

Algunos recursos escénicos al servicio del galanteo¹

María Concepción García Sánchez
Aula-Biblioteca Mira de Amescua

Existen elementos en los textos teatrales que informan al lector y, en su caso, al espectador, sobre todo de la época, de los recursos escénicos utilizados por el dramaturgo². A veces éste sólo los insinúa y el autor –según su albedrío o posibilidades económicas– los desarrolla. Desde mi punto de vista, tienen un lugar destacado a este respecto: las acotaciones, los apartes, el vestuario, la decoración del tablado, así como la de los espacios interiores y exteriores, las apariencias y la iluminación.

Las acotaciones darán una información precisa, la mayor parte de las veces, del lugar y de la situación en la que se encuentran los personajes. Éstas sugieren la idea del dramaturgo, que señala en ellas exclusivamente lo esencial y que posibilitará que un autor añada elementos atendiendo a sus recursos económicos o a las características del teatro comercial en el que se represente la pieza.

John Allen y José M. Ruano de la Haza³ analizan las acotaciones dirigidas a los actores sobre el tablado y las dividen en: acotaciones

¹ El presente texto recoge parte de mi intervención en la Mesa redonda sobre el galanteo celebrada en el seno del *Primer curso sobre teoría y práctica del teatro «Ronda, cortejo y galanteo en el teatro español del Siglo de Oro»*, (Granada, 7-9 de noviembre de 2002). La mayor parte de la obras que se citan sobre Mira de Amescua están publicadas en el volumen I de *Teatro completo*, edición coordinada por Agustín de la Granja, Universidad de Granada, 2001.

² A este respecto no conviene olvidar los estudios sobre semiótica teatral. Entre otros: E. Rodríguez, *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998; J. M. Díez Borque (ed) : *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, Londres, Tamesis, 1989; J. Oehrlein, *El actor en el teatro español en el Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1993; M. Sito, *Análisis de la semiótica teatral*, Madrid, UNED, 1987.

³ *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994, p. 522 y ss.

gestuales, acotaciones kinésicas y acotaciones relativas a la voz⁴. A este respecto, Evangelina Rodríguez, afirma que hay «un repertorio de gestos codificados. Gesto que abarcaría toda una serie de elementos, desde las composiciones de tipos fijos al mero e ingenuo disfraz o las situaciones típicas (escenas de tiernos equívocos entre los enamorados, de anfibológicos chascarrillos entre amo y criado, etc.). Gestos que cabe recuperar y deducir, pues no tenemos territorio documental donde se puedan ratificar con absoluta certidumbre)⁵.

Las acotaciones más usuales en nuestro teatro son las kinésicas. Quizás, de entre éstas, las más interesantes para el tema que nos ocupa sean las que aluden a «escenas de noche», propicias para encuentros amorosos. Curiosamente, tal y como señalan Allen y Ruano, las escenas de noche se consiguen en el teatro áureo con «el vestuario, el diálogo y el uso de velas y antorchas o hachas». De no hacerlo así los espectadores apenas podrían vislumbrar lo que ocurría en la escena. Así «las velas indicaban que la acción tenía lugar en la oscuridad, en una habitación interior. Las hachas [indicaban] que el tablado representaba un lugar exterior, generalmente una calle, durante la noche».

Pero toda la información no procede de la acotación, sino también de los parlamentos de los personajes, los cuales van ayudando a crear la ambientación necesaria. Veamos un caso concreto. En la *adúltera virtuosa* (*AdúlVirt*)⁶, doña Juana decide abandonar palacio pues el rey la requiebra de amores, pero antes desea despedirse de la reina y darle una explicación. Pues bien, para indicar que sale de noche y a hurtadillas se especifica en la acotación que «sale doña Juana, de hombre», mientras que don Carlos lo hace «de camino»⁷. Unos versos antes el espectador (o, incluso el lector) ya sabe que doña Juana va a disfrazarse de hombre, en concreto usando los vestidos de su marido el duque, con el objeto de huir y llegar a Milán, lugar en el que se encuentra su suegro. Irá acompañada de su fiel criado Carlos. La idea del viaje viene marcada por la acotación en la que se afirma que Carlos va «de camino». Para los espectadores de la época el vestido del personaje sería muestra clara y manifiesta, no sólo de su condición

⁴ Las acotaciones gestuales son aquellas en las que el actor con los movimientos de su cuerpo debe dar información sobre su estado de ánimo o sentimientos; las kinésicas informan sobre el movimiento y la posición del actor en la escena; y, las relativas a la voz aludirían a la entonación y, por ende, a la intencionalidad de un determinado parlamento.

⁵ *Op. cit.*, p. 381.

⁶ Pp. 78 y 79 del *Teatro completo*.

⁷ Clara alusión, sobre todo, a las botas que se usaban para viajar. *Op. cit.*, p. 78.

social, sino también de la actividad que en ese momento está realizando. Algunos estudiosos han demostrado que la indumentaria era muy artificial (con respecto a la forma usual de vestir en la época) y que estaba concebida para comunicar con claridad al espectador lo que representaba⁸. La profesora Argente del Castillo, en este sentido, afirma: «El atavío de las cómicas en la escena reproducía el vestir femenino del momento en sus líneas maestras, sin embargo ofrece notables diferencias que se originan de las distintas funciones que uno y otro debían cumplir. [...] El vestido en la escena era uno de los elementos que se utilizaban en la construcción de los arquetipos»⁹, pero no conviene olvidar que el vestido tenía que conjugar dos elementos: representar adecuadamente lo que se pretendía y atraer la atención del espectador.

Por tanto, se puede llegar a afirmar que cada traje tiene una función determinada y, a veces, un enorme simbolismo. A este respecto dicen Allen y Ruano: «Además de informar sobre la condición del personaje, la indumentaria teatral podía servir para situar el lugar de la acción, el tiempo en que esta se desarrollaba y otros detalles similares; esto es, para comunicar al público información, que aunque pudiese hacerse por medio del diálogo, dramática y visualmente surtía más efecto a través de la indumentaria»¹⁰.

El diálogo entre Carlos y doña Juana sitúa la acción en una habitación interior, al tiempo que se incide en que los caballos están en el zaguán, por si acaso queda aún algún espectador despistado que no se ha dado cuenta de que los personajes van de viaje. En esta habitación interior, que sirve de antesala para las habitaciones de la reina, se ven ésta y doña Juana.

La siguiente secuencia presenta al espectador otra escena que se desarrolla en el tablado y que está en lo que llamaríamos primer plano en un teatro actual con respecto a la comentada anteriormente. Se trata del parlamento de cuatro personajes (el rey y tres caballeros) que, procedentes del otro lado de palacio, entran en silencio en una zona que lleva a la antesala

⁸ Quiero reseñar (sin olvidar estudios como los de Díez Borque o Ruano entre otros) especialmente el texto de Carmen Argente del Castillo «De la realidad a la ficción: el vestido en la escena» en *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: ficción teatral y realidad histórica*, Granada, Universidad, 1998, pp. 161-184.

⁹ Art. cit., p. 183. También aclara esta estudiosa que las comediantas no solían usar prendas que cubrieran y envolvieran su figura, antes por el contrario si tenían que ponerse una capa, ésta solía ser corta para que su cuerpo quedara suficientemente descubierto ante los ojos del espectador. De la misma forma, tampoco solían cubrir su cabeza ni su cabello, como sí lo hacían las mujeres en el Siglo de Oro con rebozos y tocados. Sus ropajes solían ser lujosos, de colores vivos y de tejidos brillantes con el objetivo fundamental de atraer todas las miradas.

¹⁰ Op. cit., p. 312.

de las habitaciones de la reina. El rey ha pedido que vayan cerrando las puertas con llave¹¹, y que actúen sigilosamente pues se encuentran en un lugar que es paso obligado para salir de palacio. Esperan descubrir al supuesto galán de la reina.

El cuarteto de hombres se sitúa en el tablado, probablemente más cerca del patio donde se apiñaban los mosqueteros. Al fondo del tablado (o incluso en el primer nivel), debería estar la «habitación interior», en la que están ubicados los otros personajes. Cuando la reina entra a sus aposentos, lo que realmente estaría haciendo sería pasar al interior del vestuario¹².

El diálogo entre los hombres sirve para recordar la expectación del rey ante el supuesto galán de la reina y para insistir en que están amparados por la oscuridad viendo lo que pasa en la antesala real. Además nos informa de que a través de los huecos del brocado de las cortinas, se ve una luz y las siluetas de un hombre y de una mujer.

La sala interior no tiene, como suele ser habitual, una silla, un bufete o algún otro elemento (salvo que el autor discrecionalmente decidiera incluir algún elemento de mobiliario para la representación) pues no hay nada reseñado en el texto. Lo único que observo relevante es la luz –producida con unas velas– y la cortina de brocado. Dicha cortina o habría que recorrerla casi por completo o era de un bordado muy fino, así como su tejido, de forma que permitiera la visión a través de ella¹³. Si la cortina de brocado existía claramente tomaba un valor de sinécdoque, pues representaría el palacio y el lujo existente en él. A partir del momento en que todos los personajes están en el escenario, las dos secuencias –la de la sala interior y la de la zona de paso– se producen casi simultáneamente. De esta forma, se entremezclan los diálogos de los personajes de un lado y de otro.

¹¹ Ruano señala como en algunos casos había que colocar puertas e incluso ventanas en los teatros pues el dramaturgo consignaba que había que abrir una puerta con llave o un postigo de una ventana. En ocasiones, éstas simplemente se fingían con una falsa puerta o ventana o con el uso extraordinario que se hacía de las cortinas.

¹² Aunque la habitación interior estuviera ubicada en el fondo del tablado, los espectadores podrían verla perfectamente, pues es sabido que el tablado no era un espacio cerrado como actualmente, sino que los espectadores se repartían en tres de sus lados. La escena entre la reina y doña Juana podría ubicarse también en el primer nivel y esto explicaría el porqué tardan tanto los personajes en encontrarse, tiempo que permite al rey desandar su camino y a la reina introducirse en sus habitaciones.

¹³ Ruano (p. 377 y ss.) cita casos en los que realmente era necesario, por ejemplo, el uso de una celosía, de una reja o de otro elemento que dificultara la visión y se usaban indiferentemente en el tablado o en el primer nivel. Quizás en este texto se podría pensar que la cortina era «la antepuerta de paño» a la que éste alude en la obra citada.

¿Qué hacen los personajes de un sector cuando los otros hablan? Probablemente no estarían quietos ni inertes; con movimientos de su cuerpo o con gestos prolongarían sus últimas palabras¹⁴.

Veamos qué ocurre en los versos que nos ocupan. En un primer momento, en el diálogo entre la reina y doña Juana se intercalan los comentarios del rey y los tres caballeros que, no lo olvidemos, se encuentran en otro lugar. Cuando las dos mujeres se abrazan para despedirse (el otro grupo de personajes lo que ve es una mujer y un hombre abrazados) el rey, a instancias de un caballero, organiza la venganza, que debe ser secreta y concluir en la muerte de los dos amantes. Mientras que el cuarteto termina de urdir la venganza, el espectador tendrá que observar otra vez a los personajes de la habitación interior, pues la reina se quita un anillo para ofrecérselo a doña Juana, disfrazada de hombre, y la vuelve a abrazar antes de desaparecer de escena. A partir de este momento los dos grupos de personajes están condenados al encuentro. Por ello, la reina se va hacia sus habitaciones (probablemente, el vestuario), eludiendo salir al tablado; y, el rey y un caballero abandonan la zona de paso desde la que han visto los abrazos de la reina con el galán y la entrega del anillo; estos son los versos que comentamos:

Vanse y salen doña Juana, de hombre y don Carlos de camino

CARLOS Porque las dueñas y damas,
 mi señora, no te vean,
 aquí donde estás agora
 hablarte quiere su alteza.
DOÑA JUANA Dónde aguardan los caballos.
CARLOS En el zaguán desempiedran
 con manos y pies las losas
 que de blanca espuma argentan.

Sale la Reina

REINA Doña Juana.
DOÑA JUANA Mi señora,
 aunque en el alma me pesa
 de partirme, la crueldad
 del Rey a partir me fuerza.

¹⁴ En este sentido, Evangelina Rodríguez recuerda que «cuando Diderot desarrolla sus ideas sobre lo que él llamaba “scènes composés”, insiste en que un actor no puede permanecer impasible (no dice inmóvil, sino ajeno, inactivo, ausente) cuando algo sucede en escena aunque en ese momento no deba pronunciar palabra». (*Op. cit.*, p. 413).

Salen el Rey, el Conde, Barón y don Felipe

- REY Después de entrar con silencio
 cierre el portero las puertas,
 que por aquí ha de pasar
 a los cuartos de la Reina.
- BARÓN Señor, a la escasa luz
 que por los brocados entra,
 un hombre y una mujer
 parece que veo.
- REY Espera,
 y desde aquí retirados,
 pues la oscuridad nos deja
 podremos saber quién son.
- REINA Yo con el alma quisiera
 Estorbar vuestra partida.
- REY Oye, la Reina es aquella,
 Barón, ciertos son mis males,
 mis desventuras son ciertas,
 entrad y hacedlos pedazos.
- DON FELIPE Repórtate hasta que veas,
 señor, la verdad de todo.
- REY Bien, amigo, me aconsejas.
- DOÑA JUANA No hay mujer más desdichada.
 La lamentable tragedia
 del Duque, que por su causa
 pisa esos montes de estrellas,
 no la quiero referir,
 porque le pase la lengua,
 a los ojos, esas manos
 me dad, señora.
- REINA Quisiera
 darte el alma con los brazos.
 ¡Ah Rey traidor, que atropellas
 las leyes de la razón
 y nos divides y ausentas!
- DOÑA JUANA Quisiera estar en tus brazos
 como la amorosa yedra
 sin dividirme, señora,
 pero el dividirme es fuerza.
- REINA Vete con Dios, no me busquen
 y te conozcan y tientan
 y escíbeme.
- DOÑA JUANA Mis suspiros
 nos servirán de estafetas.

REY ¿Viose tan grande maldad?
DON FELIPE Señor, si vengarte intentas,
 mejor será con secreto,
 que no es bien que el mundo entienda
 tu infamia, ahora podemos
 hacer que este ingrato muera
 con secreto, y otro día
 muerta la Reina amanezca
 con cordel o con veneno.
REY ¡Oh noble nación francesa,
 muy bien has dicho!

CONDE Sin duda
 que nuestras lenguas gobierna
 Dios, pues que nuestras traiciones
 han salido verdaderas.
REINA Y toma aquesta sortija
 porque te acuerdes por ella
 de mí, que quisiera el alma
 darte en lugar de la piedra.

DOÑA JUANA Señora, basta ser tuya
 para que la estime y tenga
 en el corazón guardada.
REY Fuera de Nápoles lleva,
 amigo, aqieste alevoso
 y antes que el sol amanezca,
 su sangre parezca rosa
 en las áspidas riberas.
REINA Vuelve a abrazarme y adiós.
 *Vase la Reina*¹⁵.

Entre las escenas de noche, también encontramos una muy usual: la del galán que pasea por la calle y vigila desde una esquina la casa (balcón, ventana y puerta¹⁶) de la mujer que pretende, el encuentro con otro caballero y la consiguiente reyerta. Así, en *El mártir de Madrid (MárMad)*¹⁷, tras cortejar y requebrar Juan insistentemente a Clemencia, consigue una cita, a las diez de la noche, en la que la dama se aviene a ser raptada para evitar así contraer matrimonio con un ser despreciable.

¹⁵ *Op. cit.*, pp. 78-81, vv. 1972-2050.

¹⁶ Conviene recordar que balcón y ventana en el teatro áureo en ocasiones actúan como sinónimos.

¹⁷ *Teatro completo*, pp. 408 y 409, vv. 612-648.

La acotación reseña que ha llegado la hora concertada, pues afirma que uno de los personajes va «*de noche*»¹⁸. Se trata del gracioso Trigueros, quien informa en su parlamento de que han pasado ya varios hombres embozados, pero que no se han acercado a la ventana de Clemencia. Tras unos versos entra en escena Juan y sale Clemencia al balcón. Posteriormente, unos requiebros de éste, servirán a la dama para contestar que no hay tiempo que perder, que baja enseguida y que va «*en hábito de hombre*». Desaparece de escena Clemencia para bajar a la calle y entonces entra en el tablado Pedro, a quien Trigueros informa de todo pues ha sido testigo de excepción del parlamento entre dama y galán. Pedro saca del tablado a Juan, y cuando regresa al mismo lo hace con la espada en la mano. El espectador entiende que ha habido una pendencia. Reza así la acotación: «*Sale Pedro (embozado), con la espada desnuda*»¹⁹. Y dos versos después aparece otra en la que se especifica «*Sale Clemencia vestida de hombre*». Ésta confunde a Pedro con Juan y huye con el primero a Barcelona. No acaba aquí la escena: entra Juan malherido y, por otro lado, Fernando (el verdadero prometido de Clemencia), vestido «*de camino*»²⁰, que al tener noticia de lo sucedido decide ir en pos de los amantes, pues su honor ha quedado en entredicho.

En resumen: ha llegado la noche, son las diez. La iluminación debe partir de alguna antorcha que ilumine la calle y tiene que haber alguna vela para que alumbre la habitación interior, desde cuya ventana, se asoma Clemencia. Esta habitación tiene que estar ubicada necesariamente en el primer nivel pues ella observa desde arriba a Juan y después baja para encontrarse con él. Sólo treinta versos más tarde sabremos que la luz de esa habitación se ha apagado, como cuando alguien sale. Quizás simplemente han corrido la cortina de ese hueco o aposento.

El vestuario juega un papel fundamental en esta escena, pues los hombres están embozados, hecho que ayuda al equívoco y que provocará la muerte de uno de ellos. Clemencia también opta por disfrazarse de hombre, por entender que esto le ayudará en su huida. Conviene recordar que el resto de personajes que intervienen en esta escena o van «*de noche*» o «*de camino*».

Desde el punto de vista de los recursos escénicos, una de las escenas de noche más curiosas que he encontrado en Mira ha sido en *El amparo de los hombres (AmpHom)*. Carlos, ante la reja de la casa de Julia, su ama-

¹⁸ *Op. cit.*, p. 411.

¹⁹ Esta acotación y la siguiente se encuentran en la p. 415 de *op. cit.*

²⁰ *Op. cit.*, p. 416.

da, es advertido por la criada de que ésta no puede venir, pero que lo esperará más tarde en la esquina. Al llegar al lugar concertado, Carlos ve una imagen, en alto, sin iluminar de la Virgen. Busca una antorcha para iluminarla. Sube por unas escaleras y, aprovechando que lleva luz, lee la misiva amorosa de Julia en la que le dice que esta noche será suya. Mientras lee, la imagen de la Virgen se gira y da las espaldas a Carlos. El galán al ver esto, quema el papel, pide perdón e implora el amor mariano. Tras esto, la Virgen se vuelve a girar, quedándose de frente a Carlos, que cae desmayado al suelo²¹. Dicen así las acotaciones: «*Está en la pared una Imagen de Nuestra Señora, de bulto, y una lámpara sin luz*»; «*Va subiendo por unas gradillas que ha de haber debajo de la Virgen y enciende la lámpara*»; «*Mientras va leyendo el papel, va dando la vuelta la Imagen, hasta ponerse de espaldas a Carlos*»; «*Vuelve el rostro la Imagen como quema el papel y cae por las gradas desmayado y sale Marín*».

Pero no sólo existe la ronda de noche, también hay cortejo de día. La escena no se repite sistemáticamente como, quizás, pudiéramos pensar: la dama en alto en el balcón y el galán, abajo, requebrándola. Sírvanos de ejemplo dos situaciones típicas. La primera pertenece a *El primer conde de Flandes (PrimCF)*. Al inicio de la segunda jornada se produce un diálogo entre Margarita y Balduino. La acotación informa dónde se sitúa cada personaje: «*Sale Margarita al balcón*» y veinte versos después aparece otra acotación en la que se especifica «*Sale Balduino de noche*»²². El segundo ejemplo que he tomado es de *El mártir de Madrid*, donde Juan está abajo, en el tablado, y Clemencia habla desde la ventana. Rezan así las respectivas acotaciones: «*[sale Juan]*», «*Clemencia, en lo alto*», «*[Retírase Clemencia y (...)]*»²³.

En efecto, encontramos muchas veces esta situación, pero también la hallamos a la inversa: el galán arriba y la dama abajo. Por ejemplo en *El arpa de David (ArpDav)*, el rey desde el balcón ve a Bersabé bañarse. Dice la acotación: «*Sale David a un balcón*»²⁴. El espectador no puede ver a la mujer desnuda bañándose, pues hay una tapia, pero las palabras de David son suficientemente esclarecedoras de la visión. Al cabo de poco la acotación obligará a salir a «*Bersabé, con cabellos sueltos*», y a «*Anfri-*

²¹ Véase a este respecto: R. Castilla Pérez y M. C. García Sánchez, «Elementos religiosos en el teatro de Mira», *Mágina*, n° 7, primavera 1999, UNED, Jaén, 1999, pp. 63-99.

²² Ambas acotaciones se encuentran en *op. cit.*, p. 541.

²³ *Op. cit.*, pp. 413 y 414.

²⁴ *Op. cit.*, p. 171.

sa, criada, con un canastillo de flores»²⁵. El parlamento de las dos mujeres informa al espectador del amor que siente Bersabé por David. La actitud de David que se retira del balcón y después sale hace pensar en el estado de ansiedad en el que se encuentra el personaje. Dicen así las acotaciones:

--«Sale David a un balcón»
 --«Quítase del balcón»
 --«Vuelve a salir al balcón David»²⁶.

Cuando sale al balcón por segunda vez decide galantear directamente a Bersabé. De esta forma, obtiene una cita nocturna con ella.

La acotación reseñada anteriormente –«Bersabé, con cabellos sueltos y Anfrisa, criada, con un canastillo de flores»– se podría clasificar dentro de las «gestuales». El profesor Ruano propone varias interpretaciones para los personajes que aparecen en escena con el cabello suelto: manifestación de una temporal locura de amor, miedo y desesperación²⁷. Yo me inclino a pensar que en este caso concreto, en el que Bersabé procede del baño, es más una actitud desenfadada y distendida de la dama ante el amor imposible que siente, pues, como se sabe, hay dos graves impedimentos: él es el rey y ella está casada.

Sabemos que en el teatro isabelino existían gestos convencionales que indicaban que un personaje estaba enamorado de otro, es muy probable que también hubiera en el teatro áureo gestos convencionales y perfectamente decodificables por el espectador de la época. Sirva a modo de ejemplo el siguiente: en *El primer conde de Flandes*, Balduino tiene que mirar de forma muy ostensible a Margarita, después de que en un aparte haya declarado que ella le arrebató su amor. Esta mirada debe ser notada por la dama que inmediatamente comenta la gallardía y cualidades físicas del galán. No obstante, la acotación sólo indica: «Mira a Margarita y vaise»²⁸. Se observa, pues, que el dramaturgo quería dejar constancia de que Balduino, además de su parlamento, debía hacer una pausa y mirar a Margarita. Es como si la acotación viniera a apostillar los versos anteriores.

Supone el profesor Ruano que «habría maneras convencionales de representar en escena ansiedad, celos, sufrimiento y asimismo el acto de

²⁵ *Op. cit.*, p. 174.

²⁶ Estas acotaciones se encuentran entre las pp. 171 y 175 de *op. cit.*

²⁷ *Op. cit.*, p. 527.

²⁸ *Op. cit.*, p. 517.

dormir y soñar, a veces incluso mediante el uso de máscaras»²⁹. En la escena citada anteriormente, la ansiedad de David por dirigirse a Bersabé y conseguirla podría venir marcada no sólo por el parlamento, sino también por la desazón e intranquilidad que debe mostrar David en el balcón del que entra y sale, según las acotaciones.

También se pueden observar galanes y damas que se despiden al alba hasta la noche para volver a gozar de su amor, elementos que recuerdan los orígenes de nuestra lírica. Sirva de ejemplo una escena de *El primer conde de Flandes* en la que Lamberto baja por una escala después de haber gozado a la infanta Alfreda. La escena de los dos amantes se inicia en el balcón y tras unos versos en los que ambos se requiebran, el galán baja por la escala. Dicen las acotaciones al respecto: «Vase y salen el duque Lamberto y Alfreda, infanta, al balcón»³⁰; «Vase y quita la escala la infanta»³¹.

Hemos visto cómo las acotaciones nos informan, fundamentalmente, sobre las salidas y entradas de los personajes, sobre su indumentaria, su ubicación y sobre las actitudes que adoptan en escena y de algunos gestos. En cuanto al galanteo, me parece digno de reseñar una acotación reiterativa alusiva a las toses de las criadas. Las toses sirven para orientar a las damas en el curso de la conversación con el galán correspondiente. Veamos algún caso. En *El arpa de David*, Micol ha quedado enamorada de David y, cuando ambos se encuentran en el tablado, la dama advierte a su criada Ana de que le haga señas si muestra amor en su conversación; ella promete que toserá, y así lo señalan las acotaciones:

- «Pongase a los pies Ana para toser»

- «Tose [Ana]»

- «Tose [Ana]»³².

Las toses van intercaladas con apartes de las dos mujeres, en los que la criada advierte a Micol para que reconduzca la conversación, para que calle, para que conteste. Al final Ana se queja: «Si he de toser tantas veces / con asma pareceré»³³. Además de estas toses de criadas, encontramos las de las damas que intentan advertir a su galán de algún peligro, lo que sucede, por ejemplo, en *El primer conde de Flandes*:

²⁹ *Op. cit.*, p. 528.

³⁰ *Op. cit.*, p. 517.

³¹ *Op. cit.*, p. 523.

³² Las tres acotaciones se encuentran en la página 140 de *op. cit.*

³³ *Op. cit.*, p. 141, vv. 1222-1223.

- «Tose y hace señas que se vaya»
 - «Tose»³⁴.

Existen también miradas («Mira a Margarita y váse»)³⁵, desdenes («Al descuido»)³⁶, personajes que hacen como que leen, que escuchan o incluso que se desmayan. Dice así una acotación de *El ejemplo mayor de la desdicha* (*EjMayD*): «Siéntase desmayada»³⁷. Unos versos más tarde hay dos nuevas acotaciones: «Salen Marcia, Camila y Antonia» y «Llévanla en la silla»³⁸. El parlamento anterior y posterior al desmayo ofrecen el resto de la información: Teodora, enamorada no correspondida de Belisario, tiene que fingir el desmayo ante su marido, el emperador, para evitar la muerte. Al desmayarse, queda al descubierto un papel que Belisario había mandado a su amada Antonia y que la celosa Teodora le había arrebatado. El rey toma el papel, lo lee y concluye que el desvanecimiento de su esposa es debido a su honradez. Por esto llama a las criadas, que la levantan del suelo, llevándosela traspuesta en una silla. Dice así el pasaje:

EMPERADOR ¿Qué dices, mujer, qué dices?
 Desmayóse y con pasión
 ha robado el corazón
 a su cara los matices
 de púrpura y de clavel.
 Con su pálida hermosura
 me ha dicho mi desventura.
 Sin duda, en este papel
 me escribe la triste suma
 de rigores alevosos,
 porque a labios vergonzosos
 sirve de lengua la pluma.
 De Belisario es la letra.
 Nuevo linaje de enojos
 me está turbando los ojos
 y el corazón me penetra.
 (Lee) « Cuando pensé que querías
 matarme, sin ofenderte,
 estimaba aquella muerte

³⁴ *Op. cit.*, pp. 536 y 537.

³⁵ *Op. cit.*, p. 517.

³⁶ *Op. cit.*, p. 537.

³⁷ *Op. cit.*, p. 285.

³⁸ Estas dos acotaciones se encuentran en *op. cit.*, p. 286.

más que las vitorias mías.
 Porque morir a tus manos
 fuera vivir mereciendo,
 como agora estoy muriendo,
 a tus ojos soberanos» .
 ¿Qué duda el alma, qué ignora
 abismos de confusiones?
 Bien se ve que estas razones
 sólo son para Teodora.
 Del pecho el alma revienta.
 Déme Dios dolor tan fuerte
 que no le acabe la muerte
 para que viva y lo sienta.
 Tu honestidad, tu decoro,
 te han causado tal tormento,
 que envidio tu sentimiento
 y tus desmayos adoro.
 Ella sintió más pesar,
 pues, desmayada y hermosa,
 ha quedado como rosa
 que acabaron de cortar³⁹.

El fingido desmayo sirve para limpiar su imagen ante el rey y para producir el equívoco entre los personajes. En ningún caso, provoca lo mismo entre los espectadores que están al tanto de lo que ha ocurrido.

Elemento clave del equívoco es el papel. Éste o el billete circula en todo tipo de comedias. Será la confusión entre varios lo que organizará algunos nudos argumentativos. En ocasiones, el papel lo leen los personajes sin que trascienda lo que se dice. Sírvanos de ejemplo una larga acotación de *El ejemplo mayor de la desdicha* que dice así: «Vase cada uno por su puerta; y adviértese que el Emperador está en medio leyendo, y un criado alumbrando, y Belisario habla a hurto con Antonia, llegándose y desviándose cuando llama el Emperador, y ella se está siempre en la puerta porque no la vea el Emperador»⁴⁰. Lo usual, no obstante, es que los billetes se lean, y que y quede constancia de ello en las acotaciones⁴¹. Ya hemos

³⁹ *Op. cit.*, pp. 285 y 286, vv. 2205-2244.

⁴⁰ *Op. cit.*, p: 247.

⁴¹ A veces, llega incluso, a verse en escena el personaje que escribe al tiempo que va deletreando o pronunciando lo que está escribiendo. A este respecto se observa en *El Arpa de David* lo siguiente: «Escribe pronunciando» (p. 189). En este caso concreto, a través de las acotaciones, se puede seguir la huella de la carta: «Cierra José la carta», «Dale la carta a

visto, en la tirada de versos antes transcrita que el Emperador lee la misiva amorosa de Belisario a su amada. Esto genera un equívoco, que finalmente deberá aclararse. Algo similar ocurre en *La adúltera virtuosa* donde la reina por error lee un billete que no es suyo, sino de su marido, y se entera así de las intenciones amorosas de éste con respecto a la duquesa. (nótese, en mitad del parlamento, la acotación «*lee*»):

REINA Barón, mirad si ha venido
 mi confesor, el papel
 de las esposas de Cristo
 es éste, quiero que el Conde,
 pues el rey le ha remitido
 su cuidado, se lo dé
 al Barón, ¡qué bien escrito!
 ¡Con qué profunda humildad
 su necesidad han dicho!
 Quiero volver a leelle
 aunque otra vez le he leído.
 Lee. «Duquesa: como el Amor,
 como al parecer es niño,
 es dios invencible y fuerte
 contra Aníbal y Pirros,
 y son de sus pies alfombras,
 cetros, espadas y libros,
 sin respetar mi grandeza,
 me ha atropellado y vencido» .
 ¡Oh infamia! ¿A una honesta dama?
 ¡Oh engaño! ¿A un noble marido?
 ¡Qué aquesto intenten los reyes
 sin advertir los abismos!
 ¡Ah Conde y Barón alevos!
 ¡Ah engañosos cocodrilos,
 aduladores del gusto
 y de las almas martirio!
 ¡Qué trocarse los papeles,
 Dios, viles, lo ha permitido⁴².

Pascasio, «Sale un correo, con una carta», «Dásela», «Vuélvesela a José para que la lea y lee José», «Acaba de leer y dícele José a Bersabé» (p. 197).

⁴² *Op. cit.*, pp. 47 y 48, vv. 951-979.

La confusión en la entrega del papel hace que la acción avance por un camino lleno de enredos. Tres «billetes» se entremezclan en las escenas: un memorial en el que las monjas piden ayuda a la reina para techar la iglesia que están haciendo; otro, de doble intencionalidad y escrito por el barón para ayudar al rey en sus pretensiones amorosas, en el que supuestamente una dama quiere servir a la duquesa –doña Juana– para salir de su pobreza; y, una misiva amorosa del rey a la duquesa que, por azar, cae en manos de la reina.

Este ir y venir continuo de papeles de un sitio a otro lo podemos hallar en otras obras y se refleja no sólo en los parlamentos de los personajes, sino también en las acotaciones. Así, por ejemplo, se encuentran algunas de este tipo: «*Arroja Margarita desde el balcón un papel*»⁴³. Esta acotación pertenece a una escena de *El primer conde de Flandes*. La dama ha arrojado el papel con el objeto de que su amado lo lea. El papel está dirigido a Balduino. Éste lo recoge del suelo y el personaje siguiendo las indicaciones de la acotación «*lee*»⁴⁴. Se trata de una cita amorosa para esa noche, que conocen al unísono el personaje y los espectadores:

Una dama de palacio
hablarte quiere despacio
esta noche en el jardín (vv. 1148-1150).

Ni hora ni lugar concreto, pero los personajes se encontrarán en la siguiente escena: de noche, en el jardín, ella en el balcón y él abajo. En esta misma obra existen acotaciones muy similares a las citadas anteriormente. Dicen así: «*Sale Margarita al balcón y arroja un papel a los pies*». El papel es recogido por el interesado y rezan así las dos indicaciones siguientes: «*lee*» y «*ábrelo*»⁴⁵. Podría parecer que el orden está invertido si sólo tenemos en cuenta las acotaciones, pero no es así. Margarita ha lanzado un papel que con presteza Balduino lee, haciendo partícipe al espectador de lo que dice. Pero no es un papel sin más, sino un pliego cerrado; su parte exterior es lo que el personaje lee en primer lugar:

Al flamenco sin segundo
por quien mi fe se gobierna
dueño que es de un alma tierna,
ya que no de un frágil mundo.

⁴³ *Op. cit.*, p. 539.

⁴⁴ *Op. cit.*, p. 540.

⁴⁵ Las tres acotaciones las encontramos en la p. 574 de *op. cit.*

En el interior del pliego es donde se encuentra ya la esperada misiva amorosa, que dice:

Después que anoche me hablaste
 con tu ausencia me dejaste
 con más amor y cuidado.
 Tanto el día me es molesto
 que a ser yo Josué hiciera,
 no que el sol se detuviera,
 sino que corriera presto.
 Al fin, deseo, señor,
 que anochezca porque tornes
 y el verde jardín adornes
 de esperanzas y de amor.
 Si tu dama es tu contrario,
 no tengas firmeza poca,
 que el agua ablanda la roca
 con solo el curso ordinario.
 Adiós mi bien y señor.

No se alude en esta relación de acotaciones citadas nada sobre la entonación de los personajes que leen, pero me parece claro que los tonemas de ésta deberían ser manifiestamente diferentes para que el espectador distinguiera sin dificultad el texto leído del resto del texto⁴⁶. Probablemente, quedaría al albedrío del autor o de los actores la entonación elegida, siempre por supuesto acorde al contenido del papel y, por tanto, al decoro. A este respecto, dice Evangelina Rodríguez que «la voz, como el rostro, el ojo, la mano, acaba adquiriendo autonomía propia en el actor. Por ella se estructura todo un mapa de modulaciones [...] de “mudanzas de tono”»⁴⁷.

La entrega y recogida del papel suponen también un recurso escénico. Ya hemos visto anteriormente como la dama los lanza desde el balcón; en otros casos, la entrega se hace directamente, de mano a mano; y, por último, en otros, el papel no llega a su destinatario. Veamos dos acotaciones sobre estos últimos. Se trata de una tirada de versos de *El ejemplo mayor de la desdicha*. Belisario consigue darle un papel a su amada Antonia, ella lo esconde en la bocamanga de su vestido. La emperatriz que ha visto esto,

⁴⁶ Desde mi punto de vista también serían diferentes las inflexiones de voz de un mismo personaje en un parlamento o en un aparte, donde intentaría hacer un guiño de complicidad al espectador.

⁴⁷ *Op. cit.*, p. 463.

consigue arrebatarle el papel y se lo guarda en la suya. Dicen así las acotaciones:

- «*Dale un papel y échasele ella en la manga*»⁴⁸
- «*Sácale el papel de la manga y échalo en la suya*»⁴⁹.

Además de los papeles y billetes, siempre que hay amor en juego aparecen en escena las bandas, los listones y los guantes. Es usual encontrar damas que fingen tirar disimuladamente al suelo alguno de estos objetos, que son, desde mi punto de vista, claro símbolo de su interés por un hombre. Está establecido en un código no escrito, que tanto personajes como espectadores conocen, que el caballero que se agacha a recoger la banda o el guante es que también está enamorado de la dama, aunque ambos no hayan cruzado ninguna palabra de amor. Por ello se explica, por ejemplo en *El ejemplo mayor de la desdicha*, las reticencias de Belisario para recoger la banda y el guante, que en dos momentos diferentes ha dejado caer la emperatriz. Sabe que si los recoge le comprometería definitivamente. Para salvar la situación se vale de una argucia: llama a sus camareras y hace que una de ellas recoja lo que la emperatriz ha tirado. Dicen así las acotaciones:

- «*Deja caer una banda*»
- «*Deja caer un guante*»⁵⁰
- «*Levanta la banda*»⁵¹.

En *El arpa de David*, después de la escena de las toses con la criada, Micol ha decidido mostrar directamente su amor por David y deja caer la banda. Dice la acotación: «*Deja caer la banda*»⁵². David la recoge y le dice que se le ha caído. Ella finge que no lo oye, ante lo cual el galán sabe que es signo inequívoco de que ella lo ama:

DAVID Pues no la quiso y se fue,
 favor es: la banda es mía.
 Fortuna, el cielo, el amor,
 hoy levantan un pastor
 a la esfera de la luna;

⁴⁸ *Op. cit.*, p. 282.

⁴⁹ *Op. cit.*, p. 283.

⁵⁰ Estas dos acotaciones están en la p. 281, *op. cit.*

⁵¹ *Op. cit.*, p. 282.

⁵² *Op. cit.*, p. 141.

mas, ¿qué amor, cielo o fortuna,
sino mi eterno Criador?
Gracias te doy infinitas,
Santo Dios, por mi vitoria⁵³.

En esta comedia hay también entrega de otros objetos, especialmente relacionados con la naturaleza. Una corona de laurel le entrega la pastora Lisida a David, vencedor de un fiero león⁵⁴. Unas flores ofrecerá la criada de Bersabé a David, que serán el preludio de la entrega de la dama al rey, a la que éste considera la flor más bella de su jardín. Dice así la acotación:

- «Sale Anfrisa, de labradora, con un canastillo de flores»⁵⁵.

En el texto Anfrisa explica que viene disfrazada de labradora para que nadie la reconozca, pero David al verla descubre que es la criada y que de entre las flores se ofrece otra mejor, Bersabé, que le está pidiendo una cita. Como agradecimiento a su tercería, Anfrisa recibe una cadena del rey:

DAVID [Ap.] (Basta: que amor,
 como áspid, viene entre flores).
 Lisonjas son, por mi fe,
 estas flores. Yo prometo
 que de verlas gustaré.
ANFRISA ¡Oh, cómo el rey es discreto!
DAVID [Ap.] (Verme quiere Bersabé).
 Vuestra intención sana y buena
 quiero pagar; recibid,
 jardinera esta cadena⁵⁶.

En otras comedias aparecen cadenas y anillos que son utilizados tanto para pagar los servicios de tercería –tal y como ocurriera con Celestina– como para premiar el amor mismo. Recordemos, por ejemplo, la entrega del anillo que hace la reina a Doña Juana (disfrazada de hombre) en agradecimiento a su amor en *La adúltera virtuosa*, en la escena que hemos comentado al principio de estas líneas.

⁵³ *Op. cit.*, p. 142, vv. 1257-1265.

⁵⁴ *Op. cit.*, p. 124.

⁵⁵ *Op. cit.*, p. 193.

⁵⁶ *Op. cit.*, p. 194, vv. 3068-3077.

Hemos visto, pues, escenas nocturnas y diurnas, encuentros y citas amorosas, galanes que gozan a las damas, indumentaria que sirve para ocultar la verdadera personalidad del personaje, escritos, bandas, regalos; en definitiva, hemos observado, a través de las acotaciones, personajes en amorados que consuman su amor. No obstante, en las acotaciones hay muy poca información sobre posibles contactos físicos entre los personajes⁵⁷. Cuando los enamorados ya han declarado su amor, hay pequeñas alusiones a lo que éstos hacen en escena. Sabemos que de algún modo se tocan («*danse las manos*»)⁵⁸ e incluso que se abrazan («*abrázanse y sale Micol*», «*se abrazan Bersabé y David*»⁵⁹, o «*abrácese*»⁶⁰). A pesar de ello hay más abrazos de lo que las acotaciones puedan indicarnos. Así en *La adúltera virtuosa* hay una escena –ya comentada– entre la reina y doña Juana, vestida de hombre, en la que se están despidiendo. Por el parlamento, más bien parecen dos enamorados que dos mujeres. En un determinado momento, la dama le dice a la reina «quisiera estar en tus brazos / como la amorosa yedra»⁶¹ y treinta versos después le contesta la reina: «vuelve a abrazarme y adiós». Creo que, aunque no esté reflejado en las acotaciones, las actrices tendrían que abrazarse en un primer momento, separarse y después tornarían a darse un segundo abrazo. Podríamos anotar más ejemplos de esta índole, pero el tiempo nos lo impide. Lo que sí parece probado es que el amor se va a expresar mediante la palabra –es obvio– y mediante un código gestual en el que todo el cuerpo tiene importancia, pues, como dice en un aparte, Teodora:

El amor y la ocasión
me van aquí despeñando.
Huid, fáciles antojos,
dejadme en eterna calma,
que se va asomando el alma
a los labios y a los ojos⁶².

⁵⁷ A este respecto sería interesante traer a colación las controversias sobre la licitud del teatro, en el que la mujer y, por tanto, la actriz ocupa un lugar primordial. Véase la edición de José Luis Suárez a Emilio Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Granada, Universidad, 1997.

⁵⁸ *Op. cit.*, p. 152.

⁵⁹ *Op. cit.*, p. 197.

⁶⁰ *Op. cit.*, p. 469.

⁶¹ *Op. cit.*, p. 80, vv. 2016-2017.

⁶² *El ejemplo mayor de la desdicha*, en *op. cit.*, p. 279, vv. 2007-2008.