seáis, señor, mil veces bien venido
para alegrar aquesta casa vuestra:
que para comprobar lo que he leído,
sobra el valor que vuestro talle muestra (539-542).⁹

Y lo que Don Pedro ha leído en esa carta es que:

el señor don Gil de Albornoz, que ésta [carta] lleva, [está] en estado de casarse, y deseoso de que sea con las mejoras que en vuestra hija le he ofrecido. Su sangre, discreción, edad y mayorazgo (que heredará brevemente de diez mil ducados de renta) os pueden hacer olvidar el favor que os debo, y dejarme a mí envidioso (129).

Don Pedro no cuestiona en ningún momento la información. En realidad, no tiene por qué: el supuesto "don Gil" lleva una carta. Don Pedro no pide pruebas de nada, simplemente porque "su talle" garantiza todo. ¿Qué está Tirso escenificando aquí? La fe ciega en la unilateralidad interpretativa de los signos. Don Pedro cree todo ello porque quiere creerlo. Él es, pues, el rey de la antiteatralidad: nada mejor que eliminar la ambigüedad para acabar con la necesidad de introspección. Y sin embargo, de nuevo, don Pedro, al igual que los moralistas antiteatrales, se confiesa implícita y claramente como fiel servidor de la apariencia del teatro, puesto que si no hubiera carta, ni talle, ni nombres susceptibles de ser asumidos en un momento u otro, no habría pretendiente, don Gil, futuro yerno ni fortuna futura: no habría, en suma, realidad. A través de estos personajes contradictorios, enemigos de la apariencia pero esclavos de ella por un motivo u otro, Tirso no hace sino salvar la mera posibilidad conceptual de la existencia del conocimiento. Don Gil/Martín, a su vez, se reafirma en este juego de fe antiteatral en la teatralidad (es decir, fe ciega en el signo y su única correspondencia), diciendo, "agradezco callando, y mudo nuestro / que no soy mío ya porque soy vuestro". Don Gil/Martín tiene que hacerse uno con don Pedro en este peligroso juego, ya que, como afirma Levine, en la cosmovisión antiteatral "This is the response to a world which sees otherness as hostile" (60). Evidentemente, en un mundo que ansía un único signifiante y significado "clónicos",



la idea del “otro”, entendido como “aquello diferente del yo”, tenía que ser necesariamente hostil.

A partir de aquí la comedia se convierte en una espiral de engaño que no hace sino crecer. Todos engañan, todos fingen, y todos lo hacen creyendo en la legitimidad de su intento. En definitiva todos los personajes hacen “teatro” dentro del teatro. Todos ellos son, de una forma u otra, trasuntos del moralista detractor que quiere creer en la inmutabilidad y fiabilidad matemática de las apariencias, de las identidades, de los signos, temiendo y sabiendo al mismo tiempo que son manipulables, asumibles y abandonables. Sin embargo, si hay algo que ponga de manifiesto la obra de Tirso es que la identidad que se construye a base de apariencias es, en realidad una no-identidad un enredo que puede y debe ser aclarado al final de la obra. Si la identidad, como querían creer los moralistas es sólo un conjunto fijo e inamovible de apariencias, el siguiente e inevitable paso en la fórmula es que no haya identidad, puesto que toda apariencia es, por definición relativa. Dicho de otro modo: si todo tiene que ser exteriormente fijado, y exteriormente aquí es lo mismo que teatralmente, se deduce que todo lo que no se exteriorice simplemente no tiene existencia. La realidad sería, pues, esclava de la teatralidad. El poder -la identidad en este caso (y en este punto disiento del *New Historicism*)- son realidades construidas, sí, pero a base de introspección.¹⁰ La teatralidad, de la que participaban, quisieran o no, los moralistas, es la marca de la no existencia, de la debilidad, de la “otredad”, pero, al mismo tiempo, parece ser la única oportunidad de llegar a la realidad de llegar a ser el otro, para poder ser “uno” mismo. Moraza lo ha expresado certeramente al analizar algunas de las obras clave del teatro clásico español, un teatro que, en su opinión “expone que el camino a lo ideal *tiene* que atravesar lo existencial, que para llegar al bien hay que vérselas con el mal, que para ir más allá del teatro es necesario pasar por el teatro” (25).

No debemos olvidar porqué se produce todo este cúmulo de enredos que Tirso nos ofrece: su único fin es la restauración de un orden: doña Juana tiene que alcanzar el matrimonio, pilar fundamental del sistema social de la época. Para conseguirlo, doña Juana hace algo moralmente reprochable para los detractores: se disfraza, asume otra identidad. Y al hacerlo, provoca a su vez el fingimiento de otros personajes. Hace todo aquello que los moralistas intentan hacer desaparecer o prohibir al menos. Es evidente que doña Juana puede restaurar su honor y llegar al



matrimonio, reequilibrando un sistema que había entrado en crisis, gracias a ese disfraz, a esa apariencia. Paradójicamente, el sistema que los moralistas defienden sólo es salvable a través de la estructura que ellos mismos condenan, el teatro, el disfraz. Lo que los moralistas promulgan sólo es viable gracias a lo que quieren prohibir. Ésta es la paradoja que escenifica Tirso.

La confusión de “don Giles” ,identificables sólo por las calzas verdes y por el nombre, ejemplifica a la perfección el mundo que los detractores temían y querían a un tiempo: un mundo en el que la apariencia determina y, en realidad, crea o construye la realidad; nunca al revés. La apariencia de don Gil y su actuación como tal crean la realidad de varios “don Giles”. Al ser las apariencias, por el mero hecho de serlo, usables y adaptables’ pueden crear un mundo sin variedad, al igual que en la obra coinciden en escena cuatro don Giles diferentes que confunden a personajes y, lo digo por propia experiencia’ a lectores y espectadores. En este mundo, los nombres y las calzas son las cosas:

Cayó la boba en la trampa...
Ya soy hombre, ya mujer
ya don Gil, ya doña Elvira.
¡cualquier cosa podré ser...!

Exclama doña Juana, en el cénit de su éxito escénico. Ella parece ser la culminación del poder de lo teatral (cuando se dirige a un buen fin). Doña Juana simboliza la posibilidad de enajenación total, tal y como temían los detractores. Y enajenación en cadena, puesto que su alienación provoca la de otros personajes (don Martín, doña Inés, doña Clara, don Juan, todos quieren ser don Gil). Enajenación que, de alguna forma, se crea, en realidad, partiendo del deseo. Don Gil de las Calzas Verdes, entidad que ni siquiera en el universo de la comedia existe, se convierte en una especie de representación de un significado absoluto y total al que en realidad aspiramos todos, en todo lugar y toda época. Todos lo persiguen, como-si existiera realmente’ todos quieren alcanzarlo, mientras él simplemente se desplaza casi hasta el infinito (si la duración de la comedia lo permitiera). Don Gil es el “deseado”, el que vendría a llenar el vacío existencial de todos los personajes, el que solucionaría todos sus problemas: los problemas amorosos de don Juan, quien simplemente no puede aceptar que doña Inés no está enamorada de él; de doña Inés, quien simplemente no quiere a don Juan; de don Pedro, quien simplemente quiere casar a su hija más



ventajosamente; del padre de don Martín, quien simplemente de nuevo quiere casar a su hijo con la más noble y rica; de doña Clara, quien simplemente quiere casarse con un novio de su gusto; de doña Inés, quien así quedaría reintegrada a la sociedad de los decentes; e incluso, del criado real del amo inexistente, Caramanchel, quien simplemente quiere un amo que le proporcione casa y comida. Don Gil es lo que todos queremos, simplemente, porque no lo tenemos. Don Gil es lo que existe, simplemente por no existir. Don Gil es la homogeneidad a la que tendemos todos, aun temiéndola. Don Gil es el mundo del teatro y también el mundo sin teatro.

Y Tirso, ¿dónde queda en esta lucha de teatro y antiteatro? Mi sensación, y reitero que sólo es una sensación, es la de que lo teatral y lo antiteatral surgen de una raíz común y, en último término se necesitan y justifican. Es como si la radical diferencia que ambas visiones parecen ofrecer, se disolviera, desapareciendo. Teatro y antiteatro se constituyen en cómplices y coartada mutua. Se cumple así, en mi opinión, la reflexión de Gayatri Spivak: "Difference invites us to undo the need for balanced equations, to see if each term in an opposition is not after all an accomplice of the other."¹ En definitiva, tal vez el personaje inexistente de don Gil de las Calzas Verdes simbolice el espíritu del debate teatral. Al igual que con los diferentes don Giles al final de la obra, ya no puedo distinguir lo teatral de lo antiteatral. Al igual que el don Gil de la obra de Tirso, tal vez, y sólo tal vez, tal diferencia no exista.

Notas

¹ "Don Gil está fechada con seguridad en el año de 1615", afirma Ignacio Arellano en su edición de la obra, invocando los datos de Francisco B. San Román, sobre todo una carta contractual con la compañía que la iba a representar, de fecha 25 de junio de 1615. Consiguientemente, ratifica Arellano, "el estreno se realizó en el Mesón de la Fruta de Toledo en julio de 1615, por la compañía de Pedro de Valdés, uno de los principales autores del primer tercio de siglo, y mencionado en Don Gil" (40-41). No hay, sin embargo, unanimidad a la hora de señalar con exactitud la fecha de composición y estreno de la obra de Tirso. En este sentido, Gerald Wade ha aducido las noticias recogidas por Cristóbal Pérez Pastor, en las que se documenta la estancia de Valdés en Madrid en las fechas en las que, según el contrato mencionado, debería haber estado en Toledo estrenando Don Gil, información que también recogen Arellano y Zamora Vicente en sus respectivas ediciones de la pieza tirsiana. Existe, pues, la posibilidad de que Don Gil se estrenara en Madrid, entre el 25 de junio y el 19 de agosto.



En cualquier caso, y como concluye Arellano, “es bastante seguro que la comedia se compuso antes de la firma del primer contrato, esto es, ya estaba hecha el 25 de junio de 1615” (42).

²Sobre el tema del travestismo y la mujer vestida de hombre, véase Burkhardt, Camen Bravo Villasante, Jean Canavaggio, Ursula K. Heise, Jean E. Howard, Laura Levine, Melveena McKendrick y Eugenia Ramos (referencias en apartado de Bibliografía).

³Con respecto a los ataques en contra del teatro, sigue siendo de imprescindible consulta la obra de Emilio Cotarelo y Mori, *Bibliografía sobre las controversias en torno a la licitud del teatro*. Madrid: Revista de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1904. A continuación enumero los textos que guardan una mayor relación con los aspectos de *Don Gil* destacados en este artículo: “Pragmática sobre trajes y vestidos por toda clase de personas”, de 1534 (Cotarelo, 619); “Licencia” de 1587 permitiendo la representación de mujeres sobre las tablas (Cotarelo, 620) y “Primeras ordenanzas de teatros”, de 1608 (Cotarelo, 622).

⁴Citado por Florit Durán, pág. 127.

⁵Si bien lo metateatral forma parte de la misma concepción de teatro, desde sus orígenes, no deja de llamar la atención lo “masivamente autoreferencial” del género precisamente durante el barroco. Escapa a los límites y posibilidades del presente artículo acercarse siquiera a una solución parcial de esta cuestión. No obstante, me atrevo a lanzar como hipótesis, y sólo como hipótesis, la idea de que la metateatralidad funcione (consciente o inconscientemente) como estrategia o excusa frente a los múltiples ataques en contra de la comedia a lo largo de los siglos XVI y XVII; algo parecido se podría decir de los tan frecuentes “comités” que vigilan la programación de televisión en nuestros días.

⁶Citado por Florit Durán, pág. 120.

⁷El autor anónimo de los *Diálogos de Zas comedias*, por ejemplo, declara: “Dígoos de verdad que quando considero un theatro lleno de gente, oyendo o esperando una comedia, me parece un monte Ethna que está arrojando llamas y ardiendo en fuego de concupiscencia, y que deve ser el más mal humo a narizes de Dios de quantos pueden encenderle, siendo juntamente un incensario de adoración al demonio, que en semejantes casos es adorado como el otro día dezíamos” (63).

⁸Véase a este respecto el libro de Laura Levine, especialmente el capítulo 4.

⁹Y lo que don Pedro ha leído en esa carta es que “el señor don Gil de Albornoz, que ésta (carta) lleva, [está] en estado de casarse, y deseoso de que sea con las mejoras que en vuestra hija le he ofrecido. Su sangre, discreción, edad y mayorazgo (que heredará brevemente de diez mil ducados de renta) os pueden hacer olvidar el favor que os debo, y dejarme a mí envidioso” (129).

¹⁰Véase Levine, pp. 1-9.

11 Translator's preface, in Jacques Derrida *On Grammatology*, pp. ix-lxxxvii by Gayatri Spivak.



universal y unívoca interpretación de las apariencias. Cuando recibe a don Martín/Gil, portador de la carta de introducción, contesta así:

Seáis, señor, mil veces bien venido
para alegrar aquesta casa vuestra:
que para comprobar lo que he leído,
sobra el valor que vuestro talle muestra (539-542).⁹

Y lo que Don Pedro ha leído en esa carta es que:

el señor don Gil de Albornoz, que ésta [carta] lleva, [está] en estado de casarse, y deseoso de que sea con las mejoras que en vuestra hija le he ofrecido. Su sangre, discreción, edad y mayorazgo (que heredará brevemente de diez mil ducados de renta) os pueden hacer olvidar el favor que os debo, y dejarme a mí envidioso (129).

Don Pedro no cuestiona en ningún momento la información. En realidad, no tiene por qué: el supuesto "don Gil" lleva una carta. Don Pedro no pide pruebas de nada, simplemente porque "su talle" garantiza todo. ¿Qué está Tirso escenificando aquí? La fe ciega en la unilateralidad interpretativa de los signos. Don Pedro cree todo ello porque quiere creerlo. Él es, pues, el rey de la antiteatralidad: nada mejor que eliminar la ambigüedad para acabar con la necesidad de introspección. Y sin embargo, de nuevo, don Pedro, al igual que los moralistas antiteatrales, se confiesa implícita y claramente como fiel servidor de la apariencia del teatro, puesto que si no hubiera carta, ni talle, ni nombres susceptibles de ser asumidos en un momento u otro, no habría pretendiente, don Gil, futuro yerno ni fortuna futura: no habría, en suma, realidad. A través de estos personajes contradictorios, enemigos de la apariencia pero esclavos de ella por un motivo u otro, Tirso no hace sino salvar la mera posibilidad conceptual de la existencia del conocimiento. Don Gil/Martín, a su vez, se reafirma en este juego de fe antiteatral en la teatralidad (es decir, fe ciega en el signo y su única correspondencia), diciendo, "agradezco callando, y mudo nuestro / que no soy mío ya porque soy vuestro". Don Gil/Martín tiene que hacerse uno con don Pedro en este peligroso juego, ya que, como afirma Levine, en la cosmovisión antiteatral "This is the response to a world which sees otherness as hostile" (60). Evidentemente, en un mundo que ansía un único signifiante y significado "clónicos",



- Moraza, José Ignacio. "Fabia y Clarín: Símbolos de lo teatral en El caballero de Olmedo y La vida es sueño". en *Hispanófila* 116 (1996). pp. 15-27.
- Ramos, Eugenia. *Contra Comedia: El prejuicio antiteatral del Barroco español*. Unpub. Diss.
- Spivak, Gayatri. "Prefacio de la traductora". en *On Grammatology*. By Jacques Derrida. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976. ix-lxxxvii.
- Sullivan, Henry W. *Tirso de Molina and the Drama of the Counter Reformation*. Amsterdam: Rodopi, 1981.
- Vázquez, Luis (de). *Diálogo de las comedias*. Madrid: Revista "Estudios", 1990.