

Taller de Teatro Escolar
del I.E.S. Navarro Villoslada

DRAMATIZACIÓN

LA POSADERA, DE CARLO GOLDONI

Educación Secundaria



Gobierno de Navarra
Departamento de Educación

Título: Dramatización. La posadera, de Carlo Goldoni
Autor: Carlo Goldoni
Dirección del taller de teatro y coordinación editorial: Ignacio Aranguren
© de esta edición, Gobierno de Navarra.
Departamento de Educación
© Cuaderno didáctico: autores citados en el interior
1.ª edición, 1.ª impresión (2009)
Fotografías: Adolfo Iacunza, Javier del Real
Ilustraciones: Vicente Galbete
Diseño gráfico: Macunix ideas para imprimir
Impresión:
ISBN: xxxx
D.L.: XXXX

Promoción y distribución: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra
c/ Navas de Tolosa, 21
31002 PAMPLONA
Teléfono: 848 427 121
Fax: 848 427 123
fondo.publicaciones@cfnavarra.es
www.cfnavarra.es/publicaciones

PRESENTACIÓN

PRESENTACIÓN

ÍNDICE

I. PRIMERA PARTE. TEXTO DE LA OBRA	9
Primer acto	15
Segundo acto	60
II. SEGUNDA PARTE. CUADERNO DIDÁCTICO	91
1. Introducción. Cuestiones generales. El autor y su época	95
1.1. Contexto histórico, político, cultural	95
1.2. Panorama general de la escena europea en el s. XVIII	97
1.3. La situación en Italia	98
1.4. Carlo Goldoni	99
1.5. Aportaciones al teatro. La renovación de la comedia	102
1.6. La personalidad de Goldoni	104
2. Título y justificación	106
3. Resumen	107
3.1. Resumen extenso de la obra	107
3.2. Resumen breve	110
4. Los temas	111
5. Espacio y tiempo	113
6. Estructura	114

7. Personajes	116
7.1. Personajes principales	116
7.2. Personajes secundarios	125
7.3. Otros personajes	129
8. Lenguaje y estilo	131
9. Análisis musical	135
10. Análisis escénico	138
10.1. El texto original y la versión representada	138
10.2. Escenografía	140
10.3. Iluminación	146
10.4. Vestuario	146
10.5. Atrezzo	154
10.6. Interpretación	157
10.7. Dirección	160
11. Guión de trabajo sobre el texto teatral	162
12. Guía básica para el comentario de la representación	164
Actividades para 1.º y 2.º de ESO	167
Actividades para 3.º y 4.º de ESO	187
Actividades para BACHILLERATO	207

Primera parte



Texto de la obra

La posadera

DE

CARLO GOLDONI

FIESTA POPULAR DIECIOCHESCA BASADA
EN LA COMEDIA ITALIANA DE CARLO GOLDONI,
CON MÚSICA INCIDENTAL Y CANCIONES
ORIGINALES DE JUAN CARLOS MÚGICA

PERSONAJES

MIRANDOLINA, *la posadera*
CONDE DE ALBAFLORIDA
MARQUÉS DE FORLIPÓPOLI
CABALLERO DE ROCATALLADA
GINO, *su criado*
FABRICIO, *criado de la posada*
DEYANIRA, *actriz*
HORTENSIA, *actriz*

CRIADAS, CRIADOS, CÓMICOS, MÚSICOS Y COMODINES

La acción, en una posada de Florencia, en 1753

NOTA SOBRE EL TEXTO Y LA MÚSICA

Esta adaptación para el Taller de Teatro del I.E.S. Navarro Villoslada ha sido realizada por su director, Ignacio Aranguren, de acuerdo con las necesidades artísticas y los criterios pedagógicos propios de un grupo de teatro escolar, que carece, como es lógico, de ambiciones profesionales o de ánimo de lucro por su trabajo.

No obstante, en reconocimiento de las fuentes y como deuda de gratitud, debe señalarse que se han tenido en cuenta en diverso grado las versiones de *La locandiera* realizadas por Tullio Carella (Kraft, 1967), Teresa Suero Roca (Bruguera, 1970), Donato Chiacchio (Losada, 1970) José Méndez Herrera (Escelicer, 1971), Manuel Carrera (Cátedra, 1985), y especialmente la de Juan Guerrero Zamora (1972), inédita.

Algunas de las canciones inspiradas en melodías populares italianas deben su letra a Juan Guerrero Zamora y su música a José María Bardagí, aunque los arreglos de estas canciones, mas otras originales, así como la música incidental, han sido compuestas para el Taller de Teatro por Juan Carlos Múgica. En el texto se detalla en cada momento la autoría de sus composiciones musicales.

PRIMER ACTO

Cuando los espectadores se acomodan, el escenario se encuentra suavemente iluminado. La mayor parte del decorado se oculta tras ropa tendida. Hay una abundancia de sábanas y ropa interior del XVIII, tanto masculina como femenina.

CANCIÓN PRÓLOGO

La posada de las sábanas blancas

MIRANDOLINA, OFICIAL Y CORO

(Letra: Juan Guerrero Zamora

Música: José María Bardagí

Arreglo: Juan Carlos Múgica)

MIRANDOLINA: Esta es la historia de la posada de las sábanas blancas.

Érase una vez una posada
con ninguna puerta, pero bien guardada,
en aquellos tiempos cosa bastante rara,
porque no era una prisión.

CORO: Una prisión, una prisión...

MIRANDOLINA: La posadera, una servidora,
no tenía padre ni madre ni marido
ni amo ni perro que la ladre,
de su capa hacía un sayo
y de los doce meses,
un solo mes de mayo,
que estaba siempre en flor.

CORO: En flor, en flor...

MIRANDOLINA: Como la gente no entendía
que vivir es pura alegría,
y la blancura de sus sábanas
sus lutos ofendía,



© Adolfo Lacunza

a la posada le tomó manía
y al juez de las buenas costumbres
la denunció.

CORO: La denunció, la denunció...

MIRANDOLINA: El juez mandó al fiscal,
el fiscal al alguacil, el alguacil al oficial,
que tuvo que cargar con el mochuelo.
Y, con su mejor celo,
el oficial de las buenas costumbres,
echando por los ojos lumbré,
envarado, embolado y entorchado,
fue y dijo:

OFICIAL: Casa con mujer sola entre tantos hombres
ofende a la moral. Y nadie se asombre,
que así lo dice la razón.

CORO: La razón, la razón...

MIRANDOLINA: Señor oficial –dijo la posadera–,
yo soy clara por dentro y lo mismo por fuera.
Y ya dice el refrán que peor es parir a medias,
y que agua turbia no hace espejo
y que aquel que, por no limpiarse lo ojos,
cría legañas la verdad engaña.

OFICIAL: Pero más tiran tetas que carretas –el oficial le replicó.

CORO: Le replicó, le replicó...

MIRANDOLINA: Vuestra merced, señor oficial, dice muy sabiamente,
que así doña Naturaleza nos ordenó a las gentes,
pues qué sería de este mundo facundo
si en lugar de las tetas tiraran más las carretas.
Apercíbese usted, por mucho que le duela,
que el mundo se pondría, con perdón, lleno de maricuelas.
Aunque allá cada cual,
que yo no soy quien de nadie hable mal.
Y, sobre ese tirón que le preocupa tanto,
diré que con donaire me acuesto y me levanto.
Y ahí se acaba mi tirón.

CORO: Mi tirón, mi tirón...

OFICIAL: El oficial gritaba: Mujer en ventana, loca o enamorada,
y, por real decreto, lo que no es ninguna sandez,
las sábanas de este reino han de ser negras,
como vergüenza de la desnudez.

MIRANDOLINA: Mis sábanas han sido –contestó la patrona–, son y serán tan blancas
para que el amor y los sueños lo sean.
Y no entiendo que haya gentes que esta razón no vean.
En cuanto a enamorada, que no loca, lo estoy, sí señor, de la vida,
con lo que a nadie ofendo.
Ya digo que no entiendo a los que encubren la verdad
y al pan no llaman pan ni al vino, vino, sino necesidad.
Y, por último, señor oficial, lléveles a las brujas que le hicieron la denuncia
el recado de que más les valiera conservarse en salmuera
y atender al amante, al novio o al marido,

antes que andar a vueltas con sus rezos latinos.
Que no hay rezo mejor que el sol que Dios nos dio.

CORO: Nos dio, nos dio...

OFICIAL: Puesto que así lo toma –dijo el terco oficial–,
veamos si el registro está en debida forma,
ya que, si mal resulta,
no escapará a una multa.

MIRANDOLINA: Y así la posadera, esta su servidora,
abrió el libro de registro,
y el oficial, tan listo,
vio que allí registrado,
a la par que el pueblo y los potentados,
estaba el sol.

CORO: El sol, el sol...

Las sábanas y demás ropa tendida son recogidas por los criados y criadas de la posada. El decorado representa el patio de un caserón florentino que en su día pudo ser un palacio, pero que hoy se encuentra convertido en posada. Con en fondo del tema musical que luego se cantará, vemos un abigarrado conjunto de personajes que entran y salen, van y vienen. Todo transmite una gran vitalidad. El Marqués de Forlipópolis reparte saludos y carantoñas a diestro y siniestro, dejándose querer, sin advertir la ironía de cuantos le reverencian. El Coro de Criados se adelanta a primer término y cantan tomando al público por confidente.

CANCIÓN

*Como al galgo le ha quedado
al marqués su marquesado*

CORO DE CRIADOS Y CRIADAS
(Letra: Juan Guerrero Zamora.
Música: José María Bardagí
Arreglo: Juan Carlos Múgica)

CORO: Como al galgo le ha quedado
al marqués su marquesado.
Algunos nacen forrados,
otros nacen titulados
y otros nacen porque sí.



UNA CRIADA: A unos el dinero basta
y a otros les basta la casta
y nadie sabe vivir
desnudo como nació
al son que le marca Dios
para llorar o reír,
que todos somos iguales.

CORO: Y vales el bien que vales,
si tenemos que morir.

OTRA CRIADA: Si al morir no hay diferencia,
por qué tanta competencia
en querer ser diferentes,
cuando todos somos gente
y es inútil disputar
quien brilla menos o más
que, cuando llega el momento,

CORO: Lo que cuenta no es el cuento
de tener buen pedigrí.

UN CRIADO: La cuestión es que es dinero,
poderoso caballero
que encerrar en su redil
quiere lo que el otro ansía
con sus títulos de usía,
sin saber ni uno ni otro
que en asuntos amorosos
el que manda es el de aquí...

(El que manda, “el de aquí”, es el corazón que todos se señalan. Retroceden ahora con sigilo hasta el portón del patio y repiten el estribillo.)

CORO: Como al galgo le ha quedado
al marqués su marquesado.
Algunos nacen forrados,
otros nacen titulados
y otros nacen porque sí.

(En escena hay dos mesas separadas en las que se han sentado el Marqués de Forlipópolis y el Conde de Alba Florida. Ambos se miran con recelo.)

MARQUÉS. Pues, a pesar de todo, entre vuestra merced y yo hay bastante diferencia.

CONDE. Nadie lo diría. En la posada, vuestro dinero vale tanto como el mío.

MARQUÉS. Pero la posadera tiene atenciones conmigo que a la vista están.

CONDE. Lo que yo veo es que vuestra merced terminará por meterse en camisa de once varas.

MARQUÉS. Nunca serán varas bastantes para mi alcornia. Soy el marqués de Forlipópolis.

CONDE. ¡Vaya una cosa! Y yo el conde de Albaflorida.

MARQUÉS. Pero mi marquesado me viene de casta. En cambio, el vuestro es un condado... *(Se le ocurre, se ríe de su propia ocurrencia.)*... ¡al condado!... *(Se retuerce de risa.)* ¡Un condado... al condado!

CONDE. ¡Yo compré mi condado cuando vuestra merced vendió su marquesado!

MARQUÉS. ¡Aunque así fuera! ¡Noble se nace!

CONDE. ¡Pero no se crece sin dineros!

MARQUÉS. ¡Un noble es diferente!

CONDE. ¡Diferente es el rico!

MARQUÉS. ¡Basta! El caso es que estoy en esta posada por... devoción a la posadera y no consentiré que la acechéis con intenciones... impuras.

CONDE. ¿Con que lo vuestro es devoción y lo mío intenciones impuras?

MARQUÉS. Pienso proteger a Mirandolina contra todos.

CONDE. ¡Lo que Mirandolina necesita es dinero y no protecciones!

MARQUÉS. Os equivocáis. Mirandolina pertenece al pueblo y todo el mundo sabe que el pueblo debe pasar privaciones en la tierra para ser recompensado en el cielo.

CONDE. Mirandolina es una hermosa muchacha y todo el mundo sabe que a las hermosas muchachas se las convence con argumentos contantes y sonantes.

MARQUÉS. Argumentos no me faltan; sólo que mi elegancia natural me impide decirlos.

CONDE. Vuestra merced no los dirá, pero se saben.

MARQUÉS. ¡Murmuraciones de criados! Y, a propósito de criados, señor conde: ése que llaman Fabricio me parece que mira a la posadera con buenos ojos. ¿No teméis que ella pueda corresponderle?

CONDE. No tendremos esa suerte, señor marqués, desengañaos.

MARQUÉS. ¿Suerte?

CONDE. ¿No lo sería tenerla casada y... sin compromiso?

MARQUÉS. No entiendo a vuestra merced.

CONDE. La muchacha es huérfana, que su padre murió ya va para seis meses. Sola, huérfana y, además, posadera, no es presa a la altura de nuestro linaje. Claro que nos conformaríamos, pero... cuánto más propia de nuestros refinados gustos resultaría casada... Venga acá vuestra merced y entendámonos como buenos amigos.

Subvenciónese su boda con ese infeliz dándole cada uno trescientos escudos... y repartamos beneficios.

MARQUÉS. ¿Trescientos escudos?

CONDE. Eso es.

MARQUÉS. ¡Fabricio!

FABRICIO. (*Acudiendo.*) Mándeme, excelencia.

MARQUÉS. Dile a tu ama que venga, que tengo que hablarle.

FABRICIO. Al instante, excelencia. (*Sale.*)

CONDE. ¿Puedo preguntar a vuestra merced qué se propone?

MARQUÉS. ¡Decírselo, contárselo todo! Conque trescientos escudos, ¿eh? ¡Vaya con los trescientos escudos! ¡Nada menos que trescientos escudos! Pues ¿sabéis qué os digo? ¡Que no! ¡No me rebajaré a convertirme en financiero!

CONDE. Confesad que estáis sin blanca.

MARQUÉS. No tengo por qué. En cambio, vuestra merced acaba de delatar sus intenciones impuras y, de paso, su condición de nuevo rico. Para esa clase de favores, a mí me basta y me sobra mi... apostura.

CONDE. Se nota que pagáis habitación barata en la que no hay espejo.

MARQUÉS. ¡Ni falta que me hace! Gaste, gaste vuestra merced, que a Mirandolina le importará un pimiento. Pasmada la tengo con mis títulos de nobleza. ¡Y nada podréis conseguir de ella pese a vuestros... regalos!

CONDE. ¡El dinero todo lo puede!

(Cruzan la escena con paso cansado unos mendigos. Cantan.)

CANCIÓN

El dinero nada puede

(Letra: Juan Guerrero Zamora

Música: Juan Carlos Múgica)

El dinero nada puede,
nada puede, buena gente,
cuando es poco.

Sensato el que roba mucho;
el que roba poco,
porque roba poco,
es loco.

Ay, si no sabes la moral
de que robar poco,
de que robar poco,
está muy mal.

Mal...

MARQUÉS. ¡Todavía hay principios!

CONDE. Quien tiene dineros para pagarse bulas, carne come en cuaresma.

MARQUÉS. ¡Todavía hay una moral!

CONDE. Con dinero, te libras del servicio.

MARQUÉS. ¡El deber no es pignorable!

CONDE. Y compras electores.

MARQUÉS. ¡Aún hay clases, señor mío!

CONDE. ¡De especulación!

MARQUÉS. ¡Y normas morales!

CONDE. ¡A merced de la entrada de divisas!

MARQUÉS. ¡Y guerras para defender los pilares de la civilización!

CONDE. ¡Y engordar la bolsa de los que las financian!

MARQUÉS. ¡Vuestra merced no sabe lo que dice!

CONDE. ¡Mejor que vuestra merced!

(Cuando parecía que el Conde y el Marqués iban a perder su compostura y a agredirse, suena una música dieciochesca y ambos recuperan sus modales refinados para soltarse pullas con la canción.)

CANCIÓN

Aún hay clases señor mío

CONDE Y MARQUÉS

(Letra: Juan Guerrero Zamora

Música: José María Bardagí

Arreglo: Juan Carlos Múgica)

MARQUÉS: Aún hay clases, señor mío,
por suerte, en la sociedad.

CONDE: Sin dinero no hay ninguna,
quien no paga bula ayuna.

MARQUÉS: ¡Ayunará su merced!
¡Quién le ha visto...!

CONDE: ¡...y quién le ve!

MARQUÉS: Lo que importa es tener cuna.

CONDE: Pero luego hay que crecer.

MARQUÉS: La nobleza no está en venta.

CONDE: Cuando no baja la renta.

MARQUÉS: Aún existe gente bien.

CONDE: No hay virtud sin pagaré.
MARQUÉS: Hay acciones elevadas
por encima del vil metal.
CONDE: Si se elevan las acciones,
en bolsa hay palpitaciones.
MARQUÉS: ¡Usted se confunde acción!
CONDE: ¡Según la cotización!
MARQUÉS: No todo ha de ser comercio,
que existe el desinterés.
CONDE: Ideales honorables
pueden llegar a rentables.
MARQUÉS: ¡Buen provecho si así es!
CONDE: ¡Quién le ha visto...!
MARQUÉS: ¡...y quién le ve!

(Entran el Caballero de Rocatallada y Gino, su criado.)

CABALLERO. *(Hablando solo.)* ¡Los venderé! ¡Los venderé! ¡Los venderé!

MARQUÉS. ¡Otro que tal!

CONDE. ¿Qué es lo que venderéis?

MARQUÉS. ¿Y quién sois, ante todo?

CABALLERO. Venderé mis campos, las posesiones que mis antepasados tuvieron la desgraciada idea de adquirir en estos parajes donde no hay más ciudad que ésta y, en ella, ninguna otra posada. Y soy el caballero de Rocatallada, para servir a vuestras mercedes.

CONDE. Es un honor. Pero no comprendo vuestras quejas.

CABALLERO. De no heredar unas tierras, ¿hubiera venido yo a este lugar? Y de no haber venido, ¿tendría que hospedarme en posada tan infamante?

MARQUÉS. ¿Habéis encontrado chinches en vuestro aposento?

CABALLERO. Eso no me preocuparía. Cuando viajo, siempre llevo conmigo a un especializado exterminador de chinches.

GINO. Servidor.

CABALLERO. ¡Me río yo de las chinches!

GINO. ¡Nos reímos de las chinches!

CABALLERO. Pero hay otras cosas aquí de las que no puedo reírme.

MARQUÉS. ¡Mirandolina!

CABALLERO. ¿Cómo?

MARQUÉS. *(Al Conde.)* ¡Otro que se ha enamorado de Mirandolina!

CONDE. Ese era el motivo de nuestra discusión cuando llegásteis.

CABALLERO. ¿Enamorado yo? ¿Mirandolina? *(Ofendidísimo.)* ¿Con quién tengo el honor, caballeros?

MARQUÉS. Marqués de Forlipópolis.

CONDE. Conde de Albaflorida.

CABALLERO. Siendo así, paso por alto la ofensa de haber supuesto que yo pueda enamorarme. *(Llama.)* ¡Gino! ¿Has oído semejante disparate? *(A los otros.)* Mis excusas, pero la suposición de vuestras mercedes es descabellada. ¿Mujeres a mí? La mujer es una enfermedad, caballeros. Y, es más, la tentación que provoca nuestras más bajas pasiones. Y, es más, un agente del pecado. Y, es más, la manzana *(Con asco.)*: esa fruta tan... redonda.

MARQUÉS. Pues, con perdón, yo no creo que Mirandolina se parezca a nada de lo que decís. En todo caso, a la manzana.

CONDE. Si la conocierais, no hablaríais así.

CABALLERO. Sepamos quién es. Es por pura curiosidad, Gino.

MARQUÉS. Pero ¿ni eso sabéis?

CONDE. Mirandolina es nuestra posadera.

CABALLERO. ¡Ah, nuestra posadera! ¡A nuestra posadera buscaba yo! ¿Dónde está? ¿Dónde se esconde?

CONDE. En este momento, según creo, se está bañando en esa habitación.

MARQUÉS. Mírela y, después, juzgue.

CONDE. Aunque sus cualidades queden ocultas.

CABALLERO. ¿A qué cualidades os referís?

CONDE. A las espirituales, caballero. Es limpia, bienhablada, de excelente gusto y simpática a no poder más.

MARQUÉS. Aparte lo que se ve.

(En un balcón del patio aparece Mirandolina. Todos los Criados se asoman para cantar en coro.)

CANCIÓN

Ninguno hable mal de quien canta

MIRANDOLINA Y CRIADOS

(Letra: Juan Guerrero Zamora.

Música: José María Bardagí
sobre un tema popular italiano

Arreglo: Juan Carlos Múgica)

MIRANDOLINA: Ninguno hable
mal de quien canta,
¡Oh, bella, ciao, bella, ciao,
Bella, ciao, ciao, ciao!
Que unos cantan lo que saben
y pocos saben cantar.

CORO: Desnuda sale,
ay, quién la viera.
¡Oh, bella ciao, bella ciao,
bella ciao, ciao, ciao!
Va desnuda y no la mire
Ciego estará de mirar.

MIRANDOLINA: Con agua enjuago
mis alegrías.
¡Oh, bella, ciao, bella, ciao,
bella, ciao, ciao, ciao!
Tengo amores con el agua,
nadie puede murmurar.

CORO: Niña, cuidado,
que el agua es fría
¡Oh, bella, ciao, bella, ciao,
bella, ciao, ciao, ciao!
Que tu cuerpo abrasa el agua
y te puedes abrasar.

MIRANDOLINA: En mi posada
no hay santo y seña.
¡Oh, bella, ciao, bella, ciao,
bella, ciao, ciao, ciao!
No hay más puerta



que una sola
que yo solo puedo abrir.

CORO: Cuarenta camas
tiene su casa.
¡Oh, bella ciao, bella ciao,
bella ciao, ciao, ciao!
Solo una no está libre;
esperanza es la mitad.
El agua clara
le hace de espejo.
¡Oh, bella, ciao, bella, ciao,
bella, ciao, ciao, ciao!
Y se mira y da las gracias
al que reflejo le dio.
Celos del agua,
celos del día,
¡Oh, bella, ciao, bella, ciao,
bella, ciao, ciao, ciao!
Celos tengo hasta del agua

porque la puede rozar
Nace con ella la luz del día
Oh, bella, ciao, bella, ciao,
bella, ciao, ciao, ciao!
No amanece hasta que sale
y se pone a clarear.

CABALLERO. Nada he visto que no lo tengan todas.

CONDE. Ni nosotros dijimos que tuviera más o menos que las demás. Lo que pondramos es la forma en que lo tiene.

MARQUÉS. Y, es más, cómo une a la amabilidad el decoro.

CONDE. Y, es más, cómo no se deja tocar un dedo por muchos regalos que le hagáis.

MARQUÉS. Y, es más, ni por antiguo que sea el linaje con que queréis... protegerla.

CABALLERO. Permito que os burléis, caballeros, porque al cabo será ella quien se ría. Pero de vuestras mercedes y no de mí, ¡Pobres infelices! ¿Limpia decís que es? ¿Con qué se ha bañado?

MARQUÉS. ¿Con qué, si no con agua?

CABALLERO. ¿Lo ven? (*Con asco.*) ¡Agua! Italia vive en plena barbarie. Si hubierais vivido, como yo, en las grandes cortes de Francia, e Inglaterra, sabríais que el agua deja áspera la piel —¿no es cierto, Gino?—, disuelve nuestras defensas naturales y perjudica a nuestro organismo.

CONDE. ¿Es que vuestra merced no se lava?

CABALLERO. Me lavo y me baño. (*Pausa.*) Pero con leche de asna. Entre otras virtudes, posee la de impedir, no siendo transparente, que caigamos en la tentación de mirar nuestra vergonzante desnudez.

(*Aparece Mirandolina.*)

MIRANDOLINA. Pues lo que es a mí no me da ninguna vergüenza, que el cuerpo Dios nos lo ha dado y no es de buena crianza hacerle ascos a un regalo.

CABALLERO. ¡Qué impertinencia! Pero vuestro descaro me ahorra preámbulos.

(*A Gino.*) ¡Trae acá! ¿Puede saberse qué es este adminículo?

MIRANDOLINA. En fin, señor, ¿y no lo sabéis vos, que tantas cortes europeas habéis andado? Es el último invento de la higiene. En mi posada sólo lo tiene el aposento más caro, que es el que vos pedisteis.

MARQUÉS. ¿Qué es, una guitarra?

CONDE. Más bien parece un aguamanil algo grande.

CABALLERO. Lo que es, yo me lo sé, que todo París se hizo lenguas de cierta marquesa que solía recibir a sus visitas sentada en este objeto. ¡Pero no haré yo tal!

Suponerlo siquiera ofende a mi pudor.

MIRANDOLINA. Dicho y hecho. *(Llama.)* ¡Fabricio!

CABALLERO. Item más: ese al que llamáis ha impedido a mi exterminador de chinches particular que inspeccione mi cama.

GINO. Servidor...

MIRANDOLINA. Es que en mi casa no usamos chinches, caballero, pero si sospecháis haberlas traído...

CABALLERO. *(Indignado.)* ¡Patrona! *(Marqués y Conde ríen.)* ¿De qué se ríen vuestras mercedes?

MARQUÉS. Acaso a las chinches les guste la leche de asna. *(Más carcajadas.)*

CABALLERO. ¡Basta ya!

(Entra Fabricio)

FABRICIO. ¿Me llamaba la señora?

CABALLERO. Conduce a mi aposento a este caballero y déjalo hacer.

MIRANDOLINA. *(Contestando a una mirada interrogadora de Fabricio.)* No contradigamos al caballero, que tiene... picores.

CABALLERO. Picores no tengo, pero por cierto que los tendré si uso esas sábanas que me habéis puesto.

MIRANDOLINA. Se os cambiarán por otras mejores. ¿Algún capricho más?

CABALLERO. ¡Cuantos pueda pagarme! *(Se va, despectivo.)*

MIRANDOLINA. *(Riendo.)* ¿Han visto vuestras mercedes fieras igual? *(Repara en Gino. Va hacia él y lo empuja con gracia.)* ¿Y tú qué haces aquí? ¡Anda a derretirte en el aposento de tu dueño!

FABRICIO. *(Mientras sale llevándose el bidé.)* Un engarzador de joyas preguntaba por vuestra señoría, señor conde.

CONDE. ¡Ajajá! Esto os cambiará el genio, Mirandolina. Adivina adivinanza, ¿de quién será la alianza?

MIRANDOLINA. ¿Pensáis casaros?

CONDE. Era un decir, pero ya veréis, ya, cómo os contenta. *(Se marcha muy misterioso.)*

MARQUÉS. Tiene cuatro cuartos y se los gasta por presumir. Es de los que creen que a una dama como vos se la conquista con regalos.

MIRANDOLINA. Los regalos no disgustan a nadie.

MARQUÉS. Si yo intentara obligaros con obsequios, me parecería ofenderos.

MIRANDOLINA. Cierto es que el señor marqués no me ha “ofendido” nunca.

MARQUÉS. Ni jamás lo haré. De otra manera os demostraría yo mis sentimientos.

MIRANDOLINA. ¿Conocéis alguna?

MARQUÉS. A veces pienso que me gustaría cambiarme por el conde.

MIRANDOLINA. ¿Por su dinero acaso?

MARQUÉS. ¡Qué dinero ni qué...! Una higa se me da de su dinero. Pero si al menos fuera yo un poco menos noble...

MIRANDOLINA. ¿Qué haría vuestra excelencia si no tuviera tantos títulos de nobleza?

MARQUÉS. ¡Corpo di Bacco... me casaría con vos! *(Sale.)*

MIRANDOLINA. ¡Uy, lo que ha dicho! El excelentísimo señor marqués de la Miseria se casaría conmigo. Sólo se me ocurre una dificultad: que no querría yo. ¿Que me deje rondar? ¡Pues claro! ¿A qué mujer no le gusta? Si bien se mira, de ese modo cumplimos nuestros deberes sociales. Pues ¿qué sería de tanto modisto, peluquero, joyero y otras profesiones si las mujeres, así de pronto, decidiéramos no agradar? A cada cual su función. Y la nuestra es ponerle sal a la vida. Pero de eso a que cualquiera nos tome por guiso en el que pueda meter su cuchara según su antojo, va un abismo. Y ese caballero recién venido me parece a mí que bizquea. ¿Pues no dice que es enemigo de las mujeres? Muy bien. Guerra le daremos, puesto que él la declara. Que no quiere pan, le daremos migas. Harta me tienen los hipócritas. Vade retro, ocasión de pecado. Y, entre tanto, la procesión por dentro. En la tierra todo está desnudo, menos la hipocresía –como dijo aquel–. Y a éste, al de la leche de asna, en cueros voy a ponerle. En sentido figurado.

(A mitad de monólogo han ido apareciendo las Criadas. Mirandolina alterna su atención entre el público y las mujeres de la posada que le jalean sus afirmaciones. Al terminar, todas las mujeres cantan.)

CANCIÓN

No hay patrón donde mande marinera

MIRANDOLINA Y CRIADAS

(Letra: Juan Guerrero Zamora.

Música: José María Bardagí

Arreglo: Juan Carlos Música)

CORO: *(Estribillo.)* No hay patrón
donde mande marinera,
digo posadera,
digo posadera.
No hay patrón
donde mande marinera,
digo posadera
que sepa mandar.

MIRANDOLINA: Con libertad me acuesto
y a mi aire me levanto.

No quiere decir esto
que vaya a vestir santos.
Como nunca se sabe,
no seré quien apueste
que mañana me acueste
sola en mi soledad.

CORO: *(Estribillo.)*

MIRANDOLINA: No adquiero compromiso
con el que me corteja;
si alguna no se deja
que no le dé permiso.
Quien nos llama ocasión
de pecado le duele
allí donde se suele
poner el corazón.

CORO: *(Estribillo.)*

(Los Criados de la posada, que han oído la canción, irrumpen en escena y cantan la estrofa siguiente Después de cantar, son expulsados de escena por las Criadas.)

CRIADOS: Recatada la llaman
a la que mucho cubre,
pero también encubre
lo poco que la aman.
Señor, si bien se mira,
digo con inocencia
¿no estará la decencia
en poder enseñar?

CORO: *(Estribillo.)*

(Cuando salen de escena las Criadas, vemos al Caballero sentado en una mesa, muy enfrascado en la lectura. Aparece, bastante mosqueado, Fabricio. Lleva una bandeja con ropa blanca.)

FABRICIO. (*Disimulando su enfado.*) Lo mejor de lo mejor. ¿Se lo llevo?

MIRANDOLINA. Yo lo haré, deja.

FABRICIO. Mucho os interesa ese huésped.

MIRANDOLINA. Es mi obligación. Conque guárdate el retintín.

FABRICIO. Cuando pienso en lo que vuestro padre os dijo en su lecho de muerte...

MIRANDOLINA. Lo que mi padre me dijo no se me olvida. No te metas a albacea.

FABRICIO. Sí, señora, sí, como la señora mande. (*Se va.*)

(Mientras Mirandolina revisa la ropa de la bandeja, el Marqués entra y se dirige a la mesa del Caballero.)

MARQUÉS. ¿Os importuno, amigo?

CABALLERO. Si algo deseáis...

MARQUÉS. Sólo una idea, cuatro palabras, lo que se dice un destello. Yo soy así, caballero. Tengo una mente privilegiada para los negocios. ¿Es cierto... es cierto que vuestra merced se baña en leche de asna?

CABALLERO. Yo no miento jamás, señor marqués.

MARQUÉS. Y en una bañera muy... ¿muy grande?

CABALLERO. Lo suficiente.

MARQUÉS. ¿Llena?

CABALLERO. Casi llena, sí.

MARQUÉS. Os propongo un negocio.

CABALLERO. ¿Un negocio?

MARQUÉS. Venderla.

CABALLERO. ¿Venderla?

MARQUÉS. Os bañáis, y, en vez de tirarla -un derroche en estos tiempos que corren-, la vendemos. ¿Qué os parece?

CABALLERO. Señor marqués: en mi casa es costumbre regalar esa leche a los pobres.

MARQUÉS. ¡Oh! No he dicho nada, perdonad, no he dicho nada... (*Se va, murmurando entre dientes. Al salir se cruza con Mirandolina que se dirige a la mesa del Caballero.*) Teníais toda la razón, Mirandolina. Es un ogro intratable. ¡Y además, un benefactor! (*Sale.*)

MIRANDOLINA. ¿Da su permiso, ilustrísimo?

CABALLERO. ¿Qué buscáis aquí?

MIRANDOLINA. Traigo ropa mejor.

CABALLERO. - Bien. Podéis dejarla en mi aposento.

MIRANDOLINA. Al menos, dígnese mirar si es de su gusto.

CABALLERO. (*Casi sin levantar la vista del libro.*) Las sábanas parecen de precio.

MIRANDOLINA. Fina tela de Flandes. ¿No quiere tocarla? Mire qué suavidad... Traigo tres juegos de la misma calidad.

CABALLERO. *(Después de tocar la sábana por compromiso.)* No quería yo tanto. Me hubiera bastado con que fueran un poco mejores de las que me habíais puesto.

MIRANDOLINA. Lástima que no podáis disfrutar de ellas como sería menester. Porque un tejido tan fino como mejor se aprecia es durmiendo desnudo y ya supongo que su señoría no cometerá esa indelicadeza.

CABALLERO. Suponéis bien.

MIRANDOLINA. Fijaos en los manteles.

CABALLERO. Parece tela de Holanda.

MIRANDOLINA. Una pequeñez para la alta calidad del caballero. Las servilletas son de estreno. Nadie jamás puso en ellas su boca. Sobre todo, ninguna mujer.

CABALLERO. Mucho lo celebro. Podéis dejarlo todo en cualquier lado. No hay necesidad de que os toméis más molestias por mí.

MIRANDOLINA. Nunca es molestia lo que nos honra. Pero ayudadme a doblar la sábana. *(A regañadientes, el Caballero ayuda a Mirandolina a doblar la sabana.)* Haced como yo. *(El caballero la imita. En el último doble, ambos se chocan. El Caballero da un respingo, apartándose.)*

MIRANDOLINA. Servilletas las tengo mejores. Pero sólo el pensar que su señoría pudiera poner su boca donde antes la habían puesto mujeres, me estremeció.

CABALLERO. Una fineza de vuestra parte. Podéis marcharos.

MIRANDOLINA. ¿Le apetece algo especial de comida?

CABALLERO. Comeré lo que haya.

MIRANDOLINA. No tenga reparo en decírmelo, si tiene alguna preferencia.

CABALLERO. Se lo diré al camarero.

MIRANDOLINA. Los hombres no entienden de esas cosas y luego lo explican mal.

¿Alguna salsa? ¿Algún condimento?

CABALLERO. Nada de nada. Y es inútil que sigáis por ese camino. No conseguiréis hacer de mí lo que con el conde y el marqués habéis hecho.

MIRANDOLINA. *(Risa.)* ¿Habéis visto qué dos moscones? Si no fuera porque hay que vivir, ya les había dado con la puerta en las narices.

CABALLERO. Pues bien que os halagan sus embelesos.

MIRANDOLINA. ¿Halagarme a mí? Diréis mejor que me empalagan. Son de los que en el precio del hospedaje quieren tenerlo todo incluido. Pero, a sus espaldas, me río como una loca de sus pretensiones.

CABALLERO. Al menos, sois sincera.

MIRANDOLINA. Ah, sí, eso sobre todo. Sincera y libre como el viento.

CABALLERO. En eso estoy con vos. La libertad es un gran tesoro.

MIRANDOLINA. ¡Y pensar que hay tantos que la pierden neciamente! Pero ya se ve: con tanto hombre mujeriego y tanta mujer derretida por el sexo contrario, así va el mundo: hecho un completo desastre. ¿Vuestra señoría tiene mujer?

CABALLERO. ¡Líbreme el cielo!

MIRANDOLINA. Os felicito. Líbrese de ellas siempre. Las mujeres, caballero... Pero, en fin, no es a mí a quien toca hablar mal de ellas.

CABALLERO. Con todo, sois una excepción notable. Nunca encontré mujer alguna que pensara como vos.

MIRANDOLINA. Gajes del oficio, caballero. Una posadera ve y oye tales cosas que... Vamos, que comprendo muy bien a los que recelan de nuestro sexo. Y ahora, si me lo permitís...

CABALLERO. ¿Tenéis prisa?

MIRANDOLINA. No quisiera importunaros.

CABALLERO. Por el contrario, me entretenéis.

MIRANDOLINA. ¿Lo ve vuestra señoría? Lo mismo hago con los demás. Procuero acompañarlos cuando se sienten solos, distraerlos de sus preocupaciones... ¿Y qué es lo que pasa? Pues que toman el rábano por las hojas. Pero ya sé que vuestra señoría es de los que toman el rábano... por el rábano.

CABALLERO. Incluso habrá muchos que se enamoren de vos, como si lo viera.

MIRANDOLINA. ¿Se da cuenta? ¡Enamorarse, y enamorarse, además, de una mujer!

¿Le parece que es natural?

CABALLERO. Debilidades y miserias humanas.

MIRANDOLINA. A las que no cedería yo por todo el oro del mundo. En fin y perdóname el caballero la franqueza: hablar con vuestra señoría ha sido para mí como un respiro. ¡Ojalá se pudiera siempre conversar tan libremente y sin malicia! Conque mándeme, que le serviré como a nadie en este mundo.

CABALLERO. ¿Y por qué ese trato de favor?

MIRANDOLINA. ¿Cómo que por qué? Porque vuestra señoría me gusta.

CABALLERO. *(Con otro sobresalto.)* ¿Que os gusto yo?

MIRANDOLINA. *(Muy inocente.)* Me gusta porque no es mujeriego ni de esos que se enamoran.

(Sale de escena Mirandolina. El Caballero queda pensativo un instante y sale también. Entran Fabricio, Deyanira Y Hortensia.)

FABRICIO. En este patio no pasarán calor. Si se dignan esperar aquí, en unos minutos tendrán dispuesto un aposento de su gusto. Llamaré a la patrona para que les atienda. Es un honor albergar a tan ilustres damas. *(Se retira.)*

DEYANIRA. ¡Uy, ilustre! Que Dios le conserve el olfato, porque lo que es la vista...

HORTENSIA. Tomándonos por damas, nos servirán mejor.

DEYANIRA. Pero nos cobrarán más caro.

HORTENSIA. Para las cuentas se entenderá conmigo. Hace ya mucho que corro el mundo...

DEYANIRA. ¿Y si nos metiéramos en un enredo haciéndonos pasar por lo que no somos?

HORTENSIA. Vamos, bobalicona. Qué pocos arrestos tienes. Dos comediantes avezadas a representar en escena marquésas, condesas y princesas, ¿no van a saber fingirlo en una posada?

DEYANIRA. Llegarán nuestros compañeros y nos descubrirán.

HORTENSIA. Pero, en tanto que lleguen, nos divertiremos y acaso haya tajada que sacar en la farsa.

(Entra Fabricio con tintero, pluma y libro de registro.)

FABRICIO. Mientras viene la patrona, ilustrísimas señoras, les agradeceré que me den sus nombres para el libro de registro.

DEYANIRA. *(Aparte a Hortensia.)* Se acabaron los títulos.

HORTENSIA. ¿Es costumbre hacerlo así?

FABRICIO. Lo manda la ley, ilustrísimas señoras.

DEYANIRA. *(Aparte.)* ¡La ley, tú, la ley!



© Adolfo Lacunza

HORTENSIA. Pero habrá gente que dé un nombre falso.
FABRICIO. En cuanto a eso, nosotros escribimos lo que se nos dice y no nos metemos en más averiguaciones. (*Dispuesto a escribir.*) ¿Me hace el favor?
HORTENSIA. Baronessa Hortensia del Cerro, de Palermo. (*Deyanira sofoca la risa.*)
FABRICIO. Siciliana. Corazón ardiente... ¿Y vuestra señoría?
DEYANIRA. Yo... (*Aparte.*) No sé qué decir...
HORTENSIA. Vamos, condesa Deyanira...
FABRICIO. (*Escribiendo.*) La ilustrísima condesa Deyanira... ¿Apellido?
DEYANIRA. ¿También el apellido?
FABRICIO. Sí, por favor.
DEYANIRA. Es que soy inclusera....
HORTENSIA. (*Pellizco.*) Ay, esta condesa es tan amiga de chanzas... Deyanira del Sol, romana.
FABRICIO. No hace falta más. Perdonen la molestia. Vuestro siervo humildísimo... (Sale.)
DEYANIRA. (*Parodia.*) Sierva humildísima de la señora baronesa...
HORTENSIA. Condesa, me inclino ante vuestra señoría...

(*Al terminar este juego de reverencias, entra Mirandolina. Las observa un instante y se adelanta.*)

MIRANDOLINA. Señoras...
HORTENSIA. Buenas tardes, muchacha.
DEYANIRA. (*Inclinándose.*) Señora patrona...
HORTENSIA. (*Reconviniéndola para que adopte modales más altivos.*) ¿Condesa!
DEYANIRA. (*Cómicamente altiva, pasándose.*) Buenas, moza.
MIRANDOLINA. (*A Hortensia.*) Permítame que bese su mano.
HORTENSIA. (*Se la extiende.*) Sois muy amable.
MIRANDOLINA. (*Después de besarla, a Deyanira.*) Y también vos.
DEYANIRA. Dejad, no hace falta...
HORTENSIA. Condesa, las clases privilegiadas deben confraternizar con el pueblo.
DEYANIRA. (*Extendiendo, remisa, la mano.*) Es que yo...
HORTENSIA. No podéis imaginaros lo económico que resulta sonreír al pueblo en el momento oportuno. Excuso decir dar a besar la mano.
MIRANDOLINA. Os lo ruego.
DEYANIRA. (*Al recibir el beso, da un respingo sofocando la risa.*) ¡Es que me hace cosquillas!
MIRANDOLINA. ¿Se ríe de mí vuestra señoría?
HORTENSIA. ¡Qué disparate! De ninguna manera. Es -ya os lo ha dicho- muy cosquillosa... El barón, mi marido... (*Deyanira se ríe a carcajadas.*)
MIRANDOLINA. Para la señora, por lo visto, no hay clases: se ríe de todas.

HORTENSIA. El barón, mi marido, vendrá de un momento a otro con el conde Horacio, el marido de la condesa... (*Deyanira no puede más de risa.*)

MIRANDOLINA. ¿También la hace reír su propio marido?

HORTENSIA. Condesa, vuestro decoro...

MIRANDOLINA. (*Cogiéndolas a ambas de un brazo.*) Vamos a dejar el decoro a un lado, señoras, que aquí no nos oye nadie. Ese condado y esa baronía, ¿no serán por casualidad...?

HORTENSIA. ¿Qué insinúas?

DEYANIRA. Caliente, caliente.

HORTENSIA. ¡Condesa!

MIRANDOLINA. No os acaloréis, que haréis reír a la señora condesa.

DEYANIRA. ¡Lo que a una posadera se le escape!

MIRANDOLINA. Total, que comadres somos.

DEYANIRA. ¿Nos habéis conocido?

MIRANDOLINA. Por el tufo.

HORTENSIA. ¡Vaya una comedianta! ¡Incapaz de representar un papel fuera de escena!

DEYANIRA. Fuera del teatro, soy muy espontánea.

MIRANDOLINA. ¿Han venido, entonces, a las fiestas de carnaval?

HORTENSIA. Así es. Y toda la compañía nos sigue. Haréis vuestro agosto.

DEYANIRA. No os habréis enfadado con nuestra broma...

MIRANDOLINA. No, no, por el contrario. Me gusta la gente de buen humor. Conque, si es eso lo que deseáis, mi posada está a vuestra disposición. Ahora las acomodarán.

(*Entra el Marqués.*)

MARQUÉS. ¿Molesto?

MIRANDOLINA. Su excelencia no molesta nunca.

HORTENSIA. (*Alerta, aparte.*) De excelencia le trata.

DEYANIRA. (*Escéptica.*) ¡Sí, sí, excelencia!

MIRANDOLINA. (*Presentando.*) La baronesa Hortensia de Cerro y la condesa Deyanira del Sol.

MARQUÉS. ¡Oh, cumplidísimas damas!

HORTENSIA. Vuestra señoría ¿quién es?

MARQUÉS. Soy el marqués de Forlipópolis.

DEYANIRA. Compadre nuestro.

MARQUÉS. ¿Cómo decís?

HORTENSIA. (*Codazo a su amiga.*) La condesa es muy bromista...

MARQUÉS. Ah, el humor es el almíbar de la alta sociedad. Me complace mucho que se hospeden aquí. Ya verán cuán garbosa es la posadera. Casi se diría que tiene sangre azul.

MIRANDOLINA. El señor marqués exagera. Ha dado en protegerme y toma un color por otro.

MARQUÉS. En efecto, su protector soy. La protejo, sí. A ella y a cuantas vienen a esta posada. Yo protejo muchísimo. Y si sus mercedes lo necesitan, con mucho gusto las protegeré también.

HORTENSIA. Muy honradas.

DEYANIRA. Bueno, depende.

MARQUÉS. (*Ha sacado un pañuelo con mucho aparato y hace ademán de secarse el sudor.*) Hace calor, ¿verdad? Y, a propósito, ¿qué os parece este pañuelo que me han enviado de Londres?

HORTENSIA. Es de un gusto exquisito.

MARQUÉS. (*Doblándolo cuidadosamente.*) Muy cierto. Y de una seda extremadamente delicada. Es necesario doblarlo con mucho mimo para que no se estropee.

(*A Mirandolina.*) Tened.

MIRANDOLINA. (*Tomándolo.*) ¿Lo pongo en vuestro aposento?

MARQUÉS. Ponedlo en el vuestro.

MIRANDOLINA. ¿Por qué en el mío?

MARQUÉS. Porque... os lo regalo.

MIRANDOLINA. Oh, no, excelencia...

MARQUÉS. No hagáis que me enfade. Es vuestro y no se hable más.

MIRANDOLINA. Si es así, ya sabe el señor marqués que no me gusta disgustar a nadie. Lo tomaré para que no se enfade.

MARQUÉS. (*A las otras.*) ¿Qué, qué tienen que decir de un regalo así?

HORTENSIA. El caballero es muy generoso.

MARQUÉS. Siempre, siempre. Es mi debilidad.

DEYANIRA. (*Tomándole de un brazo.*) ¿No habría otro pañuelo igual en Florencia?

MARQUÉS. Igual será difícil, pero veremos.

HORTENSIA. (*Cogiéndole del otro brazo.*) Puesto que vuestra señoría parece conocer la ciudad, ¿no podría proporcionarme unos zapatos?

MARQUÉS. Os mandaré a mi zapatero.

HORTENSIA. El señor marqués nos favorecerá un rato con su compañía, ¿sí?

DEYANIRA. Nos hará el honor de comer con nosotros, ¿verdad?

MARQUÉS. De muy buena gana. Cenaremos y... os protegeré. No sé si podré protegerlas a ambas en la misma medida, pero haré lo que pueda.

DEYANIRA. El señor marqués es tan joven que estamos seguras de que puede mucho...

MARQUÉS. No tengáis celos, Mirandolina; de sobra sabéis que soy vuestro.

MIRANDOLINA. Está tranquilo su excelencia. Ya sabe que la única protección que le permito es honorífica.

(*Entra el Conde.*)

CONDE. A Mirandolina buscaba yo.

MIRANDOLINA. Pues aquí estoy con estas damas.

CONDE. ¿Damas? (*Frunce la nariz y las mira de arriba a bajo, escéptico.*) Salúdalas.

HORTENSIA. Vuestra sierva.

DEYANIRA. Bis.

MIRANDOLINA. Fijaos en el pañuelo que el señor marqués me ha regalado.

CONDE. ¡Vaya! ¡Bravo por el marqués!

MARQUÉS. Una bagatela. Y hacedme la merced, Mirandolina, de no proclamar a los cuatro vientos mi generosidad. ¡No lo guardéis así! Vais a estropearlo.

MIRANDOLINA. Lo pondré entre algodones para que no se gaste.

CONDE. (*Mostrando un broche de brillantes.*) Entre algodones me han traído este broche.

(Hortensia y Deyanira dan un gritito de pismo y sueltan al Marqués.)

MIRANDOLINA. Es muy hermoso.

CONDE. Hace pareja con los pendientes que ya os regalé. ¿No lo habíais observado?

MIRANDOLINA. Sí que es verdad.

CONDE. Pues ya tenéis el juego completo.

MIRANDOLINA. ¡De ninguna manera!

CONDE. No me haréis tal descortesía.

MIRANDOLINA. ¡Ah, no, descortesías nunca! (*Lo coge.*) Que soy muy educada.

CONDE. Y no hagáis como con el pañuelo, aunque se gaste. Os lo regalo para que lo luzcáis.

MARQUÉS. En su género, el pañuelo es de mejor gusto y luce más.

CONDE. No me cabe duda, pero de género a género hay cierta distancia.

MARQUÉS. No voy a discutir con un conde.

DEYANIRA. ¿Conde?

CONDE. De Albaflorida, para serviros.

MARQUÉS. Las señoras estarán cansadas de estar en pie. Con mucho gusto las acompañaré a su cuarto.

HORTENSIA. (*Despectiva, yendo al Conde.*) Muy amable. ¿De dónde es el señor conde?

CONDE. Napolitano.

HORTENSIA. Medio paisanos somos, ya que soy siciliana.

DEYANIRA. (*Yendo también hacia el Conde.*) Y romana yo, pero he vivido en Nápoles (*pícaro*) donde su señoría goza de una fama...

CONDE. (*Halagado, insinuante.*) ¿Fama? Ya me contarán...

HORTENSIA. Esa clase de conversación es muy íntima...

CONDE. ¿No traen caballeros que las acompañen?

MARQUÉS. Ni lo necesitan, que aquí estoy yo para protegerlas.

CONDE. Vuestra merced no está para muchas protecciones. *(Deyanira ríe.)*

HORTENSIA. Solas estamos y, si el señor conde lo desea, a solas le diremos por qué.

CONDE. Ardo de impaciencia. Mirandolina, mandad que preparen tres cubiertos en mi aposento. ¿Se dignarán cenar conmigo?

HORTENSIA. Aceptamos su fineza.

MARQUÉS. Pero yo estoy invitado por estas señoras.

DEYANIRA. Poco a poco, que fuisteis vos quien nos invitó.

CONDE. Las señoras son libres de hacer su deseo, pero en mi mesa no caben más de tres.

MARQUÉS. ¿En vuestra mesa o en vuestra...?

CONDE. ¡Señor marqués! Guardemos las formas, os lo ruego.

MARQUÉS. ¡Las formas, las formas!

CONDE. No sufráis, Mirandolina. De sobra sabéis que mi corazón y mi fortuna son vuestras. *(Tomándolas del brazo.)* Señoras...

DEYANIRA. Si encontráis el pañuelo, señor marqués, no me olvidéis. *(Salen, riendo.)*

MARQUÉS. ¡Me las pagaréis, conde! ¿Sabéis lo que me propuso hace un rato?

MIRANDOLINA. ¿Dotar mi boda con trescientos escudos?

MARQUÉS. ¿Cómo lo sabéis?

MIRANDOLINA. Un pajarito.

MARQUÉS. Sólo que yo no diría dotar, sino subvencionar.

MIRANDOLINA. ¿Es nueva esa palabra?

MARQUÉS. Nueva y propia de estos tiempos tan inmorales.

MIRANDOLINA. ¿Y qué significa?

MARQUÉS. Dotar a reembolso en... especies.

MIRANDOLINA. ¿Y qué especies podría yo reembolsarle?

MARQUÉS. ¿Qué especies? Ay, Mirandolina, si yo os dijera qué especies son las vuestras... Pero dejémoslo. Ya que lo sabéis todo, me vengaré de ese fatuo de otra manera. Y en cuanto a esas damas, no tendrán el pañuelo. Mirandolina, apreciadlo en cuanto vale. Pañuelos de esa clase sólo son para... especies como las que vos tenéis. *(Se va.)*

MIRANDOLINA. Ya es la hora de la cena. Mientras el marqués maquina su venganza y el conde hace de Casanova, yo me ocuparé del caballero. ¡Fabricio, la cena!

(Entran ahora en perfecta formación, casi militar, todos de la posada. Quedan alineados, mostrando a Mirandolina, para que los inspeccione, los diferentes servicios necesarios para la cena de los huéspedes de la posada: sopera, platos, cubiertos, bandejas... Mientras Mirandolina les pasa revista, cantan.)

CANCIÓN

Además de cocinar

MIRANDOLINA, CRIADOS Y CRIADAS

(Letra: Juan Guerrero Zamora.

Música: José María Bardagí

Arreglo: Juan Carlos Múgica)

MIRANDOLINA: Además de cocinar,
hay que saber de otras cosas:
si el guiso no huele mal,
a otro guiso, mariposa.

Como dicen las francesas,
el hombre se encalabrina,
más que con cama, con mesa
y buen olor de cocina.

Que disculpen las señoras,
si lo que saben repito,
el amor tiene dos horas
y una palabra: apetito.

(Los Criados Y Criadas salen de escena como entraron, en formación. Música. Se produce ahora una mutación. Varios criados y criadas colocan en escena las dos habitaciones que corresponden al Conde y al Caballero. La escena queda ahora ocupada por dos rincones dieciochescos casi simétricos. Como mobiliario, cada habitación dispone de mesa para cenar y algunas sillas. El contraste entre el ambiente de la habitación del Conde y la habitación del Caballero queda subrayado por dos temas de música incidental.)

MÚSICA INCIDENTAL

(Juan Carlos Múgica)

CONDE. *(Riendo.)* Habéis hecho bien en sinceraros conmigo, que no me valen fingimientos. Antes de veros, ya me distéis el tufo de cómicas. *(Se sienta.)*

DEYANIRA. *(Sentándosele en las rodillas.)* ¿Y te gusta el tufo, conde?

CONDE. Me aturde su perfume y su vista.

HORTENSIA. *(Sentándose en la mesa.)* Pues no te quedes a la mitad del paisaje.

CONDE. Por el contrario, quisiera perpetuarlo como molde de cuatro copas de oro. Permittedme que tome las medidas. *(Coge una copa e intenta ajustarla a un pecho de Deyanira, quien escapa riendo.)*

DEYANIRA. ¡Eh, que estará muy fría!

HORTENSIA. ¡Conde, me estás resultando un libertino!

CONDE. ¿Libertino? Exquisito, querrás decir. Helena de Troya y la reina Cleopatra, amén de otras famosas beldades, se mandaron modelar copas de oro sobre sus senos.

DEYANIRA. ¿Es eso verdad?

HORTENSIA. ¡Pues yo no quiero ser menos que una reina!

DEYANIRA. ¡Ni yo! Conque sígueme, conde, que para ser molde, me sobran encajes. *(Corre fuera, se supone que a la alcoba. El Conde la sigue, también riendo.)*

HORTENSIA. ¡Eh, que el conde ha dicho cuatro copas! *(Los sigue, con risas.)*

(En su habitación, el Caballero intentaba leer mientras se sucedía la escena anterior. Con gesto de contrariedad por las voces y risas de la habitación contigua, llama a su criado.)

CABALLERO. ¡Gino!

GINO. *(Entra, muy lánguido.)* Mi amo.

CABALLERO. La cena.

GINO. *(Suspirando.)* ¡Ay, qué brusco! Con lo fino que era antes mi amo.

CABALLERO. Soy como me place, majadero.

GINO. Será como os place, pero, desde luego, mi amo ya no es el de antes. *(Sale.)*

(El Caballero sigue leyendo. Se han seguido oyendo las risas del Conde, Deyanira y Hortensia.)

CONDE. Esta copa vale para ti, buena pieza, pero a ti te está ancha. Estás un poco raquítica.

DEYANIRA. ¿Raquítica yo? *(Se echa a llorar cómicamente.)*

CONDE. Pero mujer...

HORTENSIA. Lo que el señor conde quiere decir es que no estás a la moda.

DEYANIRA. ¡Pues estaba! Si el rey de Francia no hubiera tomado amante tan opulenta, lo seguiría estando.

CONDE. Las modas cambian mucho. Unas veces suben y otras bajan. Pero esto se arregla pidiendo más copas. ¡Mozo!

(En la alcoba del Caballero entra Fabricio para poner la mesa.)

DEYANIRA. ¡Si te lo dije! ¡Que el unguento de aquel médico era una engañifa!

CONDE. ¿Es que no me oyen? ¡Ah, de la posada! ¿Qué esperan para traer la cena?

FABRICIO. ¿Oye cómo llama el señor conde? Pero la patrona ha querido que su señoría fuera servido antes que nadie.

CABALLERO. Muy amable.

DEYANIRA. ¡Y yo venga a frotar! ¡Y cuanto más frotaba, menos crecía!

CONDE. ¿Cuánto más frotabas, menos crecía? ¿Qué quiere decir eso?

HORTENSIA. Compró una untura para crecer el seno. Pero como si nada.

CONDE. ¿Para hacer crecer el seno, has dicho? (Ríe a carcajadas) ¡Y cuanto más frotabas menos crecía! ¡Cuanto más frotabas...! (Todos se contagian con sus carcajadas.)

FABRICIO. La mesa está puesta. Ahora vendrá la patrona a servirle la comida.

CABALLERO. (Sobresaltado.) ¿Por qué la patrona?

FABRICIO. Una atención que os dispensa. (Sale.)

CONDE. Buena está, bueno está. Andad a arreglaros un poco. No quiero que los criados os vean así. Yo voy a buscar a esos bergantes.

(Deyanira y Hortensia salen por el lateral, el Conde ataja el paso a Fabricio.)

CONDE. ¿Os habéis vuelto sordos? ¡Llevo horas pidiendo que se me sirva!

FABRICIO. No se sofoque su ilustrísima que en seguida será servido... (Sale.)

CONDE. ¿Que no me sofoque? ¡Me quejaré a la patrona! (Sale por el lado opuesto.)

(Simultáneamente, entra en la alcoba Mirandolina.)

MIRANDOLINA. ¿Hay permiso?

CABALLERO. (Llamando.) ¡Gino!

MIRANDOLINA. Deje a Gino, que anda melancólico, y permítame que sea yo misma quien le sirva. (Lo hace.)

(Da unas palmadas y entran, muy solemnes y coquetas, tres criadas con un carrito auxiliar que lleva una lujosa vajilla y todo lo necesario para la cena. Simultáneamente, los Criados preparan la mesa del Conde.)

CABALLERO. El servir la mesa no es obligación vuestra.

MIRANDOLINA. ¡Ay, señor! ¿Y quien soy yo?

CABALLERO. Sois la dueña.

MIRANDOLINA. ¿Me convierte eso en una dama a los ojos del mundo? No. Y, entonces, ¿qué otra cosa mejor puedo hacer que servir a los que me honran viniendo a mi posada? Con todos lo haría si no fuera porque muchos con seguridad lo tomaban de pretexto para... ya sabe su señoría, coger el rábano por las hojas. Pero su señoría es harina de otro costal.

CABALLERO. Mil gracias. *(Se sienta a comer. En el otro lado vuelve el Conde.)*

CONDE. Donde suele, no está. Y las habitaciones de los huéspedes, ni las pisa.

¿Dónde se habrá metido? Ah, pero veo que ya sirven mi mesa. *(A los criados.)* Una cena frugal es cuanto necesito. Traedlo todo y no molestéis. Ah, eso sí, y vino, mucho vino de Canarias. ¡Vamos, deprisa! *(Los criados salen a toda prisa. Sale él también)*

¿Dónde está mi Helena? ¿Dónde mi Cleopatra?

CABALLERO. Está exquisito. ¿Qué es? Parece pollo. Pero este pollo tiene algo más...

MIRANDOLINA. Un poco de langosta y una salsilla que os he preparado.

CABALLERO. Una combinación muy sabrosa...

MIRANDOLINA. Pero no le han traído de beber. ¡Qué descuido! Borgoña para el caballero. *(Las criadas, muy estiradas, se lo hacen llegar Mirandolina.)*

CABALLERO. ¿También entendéis de vinos?

MIRANDOLINA. Porque entiendo sé que el borgoña no conviene a un guiso de langosta. *(Quitándole el plato.)* Ya ve el caballero que no he caído en su trampa...

CABALLERO. No, si yo...

MIRANDOLINA. Pruebe este otro plato.

CABALLERO. El otro me apetecía mucho...

MIRANDOLINA. Este le apetecerá más. Pero beba antes. *(El Caballero bebe.)*

CABALLERO. Un buen borgoña.

MIRANDOLINA. Y ahora concentraos en la comida, a ver si adivináis qué es. Yo apagaré luces entre tanto. Hay demasiadas y eso no conviene al arte del buen comer.

(Hace un guiño a las Criadas y estas apagan los candelabros de la mesita auxiliar y desfilan haciendo una reverencia ante el Caballero antes de salir. Mientras el Caballero come, un tanto azorado, entran el Conde, Deyanira y Hortensia a su habitación y se sientan a la mesa que había sido previamente servida por los Criados.)

CONDE. *(Entrando.)* El marqués de Forlipópolis es un tipo curiosísimo. Presume de noble, y no digo yo que no lo sea, pero su afición por las mujeres le ha dejado la bolsa con más agujeros que un mosquitero. ¡A vuestra salud, tunantas! *(Brindan, sin interrumpir el diálogo.)*

HORTENSIA. Pues lo que es yo no pienso perderle de vista, no sea que alguna dobla se le haya quedado en las costuras de la casaca.

CONDE. Tendrías que descoserle todo para encontrarla y ni aún así. De todas formas, con intentarlo no perdemos nada y nos divertiremos. Es uno de esos viejos verdes que en seguida se encandilan. Pero un consejo: tendréis que seguir fingiendo que sois damas.

(Vuelve la acción a la alcoba del Caballero.)

MIRANDOLINA. ¿Qué? ¿Da su beneplácito al estofado?

CABALLERO. Muy rico, muy rico. *(Ella le escancia.)* No se me ocurre qué carne pueda ser ni con qué especies adobada.

MIRANDOLINA. Secretos de esta humilde servidora.

CABALLERO. *(Empieza el vino a hacer su efecto.)* Y el borgoña subraya su sabor. En todo tenéis buen gusto.

MIRANDOLINA. A veces, acierto.

CABALLERO. No así en esta ocasión.

MIRANDOLINA. ¿Por qué, caballero?

CABALLERO. Porque me ha distinguido más de lo que merezco.

MIRANDOLINA. *(Suspira.)* Ay, señor caballero...

CABALLERO. ¿Qué significa ese suspiro?

MIRANDOLINA. Con todos soy atenta, pero me entristece pensar cuánto ingrato hay suelto por esos mundo de Dios. ¿A vuestra merced la ingratitud ajena no le hace suspirar?

CABALLERO. Vaya, tanto como suspirar... Pero también yo conozco la ingratitud de las personas y estoy dispuesto a que no tengáis esa queja de mí.

MIRANDOLINA. *(Escanciando más vino.)* ¿Y qué haréis para conseguirlo?

CABALLERO. Ante todo, brindar a vuestra salud.

MIRANDOLINA. Muy agradecida, pero brindis no son amores.

CABALLERO. Y, después, invitaros a que brindéis conmigo.

MIRANDOLINA. Ay, no, no, no, que ese borgoña se sube mucho a la cabeza...

CABALLERO. Bueno, una copa no os hará ningún mal.

MIRANDOLINA. Es que no merezco tales mercedes.

CABALLERO. ¿Habéis comido?

MIRANDOLINA. No ceno nunca. La línea.

CABALLERO. Hacéis bien, que esa moda de ahora tan exuberante y encorsetada es obra del diablo. Conservaros flaca es, en cambio, un signo de virtud.

MIRANDOLINA. Gracias, excelencia.

CABALLERO. Pero una copa de borgoña será en todo caso un pecadillo venial.

MIRANDOLINA. No sé qué decir. En fin, acepto la fineza.

CABALLERO. ¡Mozo, una copa!

MIRANDOLINA. Beberé en ésta. *(Por la del caballero.)*

CABALLERO. No, que en ésa he bebido yo.

MIRANDOLINA. Mejor sabor tendrá. *(Bebe. El Caballero se pone nervioso.)*

MIRANDOLINA. El vino me está abriendo el apetito. Si hiciera el favor de un bocadito de pan...

CABALLERO. Claro que sí. Pero estáis incómoda.

CABALLERO. ¿No queréis sentaros?

MIRANDOLINA. ¡Señor! ¿Sentarme en su presencia?

CABALLERO. Estamos solos. No tiene importancia. *(Mirandolina se sienta. El Caballero llena las copas y da un bocadito de pan a Mirandolina, que lo moja en el vino.)* Y ahora, ese brindis.

MIRANDOLINA. A la salud de todo lo que al caballero le gusta. *(Beben. Ella ríe.)* Si el señor conde me viera...

CABALLERO. Raro es que no esté pisándoos los talones...

MIRANDOLINA. Uy, no, esta noche tiene distracción. Cena con dos damas.

CABALLERO. ¿Damas?

MIRANDOLINA. Forasteras. Las ha invitado en su aposento.

CABALLERO. ¿Y ellas han aceptado? Damas deben de ser, en efecto, cuando tienen tan licenciosas costumbres. No serán, estoy seguro, tan discretas y sencillas como vos.

MIRANDOLINA. Vuestra merced me honra.

CABALLERO. Os diré más: sois la primera mujer con quien me siento a gusto.

MIRANDOLINA. A veces, se da el caso de que dos personas, sin conocerse siquiera, se tengan simpatía. También yo siento por vuestra merced lo que nunca he sentido. A su salud. *(Bebe.)*

CABALLERO. *(Antes de beber.)* A la vuestra. *(Breve escena muda. Juego de silencios y miradas mientras la copa de borgoña que comparten pasa de uno a otro.)*

(Música incidental intimista y lírica. En un momento de la escena, entra Gino con el frutero y contempla al Caballero y Mirandolina que se miran insinuantes. Gino sale haciendo pucheros. En la posada a todo el mundo le sonrío el amor menos a él.)

CABALLERO. *(Sobreponiéndose un poco al arrebatado emotivo, pero con ironía galante.)*

Ay, mucho me temo que me hagáis perder la tranquilidad...

MIRANDOLINA. ¿Cómo, ahora viene con ésas? ¿Tan pronto cambia el caballero?

(Irrumpe el Marqués.)

MARQUÉS. ¡Aquí estoy yo!

CABALLERO. ¿Y desde cuándo se entra en habitación ajena sin llamar?

MARQUÉS. Llamé, pero, ejem, debíais de estar muy ocupados...

MIRANDOLINA. El caballero y yo brindábamos.

MARQUÉS. Ajaja, lo celebro. ¿Qué me decís ahora? ¿No es adorable nuestra patrona?

MIRANDOLINA. Pero brindábamos porque, al sentirme yo mal, el caballero tuvo la bondad de socorrerme con una copa de borgoña.

MARQUÉS. ¿Eso es borgoña?

CABALLERO. Legítimo.

MARQUÉS. Yo soy buen catador. Dejad que lo pruebe y os diré si lo es o no.

CABALLERO. ¡Hola! *(Entra veloz un criado con copas.)*

MARQUÉS. No tan pequeña la copa, que el borgoña no es licor sino vino. *(Entra otro criado con copas más grandes.)*

MARQUÉS. ¿No digo que es vino? Para juzgarlo es menester un buen trago. *(Entra otro criado con copas muy grandes.)*

MARQUÉS. Eso ya está mejor. *(Los criados salen.)* Veamos. *(Escancia.)*

MIRANDOLINA. Ya puesto, señor marqués, pruebe este estofado, a ver qué le parece.

MARQUÉS. Oh, sí, con mucho gusto. *(Se sienta a la mesa.)*

MIRANDOLINA. Y yo, con vuestro permiso, señor caballero, me retiro.

MARQUÉS. Dejad que se quede un poco. ¡Mozo, un cubierto! *(Un criado entra con el cubierto y sale rápido.)*

CABALLERO. ¿Para qué la queréis?

MIRANDOLINA. Mis ocupaciones, señor marqués...

MARQUÉS. *(Comiendo.)* Este plato es succulento... Quiero que bebáis una copa de vino de Chipre como jamás lo habréis probado. Y tengo el gusto de que Mirandolina comparta ese placer. Succulento, riquísimo, verdaderamente sabroso... *(Devora la comida.)*

CABALLERO. Quedaos por complacer al señor marqués.

MIRANDOLINA. Otra vez será, excelencia. *(Se dispone a salir.)*

CABALLERO. ¿Me haréis ese desaire?

MARQUÉS. *(Comiendo.)* Vamos, quedaos. En seguida os serviré ese néctar de dioses.

CABALLERO. *(Aparte, a Mirandolina.)* El marqués va a ponerse celoso de veros a mi lado.

MIRANDOLINA. *(Aparte, al Caballero.)* No me importa ni poco ni mucho.

CABALLERO. *(Aparte, a Mirandolina.)* ¿También sois enemiga de los hombres?

MIRANDOLINA. *(Aparte, al Caballero.)* Como vuestra merced de las mujeres.

MARQUÉS. *(Bebiendo el borgoña.)* Amigos, a vuestra salud.

CABALLERO. ¿Qué le parece el vino?

MARQUÉS. Con perdón, no vale nada. Cuando probéis mi vino de Chipre...

MIRANDOLINA. Pero ¿dónde está ese vino de Chipre?

MARQUÉS. Aquí lo traigo y que lo disfrutemos quiero. *(Saca del bolsillo una botella diminuta.)*

MIRANDOLINA. Por lo que veo, el señor marqués no quiere que su vino se nos suba a la cabeza.

MARQUÉS. Un elixir así se bebe gota a gota. ¡Hola, copitas! *(Entra un Criado con enormes copas.)*

MARQUÉS. ¡Qué ordinariez! ¿Crees acaso, bribón, que el vino de Chipre puede beberse en cazos? ¡Más pequeñas! *(Como en un juego de cajas chinas, el criado saca de las anteriores otras copas más pequeñas.)* ¡Más! *(Sigue el juego.)* ¡Más todavía! *(Sigue el juego.)* Aún no son del tamaño conveniente. *(Por fin las copas son mínimas.)* Justo. *(El criado desaparece.)* Un poco grandes, pero pueden pasar.

MIRANDOLINA. ¿No nos bastaría con olerlo?

MARQUÉS. Bastaría, ya lo creo, pero esta noche me siento derrochador. *(Escancia echando en las copas solo un dedo de vino. Ofrece las copas a los demás, se extasía.)* ¡Qué néctar! ¡Qué ambrosía! ¡Qué delicado maná! *(Bebe. Los otros han bebido también, intercambiándose miradas de asco.)*

MARQUÉS. ¿Qué me decís?

CABALLERO. Excelente.

MARQUÉS. ¿Y a vos os gusta, Mirandolina?

MIRANDOLINA. Yo soy muy franca, señor marqués, y la verdad: a mí me parece empalagoso. Aunque debiera decir miniempalagoso.

MARQUÉS. Se ve que no sois entendida y lo siento. Lo siento mucho. ¡Más copitas, hola!

MIRANDOLINA. ¿No es mucho derroche para una sola vez?

MARQUÉS. Quiero que el conde aprenda de mis refinados gustos. *(Un criado entra con tres copitas.)* Éstas, éstas son las apropiadas. *(Echa un poco de vino en cada una.)* Ve al conde de Albaflorida y dile de mi parte que tengo interés en invitarlo a él y a las damas que le acompañan *(El criado se va.)*

CABALLERO. Estáis muy generoso.

MARQUÉS. Pues así siempre. ¿Le habéis enseñado el pañuelo que os regalé, Mirandolina?

MIRANDOLINA. Le daría el aire y se estropearía.

MARQUÉS. Eso sí que es verdad. Y, a propósito de aire, mucho me temo que este manjar se haya enfriado. Permitidme. *(Se pone a comer.)*

(Gino, muy melancólico, entra husmeando en el aposento ahora vacío del Conde. Descubre la mesa servida con la cena y se pone a comer con alegría y voracidad. Es sorprendido por la entrada del Conde con Deyanira y Hortensia, las cuales dan grititos de falso pudor al descubrir al intruso.)

CONDE. ¡Oh! ¡Fuera de aquí! ¡Fuera!

DEYANIRA. Oh, El corsé se ha aflojado de nuevo. Habrá que empezar otra vez.

CONDE. Manos a la obra. *(Cogen las cintas y tiran.)*



© Adolfo Lacunza

HORTENSIA. ¿Qué caballero es ése de Rocatallada?

CONDE. Otro buen tipo para una comedia. Uno que no puede ver a las mujeres.

HORTENSIA. ¿No tendrá cáscara?

CONDE. Tanto como cáscara... Pero, ya que lo dices, no estaría mal tentarle. ¿Por qué no intentáis enamorarlo? *(Llega el Criado con las tres copitas. Gritito de las mujeres.)*

CRIADO.- Vino de Chipre de parte del señor marqués. *(Los tres se inclinan para mirar el fondo de las copas.)*

CONDE. ¿No se habrá evaporado por el camino?

HORTENSIA. Si es tan tacaño como se dice...

CONDE. Teníais razón. Espera *(Toma una botella y se la da al criado.)* Llévale este vino de Canarias con mis mejores cumplidos. *(El criado sale.)*

DEYANIRA. El corsé se ha aflojado otra vez...

CONDE. Reanudemos la tarea. *(Lo hacen.)* Pero, ahora que caigo, ¿puede saberse qué es lo que estamos comprimiendo con tanto brío?

HORTENSIA. ¡Qué preguntas haces, conde!

CONDE. Lo digo porque no hay mucho que comprimir.

DEYANIRA. ¡Justo por eso! Si frotas, no crece; pero si aprietas, sube... *(Ríen.)*

(Vuelve la acción al aposento del Caballero.)

MARQUÉS. ¿Qué risas son esas?

CABALLERO. Desde luego, no son risas piadosas.

MIRANDOLINA. El conde y sus dos invitadas. Pero no os preocupéis por vuestros castos oídos, que en seguida los callo. *(Subiendo la voz.)* ¡Señor conde! ¡Estáis distrayendo la acción principal! ¿No os importa hablar más bajo?

CONDE. *(Desde su aposento.)* ¿Que no haré yo por complaceros, dulce Mirandolina?

MARQUÉS. Estoy ahíto. Este poco de bálsamo *(Por la botella.)* lo guardaré para antes de dormir.

MIRANDOLINA. Mire que no le haga daño, señor marqués, que luego se tienen pesadillas.

MARQUÉS. ¿Pesadillas? ¿Sabéis cuál es mi pesadilla?

MIRANDOLINA. No se me ocurre.

MARQUÉS. Ese mirar de vuestros ojos. *(Al Caballero.)* Estoy perdidamente enamorado de esta mujer, amigo mío. *(Entra el criado.)*

CRIADO. El señor conde os corresponde con este vino de Canarias. *(La deja y sale.)*

MARQUÉS. ¿Querrá por ventura comparar esto con mi vino de Chipre? ¡Pobre infeliz! *(Huele la botella.)* Por el olor ya noto que es una porquería.

CABALLERO. Probadlo primero.

MARQUÉS. ¡No quiero probar nada! *(Deja la botella en la mesa.)*

MIRANDOLINA. Dejad entonces que lo probemos nosotros.

MARQUÉS. *(Se apodera de la botella.)* ¡No en mis días, que es puro veneno y sería yo el responsable de vuestra muerte! Esto es una de tantas impertinencias. ¡Muy bien! ¡Pues juro al cielo que va a salirse con la suya! Como no le echéis de vuestra casa, Mirandolina, aquí van a pasar cosas, y cosas, y cosas terribles. ¡Que yo soy quien soy y no aguanto semejantes afrentas!

(Había dejado la botella, va a salir, nota que se deja el vino, corre por él y se va llevándoselo. Mirandolina y el Caballero ríen.)

CABALLERO. El pobre marqués está loco. Y es Mirandolina quien se ha sorbido el seso.

MIRANDOLINA. ¡Pobre de mí! ¿Soy yo de ésas que enloquecen a los hombres?

CABALLERO. *(Con pasión.)* Sois peor...

MIRANDOLINA. *(Fingiendo estar ofendida.)* Con licencia del caballero.

CABALLERO. ¿A dónde vais?

MIRANDOLINA. Perdone, que yo a nadie enloquezco. *(Con una reverencia.)* Con vuestra licencia caballero. Mis obligaciones me reclaman. *(Sale rápida.)*

CABALLERO. ¡Ay bribona, se me ha escapado! Se ha escapado dejándome con cien diablos que me atormentan.

(Entra Gino, lánguido como siempre. Por lo visto, en esta posada todos disfrutan excepto él.)

GINO. ¿Quiere vuestra señoría que le sirva la fruta?

CABALLERO. ¡Vete al diablo tú también! ¡Y para siempre! ¡Despedido! ¡Estás despedido! ¡No quiero volver a verte! *(Gino sale huyendo.)* Pero ¿qué es esto? ¿Qué filtro envenenado pusieron en ese vino?

(El Caballero se adelanta al proscenio mientras la luz pasa del interior de la alcoba al patio en noche de luna. Sigilosamente, conteniendo las risas, entran al patio los Criados y Criadas que cantan y se burlan de la confusión del Caballero.)

CANCIÓN

Y cu y cu-cu-rru-cú

CABALLERO Y CORO

(Letra: Juan Guerrero Zamora

Música: José María Bardagí

Arreglo: Juan Carlos Música)

CABALLERO: Y cu y cu-cu-rru-cú
¿Será la rana o su canesú?

CORO: Y cu y cu-cu-rru-cú,
canta la rana cu-cú cu-cú.

CABALLERO: Como me saquen de quicio
¡voto a ... que haré un estropicio!
Maldición, carabí con la rana,
no va a quedar sana
si sigue el cu-cú.

CORO: ¡Maldición, carabí con la rana!
¡Cuánto atrevimiento, le llama de tú!

CABALLERO: ¡Ah, luna cascabelera,
pindonga y alcahuetera,

que cosquillea sandunguera
con enaguas de fru-frú!

CORO: ¡Ah, luna cascabelera,
pindonga y alcahuetera,
que cosquillea sandunguera
con enaguas de fru-frú!
Y cú y cu-cu-rru-cú
Y cú y cu-cu-rru-cú.

CABALLERO: ¡Y ja y ja-ja-ra-já
murmura el viento en la oscuridad!

CORO: Y ja y ja-ja-ra-já
¿será el viento o no lo será?

CABALLERO: Por el retozo adivino
que pendonean con buen vino,
recotín-recotán de la vera,
tiñosas rameras de la vera-va.

CORO: ¡Recotín recotán de la vera
verde está la pera
si es alto el peral.

CABALLERO: ¡Ay, que tanto bisbiseo
me suena a cascabeleo,
y me marea ese meneo
que preveo de Satanás.

CORO: ¡Ay, que tanto bisbiseo
al galán suena a himeneo,
mas no es de azufre el mareo
que le marea al galán.
Y ja y ja-ja-ra-já.
Y ja y ja-ja-ra-já.

CABALLERO. ¿Qué es lo que siento dentro de mí? ¿Y fuera? ¿Qué es lo que siento fuera? ¡Ah, luna, antorcha de las más carnales pasiones! ¡Ah, noche perfumada y blanda, reino de la lujuria! ¿Qué es eso? ¿Qué he oído? (*Lo que ha oído son las risas, que traman algo, del Conde, Deyanira Y Hortensia, que sigilosamente abren la cortina.*) ¿Cómo resistir la tentación que esa libertina vecindad arroja sobre mí?

¿Cómo negarse a tanto bisbiseo, cascabeleo, susurro y frufrú? ¡Huyamos, huyamos de este lugar de perdición aunque el monstruo de la concupiscencia venga conmigo! ¡Huyamos, huyamos a que nos dé el fresco! *(Se va dando trágicos traspies.)*

CONDE. El caballero era quien hablaba. La ocasión es propicia. Vamos, las capas, que, cuanto más recatadas estéis, mas confiado se prestará a nuestro juego y más irresistibles se le harán luego vuestros encantos. *(Mientras tanto, Deyanira y Hortensia se han puesto grandes capas de terciopelo.)* ¡Ahora pasará por aquí! Me escondo. Portaos como hemos convenido. *(Se esconde.)*

(Entra el Caballero, entra en el patio. Nada más verlo, Hortensia simula un mareo con estilo de mala cómica y se tira al suelo fingiendo un desmayo muy teatral. Deyanira grita y corre hacia el Caballero, gritando:)

DEYANIRA. ¡Socorro! ¡Favor! ¡Una dama necesita auxilio!

CABALLERO. ¿Una dama? *(La ve.)* ¿Qué es esto?

DEYANIRA. Una desgracia, el sino, un mal de ojo, una tragedia...

HORTENSIA. Ay...



CABALLERO. (*Yendo hacia Hortensia.*) ¡Señora! ¿Cómo os encontráis?

DEYANIRA. Levantadla del suelo, que va a coger un frío.

(*El Caballero la levanta. Hortensia se le arrebujá.*)

CABALLERO. Pero ¿no estaban con el conde?

HORTENSIA. El conde... Canalla...

DEYANIRA. ¡Malandrín!

HORTENSIA. Era... Traía... un mensaje de nuestros maridos...

DEYANIRA. Que nos han abandonado. (*Llora exageradamente.*)

CABALLERO. ¿Abandonado? ¡No quiero complicaciones! (*Asustado, deja caer a Hortensia, que grita.*)

DEYANIRA. (*Cerrándole la salida.*) ¡Necesitamos su ayuda!

HORTENSIA. (*Levantándose rápida.*) ¡Su protección!

CABALLERO. ¡Que la proteja el conde. (*Quiere irse.*)

HORTENSIA. (*Le ataja.*) Vaya, no finjamos más.

DEYANIRA. (*Le cierra el paso por el otro lado.*) Con nosotras todo es fácil.

CABALLERO. ¿Qué significa este cambio?

HORTENSIA. (*Deja caer su capa.*) Que no somos damas, señoría.

DEYANIRA. (*Idem.*) Ya se ve.

CABALLERO. ¿Quiénes son entonces?

HORTENSIA. Díselo tú.

DEYANIRA. No, tú.

HORTENSIA. Somos comediantas.

CABALLERO. ¿Conque comediantas? Me alegro de saberlo. ¡Expertas en mentir!

DEYANIRA. (*Se insinúa cómicamente.*) ¿Es esto mentira?

CABALLERO. Depende.

HORTENSIA. (*Acercándose más.*) ¿De qué depende?

DEYANIRA. ¡No lo dirá porque soy esmirriada!

CABALLERO. Oh, no ¿esmirriada vos? ¡Fina como un huso, airosa como un mimbre!

HORTENSIA. (*Mostrando los pololos.*) ¿Y de mí no dice nada?

CABALLERO. Claro que sí. ¡Cimbreada como una caña, redonda como la fresca sandía!

DEYANIRA. ¿Ya no nos tenéis miedo?

HORTENSIA. Sentaos con nosotros. (*Le obliga a sentarse.*)

DEYANIRA. (*Se sienta en las rodillas del Caballero.*) No vamos a comérmolos.

HORTENSIA. (*Idem.*) No atentaremos contra su reputación.

DEYANIRA. Fijaos qué curioso lunar tengo en el hombro...

HORTENSIA. Pues yo tengo otro igual.

CABALLERO. ¡Oh, qué par de lunares! ¡Oh, qué par de bellezas! ¡Oh, qué par de diosas! (*Cambia bruscamente, y las cómicas caen una sobre otra.*) ¡Oh, qué par de sanguijuelas para una sangría! ¡Conque pensabais que ya había picado, incautas?

DEYANIRA. Señor caballero...

CABALLERO. ¡Pues ya veis que no, doña Sincera! ¡Vuestros encantos no me han hecho mella, doña Buena Pieza! ¡Ni vuestros postizos!

HORTENSIA. ¡Caballero!

CABALLERO. ¡Ni vuestras falsas risas, ni vuestras artimañas! ¡Y, sobre todo, advertid que sé perfectamente que vuestros lunares son pintados! ¡A mí no se me toma el pelo! *(Se va dejándolas derrotadas. Suena una música alegre.)*

TODOS. *(Ad libitum, conforme entran.)* ¡Son los cómicos! ¡Han llegado los cómicos! ¡Vienen para la fiesta! ¡Vendrán a la posada! ¿Tendrán albergue todos? ¡Que haya sitio para todos! ¡Vivan los cómicos!

DEYANIRA Y HORTENSIA. ¡Eh, que estamos aquí! ¡Al fin habéis llegado!

(Entran en alegre confusión todos los personajes. Algunos son los Cómicos, que van vestidos al estilo de la comedia del arte italiana: Arlequín, Colombina, el Doctor, La Enamorada... Llevan un baúl de mimbre del que sacan un telón muy ingenuo que cuelgan de balcón a balcón en el patio. La escena entra en trepidante actividad.)

CANCIÓN

Ya están aquí los cómicos

CANON A TRES VOCES

(Letra y música:
Juan Carlos Múgica)

Ya están, ya están
ya están aquí los cómicos.
Nos contarán
sus historias de amor.
Se burlarán de la torpe ambición.
Nos cantarán
su más dulce canción.

Se vestirán
de payaso y de arlequín
A Colombina
querrán seducir
y sufrirán
de celos el dolor.



© Javier del Real

Nos cantarán
su más dulce canción.

No dejarán que
la tristeza reine aquí.
Nos hablarán
en versos de la luz
Nos cubrirá un manto de emoción.
Nos cantarán
su más dulce canción.

(Ya se ha dispuesto en el patio un improvisado tabladillo alrededor del cual se sitúan los personajes de la posada. Voces de impaciencia y de ilusión ante la representación que va a comenzar. Por un lateral del teloncillo, asoma, travieso, su máscara Arlequín. Se oye su clásica risotada que es amplificada por la respuesta de los espectadores. Los cómicos irrumpen en escena y cantan.)

CANCIÓN

Somos los cómicos
(Letra y música:
Juan Carlos Múgica)

Somos los cómicos
que te harán reír.
Somos los únicos
en el arte de fingir.
Somos los cómicos
que pagan tu ilusión
dando a tu vida
la luz de la pasión.

Somos los cómicos
que te hacen soñar.
Somos los mágicos
que te roban la edad.
Somos fantásticos
haciéndote olvidar.



Somos alérgicos
a la mediocridad.

Somos los cómicos
que te harán llorar.
Somos simbióticos
con la realidad.
Somos hipnóticos
para cualquier verdad.
Somos histéricos
de verte disfrutar.

(Tras la última estrofa, con un final muy brillante, la luz se va haciendo más suave y los movimientos de los personajes más lentos. Poco a poco se irán adelantando todos hacia el proscenio para expresar lo que sienten y comparten los jóvenes actores: su amor al teatro.)

CANCIÓN FINAL DE ACTO

Estar aquí

Todos

(Letra y música:
Juan Carlos Múgica)

Estar aquí,
tan solo aquí.
En esta luz
que hace soñar
nuestra mirada.
Sentir el aliento
tenaz y resuelto
de nuestra juventud
puesta en pie de amor.

Amor que respira
por cada herida
en esta humilde función.

Estrillo: Con palabras de la noche
y del sueño,

vencedoras sobre el tiempo
 y en lenguaje del corazón
 habla el teatro a los hombres,
 nos corrige sin reproches,
 nos promete una vida
 de emoción.

Hurga el teatro en lo humano,
 no hace sangre en el hermano.
 Nos promete una vida
 de emoción.

Estar aquí,
 cantando así,
 Con la emoción
 de que mi voz suene en la nuestra,
 de que nuestros pasos
 alcancen la huella
 de nuestra ambición
 por alzar el telón.
 Y que surja la vida,
 plena la vida, al fin,
 en libertad sin condición.

Estribillo:

Con palabras de la noche
 y del sueño,
 vencedoras sobre el tiempo
 y en lenguaje del corazón
 habla el teatro a los hombres,
 nos corrige sin reproches,
 nos promete una vida
 de emoción.

Hurga el teatro en lo humano,
 no hace sangre en el hermano.
 Nos promete una vida
 de emoción.

TELÓN



SEGUNDO ACTO

(Mirandolina canta tristemente en algún lugar. El Caballero la oye, se inquieta, siente deseos de ir a consolar a la posadera, pero se contiene y sigue haciendo cada vez más presuroso su equipaje. Cuando Mirandolina termina su canción, se le acerca el Caballero.)

CANCIÓN

Hoy el día nació indiferente

MIRANDOLINA

(Letra: Juan Guerrero Zamora

Música: José María Bardagí

Arreglo: Juan Carlos Múgica)

Hoy el día nació indiferente,
ni aun el aire detuvo su vuelo,
ni la luz, abrazándose al cielo,
pudo hacerlo y no le abrazó.

Para siempre me quedaré sola,
guardaré para siempre su ausencia,
un recuerdo no deja presencia
y su ausencia por siempre estará.

Es la pena que tengo por vida:
soledad es la pena que debe
recibir la que el agua no bebe
que aplacarle podría la sed.

Así sepan las desdeñadoras
que el refrán dice bien, si asegura
“Nadie diga del agua que es pura
de este agua nunca beberé”.

MIRANDOLINA. Señor.

CABALLERO. ¿Qué hay, Mirandolina?

MIRANDOLINA. Me dijo Fabricio que habéis pedido la cuenta porque vais a marcharos. Tomad.

CABALLERO. ¿Qué os pasa? ¿Estáis llorando?

MIRANDOLINA. No, señor, falta de descanso. Con la llegada de los cómicos... Cuando no duermo bien, me lloran los ojos.

CABALLERO. ¿Os lloran...? Bien. Dadme la cuenta.

MIRANDOLINA. Aquí la tenéis.

CABALLERO. ¿Sólo veinte reales? ¿Con tan generoso trato sólo veinte reales?

MIRANDOLINA. Esa es la suma.

CABALLERO. ¿No os habéis olvidado del vino de Borgoña?

MIRANDOLINA. Lo que regalo no lo pongo en cuenta.

CABALLERO. Ah, ¿era un regalo?

MIRANDOLINA. Perdóneme el caballero esa libertad.

CABALLERO. Pues los dos platos extraordinarios que me habéis dado esta mañana tampoco están incluidos. ¿Son otro regalo?

MIRANDOLINA. Perdonadme esa libertad. Aceptadlo como muestra de...

CABALLERO. Pero ¿qué tenéis?

MIRANDOLINA. No sé si es el humo, o algo que se me metió en los ojos...

CABALLERO. No quisiera que os hubiese pasado nada mientras me hacíais esos sabrosos manjares.

MIRANDOLINA. Si fuese por eso, lo sufriría... con gusto.

CABALLERO. *(Tras una pausa, se repone.)* Bien. Tomad. Aquí tenéis dos doblas.

Disfrutadlas a mi salud *(Cuando el Caballero está a punto de salir de escena, Mirandolina se desvanece en una silla.)*

CABALLERO. ¿Cómo? ¡Ay! ¡Ay de mí! ¡Mirandolina! ¡Mirandolina, reponeos! ¡Se ha desmayado por mi causa! ¿Estará enamorada de mí? Pero ¿así, de pronto? ¿Y por qué no? ¿No estoy yo enamorado de ella? ¿Qué es lo que he dicho? Mirandolina mía... ¿Mía llamo a una mujer? Oh, ¡qué hermosa es!... ¡Qué hermosa!... Pero no vuelve en sí. ¡Mirandolina! ¡Mirandolina! Si tuviera algo con que reanimarla... Pobrecita, buscaré alguien... *(Saliendo.)* ¡Hola! ¿No hay nadie? ¡Hola!

MIRANDOLINA. *(Incorpora la cabeza, guiña al público y dice.)* ¡Cucú!

CABALLERO. *(Vuelve trayendo un vaso de agua.)* ¡Aquí estoy! Y sigue desmayada... No hay duda, esto es una prueba irrefutable de que me quiere... *(Salpicándola con el agua.)*, Mirandolina... Que soy yo... Mirandolina... Que ya no me voy... Que me quedo... Dios mío, qué apuro... Cómo le suda la frente... Vamos, Mirandolina mía, ánimo...

(Entran el Conde y el Marqués. A lo largo de la escena habrá un juego con el vaso de agua que se arrebatan los personajes pensando que es una prueba de que el Caballero ha intentado algo inconfesable con Mirandolina. Al final, sin querer, el Caballero mojará al Marqués, quien lo sentirá como una ofensa.)

MARQUÉS. Hemos oído decir que Mirandolina ha caído enferma.

CONDE. ¿Qué le habéis hecho?

MARQUÉS. ¡Oh! ¡Sois un envenenador de mujeres!

CABALLERO. Pero ¿puede saberse...?

CONDE. ¡Eso! ¡Eso es lo que nosotros decimos!

MARQUÉS. Si, ¿puede saberse qué acto brutal, qué impertinencia, qué ultraje, qué fechoría habéis cometido con nuestra inocente patrona?

CONDE. ¿Qué contiene este vaso? ¡Confesad!

MARQUÉS. ¿Habéis utilizado algún bebedizo para conseguir por fuerza lo que de buen grado os es negado?

CABALLERO. ¡Me estáis insultando, marqués!

CONDE. ¡Bravo por el que no puede ver a las mujeres!

CABALLERO. ¡Conde!

MIRANDOLINA. Ay de mí...

MARQUÉS. Yo, yo la he hecho volver en sí... Sólo con oírme...

CABALLERO. ¿Vos? ¡Vos sois un carcamal ridículo!

CONDE. No sé cómo os atrevéis...

CABALLERO. ¡Ni una palabra más! ¡Entrometidos! *(El Caballero aparta al Marqués para salir, pero sin querer hace que algunas gotas de agua caigan sobre su casaca. El Marqués lanza un grito y el Caballero sale de escena, muy enfadado.)*

MARQUÉS. *(Yendo tras el Caballero.)* ¡Me daréis satisfacción de tal afrenta!

CONDE. *(Saliendo también.)* ¡Este hombre es un peligro público! ¡Se ha vuelto loco!

MIRANDOLINA. *(Saliendo al centro.)* ¡Terminó la batalla! Su corazón encendido no está en llamas, está en cenizas. Solo me falta para completar mi victoria que se haga público mi triunfo para escarmiento de los hombres presuntuosos y honor de las mujeres valerosas.

CANCIÓN

Quien presumía de santo

CORO DE CRIADOS

(Letra: Juan Guerrero Zamora

Música: José María Bardagí

Arreglo: Juan Carlos Música)

Quien presumía de santo,
ya ven, qué basilisco.
El casto está hecho cisco,
porque no lo era tanto,
como lo pretendía.
Si con él me casara,
el pobre terminara
con una alferecía.

CORO:
(*Estrillo.*)

A-li-o-lí-o-lá
¿por qué, por qué será
que haya hombres que presuman,
que haya hombres que presuman,
a-li-o-lí-o-lá,
¿por qué, por qué será
que haya hombres que presuman
de no tener que dar.

A mí me salió un novio
que tiri-tiritaba,
pero nadie sabía
de qué pie cojeaba.
Meterme a averiguarlo
tentarlo hubiera sido,
pero nunca he sabido
por qué parte tentarlo.

(*Estrillo.*)

El que se vanagloria
de mucha resistencia
o es de la competencia
o es el bobo de Coria.
Al que nos llama locas

se le suele escapar,
falto de otro lugar,
la fuerza por la boca.

(Estrillo.)

Hombre viene de hembra
y hembra viene de hombre,
que primero fue el hombre
la costilla primera.
Que Dios a la mujer
de una costilla hizo
por dejarle al cenizo
un hueso que roer.

(Estrillo.)

(Mirandolina se incorpora alegremente a la canción que cantan las criadas. Durante la misma o al terminarla habrá quedado en escena una mesa de planchar y unos cestos con ropa.)

MIRANDOLINA. ¡Santa Madonna y lo que tengo que planchar antes de la noche!
(Llama.) ¡Fabricio! Pero no hay más remedio, que, luego, estos pobres cómicos dan su función arrugados y lacios y todo el mundo empieza a hablar de la crisis del teatro. Poco pararán en mi posada, que son cómicos de la legua y, ya se sabe, con el mal de San Vito, pero de mi posada han de salir limpios y planchados que dé gloria verlos. *(Entra Fabricio.)* Tráeme una plancha. Bien caliente.

FABRICIO. ¿No ha podido encargárselo a otro la señora?

MIRANDOLINA. Hijo, perdona si te he molestado.

FABRICIO. Mientras coma vuestro pan, obligado estoy a serviros. *(Va a irse.)*

MIRANDOLINA. Oye, oye, que a mí no me gustan los estómagos agradecidos...

FABRICIO. No diréis lo mismo de la gente noble.

MIRANDOLINA. ¿Qué estás insinuando?

FABRICIO. Que desde que hay tanto linaje por aquí, ya no os dignáis mirar a los pobres.

MIRANDOLINA. ¿No te digo lo que hay? Además de ciego, lelo. Anda, anda, tráeme la plancha y no me hagas hablar.

(Fabricio se va y Mirandolina se ocupa en sus ropas. Entra Gino.)

GINO. Señora Mirandolina.

MIRANDOLINA. ¡Hombre, el lirio! Pero ¿a ti no te habían echado?

GINO. No me torture más, señora patrona, que bastante desgracia tengo. Antes dormía a los pies de mi señor y ahora me hace dormir en las caballerizas.

MIRANDOLINA. Y, ahora que no estás durmiendo, ¿qué te trae por aquí?

GINO. Mi amo dice que beba un poco de este espíritu de melisa, que le hará mucho bien. *(Le da un frasquito de oro.)*

MIRANDOLINA. ¿Es de oro este frasco?

GINO. Sí, señora, que yo mismo lo compré por doce cequíes al mejor joyero de la ciudad.

MIRANDOLINA. ¿Y me manda el remedio cuando la enfermedad ya ha pasado? Mira, dile a tu amo que le agradezco mucho la fineza, pero como no acostumbro a desmayarme, que guarde el frasco para otra.

GINO. ¿Se lo devuelve siendo de oro?

MIRANDOLINA. Aunque fuera de diamante. Y vete, que tengo que hacer.

(Gino se va. Entra Fabricio.)

FABRICIO. La plancha.

MIRANDOLINA. ¿Abrasando?

FABRICIO. Menos que yo.

MIRANDOLINA. ¿Tienes fiebre?

FABRICIO. Tengo... lo que no me sé. *(Se va.)*

MIRANDOLINA. Hoy, por lo visto, el horno no está para bollos. *(Plancha.)*

(Desde la entrada de Gino, vimos al Caballero esperar la respuesta impaciente. Hemos visto después cómo Gino le ha devuelto el frasco de melisa, yéndose. Y cómo el Caballero se ha puesto a espiar a la patrona. Al fin, se acerca.)

MIRANDOLINA. Aquí llega uno bien escarmentado.

CABALLERO. Mirandolina.

MIRANDOLINA. ¡Ay, señor caballero! Su sierva humildísima soy. *(No deja de planchar ni le mira. Va y viene a su trabajo.)*

CABALLERO. ¿Cómo estamos?

MIRANDOLINA. Muy bien, para servirle.

CABALLERO. Estoy muy quejoso.

MIRANDOLINA. ¿Por qué, señor?

CABALLERO. No habéis querido aceptar el frasco de melisa que os he enviado.

MIRANDOLINA. ¿Y qué quería el caballero que hiciera con él?

CABALLERO. Serviros cuando llegara el caso.

MIRANDOLINA. No habrá lugar. Gozo de excelente salud.

CABALLERO. No disgustaría ser yo la causa de vuestro desmayo de hoy.

MIRANDOLINA. Pues me temo que lo sois.

CABALLERO. (*Esperanzado.*) ¿No me engañáis?

MIRANDOLINA. Ese maldito vino de Borgoña que me obligasteis a beber anoche se ve que me hizo daño.

CABALLERO. (*Decepcionado.*) Ah, ¿fue... el vino?

MIRANDOLINA. ¿Qué otra cosa quería su merced que fuera? ¡Fabricio, otra plancha!

CABALLERO. ¿No me haréis el favor de aceptar el botecillo?

MIRANDOLINA. No acepto regalos. (*Entra un Criado con una plancha.*) ¿Por qué no ha venido Fabricio? Esta no está lo bastante caliente. ¡Fabricio, tráeme otra! (*El Criado sale.*)

CABALLERO. ¿Vais a hacerme ese desaire?

MIRANDOLINA. ¿Y qué le importa al caballero desaire de mujer, si, como dice, no nos puede ver ni en pintura?

CABALLERO. Ay, eso era antes. (*Entra Fabricio con una plancha.*)

MIRANDOLINA. ¿Hay otro Fabricio que tú en esta posada? No, ¿verdad? Pues, cuando llame a Fabricio, vienes tú.

FABRICIO. (*Muy seco.*) Sí, señora. (*Sale.*)

CABALLERO. (*Que comienza a ponerse nervioso con las idas y venidas.*) Vamos, aceptadme el obsequio.

MIRANDOLINA. Ya os he dicho que no acepto regalos.

CABALLERO. Pues al conde bien que se los tomáis. E incluso al marqués.

MIRANDOLINA. A la fuerza. Por no disgustarles. Son huéspedes de mi posada.

CABALLERO. También yo lo soy.

MIRANDOLINA. Ah, ya no, vuestro aposento lo tengo apalabrado. ¡Fabricio, plancha!

(La acción va precipitándose. Progresivamente. Llegará un momento en que Mirandolina dé por planchado un traje con sólo dos pasadas de plancha. Va y viene.)

CABALLERO. ¿No os basta con ésa?

MIRANDOLINA. Si creéis que los cómicos, porque no son de sangre azul, no merecen ir planchados...

CABALLERO. ¿Así que vais a echarme?

MIRANDOLINA. Es vuestra merced quien se ha despedido.

CABALLERO. Muy bien. Pues tendréis que aceptar el frasco de melisa. Como recuerdo. En caso contrario, tampoco yo aceptaré vuestros obsequios. *(Deja el frasco sobre la mesa de la plancha.)*

MIRANDOLINA. *(Tirándolo a un cesto.)* ¿No veis que me estorba?

CABALLERO. ¿Así lo despreciáis?

MIRANDOLINA. ¡Fabricio! *(Entra Fabricio, en un vuelo.)*

MIRANDOLINA. Pero ¿qué te pasa que te veo desganado? *(Va a él con ternura.)*

Déjame ver la frente. *(Le pone la mano en la frente.)* ¿No estarás malo?

FABRICIO. No señora, no.

MIRANDOLINA. Mira que, si estás malo, prefiero que vayas a acostarte.

FABRICIO. No, señora, estoy bien. Ahí al lado me tiene para traerle cuantas planchas quiera.

CABALLERO. Muchas finezas para un camarero.

MIRANDOLINA. ¿Y qué?

CABALLERO. Que eso me hace sospechar.

MIRANDOLINA. ¿Pensáis acaso que me gusta?

CABALLERO. Pudiera ser que cometierais tal desatino cuando merecáis el amor de un rey.

MIRANDOLINA. ¿De espadas, copas, oros o bastos?

CABALLERO. *(La sigue.)* Hablemos en serio, Mirandolina.

MIRANDOLINA. *(Siempre planchando.)* Hable, que ya le escucho.

CABALLERO. ¿No podríais dejar de planchar por un momento?

MIRANDOLINA. Perdone, pero me urge tener dispuestos los disfraces para la fiesta.

CABALLERO. ¿Preferís la ropa a mí?

MIRANDOLINA. Anda, claro. ¡Fabricio, plancha!

CABALLERO. ¿Y no lo negáis?

MIRANDOLINA. No, porque con la ropa me gano la vida y con vuestra merced no gano más que disgustos.

CABALLERO. Por el contrario, podéis disponer de mí como os plazca. ¿Vendréis conmigo a la fiesta?

MIRANDOLINA. ¿Con uno que no puede ver a las mujeres?

CABALLERO. No me atormentéis más. Estimo a las mujeres, las adoro, las idolatro si son como vos.

MIRANDOLINA. Perfectamente. Haré que digan un pregón para que todas lo sepan.

CABALLERO. ¡Basta, basta! ¡No puedo más!

MIRANDOLINA. ¿Se siente enfermo? Tome un poco de su espíritu de melisa.

CABALLERO. No os burléis, tened compasión, no me tratéis así... Os amo, os amo... *(Mirandolina le acerca la plancha.)* ¡Ay!

MIRANDOLINA. ¿Le he quemado? ¡Ay pobre! ¡Traed agua y vinagre que el caballero se ha quemado!

CABALLERO. Dejad, si no ha sido nada...

(Aparecen Criadas exageradamente solícitas para curar al Caballero. Hablan en italiano paródico en toda su intervención: Mio caro bambino, ¡Santa madonna!, ¡E malatto il cattivo!, etc.)

MIRANDOLINA. Las quemaduras hay que curarlas en caliente que, si no, dejan cicatrices.

CABALLERO. *(Siguiéndola, seguido a su vez por las Criadas.)* En el corazón tengo yo esas cicatrices...

MIRANDOLINA. Ahí no creo que lleguen mis criadas. ¡Avinagradle, mozas, que el caballero está muy dulce!

CABALLERO. *(Quitándose a las Criadas de encima como puede.)* Como vos me habéis puesto, ingrata...

MIRANDOLINA. ¡Fabricio, plancha!

CABALLERO. ¡A ese no le llaméis! ¡Que vayan éstas! ¡No me habéis oído? *(Las Criadas hacen reverencias burlescas y salen.)* Pero a ese Fabricio dejadle donde está.

MIRANDOLINA. *(Más fuerte.)* ¡Fabricio, Fabricio y Fabricio, plancha!

CABALLERO. ¡Ese hombre me pone fuera de mí! ¡Los celos me devoran!

MIRANDOLINA. Muy bien. Iré yo a la cocina.

CABALLERO. ¡Yo os la traeré!

MIRANDOLINA. ¿Vuestra señoría con una plancha? Ay, no, que se le caerían los anillos. *(Yéndose.)* Revienta, que así aprenderás a despreciar a las mujeres.

(Vuelven, riéndose de su broma, las Criadas y cantan.)

CANCIÓN

El caballerete

CORO DE CRIADAS

(Letra: Juan Guerrero Zamora

Música: José María Bardagí

Arreglo: Juan Carlos Múgica)

Que el caballerete
lelo, lelo, lelo, lalo
con la posadera
lelo, lelo, lelo, lo,
se ha quedado lelo,
lelo, lelo, lelo, lalo
y musarañado
lelo, lelo, lelo, lo.

Que el caballere
se ha pasmado,
se ha prendado,
calabaceado
la patrona le dejó.

Queda empatronado
con el aire desairado
y un pasmo le ha dado
al que nunca se pasmó

Que Mirandolina,
lina, lina ,lina, fina
a las cuatro esquinas
cuatro nones le burló

(Entra el Caballero seguido del Marqués)

MARQUÉS. ¡Caballero, exijo una satisfacción!

CABALLERO. Perdonadme. Os doy mi palabra de que fue un accidente.

MARQUÉS. ¡Ah, no! ¿Conque un accidente? Me dejáis asombrado

CABALLERO. Al fin y al cabo el vaso solo contenía agua.

MARQUÉS. Exacto. Pero unas gotas de agua mancharon mi traje.

CABALLERO. Vuelvo a deciros que me perdonéis.

MARQUÉS. Tengo miedo de que estas manchas no puedan ya quitarse.

CABALLERO. Os repito que fue sin querer. Perdonadme por tercera vez.

MARQUÉS. *(Despectivo.)* ¡Bah!

CABALLERO. Si no queréis dejarlo pasar, y hacéis de este incidente sin importancia una cuestión de honor, sabed que estaré presto a batirme con vos.

MARQUÉS. *(Cambiando de tono, amable.)* Lo que me apena es que se trataba de una casaca nueva. ¿No sabéis por casualidad con qué saldrían estas manchitas de aquí?

CABALLERO. ¡Os he dicho que estoy preparado! ¡Busquemos las espadas!

MARQUÉS. Pero fíjese, caballero, que la mancha no es una, sino varias, y eso complica la cuestión...

CABALLERO. ¡Terminad de una vez con tanta palabrería!

MARQUÉS. ¡Ésta sí que es buena! A mí se me pasa el enfado y le acomete ahora a vuestra merced.

CABALLERO. ¡Mi humor es cosa mía! Yo no me mezclo en vuestros asuntos.

MARQUÉS. Os compadezco. Sé de qué mal padecéis. Señor enemigo de las mujeres, ¿caísteis, eh?

CABALLERO. ¿Yo? ¿Qué insinuáis?

MARQUÉS. Nada. Yo también conozco vuestro mal.

CABALLERO. ¿Vais a batiros, sí o no?

MARQUÉS. ¿Con que está enamorado el caballero?

CABALLERO. ¡Idos al infierno! *(Sale.)*

MARQUÉS. *(Solo.)* No se atreve a declararse rival mío. Y hace bien, porque si tuviera la osadía de disputarse el amor de Mirandolina, yo... bueno, tendría que pensar lo que haría. ¡Oh! ¿Qué es esto? *(Recoge el frasco de melisa.)* ¿Será de oro o de pega? Sí, de oro del que cagó el moro. De pega, no hay duda. Una burda imitación. En caso contrario, no lo hubieran dejado aquí. *(Lo abre, lo huele y lo prueba.)* Espíritu de melisa. Y parece bueno.

(Entra Deyanira, en pololos y corsé.)

DEYANIRA. ¿Está ya mi vestido....? *(Se corta al ver al Marqués y da un gritito púdico. El Marqués da otro y se vuelve de espaldas. Deyanira se tapa como puede.)* No sabía que estuviera aquí, señor marqués.

MARQUÉS. ¿Puedo volverme?

DEYANIRA. Oh, sí, claro que puede. ¿Tan fea le parezco?

MARQUÉS. *(Volviéndose.)* De ningún modo. Temí que os avergonzarais al veros sorprendida en ropas tan... deliciosas.

DEYANIRA. ¿Qué estaba haciendo?

MARQUÉS. Quería limpiarme estas manchitas con espíritu de melisa.

DEYANIRA. Así no lo lograréis. Agrandaréis la mancha.

MARQUÉS. ¿Con qué, entonces?

DEYANIRA. Yo sé una receta que con gusto os diré.

MARQUÉS. Decid, ¿cómo es esa receta?

DEYANIRA. Pero, antes, me gustaría probar ese espíritu de melisa.

MARQUÉS. Probad en buena hora.

DEYANIRA. *(Lo hace.)* ¿Será de oro este frasquito?

MARQUÉS. ¿No lo veis? *(Aparte.)* ¡Será torpe! ¡No distingue el oro de verdad del de pega!

DEYANIRA. ¿Es vuestro, señor marqués? ¡No miréis!

MARQUÉS. Esto... Naturalmente... es mío. Y vuestro, si os place.

DEYANIRA. Agradecidísima a vuestra generosidad.

MARQUÉS. Os lo obsequio con una condición. No habéis de mostrarlo a Mirandolina. Es una charlatana, no sé si me entendéis...

DEYANIRA. No os preocupéis, que sólo lo mostraré a Hortensia.

MARQUÉS. ¿A la señora baronesa?

DEYANIRA. *(Riendo.)* ¡Eso, a la señora baronesa! Y ahora tengo que irme.

MARQUÉS. Pero me debéis aún la receta.

DEYANIRA. La receta os la daré en la fiesta de esta noche, si me hacéis el honor de acompañarme. Marqués... *(Hace una reverencia y sale rápida.)*

MARQUÉS. ¡Se va tan contenta porque cree haberme sacado una joya! ¡Mira que no distinguir el oro de la bisutería! Menos mal que me sale barata. Ahora, si Mirandolina quiere el frasco le tendré que comprar otro. Pues se lo compraré. Cuando tenga con qué. *(Entra el Conde hecho una furia.)*

CONDE. ¡Hasta ahí podían llegar las cosas! ¡Es lo que me faltaba por oír!

MARQUÉS. No se enfade vuestra merced, que es bueno que hagamos causa común.

CONDE. ¿Sabéis la noticia?

MARQUÉS. ¿Qué noticia?

CONDE. ¡El caballero sin corazón, el hombre sin sentimientos se ha enamorado de Mirandolina!

MARQUÉS. - *(Aparte.)* Toma, ahora me explico lo del frasquito de... ¿de oro?

CONDE. ¿Sabéis que el caballero le ha regalado a Mirandolina un frasquito de oro con espíritu de melisa?

MARQUÉS. *(Alarmado.)* ¿Habéis dicho de oro?

CONDE. Sí, que oí cómo su criado se lo contaba a Fabricio.

MARQUÉS. ¡Dios mío, era de oro!

CONDE. ¿Es que os importa?

MARQUÉS. No, no, qué ha de importarme. Sólo que, si el caballero le regala frasquitos de oro, por algo será.

MARQUÉS. ¿Y qué será ese algo, eh?

CONDE. *(Ambiguo.)* ¡Ah!

MARQUÉS. Por de pronto, la patrona, que no pisaba nunca el aposento de nadie y anoche estuvo en el del caballero.

CONDE. Muy cierto. Y ha tenido con él atenciones que a nosotros nos debía.

MARQUÉS. Con lo que vuestra señoría le ha regalado a esa ingrata... Y de mí no se diga.

CONDE. Así son las mujeres. Burlándose de quienes las adoran, corren tras quienes las desprecian.

MARQUÉS. ¿Y qué decís del desmayo de anoche? ¿No os parece sospechoso?

CONDE. ¡Muy sospechoso! Tendrá que explicarme su conducta o cambiaré de posada.

MARQUÉS. Es que no hay otra en la villa.

CONDE. ¡Pues cambiaré de villa!

MARQUÉS. Y yo iré con vos. *(Se van.)*

(Entra Mirandolina, muy sofocada.)

MIRANDOLINA. ¡Puertas! ¡Puertas! ¡Necesito puertas para impedir el paso a ese hombre feroz que me persigue! ¡Ay qué sofoco! Es lo que tiene divertirse con un hombre, que termina fuera de sí. ¡Un sátiro rabioso parece éste! Y lo malo es que la noticia ha corrido como la pólvora.

(Pasa por el fondo un Comodín en figura de ciego, con su lazarillo. Va cantando su romance.)

CIEGO. Sepan la historia terrible
del caballero maltrecho
que a la hermosa posadera
iba bebiendo los vientos.

(Al anuncio del Ciego, aparece un grupo de viejas enlutadas con máscaras. Participarán saboreando el escándalo a lo largo de la escena según lo pida la acción.)

MIRANDOLINA. ¿No lo dije? Hasta en romances va ya la historia. Dios mío, mi nombre por tabernas, terrazas y patios. ¡Que diría mi santo padre si levantara la cabeza! Menester será que resuelva algo, que la fama es frágil y cualquier deslenguado te la deja hecha un pingo. *(Se oye fuera al Caballero llamar a voces a Mirandolina.)* ¡Ahí está ya! ¿Qué hago yo ahora? Sola estoy y sin nadie que me valga. Si ese loco no ceja, no veo otro remedio, tendré que casarme de una vez con Fabricio. Se lo diré ahora mismo y así me protegerá. Y el caso es que le quiero. Nos conocemos desde niños. De buena gana me hubiera casado ya con él de no gustarme tanto vivir a mi aire. ¿Qué hago? Ya sé: le prometeré a Fabricio casarme con él y así me protegerá. Pero la verdad es que le he hecho concebir tantas esperanzas que ya debe estar cansado de creermé.

(Mirandolina sale de escena huyendo mientras la luz cambia y comienza a sonar una música intimista. Los personajes que aparezcan -Fabricio, Gino, el Caballero, algunos Criados y Criadas- lo harán como si formaran parte de un sueño. Todo parece mágico y misterioso. Ensimismados, se reparten los versos del soneto de Lope de Vega que sintetiza el tema central de la obra en esta versión.)

ESCENA LÍRICA

Desmayarse, atreverse, estar furioso

(Letra: Lope de Vega

Música: Juan Carlos Múgica)

Desmayarse, atreverse, estar furioso,
áspero, tierno, liberal, esquivo,
alentado, mortal, difunto, vivo,
leal, traidor, cobarde y animoso.

No hallar fuera del bien centro y reposo,
mostrarse alegre, triste, humilde, altivo,
enojado, valiente, fugitivo,
satisfecho, ofendido, receloso.

Huir el rostro al claro desengaño,
beber veneno por licor suave,
olvidar el provecho, amar el daño.

Crear que un cielo en un infierno cabe,
dar la vida y el alma a un desengaño:
esto es amor, quien lo probó lo sabe.

(Al terminar abandonan la escena por diferentes puntos. El Caballero ha recitado su parte como si la leyera en el librito que suele llevar consigo. Antes de salir, se lo da a Gino, quien lo abre y dice en voz alta el nombre del autor del soneto, que, naturalmente, no es Goldoni.)

GINO. *(Entre sorprendido y curioso.)* Hum... Lope de Vega...

(Tras el paréntesis lírico, volvemos a la persecución de Mirandolina por parte del Caballero enamorado.)

CABALLERO. ¡Mirandolina, escuchadme!

MIRANDOLINA. ¿Quién es?

CABALLERO. ¡De sobra sabéis quién soy!

MIRANDOLINA. Id a vuestro aposento que en seguida me reuniré con vos.

CABALLERO. ¿Cuándo vendréis?

MIRANDOLINA. Pronto, pero tengo huéspedes que atender.

CABALLERO. Me voy, pero si no venís, ¡pobre de vos! Vamos, esperaremos componiendo para vos una inspirada serenata. *(Se van.)*

MIRANDOLINA. *(Hablando normal.)* ¡Eso, idos con la música a otra parte! ¡Ay, Dios mío! ¡Pobre de mí, esto me pasa por jugar con fuego! Tengo que buscar protección porque ése vuelve a no tardar. ¡Fabricio! Mira que si Fabricio aprovechara la ocasión para vengarse ahora por mis muchas promesas sin cumplir...

(Entra Fabricio.)

FABRICIO. ¿Ha llamado la señora?

MIRANDOLINA. Fabricio, necesito tu ayuda. El caballero Rocatallada se me ha declarado.

Fabricio. Ya se veía venir.

MIRANDOLINA. ¿Cómo? ¿Tú te habías dado cuenta y nada me advertiste?

FABRICIO. Creí que lo sabíais.

MIRANDOLINA. Como soy tan inocente, en nada veo mala fe.

FABRICIO. Eso sí que es verdad. Eso os sucede porque sois una pobre huérfana. Si estuvierais bien casada...

MIRANDOLINA. *(Picada.)* Lo estoy pensando seriamente.

FABRICIO. *(También picado, fingiendo indiferencia.)* ¿Ah, sí? ¿Con cuál de vuestros pretendientes?

MIRANDOLINA. No sé. A ti, ¿cuál te parecería mejor? ¿El marqués de Forlipópoli? ¿El conde de Albaflorida? ¿O el caballero de Rocatallada? *(Se miran, retadores. Silencio.)*

FABRICIO. *(Seco.)* Acordaos de cuanto os dijo vuestro padre.

MIRANDOLINA. *(Muy seca.)* Lo tengo siempre en el pensamiento. *(Se oye de nuevo al Caballero y su séquito llamar sigilosamente a Mirandolina.)*

MIRANDOLINA. *(Asustada.)* ¡Otra vez es él! Fabricio...

FABRICIO. *(Decidido a todo.)* ¿Qué queréis que haga?

MIRANDOLINA. Detenlo hasta que me vaya.

FABRICIO. ¿Y le tenéis miedo estando yo aquí?

MIRANDOLINA. Fabricio mío, no sé, pero... temo por las habladurías *(Sale, asustada.)*

CABALLERO. ¡Mirandolina, dejad que mi corazón os hable!

FABRICIO. ¿Qué palabras son esas, caballero? No son modales propios de vuestra condición.

CABALLERO. ¿Dónde está mi amada Mirandolina? ¡Estoy perdiendo la paciencia!

FABRICIO. Buscadlas a ambas, que, mientras las buscáis, yo me saldré con la mía.

CABALLERO. ¿Chanzas además?



(El Caballero va abriendo aposentos llamando sigilosamente a Mirandolina. Cuando llega al aposento en el que Mirandolina se ha encerrado, Fabricio grita.)

FABRICIO. ¡Socorro! ¿No hay nadie? ¡Fuego! ¡Que hay fuego!

(Por el foro entran el Marqués y el Conde.)

CONDE. ¿Qué está pasando aquí?

MARQUÉS. ¿Qué gritos son esos?

FABRICIO. *(Señalándolo y poniéndolo en evidencia.)* El caballero Rocatallada quiere derribar la puerta.

MARQUÉS. Se habrá vuelto loco. ¡Yo me voy, por si acaso!

(Pero le cortan el paso Hortensia y Deyanira, en pololos y corsé, que llegan chillando como ratas.)

DEYANIRA. ¿Dónde es el fuego? ¡Agua! ¡Que llamen a los vecinos!

HORTENSIA. ¡Las campanas! ¿Qué hacen las campanas que no tocan?

MARQUÉS. ¿Eh? ¿Cómo decís? ¿Que hay fuego?

CONDE. ¿Quién ha dicho que hay fuego?

FABRICIO. ¡Fui yo! Me aturullé pidiendo ayuda. Pero tranquilícense, que no es verdad.

DEYANIRA. ¿No es verdad? Hortensia, ¿has visto cómo estamos delante de...? ¡Sólo si hubiera fuego sería tolerable! *(Hortensia se mira, se apercibe y huye dando chillidos, seguida de Deyanira, que la corea.)*

(Han seguido los golpes. El Caballero, progresivamente impaciente y sin saber qué significan los retazos de conversación que oye. Se ha ido formando a su alrededor un corrillo de Viejas que disfrutan con el escándalo que se avecina.)

CABALLERO. ¡Muy bien! ¡Contaré hasta cinco, y después derribaré esta puerta!

VIEJAS. *(Ad libitum, por lo bajo, metiendo cizaña.)* Muy bien... Diga que sí... Esto sólo se limpia con sangre... ¡No se deje! ¡Mancha que limpia!... ¡A por la engañadora! ¡Que su señoría es muy hombre!... ¡Zúrrele la badana!... ¡Déle! ¡Un bel morir tutta la vita onora!... Cómale los hígados... ¡A por ella!... ¡Venga!... ¡A cortarle las orejas! ¡Guerra!

FABRICIO. ¿Qué hago?

MARQUÉS. ¿Te hacen falta las orejas?

CONDE. Abre, que aquí estamos nosotros.

MARQUÉS. Me pondré a cubierto. *(Se esconde donde puede.)*

FABRICIO. ¡Ya voy!

(Pero el Caballero, que ya ha contado hasta cinco en voz alta, abre violentamente la puerta y entra en el aposento. Expectación general.)

CABALLERO. *(Furioso.)* ¿Dónde está Mirandolina?

FABRICIO. *(Primero, irónico; luego, retador.)* Con las prisas olvidé advertiros de que ese aposento dispone de dos puertas. ¿Qué desea del ama?

CABALLERO. No es a ti a quien tengo que rendir cuentas. Cuando yo mando, quiero que se me sirva. Para eso pago.

FABRICIO. *(Digno.)* ¡La honra no se paga!

CONDE. Una frase con mucha miga.



© Adolfo Lacunza

FABRICIO. Sus señorías pagan para ser servidos en cosas lícitas y honestas, pero no pueden pretender que en el precio de la posada entre también la buena fama de la posadera. *(Todos protestan.)*

CABALLERO. ¿Qué estás diciendo? ¿Tú qué sabes lo que le he mandado? ¿Qué tienes tú que meterte en mis asuntos?

CONDE. Señor marqués: las clases privilegiadas deben solidarizarse.

MARQUÉS. ¿Dónde llegarían, si no, las pretensiones de la chusma?

CONDE. Fabricio, vete.

MARQUÉS. *(Siempre parapetado por la mesa.)* ¡Fuera!

CABALLERO. Gracias, señores. ¡Fuera! Ya lo has oído. Somos tres, mayoría: es una decisión democrática. ¡Fuera!

FABRICIO. Me iré fuera, señores, pero vuestras mercedes no lograrán salirse con la suya. *(Se va.)*

CONDE. Y ahora que la alta cámara puede deliberar, como debe, a puerta cerrada, sin testigos de baja condición, os diré, señor caballero, que me río de los hipócritas.

CABALLERO. ¿Qué insinuáis?

MARQUÉS. *(Emergiendo, poco a poco.)* Yo nada sé, amigo.

CONDE. No insinúo. Afirmo. Y lo que afirmo es que su señoría, con toda esa historia de que las mujeres nos inducen a pecar, lo que buscaba era robarme el corazón de Mirandolina.

CABALLERO. *(Al Marqués.)* ¿Sostenéis vos tal infamia?

MARQUÉS. Si yo no he despegado la boca...

CONDE. Soy yo quien os habla. Claro que os perdonaré si estáis avergonzado de vuestra fea conducta.

CABALLERO. Me avergüenzo, sí, pero no de mi conducta, sino de seguir escuchándoos sin decir que mentís.

CONDE. ¿A mí un mentís?

MARQUÉS. *(Aparte.)* ¡No entiendo nada! ¡Pero si el ofendido era yo! *(A los otros.)* Pero, ¿qué demonios está ocurriendo aquí?

CABALLERO. *(Al Marqués.)* Este hombre no sabe lo que dice. ¿Le estáis oyendo? ¡Exijo una rectificación!

MARQUÉS. Pero, bueno, yo os lo cedo. Yo no he de entrometerme.

CONDE. Sois un embustero.

MARQUÉS. ¡Adiós! *(Quiere irse, pero el Caballero le retiene.)*

CABALLERO. ¡Quedaos!

CONDE. Y os voy a ajustar las cuentas...

CABALLERO. Ya veremos quién ajusta las cuentas a quién. *(Al Marqués.)* ¡Dadme acá vuestra espada!

MARQUÉS. Pero, señor conde ¿qué le importa a vuestra señoría que el caballero quiera a Mirandolina?

CABALLERO. ¿Cómo que yo quiero a Mirandolina? ¡No es verdad, y miente quien tal dice!

MARQUÉS. No me atañe ese mentís, que no lo digo yo.
 CABALLERO. ¿Quién, entonces?
 CONDE. Yo lo digo y lo sostengo.
 CABALLERO. ¡La espada!
 MARQUÉS. ¡Que no, vaya!
 CABALLERO. ¿También sois mi enemigo?
 MARQUÉS. ¡Dios me libre!
 CABALLERO. ¡Pues venga la espada! *(Se la quita con la vaina y todo.)*
 MARQUÉS. ¡No me perdáis el respeto!
 CABALLERO. No os lo pierdo, pero, si tenéis queja, también a vos daré satisfacción.
 MARQUÉS. ¡Si yo me siento la mar de satisfecho!
 CONDE. ¡En guardia! *(Desenvaina.)*
 CABALLERO. ¡En guardia! *(Quiere desenvainar, pero no puede.)*
 MARQUÉS. Es que como la espada no os conoce... Tiene sus rarezas... Además, como vuestra señoría no puede consentir un desnudo ni en pintura, la pobre no se atreve... Es una espada muy púdica...
 CONDE. ¡Fingid, fingid, que ya os conozco!
 CABALLERO. ¿Fingir yo? ¡Mi hombría está en entredicho! ¡Al ata... que! *(Ha logrado desenvainar, pero la espada está rota.)* ¿Qué significa?
 MARQUÉS. *(Sin mirar, heroico.)* Éstas son mis razones.
 CABALLERO. ¿Qué razones?
 MARQUÉS. *(Mirando.)* ¡Me habéis roto la espada!
 CABALLERO. ¿Y dónde está el resto? *(Sacude la vaina.)* Porque en la vaina no hay nada.
 MARQUÉS. ¡Ah, qué memoria la mía! Tenéis razón. En mi último duelo, la dejé tan hincada en el pecho de mi adversario que no hubo forma de sacarla. Le tuvieron que enterrar con ella.
 CABALLERO. En tales condiciones...
 CONDE. ¡Pretexto, una excusa cobarde y nada más! Renunciáis a batiros, ¿no es así?
 CABALLERO. Yo no renuncio; es la espada la que... Pero vos lo queréis. Ánimos tengo para haceros frente con esta hoja rota... ¡y mataros con ella!
 MARQUÉS. Tendréis que apuntillarlo. La hoja no da para más.
 CABALLERO. ¡Atrás!

*(Entra Mirandolina seguida de Fabricio y el coro de Criadas.
 Entran también Deyanira y Hortensia.)*

MIRANDOLINA. ¡Alto, señores míos, alto!

CANCIÓN

Al que inventó la espada

MIRANDOLINA Y CORO

(Letra: Juan Guerrero Zamora

Música: José María Bardagí)

Arreglo: Juan Carlos Múgica)

MIRANDOLINA: Al que inventó la espada
debieron envainarle
y solo habría batallas
para el amor.

CORO: ¡Para el amor!
¡Y solo habría batallas
para el amor!
Las mujeres debemos
cerrar nuestras alcobas
a quienes se pusieran
a tocar el tambor.

CORO: ¡A tocar el tambor!
¡A quienes se pusieran
a tocar el tambor!
Y, a huelga declarada,
caricias de pendones
y besos de medallas
sin calor.

CORO: ¡Sin calor!
¡Mambrú se quedó mustio
de no hacer el amor!

CABALLERO. Conde, en otra ocasión me hallaréis provisto de espada. (*La arroja.*)

MARQUÉS. (*Abalanzándose a recoger los pedazos.*) ¡Eh, que el puño cuesta dinero!

MIRANDOLINA. No se desenrede tan pronto, señor caballero, que le va en ello la reputación. Yo, como estoy llena de defectos, suelo escuchar detrás de las puertas y sé por qué reñían.

CONDE. Está enamorado de vos y lo niega.

CABALLERO. ¡Lo niego porque no es verdad!

MIRANDOLINA. Claro que no lo es y no creo que haya nadie que puede dudar de su palabra. Que lo digan Deyanira y Hortensia.

DEYANIRA. Servidora.

HORTENSIA. Servidora.

MIRANDOLINA. ¿No es acaso el caballero insensible a las tentaciones de la carne?

HORTENSIA. Yo quise tentarlo y me dio calabazas.

DEYANIRA. Dobles.

MIRANDOLINA. ¿Lo ven? Por mi parte confieso que intenté enamorarle y como si nada. Ni pestañeó siquiera. Está patente que nunca se dejaría enredar... por las pasiones. Señor marqués, por cierto, ese frasquito de oro que sin duda os llevasteis por descuido, ¿no lo tendréis a mano?

MARQUÉS. Pero ¿cómo sabéis?... Lo tengo, que lo tomé porque la señora Deyanira tenía mareos... Pero, como ya no los tiene, os lo devolverá al punto.

MIRANDOLINA. Dádselo al caballero. El espíritu de melisa le reanimará, que lo encuentre un poco lacio.

MARQUÉS. (*Llevándose al Caballero.*) Es un espíritu muy rico. Os sentiréis mejor.

CABALLERO. ¡Dejadme en paz!

MARQUÉS. ¡Siempre la tomáis conmigo!

CONDE. No sabe con quién desahogarse. Eso prueba lo enamorado que está.

MIRANDOLINA. Si lo estuviera de mí, no podría soportar que yo fuese de otro ya que los celos lo abrasarían. Pero ya veréis cómo lo soporta.

CABALLERO. ¿Qué quiere decir eso?

CONDE. ¿Es que vais a casaros?

MARQUÉS. (*Al Conde.*) ¡Va a casarse! ¡Va a casarse!

CANCIÓN

Habemus Parejam

TODA LA COMPAÑÍA

(Letra y música:

Juan Carlos Múgica)

¡Atentos, atentos, atentos!

Las dudas ya se alejan.

¡Atentos, atentos, atentos!

¡Habemus parejam!

Al final de una comedia
con una trama compleja
vuestra mente aún perpleja
es preciso despejar.



© Adolfo Lacunza

Las luces de candilejas
la verdad final reflejan
y el epílogo festeja
el triunfo de la verdad.

Entre cómicos se dice:
“La experiencia aconseja
acabar con moraleja
antes que baje el telón”.

Si después de nuestros cantos,
con que acaba la función,
apreciáis nuestro trabajo,
ya daréis la bendición.

CABALLERO. ¿Con quién?

MIRANDOLINA. Con el hombre que mi padre me aconsejó. Con el hombre al siempre quise desde niña.

FABRICIO. (*Atónito.*) ¿Habláis de mí por ventura?

MIRANDOLINA. Dame acá esa mano.

FABRICIO. ¿La mano? ¿Sois vos la que pide mi mano? Eso es tan desacostumbrado como todo lo que hacéis.

MIRANDOLINA. Así el matrimonio no te aburrirá.

FABRICIO. Poco a poco, que todo tiene un límite. Antes he de poner mis condiciones...

MIRANDOLINA. ¿Condiciones? Mira, aquí no hay más condiciones que las que pongo yo. O me das la mano o te vas a tu pueblo.

FABRICIO. Os daré la mano. Pero ¿y luego?

MIRANDOLINA. Luego, amor mío, no me cansaré de quererte.

CONDE. Pues yo doto la boda.

MARQUÉS. Me asocio... y te protejo. Yo protejo muchísimo.

MIRANDOLINA. Eso de protegerme tanto no es necesario. Aprecio en cuanto vale que me queráis dotar, pero sería mi marido el que terminaría dotado... si yo accediera.

Conque ni quiero dotes ni asociaciones. Aprenda de una vez el señor caballero que el amor tiene sus leyes, que no conviene desafiar. (*Al Conde Y al Marqués.*) Pero una merced sí tengo que pedirles.

CABALLERO, CONDE Y MARQUÉS. (*Casi simultáneamente los tres.*) ¿Cuál?

MIRANDOLINA. Que se busquen otra posada.

FABRICIO. Muy bien dicho. Ahora veo que me quieres de verdad.

CANCIÓN DE LA MORALEJA
TODA LA COMPAÑÍA
(Letra y música: Juan Carlos Múgica)

Los mismos que siempre condenan,
los dueños exclusivos
de la hoguera,
no quieren ver reír,
no te quieren feliz,
la vida es para ellos funeral.

Estrillo: Pero es tu vida,
solo una vida:
es tu ocasión de paz,
tu ocasión de amar.

Aquellos que gritan ¡pecado!
jamás renuncian al primer bocado,
la piedra tirarán,
su mano esconderán,
la vida es para ellos murmurar.

(Estrillo.)

Los mismos que hacen las guerras
se escandalizan si ven que te besas.
Se empeñan en prohibir
las ganas de vivir,
y buscan que el infierno esté aquí.

Estrillo: Pero es tu vida,
solo una vida:
es tu ocasión de paz,
tu ocasión de amar.

(Al compás de la Canción de la moraleja, los personajes se sitúan por parejas para cantar el epílogo lírico que cierra la obra.)

CANCIÓN EPÍLOGO

Vida

TODA LA COMPAÑÍA

(Letra y música: Juan Carlos Múgica)

Vida.
Poner la vida
en el espejo azul
de una sonrisa.
En un temblor de piel,
en un amanecer,
con tu calor para poder soñar.

Vida.
Vuelvo a la vida
si al fondo de tu voz
suena mi nombre;
si puedo caminar
al lado de tu luz;
solo si tú me das tu amor.

Estrillo: Estás, amor,
entre mis versos;
riges mis verbos,
pueblas mi tiempo.
Porque tú estás, mi amor,
porque eres tú mi amor,
porque eres tú mi amor.

Vida.
Sentir la vida
en la memoria fiel de una caricia,
en la honda emoción,
mudos en un rincón,
de una canción
que hablaba de los dos.



Vida.
Jugar la vida
a contener mi voz
en tu mejilla:
a saber que al volver
me acogerá tu paz:
tal es la forma de tu amor.

Estríbillo: Estás, amor,
entre mis versos;
riges mis verbos,
pueblas mi tiempo.
Porque tú estás, mi amor,
porque eres tú mi amor,
porque eres tú mi amor.

Y de esta manera
termina
LA POSADERA.

TELÓN



© Adolfo Lacunza

Segunda parte



**Cuaderno didáctico
y actividades**



CUADERNO DIDÁCTICO

sobre el autor, el texto original, la versión y la representación del Taller de Teatro Escolar del I.E.S. Navarro Villoslada de Pamplona de la obra *La posadera* de Carlo Goldoni, con propuestas de actividades para el aula y su solucionario

EQUIPO REDACTOR

Análisis dramático:

Aránzazu Beorlegui

M.^a Luisa Delgado

M.^a Villar Fernández

Juan Ramón Goya

M.^a Luisa Jiménez

Pedro Jimeno

Raquel María

Milagros Martínez

José Antonio Martínez

M.^a Ángeles Utrera

Análisis musical:

Juan Carlos Múgica

Análisis escénico:

Vicente Galbete

Coordinación:

Ignacio Aranguren

**DEPARTAMENTO DE LENGUA Y LITERATURA
I.E.S. NAVARRO VILLOSLADA**

1. INTRODUCCIÓN. CUESTIONES GENERALES. EL AUTOR Y SU ÉPOCA

1.1. CONTEXTO HISTÓRICO, POLÍTICO, CULTURAL

ANTECEDENTES

Desde 1454, año en que se firmó la paz de Lodi, tras introducirse por primera vez en la historia de Italia la noción de “equilibrio” entre las potencias vecinas, los Estados italianos se preocupan por mantener en la península este equilibrio. Milán, Florencia, Venecia, Nápoles y el Papado, a veces, incluso fingían solicitar ayuda al extranjero para asustar a sus vecinos.

Tanto la división del territorio y la debilidad política como la riqueza y el prestigio de la civilización italiana provocaron guerras en las que los países europeos se disputaban Italia y la hegemonía del continente.

Italia se convirtió en el campo de batalla donde se enfrentaban Francia y la casa de Austria y, perdió su primacía económica a consecuencia del declive de las vías de comunicación mediterráneas después del descubrimiento de la ruta marítima de las Indias; pero la actividad industrial (medias de seda, vidrio de Venecia, etc.) sustituyó ventajosamente al comercio con Oriente. Fue también el país más perjudicado por los piratas turcos y berberiscos; en el siglo XVII la decadencia económica fue general. El reino de Nápoles y Sicilia, que había sido uno de los grandes exportadores de trigo, se convierte en un país miserable, incapaz de mantener a su población. El Erasmismo, tan brillante en Italia, había sido liquidado, así como los grupos de protestantes de Nápoles, Ferrara, Venecia... También la tradición científica de los averroístas de Padua, de Vinci, de Tartaglia y otras ciudades desapareció de golpe.

El retroceso de la ciencia en Italia se podría explicar entre otros hechos por el encarcelamiento de Campanella, la muerte en la hoguera de Giordano Bruno y el proceso de Galileo.

SIGLO XVIII

La monarquía de Madrid con su progresivo debilitamiento perdió sus posesiones en Italia tras la guerra de Sucesión (1701-1714). Los tratados de Utrecht atribuyen Sicilia, con título real, al Duque de Saboya, y Cerdeña, Nápoles, y el Milanesado al Emperador Carlos VI. Éste, que quería dominar la totalidad de Italia,

obligó al Duque de Saboya a intercambiar Sicilia, que aún poseía recursos, por Cerdeña. Después del matrimonio de Felipe V con Isabel de Farnesio, Italia fue de nuevo un campo de batalla en el que se enfrentaron los ejércitos de España (Alberoni) y del Imperio Austriaco. Isabel de Farnesio obtuvo los estados de Nápoles y Parma para sus hijos.

Tras la guerra de Sucesión de Polonia y con el Tratado de Viena de 1738, el Piamonte recibió una serie de territorios del oeste del Milanésado; Toscana fue cedida a la Casa de Lorena, Parma y Piacenza pasaron a Austria. En Nápoles y en Sicilia se entronizó al infante español Carlos. Tras la guerra de Sucesión de Austria las Ramas Borbónicas se instalan en Italia. El problema sucesorio austriaco dio a España la posibilidad de intervenir en Italia, con intención de crear para el Infante Felipe un estado. En 1743, por el Tratado de Norms, Cerdeña, Gran Bretaña y Austria acordaron el reparto de Italia de nuevo; frente a ellos los Borbones se reunieron en el segundo pacto de familia el 25 de octubre de 1743. En 1745, María Teresa tuvo que evacuar parte de los ejércitos fuera de Italia lo que permitió actuar a los ejércitos franco-españoles y genoveses. Con la contraofensiva de los austrosardos, se produce la toma de Asti, la evacuación de Milán, la derrota de Piacenza y la capitulación de Génova. La muerte de Felipe V cambió el sentido de la política española, pues Fernando VI deseaba la paz pero no quería dejar a su hermanastro Felipe sin un estado en Italia. Para ello confió el mando del ejército a Mina, quien al principio obtuvo alguna victoria pero luego tuvo que retirarse como lo hicieron después las tropas aliadas. En 1748 se llegó al tratado de la paz de Aquisgrán, por el que Felipe era entronizado en Parma, Piacenza y Guastalla y Carlos se asentaba definitivamente en Nápoles y Sicilia.

La dominación de los Habsburgos, que se había replegado al Norte, se consolidó. Después de la extinción de los Médicis, Toscana pasó a un príncipe de la familia imperial; y aunque Florencia era sólo una ciudad de museos, el gran ducado se benefició con la actividad del puerto de Livorno, que tendía a suplantar al de Génova, hasta entonces mucho más importante. El Milanésado, bien administrado, se convirtió en el país más rico de Italia, mientras Venecia decaía. Por otro lado, el rey de Cerdeña convirtió el Piamonte en un "estado-cuartel". Aunque continuaba dividida y ocupada por el extranjero, Italia conoció una cierta renovación intelectual.

A mediados del siglo XVIII, Italia continuaba dividida y ocupada por los extranjeros, si bien se notó cierta renovación intelectual y social: En Milán, Beccaria enseñaba Economía política; en Módena, Muratori inició la investigación objetiva de las fuentes de la Historia; en Nápoles, la Filosofía de la Historia de Vico seguía consiguiendo adeptos; en Venecia, se produjo una renovación del Teatro y de la Pintura

y el patriotismo italiano apareció en las clases dirigentes. Los soberanos europeos influían con el Despotismo ilustrado, aunque no en los Estados Pontificios. La Reforma sólo consistía en hacerse jansenista o en expulsar a los jesuitas. El ministro de Carlos VII (que es Carlos III de España) Bernardo Tanucci, también Regente de Fernando IV, trató de llevar a cabo prácticas del momento, por ejemplo, la desamortización y la supresión de conventos, y debido a su extremado anticlericalismo, tuvo fuerte oposición y no pudo realizar la reforma agraria que pretendía. En el Milanésado, la piadosa María Teresa no se obcecó en cerrar los conventos y procuró desarrollar la riqueza del país. Pero el Rey del Piamonte llegó aún más lejos organizando la redención colectiva de las rentas señoriales por los municipios rurales. El Duque de Toscana, Leopoldo, que sucede a su hermano José II de Austria, fue también un modelo de ilustrado que fomentó la economía y persiguió solapadamente a la Iglesia. Los Duques de Saboya, Carlos Manuel (1730-1773) y Víctor Amadeo (1773-1796), bajo una capa de modernidad, intentaron las reformas por otras vías: sometiendo a la nobleza, aumentando la vinculación entre Cerdeña y sus territorios de tierra firme e impulsando el desarrollo del ejército. Durante la Revolución Francesa se contó con simpatizantes como Alfieri, pero los demás dirigentes se unieron a los revolucionarios jansenistas, masones o liberales para combatir a los franceses. En 1796, Cerdeña, Nápoles y los pequeños estados se coaligaron contra Francia. En 1796 se dio al general Bonaparte el mando del ejército y con el Directorio éste aprovechó para apoderarse de grandes cantidades de dinero y de obras de arte. La República Italiana fue un Estado creado por Napoleón en enero de 1802 para remplazar la República Cisalpina; Bonaparte fue el primer presidente y la convirtió en reino en marzo de 1805. Su virrey fue Eugène Beauharnais y duró hasta 1814.

1.2. PANORAMA GENERAL DE LA ESCENA EUROPEA EN EL SIGLO XVIII

El siglo XVIII encuentra su género escénico peculiar en el drama, que ocupa un espacio entre la tragedia y la comedia tradicionales. El desarrollo de la puesta en escena aporta aspectos realistas al teatro, al tiempo que las inquietudes contemporáneas se expresan mediante técnicas que tienden a una mayor naturalidad en la interpretación y en la presentación escénicas. Esa tendencia al realismo exige solidez en los textos, y halla su mejor acomodo en la utilización de la bocaescena, que estrecha el contacto entre el espectador y los actores. A lo largo del siglo XVIII nos encontramos ante la pretensión de hacer evolucionar el espectáculo cortesano y aristocrático hacia otros modos, de tonos más populares, que reflejen en escena los problemas de las masas, con el fin de conseguir que el gran público frecuente las salas de teatro. Es en ese momento cuando el organizador de espectáculos

pasa a ser un auténtico director de escena, aunque éste otorgara el máximo protagonismo al actor. Ese nuevo director artístico pudo montar de manera totalmente original los materiales escénicos, integrándolos en un orden teatral nuevo. En definitiva, se ofreció una interpretación distinta del hombre, del mundo y de la historia. El actor, mientras tanto, cultivó su personalidad, erigiéndose poco a poco en protagonista del hecho escénico, llegándosele incluso a sacralizar. El teatro cruzaba el siglo bajo el contraste con el espectacular desarrollo que había experimentado en el anterior. No pocas confesiones del momento documentan el espíritu decadente del mismo. Ya no había ingenios -se decía en España-, y fuera de nuestro país, Shakespeare y Molière no habían encontrado continuadores de su talla. Sin embargo, desde Francia e Italia se dejaban oír voces que se rebelaban contra esa decadencia.

1.3. LA SITUACIÓN EN ITALIA

En Italia, el género melodramático gana esplendor tras consolidarse como ópera. Milizia, entre otros, reclama el auxilio de los géneros dramáticos propiamente dichos. Recaba nuevos planteamientos desde la práctica escénica, con los que avanza una teoría reformista, inmediata a las valoraciones estético-éticas de las preceptivas clasicistas francesas, con las que se identifica al definir el objeto del teatro:

Esos efectos, placenteros y útiles, siempre unidos, amalgamados entre sí, forman el objeto del teatro. Objeto máximo, que consiste en la moral dispuesta agradablemente en acciones para incitar y animar a los espectadores a la virtud.

En los aspectos técnicos, el criterio de fidelidad a la razón impulsa la escenografía por las vías que había desarrollado Bibbiena y que enmarcan el escenario en auténticos cuadros pictóricos, en los que la ilusión de las líneas de fuga crea toda clase de juegos de tramoya. La matemática óptica es la solución científica que resuelve los problemas de la perspectiva angular. Entre los autores destacaremos:

Vittorio Alfieri (1749-1803), máximo representante de la tragedia neoclásica italiana porque vio en dicho género la materia idónea para expresar sus inquietudes de apasionado revolucionario; destacan entre otras Cleopatra, Antígona, María Estuardo. En la comedia corrió peor suerte. No obstante hoy aún tiene vigencia su obra autobiográfica *Vida*, en donde además de dar fe de su turbulenta existencia, expone una serie de ideas que explican con claridad el ambiente de una Europa en crisis política.

Pietro Trapassi (1698-1782), llamado *Metastasio*, es uno de los más significativos autores de melodramas de la Italia dieciochesca, sobre todo en la vertiente ilustrada o erudita. Metastasio nos deja obras de notable aparato escénico, grandilocuentes y rimbombantes, pero escasas en contenido. *Dido abandonada*, *Semíramis*, *La clemencia de Tito* son quizá los títulos más famosos.

El abate **Pietri Chiari** y **Carlo Gozzi** serán vistos en la biografía de Goldoni en tanto que polemistas contrarios a las innovaciones que éste llevara a cabo.

1.4. CARLO GOLDONI

1.4.1. INTRODUCCIÓN

Figura por excelencia dentro del teatro italiano en el XVIII, tanto en su vertiente práctica como teórica.

Nació el 25 de febrero de 1707 en Venecia, hijo de Julio y Margarita Salvioni; murió en París el 6 de febrero de 1793.

Formación: Tras estudiar tres años en Perusa fue enviado en 1720 a la escuela de Filosofía de los dominicos de Rimini; pero se avenía más con los cómicos que iban a representar en aquella ciudad que con el padre Candini y sus lecciones de Lógica. Llegó un momento en que escapó a bordo de una barca que marchaba a Chioggia, donde residía su madre. Allí, el padre, que ejercía de médico y pretendía destinar a su hijo al estudio de la Medicina, empezó a llevarlo consigo en las visitas a los enfermos; pero de este aprendizaje no recogió ningún fruto. El padre decidió entonces cambiar el rumbo de los estudios de su hijo. En 1723, en efecto, recibida la tonsura, entró para estudiar Leyes en la facultad de Jurisprudencia de Pavía, donde, entre estudios y distracciones juveniles, pasó casi tres años hasta que, a consecuencia de una sátira virulenta escrita por él contra las familias nobles, *El coloso*, fue obligado a abandonar la ciudad y enviado a Chioggia. En esta localidad, y después en Feltre, aprove-



chó sus conocimientos jurídicos como auxiliar en la coadjutoría del canciller de lo criminal, sin renunciar a las diversiones y a los amoríos. Muerto su padre en 1731, se licenció en Padua, e inició la profesión en Venecia. Y ya le sonreía el éxito, cuando una nueva intriga amorosa más comprometedora que de costumbre, con tía y sobrina al mismo tiempo, le obligó a marchar de la ciudad y dirigirse a Milán. Llevaba con él una tragedia para música, *Amalasantha*, que entregó a las llamas. Más afortunado fue su *Belisario*, representado con gran éxito el 25 noviembre de 1734 en Venecia por la compañía Imer, de la que pronto se convirtió en el poeta oficial. Los años siguientes pueden considerarse preparatorios. Escribió varios «entremeses» que contenían gérmenes preciosos de aquella comicidad profundamente humana que había de ser la característica de su futura producción. Siguiendo a la compañía en uno de sus viajes a Génova, se casó allí con Nicoletta Connio, hija de un notario, que fue su fiel compañera en el curso de su larga vida. Durante el periodo que siguió a su matrimonio, es digno de notar su distanciamiento de la Comedia del arte, primero parcial, con el *Momolo Cortesan* (1739) y después total, con *La mujer garbosa* leída por él a los comediantes en 1743. Mientras tanto, le preparó el destino -por una serie de complicados azares- tales apuros que no pudo librarse de ellos sino alejándose de Venecia. En los cinco años siguientes, hay que situar, en primer lugar, su vagabundeo con su mujer por tierras de Romaña y Toscana, y después, su permanencia de tres años en Pisa, donde ejerció con éxito la abogacía, pero sin olvidarse del teatro.

1.4.2. GOLDONI EN ITALIA

En 1748, se convierte en poeta de la Compañía Medebac con un contrato regular. Puede considerarse terminado ahora el período de preparación. Los catorce años que siguen, cinco en el teatro Sant' Angelo con Medebac y nueve en el San Lucas con Vendramin, son los años decisivos. Del quinquenio de San Angelo son, entre otras muchas comedias, *La viuda astuta* (1748), *La familia del anticuario* (1749) y, después, otras dieciséis, entregadas (por una apuesta) en un solo año (1750-51), *El café*, *El mentiroso*, *Los chismorreos de las mujeres*, y, en otro bienio, *Las mujeres celosas*, *La posadera* y *Las mujeres curiosas*. Poco afortunados fueron sus primeros pasos en el San Lucas, sobre todo porque para seguir los gustos de los espectadores, atraídos al San Angelo por las farragosas comedias del abate Chiari que pretendía rivalizar con él, se vio obligado a desviarse hacia el género novelesco. No por ello olvidaba su teatro de caracteres, y todos los años daba al público una de aquellas comedias de gusto veneciano popular que él llamaba "tabernarias", como *Las campesinas*, *Las mujeres de su casa*, *El huertecillo*.

1.4.3. POLÉMICA

En los últimos años del San Lucas, otro rival, más inteligente, más preparado que Chiari, es decir, Carlo Gozzi, luchó contra él en una pugna encarnizada; este polemista y batallador mordaz y sarcástico a quien no agradaba la reforma que había emprendido Goldoni con la comedia, compuso primero *El almanaque*, obra en la que ridiculizó a sus adversarios y, especialmente a Goldoni. Para rivalizar aún más con él en lo dramático, compuso sus numerosas *Fiabe*. Con ellas alcanzó la victoria sobre los adversarios y, demostró lo hábil que era como dramaturgo al uso al suscitar el interés del público mediante recitaciones improvisadas de las entonces condenadas máscaras del teatro del Arte. Tras el enorme éxito de las *Fiabe* se agostó su vena creativa, y únicamente compuso ya obras de carácter menor. Y como Gozzi tampoco perdonaba a Chiari en sus ataques, éste decide aliarse con Goldoni, su antiguo adversario, en 1761. Recordemos que Chiari se opuso a Goldoni y escribió para el teatro algunas réplicas de sus obras. Enfrentó, por ejemplo, *La viuda astuta* de Goldoni a *La escuela de las viudas* (1749), y a *El filósofo inglés*, *El filósofo veneciano*. La batalla se exacerbó más aún pero la mejor respuesta a los detractores fue la que únicamente el genial Goldoni podía dar, esto es, escribir aún más que todos.

Los últimos años del San Lucas son verdaderamente memorables: de 1759 son *Los enamorados*; de 1760, *Los rústicos*, *Un curioso accidente* y *La casa nueva*; de 1762, *Don Todero regañón* y *Las riñas en Chioggia*. Pero ya en agosto de 1761 había recibido una invitación de la Comedia italiana de París con un contrato de dos años. Al no poder obtener una decorosa situación en su patria, se vio obligado, a su pesar, a aceptar el contrato; aunque antes de partir, se despidió de Venecia con *La comedia alegórica: Tarde de carnaval*, y el público le gritó arrepentido su "¡hasta la vista, hasta pronto!"; pero Goldoni ya no volvió nunca.

1.4.4. GOLDONI EN FRANCIA

El 22 de abril de 1762, acompañado por su mujer y por un sobrino, partió hacia París, donde le esperaba una desilusión. En efecto, su actividad en la Comedia italiana fue desdichada, ya que su tarea consistía en revalorizar, en cierto modo, aquel teatro que ya él había superado totalmente. Es verdad que se recuerda de esta época *Camilla e Arlecchino*, pero sólo porque se había de convertir más adelante en *Zelinda e Lindoro*; y se recuerda también *El abanico* porque llegó transformado al San Lucas. Pasado el bienio, contribuyó a retenerlo en París el encargo de enseñar italiano a la princesa Adelaida, hija de Luis XV. Se estableció en Versalles y se convirtió en un Agregado de la corte. Sin embargo, una serie de

lutos que afligieron a la familia real hizo que pasaran los estudios de italiano a segundo término, lo que no fue obstáculo para que al cabo de unos años se le asignaran unos emolumentos fijos. Trasladado de Versalles a París, no dejó de desarrollar su actividad preferida. En 1771 escribió en francés *El gruñón bienhechor*, que fue la última comedia digna de él, ya que *El avaro fastuoso*, de 1772-73, sólo es el último y débil eco de los genuinos acentos goldonianos. En 1776 fue llamado de nuevo a Versalles para enseñar el italiano a las hermanas de Luis XVI, Clotilde y Elisabeth; pero al cabo de unos años, temeroso de que le perjudicaran los aires de esta ciudad, consiguió que el encargo fuera transferido a su sobrino y volvió definitivamente a París. Pocas cosas son dignas de mención en los últimos trece años de su vida.

1.4.5. ÚLTIMOS AÑOS

De 1784 a 1787 compuso en francés también *Las Memorias*, que podrían considerarse como su última comedia. París le agradaba cada vez más; sin embargo, llevaba Italia en su corazón y parecía redescubrir, en la distancia, las insuperables bellezas de su país. No dejó perder nunca ocasión de citar la literatura italiana digna de rebasar los límites patrios. Terminadas las *Memorias*, vivió todavía seis años cargados de grandes acontecimientos, entre los que debía sentirse un poco asustado quien, como él, no había conocido nunca el «morsor civilibus undis». Hay que añadir a esto la maltrecha salud y las privaciones que se hicieron sentir cada vez más cuando el nuevo gobierno, La Asamblea Legislativa, le suprimió la pensión real. Murió en su pobre casa de la calle de San Salvador el 6 de febrero de 1793; y el día siguiente, Marie Joseph Chenier, ignorante del triste suceso, consiguió que se le restituyera la pensión, que pasó después a su viuda.

1.5. APORTACIONES AL TEATRO. LA RENOVACIÓN DE LA COMEDIA

Tras el *Momolo cortesano*, comedia del 38, obra en la que la parte del protagonista fue escrita casi por completo, comienza la “reforma técnica” que le iba a conducir a abandonar para siempre la improvisación de la comedia del arte. En noviembre de 1771 en el Teatro Italiano de París representa *El malhumorado bienhechor*, obra que suscitó la admiración de Voltaire.

Emprendió la reforma aun siendo acusado de traidor por su propio público, con un paulatino abandono de la *Commedia dell’Arte*. Su proceso de renovación consiste en la eliminación progresiva de todos sus elementos fantásticos e inverosí-

miles máscaras, *lazzi* (escenas más o menos breves, de tono jocoso y humorístico que, con o sin palabras, se improvisaban en momentos determinados; contenían todo tipo de recursos propios del actor: canto, acrobacias, expresión corporal), *zanni* o criados astutos y /o algo lerdos etc. Con Goldoni la improvisación será sustituida por la fijación escrita del texto.

Esta reforma fue más allá del mero aspecto técnico puesto que lleva también a cabo una reforma ideológica al hacerse los personajes goldonianos cada vez más realistas y los argumentos más verosímiles.

La burguesía representada en la escena lleva ahora las riendas, como en la vida real. Este cambio socio-político-histórico no resulta cómodo para la nobleza veneciana porque, aunque la consciencia de su propia decadencia fue aceptada antaño en la escena, ahora ésta vuelve a luchar firmemente para conservar sus privilegios y su poder. (En la obra *La posadera* se puede constatar esto con la conducta del marqués y la del conde). La situación resulta tan delicada que Goldoni se ve constreñido a transformar en toscanos o napolitanos a los nobles que quería ridiculizar y así evitar de algún modo la censura veneciana. Resulta interesante también el cambio lingüístico que realiza pasando gradualmente del plurilingüismo al monolingüismo, rescribiendo todas las comedias en toscano, un toscano algo convencional y alejado de la lengua viva, algo muy distinto de lo que le ocurría con su veneciano, que él conocía perfectamente, y del que tomaba lo culto de una parte del pueblo y lo popular, espontáneo y vivaz, de la otra; este dominio del veneciano hacía que resultara más cercano a la vida real el lenguaje de sus personajes.

Goldoni fue un "ojeador" perspicaz del alma de su época y la supo llevar a escena; pasa por ser también un conservador inclinado al progresismo; de cultura amplia, ingenio agudo, con gran sentido del humor y amor por la vida.

Buen creador de caracteres, sus máximos logros los consigue con la conjunción de diferentes tipos de personajes; es un perfecto pintor de ambientes, nunca exentos de una fina sátira y dentro del espíritu moralizante del siglo. En ello, el dramaturgo veneciano sigue las máximas del clasicismo griego: «La comedia se inventó para corregir vicios y poner en ridículo las malas costumbres; y cuando la comedia de los antiguos se hacía de esta manera, todo el pueblo decidía.» Goldoni fue un autor prolífico. Una parte considerable de su producción la componen obras inspiradas en la *Commedia dell'Arte*, en las que felizmente condensa, de forma literaria, toda una tradición que apenas había dejado textos. Para algunos, esta fijación textual puede significar una traición al espíritu de dicho género, a su improvisación y espontaneidad. No obstante, hemos de decir en su descargo que Goldoni nos ofrece unos

ejemplos de calidad que suponen un nuevo aliciente estético para cuantos practican este género. Aún hoy en día se programan con absoluta normalidad obras como *Arlequín servidor de dos amos*. En sus últimos años de vida, transcurridos en París, Goldoni asimiló el estilo y las modas de los franceses, que, por lo demás, también influyeron en los ingenios más importantes de todos los países; por todo ello Goldoni es considerado el fundador de la comedia moderna en Italia.

1.6. LA PERSONALIDAD DE GOLDONI

Si a través de su larga vida, tan rica en acontecimientos, quisiéramos captar el hilo que nos revelara el alma de Goldoni, el rasgo fundamental que destacaría sería el de una prudente tendencia a apartar todo aquello que hay de turbio y/o incómodo en la existencia humana. Siendo adolescente, y teniendo que montar por primera vez a caballo para trasladarse a Perusa, salió del paso dando pan y un poco de fruta al pendebrero rocín y ello fue como un símbolo. Encontró salida a todas las contrariedades y cuando no la hallaba, recurría, siempre en último extremo, a la fuga. No se abstuvo de placeres; pero no se dejó trastornar por ellos. Esquivó los engaños de las mujeres sacándolas a las tablas. Pudo perder dinero en el juego pero nunca perdió la cabeza. Vivió siempre un poco al margen de la amistad y del amor, de la política y de la religión y aun del arte. Supo dominar el insomnio, amansar las enfermedades y la vejez y quizá amansó también a la gran Enemiga, del mismo modo que había logrado hacerla reír en escena en los *Dos gemelos*. Pudiera parecer que estuviésemos ante un optimista, pero, esto distaría mucho del auténtico espíritu de Goldoni, ya que ese hombre que no se descorazonaba en las horas adversas, era capaz de temblar en la prosperidad. Algunas crisis místicas le sobrevinieron en plena euforia. Le disgustaban los elogios desmesurados en pleno éxito. Y desde el comienzo de cualquier aventura, contaba ya con la posibilidad de ser engañado. Sus biógrafos destacan la anécdota siguiente: cuando más tierno se mostraba en Feltre con su prometida y, tras haberla visto un día con la cara un tanto marchita a causa del cansancio de un viaje, temió que perdiera en breve su lozanía, decidió romper el compromiso, y lo rompió. Fue, en fin, el hombre que en los salones parisinos se alejaba de las chimeneas en invierno y, en verano, ordenaba cerrar las ventanas para defenderse de un casi imposible resfriado.

El comediógrafo de carácter no era nuevo en el teatro universal; ya había llegado a la escena con Molière, pero las comedias de éste no se habían purificado nunca de ese "algo" turbio, fruto de las "lacras" pérfidas tan ligadas a la condición humana. Correspondió a Goldoni esta purificación. Cuando se encuentra en Goldoni un carácter molieresco se tiene la impresión de que éste es más benevolente y comprensivo que en Molière; puesto que nunca como en Goldoni el vicio

2. TÍTULO Y JUSTIFICACIÓN

3. RESUMEN

3.1. RESUMEN EXTENSO DE LA OBRA

Acto primero

1.1. La acción se desarrolla en una posada de Florencia. La posadera, Mirandolina, es una joven huérfana, vital y hermosa. La muchacha es requerida de amores por un marqués arruinado y por un conde de nuevo cuño, que se disputan sus favores: el primero pretende conquistarla con sus títulos y el segundo con su dinero, pero ella se burla de los dos.

1.2. Aparece en la posada un caballero escrupuloso y engreído, que alardea de que no le interesan las mujeres ni las pasiones que éstas provocan; viene además acompañado de un criado que se ocupa de que el caballero no sufra las incomodidades propias de este tipo de establecimientos, máxime si se encuentran en el campo, donde todo le parece grosero y tosco. Mirandolina le complace en todas sus rarezas y caprichos (le cambia las sábanas, los manteles...) porque ha urdido un plan para hacerle pagar caras sus palabras acerca del sexo femenino, burlándose de él.

1.3. Vienen a continuación a la posada dos cómicas que son la avanzadilla de una compañía. Van a hacerse pasar en algunos momentos por damas de la nobleza, en parte para obtener algún trato de favor, en parte por juego, inherente a su profesión; sin embargo no van a engañar a casi nadie, porque ellas mismas no saben mantener su papel y descubren su condición por sus modales excesivamente desenvueltos.

1.4. El conde invita a cenar en su habitación a las dos actrices, a la par que Mirandolina va a servir al caballero la cena en la habitación de éste. Se produce así una doble escena en la que vemos cómo el conde y las dos cómicas se entregan a juegos y conversaciones subidos de tono, mientras Mirandolina, con el pretexto de haber encontrado un hombre que no la persigue ni intenta aprovecharse de las mujeres, finge estar encantada en compañía del caballero, haciéndole beber más de la cuenta y jugando con él al gato y al ratón para engatusarlo sin que éste se percate de la burla. A lo largo de esta doble escena el marqués irrumpe en la habitación en la que están el caballero y la posadera para aprovecharse de la situación y poder comer y beber sin gastar de lo que no tiene.



1.5. Cuando Mirandolina se da cuenta de que el caballero ha caído en la trampa que ella le había tendido y lo tiene loco de pasión, se va rápidamente de la habitación de éste y él sale tras ella para encontrarse con otro engaño, mucho más burdo, que habían tramado el conde y las dos actrices con el fin de probar la virilidad del caballero. Sin embargo, éste no caerá en las demasiado evidentes insinuaciones de las mujeres. La escena se corta con la llegada de la compañía de cómicos, llena de algazara, ruido y canciones.

Acto segundo

1.1. Sale Mirandolina, triste y llorosa, fingiendo estar enamorada del caballero, que se dispone ya a partir de la posada. Incluso la posadera simula un desmayo ante él, que, apresuradamente, va a buscar agua para hacerla volver en sí. Acuden también el marqués y el conde. Los tres discuten porque creen que el caballero ha dado a la muchacha un bebedizo para aprovecharse de ella. El caballero, en el tira y afloja de la discusión, derrama sin querer unas gotas de agua sobre el marqués, que se siente ofendido por este hecho. Cuando los pretendientes salen de la escena, ella se incorpora, al mismo tiempo que se burla de los tres presuntuosos.

1.2. Mirandolina plancha la ropa de los cómicos mientras requiere insistentemente a su criado Fabricio para que le traiga planchas más calientes. Viene el criado del caballero con un frasquito de oro que contiene melisa para los desmayos. El presente se lo envía el caballero a la que cree ya su enamorada; pero ella lo rechaza. Por ello aparece a continuación el caballero, quejoso de la actitud de Mirandolina, y le insta para que acepte el regalo, pero ella se mantiene firme en su negativa, mientras continuamente llama a Fabricio hasta que finalmente consigue poner celoso al caballero, quien se ofrece él mismo a traerle las planchas, con la intención de que el criado no aparezca más. Ante esto, la posadera se burla del caballero, recordándole sus palabras de desprecio hacia las mujeres.

1.3. Tras irse Mirandolina, aparece en escena el marqués, que viene a pedirle al caballero una satisfacción por haberle manchado su traje con el agua. El caballero le pide perdón; pero el otro sigue haciéndose el ofendido hasta que, al fin, el caballero se presta a batirse en duelo; ante lo cual el marqués se acobarda y adopta una actitud defensiva y un tanto ridícula, acusando al caballero de estar enamorado de Mirandolina. Éste, al no querer aceptarlo, sale de la escena. Es entonces cuando el marqués encuentra el frasquito de melisa en el cesto donde lo había tirado Mirandolina.

1.4. Cuando el marqués está con el frasquito en la mano irrumpe en escena Deyanira (una de las cómicas), a quien el marqués cree una mujer de la nobleza y para mostrar su magnificencia le regala el frasquito, ponderando su valor, aunque él está convencido de que se trata de una baratija. Aparece entonces el conde y, efectivamente, le dice que el caballero se ha enamorado de Mirandolina y murmurar sobre el comportamiento de ella, sus desmayos y sus posibles favores al caballero, mostrándose ambos ofendidos y celosos.

1.5. Mirandolina siente su fama en entredicho porque su historia anda ya en romances de ciego, y, para evitar males mayores, puesto que el caballero la persigue insistente, resuelve casarse con Fabricio, a quien conoce desde que eran niños y de quien realmente está enamorada; aunque teme que éste se haya cansado ya de esperarla y de aguantar sus desaires. Llama al criado y le da celos preguntándole a cuál de sus pretendientes deberá elegir; pero ante la aparición del caballero llamándola, Mirandolina se esconde en una habitación. El caballero va tras ella con el pretexto de que necesita sus servicios y rompe la puerta de la habitación; pero no la encuentra porque, como explica Fabricio entre retador e irónico, la habitación tiene dos puertas y advierte a los tres pretendientes que la fama de la posadera no forma parte de los servicios de la posada.

1.6. Quedan solos los tres pretendientes, quienes se enzarzan en una pelea, especialmente el conde y el caballero. El primero achaca al segundo que le ha robado el corazón de Mirandolina y que todas sus ideas contra las mujeres eran falsedades y el caballero, que no quiere reconocerlo, se ofende porque lo están llamando mentiroso. Tras una parodia de duelo entre ambos ofendidos, Mirandolina irrumpe en escena y detiene la pelea, asegurando que el caballero no está enamorado de ella porque es insensible a los encantos femeninos. Aprovecha para declarar su amor a Fabricio, quien se sorprende ante lo desacostumbrado de tal declaración. El conde se ofrece a dotar a la novia y el marqués a darle su protección; pero Mirandolina rechaza dotes y protecciones y pide a los tres pretendientes que se busquen otra posada, con lo que Fabricio se da por satisfecho, confiando así en el amor de Mirandolina.



3.2. RESUMEN BREVE

Una hermosa y coqueta posadera florentina es pretendida por un conde y un marqués, de los que se burla constantemente.

Además se añade al cortejo un caballero engreído que habla mal de las mujeres y al que Mirandolina, la posadera, va a “castigar”, enamorándolo, para hacerle pagar caras sus palabras.

Al enredo se suman también dos cómicas que van a servir para poner de manifiesto la tacañería del marqués y la vulgaridad del conde.

Cuando el caballero cae en la trampa de Mirandolina y está loco de amor, ella se burla de él, dándole celos con Fabricio, un criado de la posada, al que realmente ama.

A su vez, el marqués y el conde sienten celos del caballero porque creen que Mirandolina ha caído en sus brazos y al final se enzarzan los tres en una especie de duelo.

Finalmente, Mirandolina, deteniendo la cómica pelea, declara ante todos su amor por su criado Fabricio y despacha a los tres pretendientes de la posada para que su marido viva tranquilo y sin sospechas ni celos de ningún hombre.

4. LOS TEMAS

4.1. ANÁLISIS GENERAL

El tema central es el **amor**, el cual aparece como motor de las acciones humanas. Aparece en torno a la protagonista de la obra, Mirandolina (la Posadera), teñido siempre de **humor** ("el almíbar de la alta sociedad") e instalado, por ello, en un tono cómico que salpica toda la obra. El amor se manifiesta por medio de:

- **La seducción** como instrumento para conseguir el amor de los hombres ("el amor todo lo puede") y como arma para combatir a los hombres presuntuosos y salvar "el honor de las mujeres valerosas", empleando la ironía y hasta el sarcasmo, al rechazar la protagonista al Caballero. También como venganza de Mirandolina frente al Caballero por desdeñar y menospreciar a las mujeres.

- **La gula** como parte del arte de la seducción: beber y brindar de la misma copa; copiosas y suculentas comidas: langostas, pichones, pollos, salsillas...

- **La belleza** como arma de seducción, aprovechando los dones otorgados por Dios.

- **El erotismo** pícaro, palpable a lo largo de toda la obra: insinuaciones de Hortensia y Deyanira (lunares en el hombro) hacia el Caballero y el Conde, tomando medidas sobre el pecho de Hortensia para "modelar copas de oro sobre sus senos". Encuentro de Gino con Hortensia, Deyanira y el Conde en una situación comprometida: ajustando las cintas del corsé.

- **Los celos** de casi todos los protagonistas entre sí: de Fabricio por el conde; del Marqués y del Conde, por el Caballero; del Caballero por Fabricio.

- **La autenticidad** del amor, representada en la decisión final de casarse con Fabricio, al que conoce desde niño y con el que su padre hubiera querido que se casara. A su vez, la elección del amor verdadero le sirve como protección y seguridad ante el ofendido Caballero, el Conde y el Marqués, y para mantener intacta su honra y dignidad ante el qué dirán de la sociedad de la época.



Otros temas:

- **El dinero**, representado en las disputas entre el Marqués (aristócrata arruinado) y el Conde (nuevo rico), y en la ostentación que de él hace el Caballero para conseguir sus propósitos.

- **La mujer**, reflejo de la situación en el siglo XVIII. Discriminación de la figura femenina, manifestada en la actitud inicial del Caballero hacia ella: desprecios, celos...; incluso el Conde apunta que las mujeres inducen a pecar. Esta discriminación se hace patente en el hecho de que debe ser responsable de mantener su "fama" y su "honra" a salvo a través del matrimonio. En contraposición a la censura femenina, aparece el concepto de *libertinaje* representado en la actuación de las comediantas.

- **La envidia** representada en casi todos los personajes: del Conde por el linaje del Marqués, de éste por el dinero del Conde, del Caballero por la decisión final de Mirandolina.

- **El clasismo** de la sociedad de la época: las figuras del Marqués, Conde y Caballero frente a Mirandolina, Fabricio, resto de criados.

- **La fama, la honra y el honor** muy marcados en los personajes de Mirandolina y Fabricio: la buena fama de la Posadera ante las pretensiones de los hombres, "la honra no se paga", "el honor de las mujeres valerosas".

5. ESPACIO Y TIEMPO

5.1. CUESTIONES GENERALES

Externos:

La obra se sitúa en Florencia, Italia, y en una época coetánea a la del autor; es decir, en el siglo XVIII, más concretamente en 1753. Ese fue el año del estreno de la obra. Parece evidente que Goldoni quiso hacer una comedia rigurosamente contemporánea. Aparte del nombre de la ciudad y la fecha, que aparecen en el epígrafe tras el título, no hay ningún otro dato espacial o temporal citado en el texto. Tampoco referencias históricas o alusiones a personajes reales que sirvan para conectar la comedia con ese momento histórico determinado.

Internos:

Espacio escenográfico: Como obra de teatro neoclásica, del siglo XVIII, *La Posadera* pretende respetar el precepto de las tres unidades; por tanto también la de lugar. Toda la representación se desarrolla en una posada florentina, si bien el escenario muestra tres espacios escénicos simultáneos: el patio de la posada y las habitaciones de dos de los protagonistas.

En algunas escenas, las habitaciones permanecen cerradas y la acción se desarrolla exclusivamente en el patio; otras veces, asistimos a episodios simultáneos en el patio y en una o las dos habitaciones.

Tiempo interno: La preceptiva neoclásica obligaba a que cada obra dramática se desarrollara en un máximo de 24 horas para concentrar la acción y mantener la verosimilitud. En el caso de *La Posadera* no hay ningún dato específico sobre el desarrollo del tiempo ni podemos deducirlo por las acotaciones o las palabras de los personajes. Parece evidente, sin embargo, que la acción no exige un desarrollo extenso del tiempo y podríamos suponer que no excedería demasiado de las 24 horas exigidas.



6. ESTRUCTURA

6. 1. ANÁLISIS GENERAL

6.1.1. Estructura externa

La obra está compuesta de dos actos. En cada uno de ellos aparecen entremezclados cuatro tipos de textos:

- Textos hablados (diálogos en prosa).
- Textos cantados (en verso).
- Sustitutos del diálogo hablado.
- Corales que acompañan y comentan la acción.

Cada acto, a su vez, se compone de numerosas escenas puesto que entran y salen continuamente personajes principales, componentes del coro y otros personajes que no hablan.

6.1.2. Estructura interna

En esta comedia podemos ver las tres partes esenciales de una obra de teatro: planteamiento, nudo y desenlace.

PLANTEAMIENTO O PRESENTACIÓN

Ya desde el comienzo de la obra se van presentando –hablando o cantando– los distintos personajes: Mirandolina y sus dos enamorados, el Marqués y el Conde. Poco después, aparece el tercero de los personajes masculinos, el Caballero, que acabará convirtiéndose también en pretendiente de la posadera.

NUDO O DESARROLLO

Podemos considerar que esta segunda parte se inicia cuando Mirandolina comprende la actitud del Caballero hacia las mujeres y decide seducirlo para darle una lección.

Uno de los elementos de conflicto a lo largo de la obra es la oposición entre el Conde y el Marqués, esbozada ya en la presentación y que se irá agudizando a medida que se desarrolla el argumento. Los dos representan situaciones sociales diferentes e ideologías opuestas (el noble empobrecido frente al burgués enriquecido que ha comprado incluso su título nobiliario).

Evidentemente, el conflicto estalla porque pretenden a la misma mujer: Mirandolina.

Una segunda línea en el desarrollo de los conflictos viene dada por la relación entre el Caballero y la posadera. Por una parte, el primero desprecia a las mujeres y no va a renunciar a sus principios racionales de ninguna manera; y, por ello, se enfrenta a la protagonista que, a su vez, intentará con todas sus artes justamente lo contrario: seducirlo y hacerle comprender que las emociones llegan a vencer cualquier comportamiento exclusivamente racional.

Para hacer más compleja esta parte surgen dos personajes de cierta importancia: Hortensia y Deyanira. Ambas son comediantas deseosas de pasarlo bien y con su actitud agudizan los conflictos entre los personajes masculinos porque las dos intentan aprovecharse del Conde, del Marqués y del Caballero. Su comportamiento ayuda a la estrategia urdida por Mirandolina ya que fomenta los celos, la envidia y la rivalidad de los pretendientes.

Por último, el desarrollo concluiría con la evidencia por parte del Caballero de que ha sido vencido por la protagonista y de que se ha convertido en el nuevo rival del Conde y el Marqués. Por su parte, Mirandolina, asustada de hasta dónde le han llevado sus dotes de seducción, se plantea cuál va a ser el final de esta historia y si Fabricio, su criado, no podría ser la solución definitiva para acabar con los rumores que la acusan de mujer frívola y costumbres licenciosas.

DESENLACE

Esta parte comienza muy al final de la obra para mantener el enredo lo más posible: enfrentamiento de los tres protagonistas masculinos, humillación del Caballero, celos mal contenidos de Fabricio...

Todo ello termina con la decisión de la posadera de casarse con Fabricio, rechazando a sus tres distinguidos pretendientes.

7. PERSONAJES

7.1. PERSONAJES PRINCIPALES

MIRANDOLINA

Se atribuye a Goldoni la dignificación de los personajes populares que dejan de ser meros recursos cómicos para adquirir categoría de verdaderos protagonistas. Esto es lo que ocurre con Mirandolina, la protagonista principal de la obra. Es una posadera pero tiene una buena situación económica ya que es dueña de la posada que dirige. Ella no trabaja en ciertos menesteres como servir mesas o limpiar.

CABALLERO. El servir la mesa no es una obligación vuestra [...] Sois la dueña. Hace poco que quedó huérfana: La muchacha es huérfana que su padre murió ya va para seis meses.

Es una mujer locuaz, dicharachera, muy creativa, inteligente y astuta, como cuando quiere engañar al caballero o pretende que Hortensia y Deyanira sigan fingiendo ser damas nobles y respetables: "Muy bien. Guerra le daremos puesto que él la declara. Que no quiere pan, le daremos migas. Harta me tienen los hipócritas. Vade retro, ocasión de pecado. Y, entre tanto, la procesión por dentro. En la tierra todo está desnudo, menos la hipocresía- como dijo aquel. Y a éste, al de la leche de asna, en cueros voy a ponerle. En sentido figurado."

Utiliza a menudo la ironía, signo también de inteligencia. Lo vemos en sus parlamentos con Fabricio o con el Marqués:



FABRICIO. La plancha.

MIRANDOLINA. ¿Abrasando?

FABRICIO. Menos que yo.

MIRANDOLINA. ¿Tenéis fiebre?

MIRANDOLINA. (...) Aprecio en cuanto vale que me queráis dotar, pero sería mi marido el que terminaría dotado... si yo accediera..

Nuestra protagonista es encantadora pero calculadora, pasa de la ternura a la frialdad con facilidad. Así, por ejemplo, con Fabricio o con el Caballero, una vez conseguido su propósito de enamorarlos.

Es una mujer bella y atractiva que subyuga a sus huéspedes, pues todos están enamorados de ella. Mirandolina es consciente de sus encantos y los sabe manejar embaucando con coquetería a los hombres pero sin dejarse dominar por la pasión:

(...) ¿Que me dejo rondar? ¡Pues claro! ¿A qué mujer no le gusta? Si bien se mira, de ese modo cumplimos nuestros deberes sociales. Pues ¿Qué sería de tanto modisto, peluquero, joyero y otras profesiones si las mujeres, así de pronto, decidiéramos no agradar?

A cada cual su función. Y la nuestra es ponerle sal a la vida. Pero de eso, a que cualquiera nos tome por guiso en el que puede meter su cuchara según su antojo, va un abismo).

Desde el primer momento sabe que se va a casar con Fabricio, pero mientras tanto aprovecha su situación y belleza para pasárselo bien y divertirse coqueteando con los huéspedes de la posada. A pesar de su coquetería y desenfado, su honestidad es reconocida por todos:

MARQUÉS. Y, es más, cómo une la amabilidad al decoro.

CONDE. Y, es más, cómo no se deja tocar un dedo por muchos regalos que le hagáis.

La buena opinión que tienen el marqués y el conde de ella aparece desde el principio:

(...) Es limpia, bien hablada, de excelente gusto y simpática a no poder más.

Mirandolina aporta un toque de modernidad a la figura femenina que contrasta con otras heroínas del siglo XVIII como algunas de las protagonistas de Moratín (*Dña. Paquita de El sí de las niñas*) o del siglo XVII como *Agnés de L'école des femmes* de Moliere que representan jóvenes dóciles y pasivas, pusilánimes y con poca iniciativa.

Nuestra protagonista, sin embargo, es una mujer segura de sí misma e independiente que no necesita protección de nadie:

MARQUÉS. Me asocio... y te protejo. Yo protejo muchísimo.

MIRANDOLINA. Eso de protegerme tanto no es necesario.

Vive de su trabajo, sola y respetada. Con unas ideas adelantadas a su tiempo. Como su actitud ante el cuerpo:

CABALLERO. Me lavo y me baño. Pero con leche de asna. Entre otras virtudes, posee la de impedir, no siendo transparente, que caigamos en la tentación de mirar nuestra vergonzante desnudez.

(Aparece Mirandolina.)

MIRANDOLINA. Pues lo que es a mí no me da vergüenza, que el cuerpo Dios nos lo ha dado y no es de buena crianza hacerle ascos a un regalo.

Ama su libertad por encima de todo, con excepción de su buena fama, ya que antes que andar en boca de todos decide casarse con Fabricio:

¿No lo dije? Hasta en romances va ya la historia. Dios mío, mi nombre por tabernas, terrazas y patios. ¡Qué diría mi santo padre si levantara la cabeza! Menester será que resuelva algo, que la fama es frágil y cualquier deslenguado te deja hecha un pingo [...]. ¿Qué hago? Ya sé: le prometeré a Fabricio casarme con él y así me protegerá.

En esta decisión se ven otros rasgos de su carácter como la fidelidad a la palabra que dio a su padre al morir

CONDE. ¿Es que pensáis casaros?

MARQUÉS. (Al Conde.) ¡Va a casarse! ¡Va a casarse!

CABALLERO. ¿Con quién?

MIRANDOLINA. Con el hombre que mi padre me aconsejó. Con el hombre que siempre quise desde niña.

Es una decisión propia de una persona sensata que no se ha dejado seducir a lo largo de la obra ni por el dinero y regalos con que el conde le ha venido agasajando, ni por los títulos nobiliarios que podía haber conseguido casándose con el marqués. Ella es consciente de que pertenece a otra clase social y cree que lo mejor es casarse con un igual, Fabricio, al que conoce desde niña y que está enamorado de ella.

Aunque Goldoni resuelve de este modo la situación ateniéndose al decoro clásico y por tanto la figura de Mirandolina no resulta tan rompedora como pudiera parecer en un primer momento, aún termina la obra pidiéndole la mano ella a Fabricio, algo inusual en cualquier época que no sea la actual:

MIRANDOLINA. Dame acá esa mano.

FABRICIO. ¿La mano? ¿Sois vos la que me pide la mano? Eso es tan desacostumbrado como todo lo que hacéis.

Resulta por tanto Mirandolina una protagonista, aunque no del todo rompedora, como es lógico en el siglo XVIII, muy moderna para su tiempo y a la que el público actual puede sentir muy cercana y por otra parte admirar por su inteligencia, simpatía, moderación y sensatez.

MARQUÉS DE FORLIPÓPOLIS

El marqués representa la decadencia de la aristocracia sin dinero pero con delirios de grandeza y grandes pretensiones:

MARQUÉS. Nunca serán varas bastantes para mi alcurnia. Soy el marqués de Forlipópolis [...] pero mi marquesado me viene de casta.

Como queda patente en esta cita, presume de alcurnia ya que no puede hacerlo de poseer una sólida posición económica. Incluso trata de convencer a la posadera con sus títulos para que le otorgue sus favores:

[...] Pasmada la tengo con mis títulos de nobleza. ¡ Y nada podréis conseguir de ella pese a vuestros regalos!.



El siglo XVIII supone la entrada al mundo moderno y un cambio paulatino en la mentalidad de las personas. No es extraño pues que esta figura del noble arruinado haya sido elegida por Goldoni como juguete cómico, ridiculizando sus aires de grandeza aún cuando no tiene ningún dinero:

MARQUÉS. Si yo intentara obligaros con obsequios me parecería ofenderos.
MIRANDOLINA. Cierto que el señor marqués no me ha 'ofendido' nunca.

Es engreído y presuntuoso: Argumentos no me faltan, sólo que mi elegancia natural me impide decíroslos. Para esa clase de favores a mí me sobra mi... apostura.

También presume de principios éticos y morales:

¡Todavía hay principios! [...] ¡Todavía hay una moral! [...] ¡El deber no es pignorable!
[...] ¡Todavía hay clases, señor mío!

Parece regirse por el código caballeresco frente al conde, que es más vividor y mundano, pero en el fondo él también es hipócrita y su veneración por Mirandolina no puede vencer su orgullo de pertenecer a una clase superior. Por ejemplo, llega a afirmar que si no tuviera él tanta alcurnia se casaría con la posadera.

El marqués representa unas ideas sociales anticuadas y una visión de la vida propia del Antiguo Régimen y de quienes quieren conservar sus privilegios por el hecho de haber nacido nobles. En este mismo sentido se encuentra la "manía" de querer proteger a las damas como lo hacían los antiguos señores feudales con sus vasallos:

Pienso proteger a Mirandolina contra todos. Me asocio y te protejo. Yo protejo muchísimo. En efecto, su protector soy. La protejo, sí. A ella y a cuantas vienen a esta posada. Yo protejo muchísimo y si sus mercedes lo necesitan, con mucho gusto, las protegeré también.

El marqués a lo largo de la obra se presenta como un aristócrata arruinado. Se siente invitado por las cómicas:

MARQUÉS. Pero yo estoy invitado por estas señoras.
DEYANIRA. Poco a poco, que fuisteis vos quien nos invitó.

Su afán por aparentar grandeza recuerda a la escena del Lazarillo de Tormes en la cena del hidalgo que, comiendo pezuña de vaca, simulaba comer un exquisito manjar. Pues ahora el marqués come los estupendos platos que ha ofrecido Mirandolina al caballero y mientras quiere beber en copas grandes el borgoña de la Posadera, él invita a su vino de Chipre en unas exiguas copitas, bajo pretexto de ser su vino un elixir: "Un elixir así se bebe gota a gota". Queda reflejado aquí también de forma muy cómica su espíritu miserable, tiene poco y no lo quiere gastar. Vive de las apariencias como el hidalgo del Lazarillo.

Mantiene durante toda la acción una rivalidad con el conde y no sólo respecto a Mirandolina. Se venga de él contando a la posadera las intenciones que tiene de pagar una dote para su boda:

MARQUÉS. ¡Me las pagaréis, conde! ¿Sabéis lo que me propuso hace un rato?
MIRANDOLINA. ¿Dotar mi boda con trescientos escudos?

También demuestra su rivalidad al querer congraciarse con las cómicas y cuando pretende presumir de sus títulos heredados frente a los del conde que los ha conseguido con dinero.

Es uno de los personajes más cómicos de la obra por sus ridículos aires de grandeza y por su tacañería, rasgos con los que Goldoni juega a lo largo de toda la obra.

CONDE DE ALBAFLORIDA

El conde representa a la burguesía emergente en el siglo XVIII que puede incluso comprar un título nobiliario con dinero.

MARQUÉS. [...] Soy el marqués de Forlipópolis.
CONDE. ¡Vaya una cosa! Y yo el conde de Albaflorida.
MARQUÉS. Pero mi marquesado me viene de casta.
[...]
MARQUÉS. En cambio, el vuestro es un condado... ¡Al contado! ¡Un condado... al contado!
CONDE. ¡Yo compré mi condado cuando vuestra merced vendió su marquesado!

Quiere financiar la boda de Mirandolina para así poder conseguir a cambio sus favores: "(...) Subvenciónese su boda con ese infeliz dándole cada uno trescientos escudos... y repartamos beneficios". Para él, el dinero lo puede todo:



© Adolfo Lacunza



Quien tiene dineros para pagarse bulas, carne come en cuaresma.

[...]

Con dinero, te libras el servicio.

[...]

Y compras electores

¡Lo que Mirandolina necesita es dinero y no protecciones!

[...]

A las hermosas muchachas se las convence con argumentos contantes y sonantes.

El conde es menos hipócrita que el marqués, no tiene por qué aparentar riqueza, pues la posee. Es más vividor y mujeriego:

HORTENSIA. ¡Conde, me estáis resultando un libertino!

CONDE. ¿Libertino? Exquisito, querrás decir. Helena de Troya y la reina Cleopatra, amén de otras famosas beldades, se mandaron modelar copas de oro sobre sus senos.

El conde es presuntuoso, trata siempre de poner en ridículo al marqués utilizando su dinero, regalando más y ofreciendo más. Se venga del marqués, que ha contado a Mirandolina las intenciones del conde de dotar su boda, no dejando que vaya a cenar con Hortensia y Deyanira:

Las señoras son libres de hacer su deseo, pero en mi mesa no caben más de tres.

Tiene conciencia de pertenecer a una clase superior:

Y ahora que la alta cámara puede deliberar, como debe, a puerta cerrada, sin testigos de baja condición, os diré, señor caballero, que me río de los hipócritas.

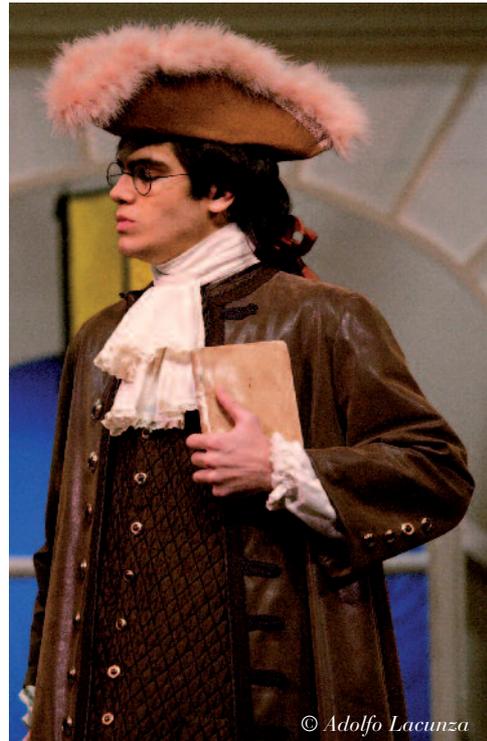
Este personaje es, quizás, el menos hipócrita de los aristócratas que aparecen en esta obra y quizás también el menos cómico por estar menos caricaturizado.

Ambos, el conde y el marqués, son dos personajes típicos en la dramaturgia de la época.

CABALLERO DE ROCATALLADA

Se trata del personaje más complicado de la obra. Un verdadero personaje en el sentido literario de la palabra cuya evolución resulta bien patente. Es uno de los personajes principales, de clase aristocrática, un intelectual racionalista, un ilustrado del siglo XVIII. No obstante, no deja de recordar por otras facetas de su carácter a otros personajes del XVII.

Tiene cierto aire de Tartufo, hipócrita religioso, hombre que se finge virtuoso; o también puede recordar a Alcestes el misántropo, que odia a la humanidad y se encierra en sí mismo, ambos personajes de Molière. Es un personaje hipócrita. Pretende ser un caballero que no se deja llevar de las pasiones, y en el fondo es como todos pero además cobarde y descortés. Mirandolina capta esta hipocresía desde el primer momento:



© Adolfo Lacunza

Harta me tienen los hipócritas. Vade retro, ocasión de pecado. Y, entre tanto, la procesión va por dentro. En la tierra todo está desnudo, menos la hipocresía, como dijo aquél.

Aparece como un personaje grotesco que se hace acompañar de su criado Gino. Va a cobrar una herencia y se hospeda en la posada. Está lleno de manías y escrúpulos:

Picores no tengo, pero por cierto que los tendré si uso esas sábanas que me habéis puesto. (...) ¿Lo ven? ¡Agua! Italia vive en plena barbarie (...) Me lavo y me baño, pero con leche de asna. Entre otras virtudes, posee la de impedir, no siendo transparente, que caigamos en la tentación de mirar nuestra vergonzante desnudez.

Como vemos es muy pudoroso. Quiere evitar todas las tentaciones y separarse de todo deseo carnal y esto, claro está, incluye primordialmente a las mujeres.

Es un misógino: La mujer es una enfermedad, una tentación, provoca bajas pasiones, y es un agente del pecado.

Es frío y cerebral; como buen ilustrado pretende usar su razón en todos los aspectos de su vida, hasta en el amor. Lucha contra sus instintos y finge que no le dominan, pero al final sucumbe ante los encantos de Mirandolina y se deja llevar de forma irresistible por la pasión que le ha suscitado la protagonista:

No me atormentes más. Estimo a las mujeres, las adoro, las idolatro si son como vos.

Se siente celoso de Fabricio: "¡Ese hombre me pone fuera de mí! ¡Los celos me devoran!" Ya no sabe qué hacer. Sin embargo, es capaz de mentir respecto de su amor aun cuando la pasión lo devora, demostrando hipocresía y cobardía:

MARQUÉS. Pero, señor conde ¿qué le importa a vuestra señoría que el caballero quiera a Mirandolina?

CABALLERO. ¿Cómo que yo quiero a Mirandolina?. ¡No es verdad, y miente quien tal dice!

Incluso es capaz de batirse en duelo por defender esa mentira, y aún llega más allá al negarlo delante de la misma Mirandolina.

CONDE. Está enamorado de vos y lo niega.

CABALLERO. ¡Lo niego porque no es verdad!

Le cuesta reconocer que ha sucumbido ante los encantos de una mujer, máxime después de haber negado, desde que llegó a la posada, su disposición a dejarse llevar de las pasiones mundanas.

Se avergüenza de ello y no tiene la valentía de reconocerlo, además al negarlo ante Mirandolina, demuestra no ser tan caballeroso como en un principio hubiera podido parecer. En la intimidad, suplica amor a la posadera pero en público no lo reconoce, por tanto se muestra cobarde y poco caballeroso.

Se cree por encima de los demás y hace gala de su posición social de forma alta-nera, así cuando responde a Fabricio: "No es a ti a quien tengo que rendir cuentas. Cuando yo mando, quiero que se me sirva. Para eso pago." Es frío y displicente en su trato con los demás, especialmente con Gino.

GINO. ¿Quiere vuestra señoría que le sirva la fruta?

CABALLERO. ¡Vete al diablo tú también! ¡Y para siempre! ¡Despedido! ¡Estás despedido! ¡No quiero volver a verte!

El caballero se presenta con rasgos negativos a lo largo de toda la obra. Resulta por ello un personaje antipático. El autor le hace terminar burlado y desenmascarado por obra de Mirandolina.

7.2. PERSONAJES SECUNDARIOS

FABRICIO

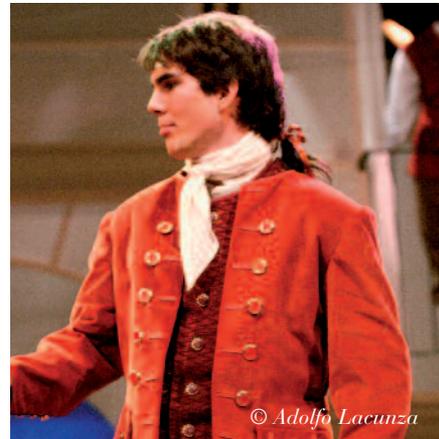
Está enamorado de Mirandolina. Es criado de confianza en su posada. Ya desde el comienzo, parece tener una relación con ella no muy común entre criado y señora.

FABRICIO. Mucho os interesa ese huésped. Mirandolina. Es mi obligación. Conque guárdate el retintín.

FABRICIO. Cuando pienso en lo que vuestro padre os dijo en el lecho de muerte...

Mirandolina. Lo que mi padre dijo no se me olvida. No te metas a albacea.

FABRICIO. Sí, señora sí, como la señora mande.



Ya aparece así anunciado algo que será importante al final de la obra y que justificará que Mirandolina se case con él.

Fabricio siente celos de los nobles que visitan la posada y del trato lleno de simpatía que les dispensa Mirandolina. Desde sus primeras intervenciones quedan patentes esos celos como se puede observar en la cita anterior y en otras ocasiones.

FABRICIO. Mientras coma vuestro pan, obligado estoy a servirlos. (Va a irse.)

MIRANDOLINA. Oye, oye, que a mí no me gustan los estómagos agradecidos...

FABRICIO. No diréis lo mismo de la gente noble.

MIRANDOLINA. ¿Qué estás insinuando?

FABRICIO. Que desde que hay tanto linaje por aquí, ya no os dignáis mirar a los pobres.

MIRANDOLINA. ¿No te digo lo que hay? Además de ciego, lelo. Anda, anda, tráeme la plancha y no me hagas hablar.

(...)

FABRICIO. La plancha.

MIRANDOLINA. ¿Abrasando?

FABRICIO. Menos que yo.

MIRANDOLINA. ¿Tienes fiebre?

FABRICIO. Tengo... lo que no me sé. (...) Eso sí que es verdad. Eso os sucede porque sois una pobre huérfana. Si estuvierais bien casada...

MIRANDOLINA. (*Picada.*) Lo estoy pensando seriamente.

FABRICIO. (*También picado, fingiendo indiferencia.*) ¿Ah, sí? ¿Con cuál de vuestros pretendientes? (...) (*Seco.*) Acordaos de cuanto os dijo vuestro padre...

Fabricio es un fiel servidor y enamorado, paciente y honesto, leal y constante.

MIRANDOLINA. ¡Fabricio! (*Entra Fabricio en un vuelo.*)

(...)

FABRICIO. No señora, estoy bien. Ahí al lado me tiene para traerle cuantas planchas quiera.

La misma Mirandolina lo reconoce así cuando duda de si querrá casarse con ella:

¿Qué hago? Ya sé: le prometeré a Fabricio casarme con él y así me protegerá. Pero la verdad es que le he hecho concebir tantas esperanzas que ya debe estar cansado de creerme.

Quiere realmente a la posadera y lealmente defiende su honra:

Sus señorías pagan para ser servidos en cosas lícitas y honestas, pero no pueden pretender que en el precio de la posada entre también la buena fama de la posadera.

Por supuesto la sinceridad de su amor está muy por encima de la de los demás pretendientes. Su amor por Mirandolina es verdadero. Al pretender casarse con alguien de su misma condición social, la solución al conflicto dramático no se aparta de las costumbres sociales de la época.

DEYANIRA DEL SOL Y HORTENSIA DEL CERRO

Se trata de las dos cómicas que juegan un papel secundario en la obra. Ambas son de condición social baja pero para obtener beneficios, fingen ser aristócratas.

FABRICIO. (...) Es un honor albergar a tan ilustres damas

DEYANIRA. ¡Uy, ilustre! Que Dios le conserve el olfato, porque lo que es la vista...

HORTENSIA. Tomándonos por damas, nos servirán mejor.

Deyanira se hará llamar condesa Deyanira del Sol, romana; y Hortensia, baronesa Hortensia del Cerro, de Palermo.

Deyanira es inclusera:

DEYANIRA. ¿También el apellido?

FABRICIO. Sí, por favor.

DEYANIRA. Es que soy inclusera...

Deyanira es más insegura e indecisa que su compañera. Cuando van a hacerse pasar por nobles, tiene miedo de que las descubran: "Llegarán nuestros compañeros y nos descubrirán". Hortensia es más decidida y lleva siempre la voz cantante: "Vamos, bobalicona. Qué pocos arrestos tienes. Dos comediantas avezadas a representar en escena marquésas, condesas y princesas, ¿no van a saberlo fingir en una posada?"



Deyanira es menos agraciada físicamente, menos voluptuosa, mientras que Hortensia es más atractiva.

CONDE. *(Fuera.)* Esta copa vale para ti, buena pieza, pero a ti te está ancha. Estás un poco raquíta.

(...)

HORTENSIA. Lo que el señor conde quiere decir es que no estás a la moda.

Siempre aparecen en escena juntas y ofrecen un espectáculo cómico al fingir ser lo que no son. Con sus aspavientos y sus equivocaciones, dejan claro su falta de educación y de elegancia, lo cual produce un efecto de caricaturización realmente jocoso:

MARQUÉS. Soy el marqués de Forlipópolis.

DEYANIRA. Compadre nuestro.

MARQUÉS. ¿Cómo decís?

HORTENSIA. *(Codazo a su amiga.)* La condesa es muy bromista...

DEYANIRA. *(Cómicamente altiva, paseándose.)* Buenas, moza.

Son pícaras y astutas, aunque no resultan, al menos Deyanira, demasiado buenas actrices. Mirandolina ve rápidamente de qué clase social son y las considera como a iguales. "Total, que comadres somos". Pero ella misma quiere seguir la broma y se las presenta al marqués como la baronesa Hortensia del Cerro y la condesa Deyanira del Sol.

Primero quieren congraciarse con el Marqués para que les haga regalos. Así dice Deyanira: “¿No habría otro pañuelo igual en Florencia?”, pero en cuanto aparece el conde y se dan cuenta de que es él quien tiene dinero, desprecian al marqués y buscan la amistad del conde, “interesadas” una vez más en el dinero.

Para conseguir sus propósitos, se muestran adulatoras.

DEYANIRA. *(Yendo también hacia el conde.)* Y romana yo, que he vivido en Nápoles (pícaro.) donde su señoría goza de una fama...

(...)

HORTENSIA. Solas estamos y, si el señor conde lo desea, a solas le diremos por qué.

CONDE. Ardo de impaciencia. Mirandolina, mandad que preparen tres cubiertos en mi aposento ¿Se dignarán cenar conmigo?

HORTENSIA. Aceptamos su fineza.

MARQUÉS. Pero yo estoy invitado por estas señoras.

DEYANIRA. Poco a poco, que fuisteis vos quien nos invitó .

Son pícaras, alegres y vitales. No tienen demasiados escrúpulos morales, ni consideran importante su fama. El conde descubre su engaño, pero a ellas no les importa y siguen el juego.

(Sorprendemos a Deyanira en corsé y al Conde y a Hortensia tirando de sus cintas. Están embriagados y ríen sin parar.)

(...)

DEYANIRA. El corsé se ha aflojado otra vez...

CONDE. Reanudemos la tarea *(Lo hacen.)* Pero, ahora que caigo, ¿puede saberse qué es lo que estamos comprimiendo con tanto brío?

HORTENSIA. ¡Qué preguntas haces, conde!

CONDE. Lo digo porque no hay mucho que comprimir.

DEYANIRA. ¡Justo por eso!, Si frota, no crece; pero si aprietas, sube... *(Ríen.)*

Son dos personajes de carácter claramente cómico que dan ligereza y frescura a esta obra.

7.3. OTROS PERSONAJES

GINO

Es el criado del caballero. Es servicial, sumiso, lánguido y quejoso de su amo.

CABALLERO. ¡Gino!

GINO. *(Entra muy lánguido.)* Mi amo.

CABALLERO. La cena.

GINO. *(Suspirando.)* ¡Ay, qué brusco! Con lo fino que era antes mi amo..

(Entra Gino, lánguido como siempre.)

Es una figura cómica que viene a reforzar la personalidad escrupulosa, puntillosa y extravagante del caballero.



© Javier del Real

Al texto original se le han añadido otros personajes al servicio de la intención de la obra y de la espectacularidad de su puesta en escena. Son los siguientes:

CIEGO

Sepan la historia terrible
del caballero maltrecho
que a la hermosa posadera
iba bebiendo los vientos.

VIEJAS ENLUTADAS

(Aparece un grupo de viejas enlutadas con máscaras. Participarán saboreando el escándalo a lo largo de la escena, según lo pide la acción.)

Estos personajes sirven para hacer notar cómo la honra de Mirandolina va a estar en boca de todos.



© Adolfo Lacunza

CRIADOS Y CRIADAS DE LA POSADA

Sólo aparecen como personajes esbozados, atendiendo a los huéspedes o bien interviniendo en las danzas y canciones de la obra en calidad de coro.

Están al servicio del espectáculo.



CÓMICOS

Dan colorido a la escena en que aparecen con sus trajes de la *commedia dell' arte*:

(Entran en alegre confusión todos los personajes. Algunos son los Cómicos que van vestidos al estilo de la comedia del arte italiana: Arlequín, Colombina, el Doctor, la Enamorada... Llevan un baúl de mimbre del que sacan un telón muy ingenuo que cuelgan de balcón a balcón en el patio. La escena entra en trepidante actividad.)



MÚSICOS

Aparecerán en las muchas canciones de la obra que nos ocupa.



8. LENGUAJE Y ESTILO

8.1. ANÁLISIS GENERAL

La lengua utilizada en esta obra está al servicio de la caracterización de los personajes, manifestando su nivel sociocultural (claro ejemplo el del marqués) o su deseo de aparentarlo (caso del conde) y, en todo caso, los rasgos de su personalidad y actitud ante la vida.

Por otra parte, la lengua contribuye en gran medida a conseguir el ambiente de espontaneidad y frescura y el efecto cómico de muchas situaciones.

Señalamos a continuación los rasgos más destacados en los distintos planos lingüísticos.

NIVEL FÓNICO

- **Continuos cambios de entonación:** junto a frases enunciativas, abundancia de oraciones interrogativas, exclamativas y suspendidas, a lo largo de toda la obra.
- **Onomatopeyas:** bisbiseo, cascabeleo, susurro y frufnú.
- **Rimas internas en frases hechas,** a veces deformadas con intención humorística: Y todo el mundo sabe que a las hermosas muchachas se las convence con argumentos contantes y sonantes. Adivina adivinanza, ¿de quién será la alianza?

NIVEL LÉXICO

- **Muletillas:** “pues” : Pues, ¿sabéis qué os digo?
- **Utilización de palabras cultas,** algunas de ellas latinismos, al servicio de la caracterización ridiculizante de los personajes: Pignorable, Item más, beneplácito, elixir, néctar, ambrosía, maná, concupiscencia, Vade retro.
- **Palabras y expresiones coloquiales:** Retintín, engañifa, bergantes, viejo verde..
- **Interjecciones:** Vaya, bravo.

● **Referencias cultas llamativas**, sorprendentes en el contexto en el que se dan: Casanova, Helena de Troya y la reina Cleopatra..

● **Uso humorístico de prefijos**: “Yo soy muy franca, señor marqués, y la verdad: a mí me parece empalagoso. Aunque debiera decir miniempalagoso”. Mirandolina se burla del tamaño ridículamente pequeño de la copa.

● **Los nombres de los personajes**: Algunos nombres parecen responder a un juego humorístico, por su efecto sonoro rimbombante, acorde con sus pretensiones. Nombres como “El Marqués de Forlipópoli” y el “Conde de Albaflorida” resultan ridiculizantes más que grandiosos.

● **Refranes o frases hechas, a veces con doble sentido**: Meterse en camisa de once varas. Nunca serán varas bastante para mi alcurnia. Estáis sin blanca. Que no quiere pan, le daremos migas. La procesión va por dentro. Ya les había dado con la puerta en las narices. Tomas el rábano por las hojas. Acaso haya tajada que sacar. Haréis nuestro agosto. Hacer de Casanova. Su señoría es harina de otro costal. Caerse los anillos. Oro del que cagó el moro. Ir con la música a otra parte.

Se utilizan a veces incluso frases hechas distorsionadas: Brindis no son amores.

RECURSOS ESTILÍSTICOS

● **Metáforas degradantes con elementos de la vida cotidiana**: Le importará un pimiento. Una higa se me da su dinero. La nuestra (función) es ponerle sal a la vida, pero de eso a que cualquiera nos tome por guiso en el que pueda meter su cuchara...

● **Metáforas equiparando personas con animales de connotaciones negativas o humorísticas**: Es un ogro intratable. Qué par de sanguijuelas para una sangría. ¿Han visto vuestras mercedes fiera igual?

● **Metáforas ennoblecedoras**: La libertad es un gran tesoro. Ardo de impaciencia.

● **Metáforas grandilocuentes** con intención paródica: ¡Ay luna, antorcha de las más carnales pasiones! ¡Ay noche perfumada y blanda, reino de la lujuria! El humor es el almíbar de la alta sociedad .

● **Metáforas que resaltan determinado estado de ánimo:** ¡Ay, bribona, se me ha escapado! Se ha escapado dejándome con cien diablos que me atormentan! Esto dice el Caballero, cuando Mirandolina sale de su estancia fingiéndose ofendida.

● **Comparaciones:** Sincera y libre como el viento. Limpia como una patena, fina como un huso, airosa como un mimbre, cimbreante como una caña, redonda como la fresca sandía.

● **Comparaciones hiperbólicas:** Le ha dejado la bolsa con más agujeros que un mosquitero.

● **Enumeraciones paródicas:** ¿Cómo negarse a tanto bisbiseo, cascabeleo, susurro y frufrú? Una desgracia, el sino, un mal de ojo, una tragedia. ¿Puede saberse qué acto brutal, qué impertinencia, qué ultraje, qué fechoría habéis cometido con nuestra inocente patrona?

● **Paranomasias,** con intención humorística o burlesca: Condado-contado. ¿Halagarme a mí? Diréis mejor que me empalaga.

● **Ironías:** Conde dirigiéndose al marqués: Se nota que pagáis habitación barata en la que no hay espejo. Marqués al Caballero: Acaso a las chinches les guste la leche de asna. Estáis muy generoso. Así el Caballero se burla del marqués, al que considera, en realidad, un tacaño.

● **Antítesis** con efecto humorístico: Yo compré mi condado cuando vuestra merced vendió su marquesado. El pueblo debe pasar privaciones en la tierra para ser recompensado en el cielo. ¿Qué es lo que siento dentro de mí? ¿Y fuera?

● **Enumeraciones ascendentes:** Una desgracia, el sino, un mal de ojo, una tragedia. No me atormentes más. Estimo a las mujeres, las adoro, las idolatro si son como vos.

● **Contraste:** ¡Oh, qué par de lunares! ¡Oh, qué par de bellezas! ¡Oh, que par de diosas! ¡Oh, qué par de sanguijuelas para una sangría!

● **Paralelismo:** Así son las mujeres. Burlándose de quienes las adoran, corren tras quienes las desprecian.

● **Metonimia:** Un buen Borgoña.



NIVEL SINTÁCTICO

- **Orden expresivo-afectivo:** Que su padre murió ya va para seis meses. Ni falta que me hace. Pasmada la tengo con mis títulos de nobleza.
- **Cambio del orden lógico:** Argumentos no me faltan. Quien tiene dineros para pagarse bulas, carne come en cuaresma). Obligado estoy a servirlos. Siciliana, corazón ardiente. Una cena frugal es cuanto necesito.
- **Frases nominales:** ¡Vaya con los trescientos escudos! No ceno nunca. La línea. ¡Mozo, una copa!
- **Frases entrecortadas:** Diálogo entre el marqués y el conde.
- **Enumeración de frases exclamativas:** ¡Vete al diablo tú también! ¡Y para siempre! ¡Despedido! ¡Estás despedido! ¡No quiero volver a verte!.
- **Interjecciones y locuciones interjectivas:** ¡Ajajá!, ¡Cuerpo del diablo!, ¡Oh!
- **Pobreza sintáctica, repetición de un mismo esquema:** Y es más, y es más, y es más...
- **Frases inacabadas:** ¡Qué dinero ni qué...! Las mujeres, caballero... No, señor, falta de descanso.
- **Elipsis:** ¿Con qué, sino con agua?
- **Utilización del "que" ilativo:** Mirandolina... que soy yo... que ya no me voy...que no me voy.

9. ANÁLISIS MUSICAL

Cuando acepté la invitación de Ignacio Aranguren para asumir la dirección musical de nuestra *Posadera*, me comprometí a confeccionar un “traje a la medida” para el Taller de Teatro Escolar Navarro Villoslada. Dicho traje constaba de cuatro partes:

- Composición de los “arreglos instrumentales” de unas canciones de corte italiano popular que figuraban en un disco que se editó tras el montaje madrileño de *La Posadera*, en versión de Juan Guerrero Zamora.

- Composición de la totalidad de la letra y la música de aquellas canciones que, a juicio del director del espectáculo, son necesarias dramáticamente y que no existían en el montaje anteriormente citado.

- Composición de toda la “música incidental”, esto es, toda la música instrumental que sonará durante la función y que tendrá como misión crear climas, atmósferas y ambientes acordes a lo que en la historia acontece.

- Además de estos trabajos de creación compositiva, también debía conseguir mediante mi dirección musical que nuestros alumnos cantasen y tocasen a la altura del texto, de la escenografía, del vestuario, de la iluminación, de la propia interpretación y dirección actorales y, por si lo anterior no era motivo suficiente para asustarse, a la altura de la historia y de la trayectoria del propio Taller de Teatro.

La plantilla instrumental con la que afrontamos el montaje constaba de un piano, una flauta, un clarinete, un violín y una guitarra. Dicha configuración obedece a profundas razones artísticas: era la única con la que contábamos. La labor compositiva ha debido encarar el riesgo cierto de “monotonía tímbrica” que una plantilla tan reducida conlleva.

Con carácter general he de indicar que al piano y a la guitarra les he otorgado el papel menos brillante, el más abnegado aunque también el más decisivo: asegurar las intervenciones cantadas; para ello, en el piano, la mano derecha casi siempre “dobla” a los cantantes, esto es, toca su misma melodía, mientras que la mano izquierda afirma incontestablemente el ritmo y el pulso de cada canción; por su parte la guitarra subraya los pulsos y acordes fundamentales. Aparece así lo que técnicamente pudiéramos denominar un “piano conductor”: el piano y la guitarra

dirigen musicalmente el espectáculo. Si sucediese cualquier “accidente musical” el resto de instrumentos podrían dejar de tocar pero el piano y la guitarra acudirían a solucionar el problema. ¿Habían pensado alguna vez que la composición musical implicaba pensar estratégicamente?

Son la flauta, el clarinete y el violín quienes ornamentan e iluminan cada canción. Les he escrito verdaderos pasajes de “virtuosismo” precisamente para, a través de los efectos instrumentales, ganar en colorido y compensar la inicial monotonía tímbrica. En la escritura para estos instrumentos aparecen las “irregularidades”, las sorpresas rítmicas, los destellos de audacia armónica.

De las canciones del montaje de Guerrero Zamora sólo he utilizado la melodía. La totalidad del arreglo de cada canción ha sido obra mía. Se trata de canciones que constan de estrofas y de estribillos que se repiten. Para compensar la reiteración la mayoría de las canciones cuentan con dos acompañamientos distintos para las estrofas. Dichos acompañamientos se van alternando. Aun respetando el tono popular de estas canciones, en los arreglos aparecen elementos de la música culta tales como el “contrapunto imitativo” o alguna que otra exquisitez armónica.

A todas las canciones les he compuesto una introducción instrumental con dos finalidades: en primer lugar, crear el tiempo suficiente para que el coro entre en escena y además para que lo haga “en trance de situación”. En segundo lugar, para que los cantantes solistas tengan tiempo emocional suficiente para pasar del texto hablado al cantado.

La canción *El dinero nada puede* ha respetado íntegramente la letra de Guerrero Zamora; sin embargo la música es mía ya que me pareció adecuado darle un toque “jondo” y aflamencado.

Sobre las canciones que he compuesto íntegramente para *La Posadera* debo indicar que, salvo la mencionada en el párrafo anterior, se sitúan en los dos finales de acto. En ambos casos se trata de tres canciones encadenadas que culminan con una “balada” en el sentido “pop” del término. Se trata de crear un “crescendo” emocional en los actores, los músicos y, por supuesto, en el público. Destaca la canción *Ya están aquí los cómicos*, del primer acto, porque es un canon a tres voces en el que intencionalmente se cantan a la vez tres letras diferentes para intentar lograr el sentido de algarabía y entusiasmo que la llegada de unos cómicos podría provocar en los habitantes de la Italia rural del siglo XVIII.

Las dos baladas finales *Estar aquí* y *Vida* me han dejado alguna que otra cicatriz que, como dice el Caballero de nuestra función, son cicatrices en el corazón. He intentado conciliar la belleza melódica que toda balada exige con la firmeza rítmica que el estilo pop impone: de ello se ocupa el arreglo instrumental.

Como curiosidad he de hacer explícito que cuando compongo una canción -y he compuesto muchas en mi vida- el orden inexorable de creación es: primero la música y después la letra. Puede parecer descabellado pero ésa es la realidad. No se me pidan, por lo tanto, demasiadas explicaciones sobre la letra. Ésta nace de la música y no al revés. En realidad ignoro casi todo lo relativo a las letras que escribo; me las susurra la música que, efectivamente, sí escribo con total conciencia.

La música incidental la ha guiado directamente Ignacio Aranguren a través de palabras concretísimas tales como: incertidumbre, diversión, caos, etc. Si no me ha salido adecuadamente reclámenle a él directamente.

El trabajo con las actrices y actores cantantes ha requerido intervenir en los dos aspectos en los que la música pop (entiéndase cualquier tipo de música de consumo actual) es terriblemente deficitaria: las chicas no tienen referentes para cantar en "registro de cabeza" y los chicos no saben cantar en "registro de pecho". Si queríamos un espectáculo de "amplio espectro" había que subsanar dichas carencias. Además, si queríamos cierta elegancia de colorido vocal había que aprender algo sobre el canto "oscuro" tan característico del *bel canto*. Explicar si lo he conseguido y, sobre todo, cómo excedería con mucho su paciencia y la mía.

Finalizo el esbozo de la elaboración de semejante "traje a la medida". Se le podría preguntar al sastre: "bueno, y tu opinión general de todo ello ¿cuál es?" Y el humilde músico nada humilde que yo soy responde rápido: "¿Ignacio, cuándo repetimos?"



10. ANÁLISIS ESCÉNICO

10.1. EL TEXTO ORIGINAL Y LA VERSIÓN REPRESENTADA

La locandiera está considerada en el conjunto de la producción de Carlo Goldoni como una de sus mejores comedias de carácter. Su autor la escribió para la actriz Maddalena Raffi, en quien al parecer había rasgos, como la simpatía y el garbo, que Goldoni trasladó a su protagonista Mirandolina. El estreno en Venecia en 1753 constituyó un gran éxito para autor y actriz y, todavía hoy, sigue siendo quizá la más conocida y celebrada comedia del autor.

No obstante, cualquier análisis del espectáculo del Taller de Teatro que se vaya a realizar en el aula deberá tener presente que el texto original de Goldoni fue escrito únicamente para siete personajes y que no incluye ninguna música.

En efecto, en el texto original *Mirandolina* juega con el amor de tan distinta naturaleza que le profesan el conde, el marqués, el caballero y Fabricio. La trama se complica con la aparición de Deyanira y Hortensia, las dos cómicas que, sin embargo, saben fingir menos que la posadera. Dos criados sin nombre pero con algún texto completan el reparto original y sirven para llevar y traer cuanto se les pide.

La pieza se estructura en tres actos que transcurren sucesivamente en una sala de la posada, en la habitación del caballero y en el cuarto de la plancha de Mirandolina. Suponemos que el autor y sus coetáneos más academicistas considerarían los tres aposentos como aspectos de un mismo espacio, con lo que se respetaría la unidad de lugar. También se respeta la unidad de tiempo ya que el desarrollo de los acontecimientos se inicia con la llegada del caballero misógino al atardecer, la cena de esa noche y la despedida de la mañana siguiente. En cuanto a la unidad de acción, la del conde con las cómicas está mucho menos desarrollada en el texto original, por lo que la seducción del caballero constituye el eje de la acción principal que vertebró toda la trama.

En cuanto a los personajes, algún crítico ha señalado acerca de los mismos cierta falta de hondura y de penetración psicológica. Tal vez la pieza, concebida como un juego galante al servicio del lucimiento de una actriz que la representaría en unos carnavales venecianos, pase demasiado deprisa por los sentimientos de los personajes. De esta manera su mundo interior queda en exceso supeditado a la brillantez del diálogo y de la intriga, con un desenlace convencional que acata la tiranía del decoro social y respeta las leyes de la comedia.

Esta es, a grandes rasgos *La locandiera* de Goldoni. Un clásico italiano del siglo XVIII que resulta un claro exponente del teatro de su tiempo. No obstante, la pieza conserva valores suficientes para merecer pasar de las baldas más inaccesibles de la biblioteca a nuestros escenarios. Su humor, su picardía, su aire de cuadro de época o las posibilidades de una puesta en escena elegante, sin olvidar tampoco su nómina limitada de actores, hacen que no resulte nada insólito, incluso en España, ver anunciada la obra en las programaciones de los festivales de teatro clásico.

El texto original cumplía solo a medias los objetivos de un taller de teatro escolar. Los directores del Navarro Villoslada valoraron su interés en los aspectos antes señalados, pero decidieron concebir un espectáculo en el que pudieran participar casi treinta jóvenes intérpretes, por lo que nuestra posada se pobló de criados y criadas hasta parecer un hotel de lujo.

También hemos querido, en la medida de nuestras posibilidades y de acuerdo con las aportaciones de otras dramaturgias de hoy, explorar un poco más el mundo interior de los personajes principales. De ello se hablará más adelante.

La posibilidad impagable de contar con Juan Carlos Múgica como profesor de música de nuestro centro y de sumar su colaboración decisiva a este proyecto nos llevó de manera natural a utilizar la música como el lenguaje más adecuado para que un grupo numeroso de intérpretes exprese sus sentimientos en escena.

Nuestra versión de *La posadera*, en síntesis, parte del texto italiano original y tiene en cuenta la versión, aunque muy revisada, que Juan Guerrero Zamora hizo en los años setenta del pasado siglo para convertirla en comedia musical al servicio del protagonismo de Nuria Torray. La obra se tituló entonces *Mirandolina en su posada hace lo que le da la gana* y contó con canciones populares italianas con letras del adaptador y arreglos musicales de José María Bardagí.

Ya se ha señalado en el apartado correspondiente que en nuestro espectáculo toda la parte musical ha sido rigurosamente revisada. Juan Carlos Múgica, a petición de Ignacio Aranguren, ha conservado algunas canciones populares italianas (*Bella ciao...*) a las que ha hecho nuevos arreglos y ha compuesto también nuevas piezas instrumentales y nuevas canciones en su letra y música.



10.2. ESCENOGRAFÍA

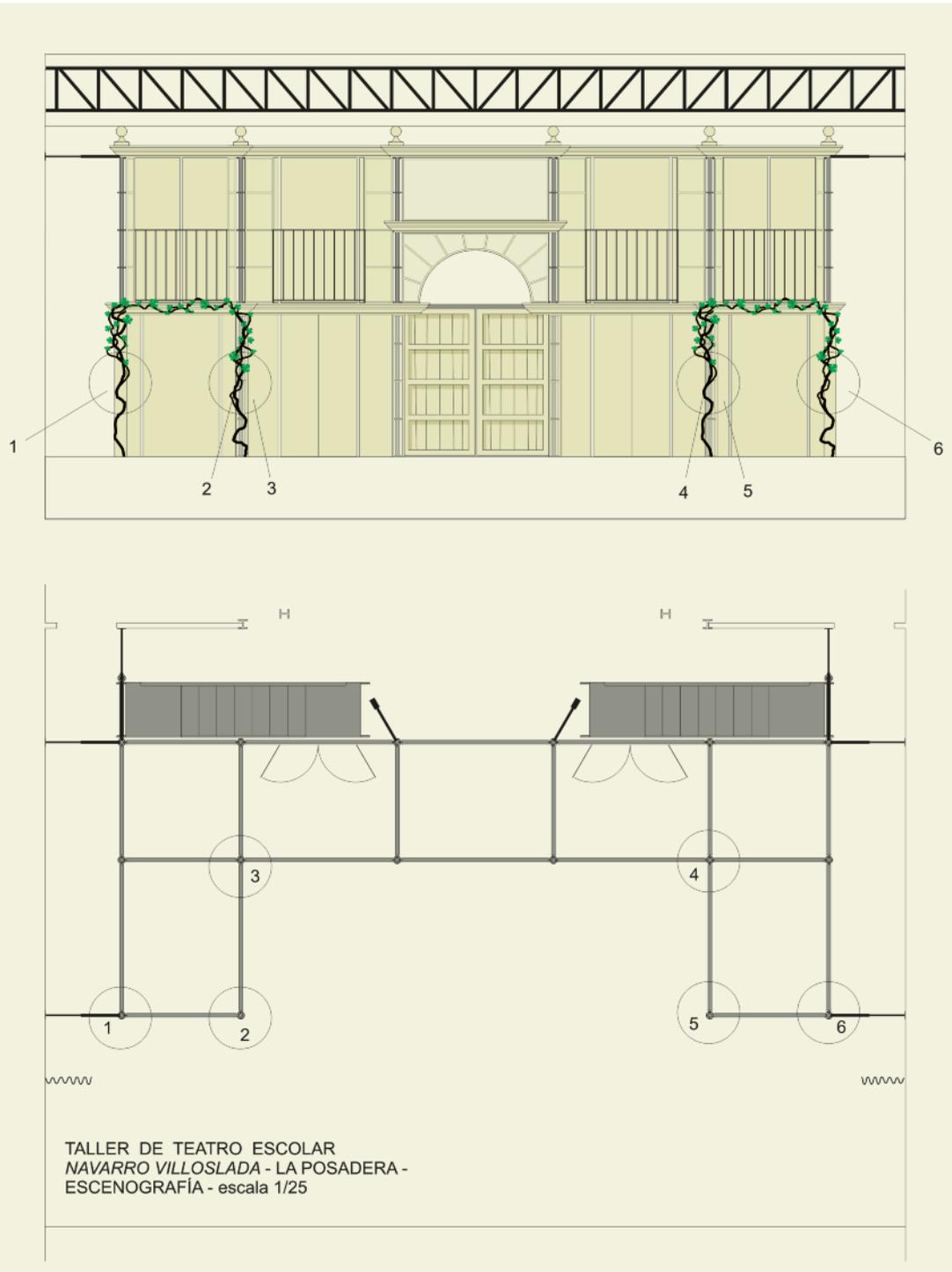
Como ya es habitual en el Taller de Teatro, la puesta en escena es obra de Vicente Galbete, catedrático de Educación Plástica y Visual en el IESNAPA Félix Urabayen de Pamplona.

Nuevamente Vicente Galbete ha diseñado un espacio escénico que combina realismo y estilización. Sabemos que a buena parte de nuestro público joven le encantan las puestas en escena rigurosamente realistas: el decorado, para ellos, está más trabajado cuanto más verista resulta y cuanto más se parece a un decorado cinematográfico. El espectador escolar no acaba de entender que el papel de la escenografía, además de diseñar un espacio que localice una acción, puede crear también un espacio con un lenguaje lleno de referencias simbólicas. No se trata de hacer una crítica al alumnado, sino de constatar una realidad que utilizaremos como punto de partida para ir educando a los espectadores jóvenes.

Para ello propondremos como metodología habitual que en un primer momento los alumnos describan cuanto han observado en el espacio escénico. Por el lado del realismo llegaríamos a comprender que el decorado representa el patio de una casa con cierto aire de palacio noble en sus cornisas y remates, pero con toques populares en las parras que trepan por las fachadas, en los sencillos balcones con cortinas elementales o en detalles diseminados como la jaula del pájaro o las ristras de ajos y cebollas. A ese patio central se accede por un portón también popular. Recordemos, además, que ese patio sirve también de tendedero ocasional de la ropa de la posada.

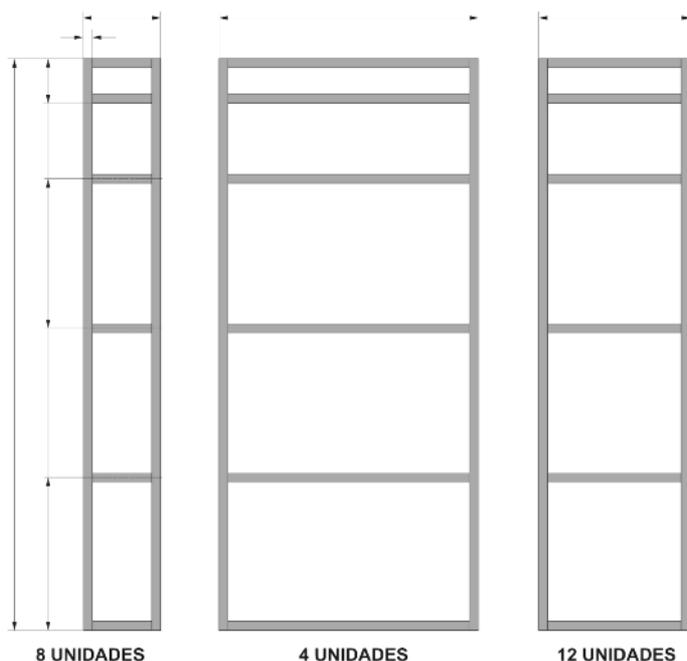
El escenario cambia en algún momento con el desarrollo de la acción. En la mitad del primer acto, los criados los transforman a la vista del público en dos habitaciones de la posada que, como ocurre en los hoteles, tienen idéntico mobiliario. La iluminación se encarga de delimitar cada espacio, así como una gran placa dieciochesca que señala el número de la *stanza* o habitación.

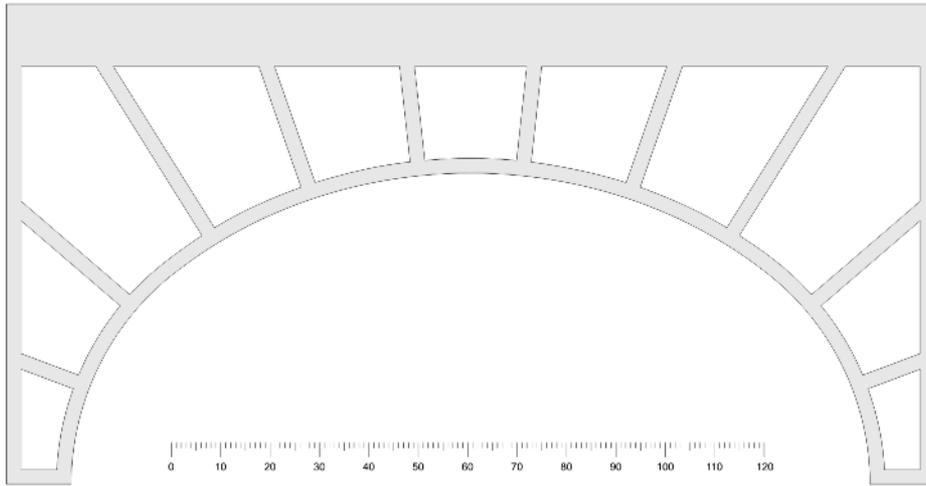
El propósito inicial del escenógrafo ha sido sugerir al espectador una de esas casonas nobles o palacios tan característicos de Italia que han abandonado su esplendor inicial y se han adaptado para otros usos más humildes como viviendas o, en nuestro caso, una *locanda* o posada.



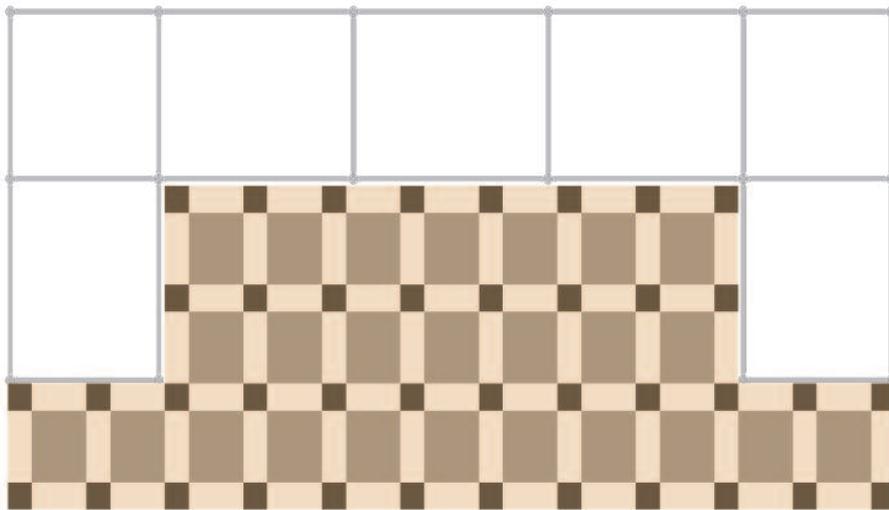
Un tratamiento más realista del espacio hubiera creado un espacio absolutamente costumbrista, con cierto toque de decorado de zarzuela. Pero la acción que transcurre en la posada es la de una comedia alegre y luminosa, con un enredo lleno de picardía dieciochesca y con final feliz. Nuestros personajes no tienen más conflictos que los sentimentales. Aunque el conde y el marqués reflejan la descomposición de la sociedad estamental por el auge de la burguesía y estamos en 1753, veinticinco años antes de la Revolución Francesa, en nuestra obra sus rivalidades son puramente galantes.

Nuestro decorado debe reflejar también el optimismo y el vitalismo propios de un espectáculo cuyo tema central es el triunfo del poder del amor. Parece que al tono de una comedia tan amable e ingenua el color que mejor puede simbolizar su visión del mundo es el blanco. Toda la escenografía es de un color blanco matizado. Para aportarle ligereza, las paredes del edificio se han realizado con tejidos translúcidos que permiten efectos de transparencias. La abundancia de ángulos rectos de la escenografía ha equilibrado su dureza por el contraste con las parras retorcidas que enmascaran las aristas principales.



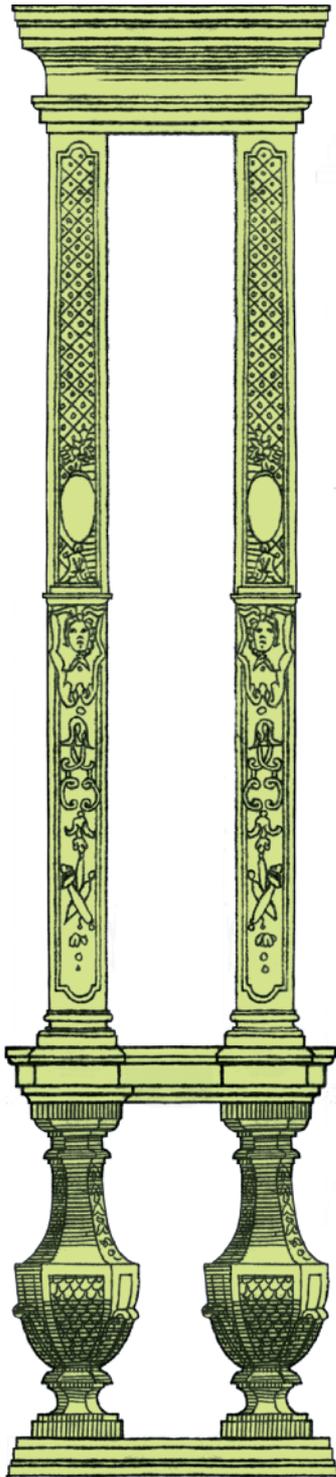


El espacio de actuación también aparece acotado por un suelo geométrico que mediante una gradación de tres tonos grises sugiere el enlosado de piedra de un patio clasicista.

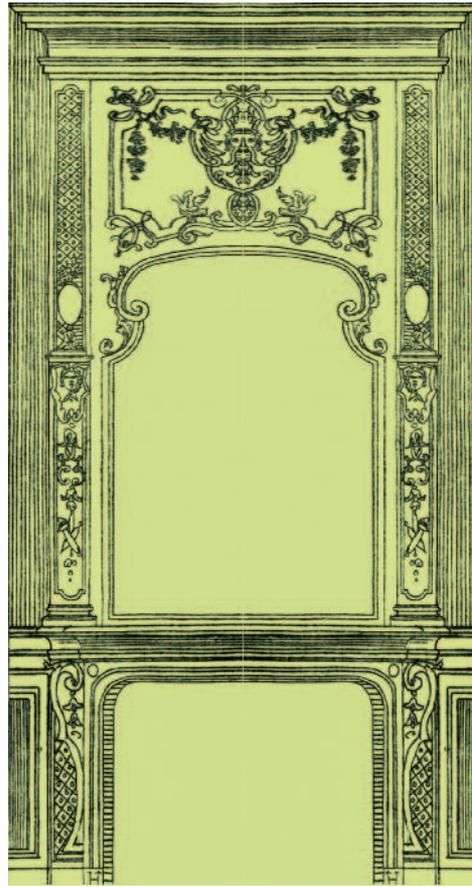


28 piezas de 63,9 x 24,1
 36 piezas de 54,7 x 24,1
 25 piezas de 63,9 x 54,7





ROMPIMIENTO LATERAL ALCOBA



PANEL FRONTAL



CARTELA



CONSTRUCCIÓN LIBROS



MONTAJE DEL ESCENARIO





10.3. ILUMINACIÓN

La iluminación subraya los dos tipos de escenas que se dan en el espectáculo. Por un lado, se observa una iluminación más realista que está al servicio del argumento. De otro, aparece una iluminación más esteticista, con mayor presencia del color, que sirve para diferenciar los sucesivos números musicales. El esteticismo, la búsqueda de la espectacularidad, se advierte claramente por los cambios de iluminación que se realizan en la introducción musical de cada parte cantada y por el uso del cañón de seguimiento para el solista.

Hecha esta diferenciación, solo cabe señalar que en la parte realista del espectáculo la iluminación marca el paso del atardecer a la noche y de ésta al amanecer del día siguiente, así como la diferencia entre el patio exterior y las dos habitaciones interiores de la posada.

10.4. VESTUARIO

El vestuario diseñado por Vicente Galbete sigue la evolución de la moda italiana a mediados del siglo XVIII según las imágenes que la pintura y el grabado nos han transmitido. Es por tanto un vestuario historicista, lleno de detalles de época en cuanto a trajes y complementos.

Como tiene que ser, cada traje proporciona al espectador mucha información acerca del personaje que lo viste: su clase social o estamento, su personalidad, su edad...

A través de cuanto el vestuario nos trasmite, podemos diferenciar y clasificar a los distintos personajes en huéspedes (nobles) y criados. El conde, el marqués y el caballero visten casacas dieciochescas con particularidades en cada personaje:

- El Marqués es un noble a la antigua usanza que viste una moda un tanto anticuada. Lleva una peluca empolvada y se aparta de los malos olores de la posada mediante un pañuelo perfumado. Es, según lo define el caballero, un carcamal ridículo.

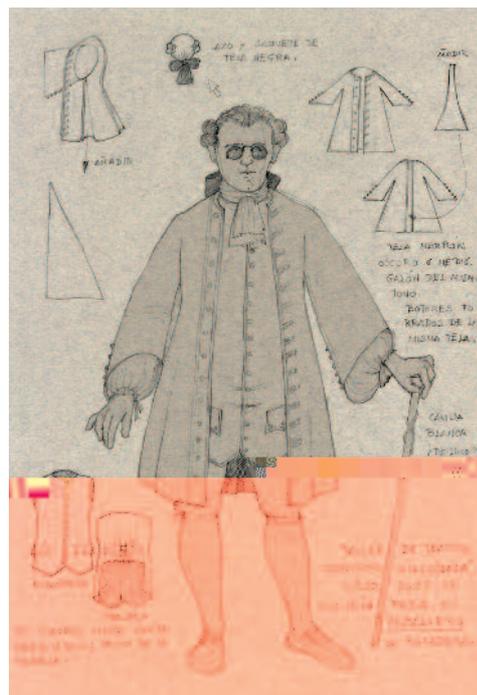
- El Conde, más joven, es un nuevo rico mucho más arriesgado en el vestir, tanto en el colorido como en el corte de su traje. Su elegancia resulta aparatosa, así como sus ademanes resultan una imitación amanerada y excesiva de los del marqués.



CONDE



MARQUÉS



CABALLERO

- El Caballero resulta en cambio de gran sobriedad. Utiliza colores oscuros en un vestuario que parecer ser más cómodo.

En este apartado de personajes nobles habría que incluir con sus matices a Deyanira y Hortensia, las cómicas que se hacen pasar por nobles gracias al vestuario de sus comedias. Visten trajes y pelucas con toques de exageración, lo que hace que Mirandolina las reconozca enseguida por el tufo. En otras escenas, ambas visten ropa interior dieciochesca. Por cierto, visten dos de los figurines de más laboriosa confección debido a la complejidad del patronaje de estos paños menores tan sofisticados.

El personal de la posada viste trajes populares dieciochescos muy idealizados. Diríase que en esa posada todos sus empleados visten de domingo. Cada figurín entona y conjunta su colorido de manera muy armoniosa. El coro de criados y criadas evoca en su conjunto los pesebres napolitanos de los que extrae su inspiración. En el conjunto de trabajadores de la posada destacan por su atuendo y especial comicidad el cocinero y la cocinera.



CONDESA



MARQUESA

El personaje de Gino, el criado del caballero, supone en su vestuario un estado intermedio entre los señores y los criados. Viste dos trajes. En el de criado, su traje integra una mezcla de la comedia del arte en su etapa dieciochesca y el costumbrismo napolitano. Pero este personaje, además, ejerce el cometido de personaje-símbolo de la comedia. Es quien la abre y la cierra con sus pantomimas. En la escena inicial y en la final, así como al terminar el primer acto, Gino viste otro traje diferente. Su vestuario es blanco como corresponde a un personaje que actúa como un adolescente, casi un niño, en busca de su primer amor.



GINO



CRIADAS



CRIADA 1



CRIADA 2



CRIADO 1



CRIADO 2



CRIADO 3



COCINERO

Nuestra posadera Mirandolina lleva tres trajes bien contrastados a lo largo de la obra:

- En la primera escena viste un traje popular confeccionado en diferentes tonos y texturas de blanco que se corresponde muy bien con la canción de prólogo titulada La posada de las sábanas blancas.

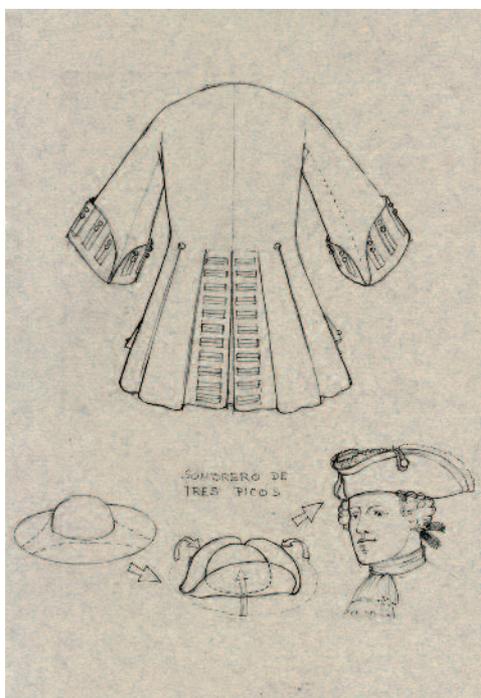
- Durante la mayor parte de la obra viste un traje popular, más elegante que el de sus criados, con un colorido muy matizado entre el blanco crudo y el rosa suave.

- Hacia el final de la obra, Mirandolina aparece con un traje mucho más serio que los anteriores en



MIRANDOLINA

el que predominan el terciopelo negro y el violeta. Con este cambio se quiere subrayar la transformación que se ha operado en el personaje. Mirandolina ha pasado de ser una joven pícara y amiga del galanteo a ser una mujer que decide estabilizar su vida y sentar la cabeza mediante un matrimonio sensato.



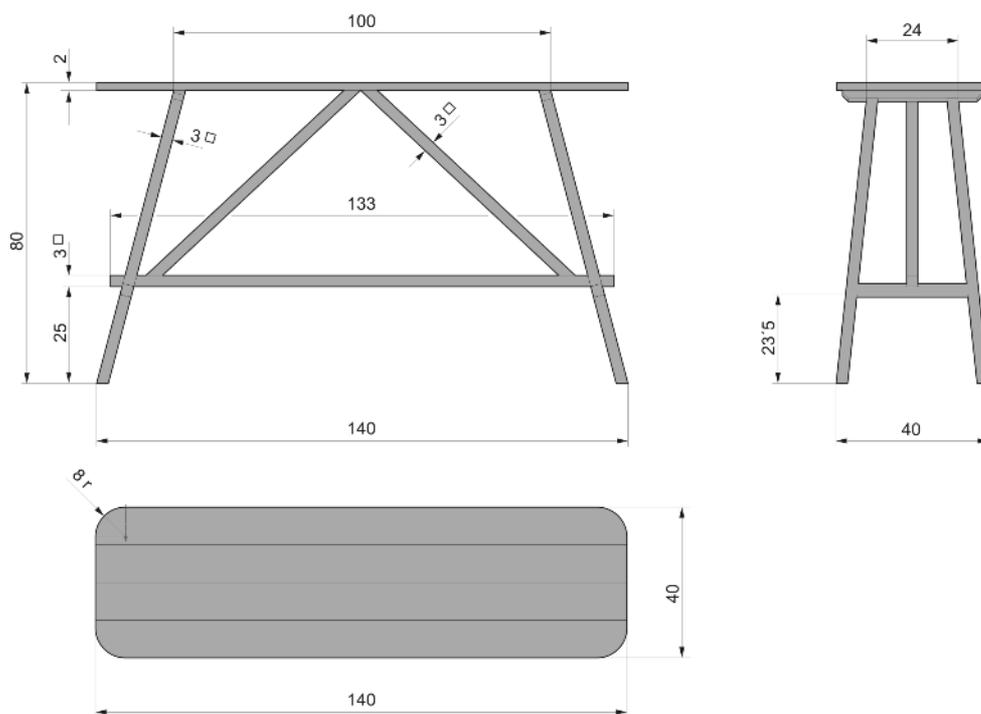
CASACA Y SOMBRERO DE TRES PICOS

10.5. ATREZZO

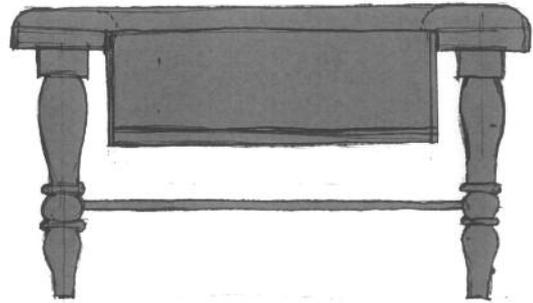
El *atrezzo* también sigue los criterios estéticos de toda la puesta en escena. Se ha buscado en la medida de lo posible que los objetos que aparecen en escena resulten propios de una ambientación historicista e idealizada.

Se han cuidado de manera especial los muebles (mesas, sillas, etc.) que se utilizan en la obra para que respetaran cierto *estilo de época*. Lo mismo sucede con los platos, fuentes, copas, planchas y otros muchos objetos que entran y salen de escena.

Un comentario, aunque sea breve, merece el *adminículo* que Mirandolina manda instalar en la habitación del caballero para burlarse de él. Esa *guitarra*, según el marqués, o *aguamanil algo grande*, según el conde, es un modelo de bidé realizado siguiendo las ilustraciones del siglo XVIII.



TALLER DE TEATRO ESCOLAR
 NAVARRO VILLOSLADA
 CURSO 2006-07 - LA POSADERA -
MESA DE PLANCHA - Tablero de tarima machihembrada de 10 cm. x 2 cm.



Taller de teatro escolar Navarro Villoslada
Curso 2006-07 -La Posadera-
Bidet -siglo XVIII-

BOCETO Y FASES DE CONSTRUCCIÓN DE UN BIDÉ



1



2



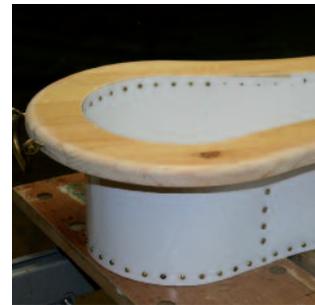
3



4



5



6



7



8



9



10



11



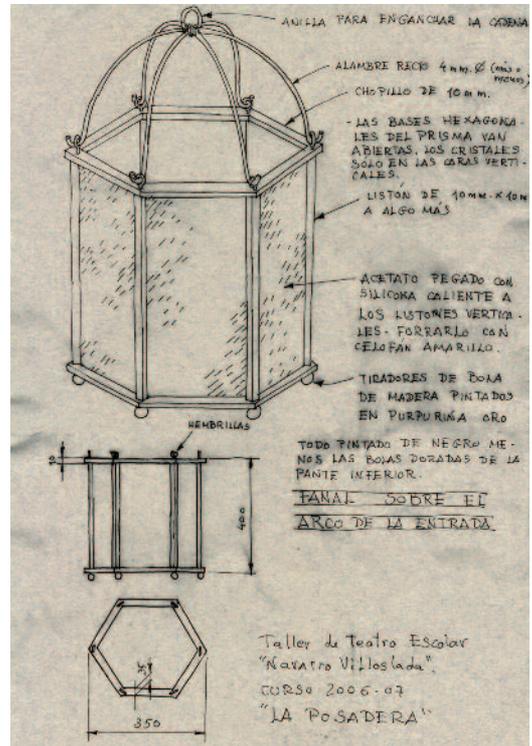
12



13



MEDALLA PARA EL MARQUÉS



FAROL

10.6. INTERPRETACIÓN

En el momento de valorar el trabajo de interpretación de cada actor, nuestros alumnos deberán tener en cuenta las siguientes características del personaje:

- Variedad de situaciones que vive y emociones que debe sentir y expresar.
- Evolución psicológica del personaje a lo largo de la obra.
- Conflictos por los que atraviesa, su complejidad dramática.
- Lenguajes expresivos que utiliza: verbal, gestual, corporal...
- Presencia del personaje en la obra, su extensión.

● Desde estos criterios los personajes de mayor complejidad en la obra son Mirandolina y el caballero. No obstante, como ya señalábamos al comienzo de este análisis escénico, la complejidad psicológica que les concede el autor es un tanto limitada. El tono general de la comedia es el un juego galante sin mayores consecuencias. Mirandolina consume su burla, los personajes quedan chasqueados y las aguas vuelven a su cauce con el triunfo del buen sentido. Algo similar, por cierto, ocurre con Molière, el padre de la comedia de caracteres francesa, un siglo anterior a Goldoni.

En el Taller de Teatro nos hemos hecho varias preguntas imprescindibles para darles humanidad a estos dos personajes. En el caso de Mirandolina hemos querido subrayar en algún momento de la obra que el personaje juega con fuego y también se quema. En pequeños detalles, en algunas miradas o silencios, hemos querido plantear que Mirandolina es capaz de enamorar pero también de sentirse atraída, al menos inicialmente, por el caballero. La posadera se casa al final con Fabricio, por lo que su transgresión ha sido una simple travesura de carnaval. Pero no nos cabe duda de que la posadera recordará toda su vida esa puerta que abrió y el decoro social le obligó a cerrar apresuradamente. Recordemos que en la letra de la canción que abre el segundo acto Mirandolina afirma que "guardará para siempre su ausencia".

En cuanto al caballero, la primera pregunta que surge nada más leer el texto es el porqué de su aversión a las mujeres. Descartada la homosexualidad, hemos justificado esta misoginia como la propia de un ilustrado dieciochesco hartado de convivir con cierto tipo de mujeres frívolas e insustanciales. El caballero, para nosotros,



huye del modelo, bastante común en la aristocracia, que las cómicas Deyanira y Hortensia caricaturizan. Y cuando por fin se encuentra con una mujer que tiene personalidad e ideas propias para gobernar su vida, que ama la libertad por encima de todo, que viste con gusto y sencillez, que es bella y alegre sin necesidad de "lunares ni dengues fingidos", el caballero sale de su mundo y se enamora de Mirandolina.

El desenlace de la obra deberá analizarse con cierto detenimiento, ya que la travesura de Mirandolina con el caballero está a punto de dar un giro a sus vidas y, aunque el buen sentido impide que ambos sigan los dictados de una pasión apenas iniciada, los protagonistas quedarán marcados para siempre por una pregunta: *¿qué hubiera pasado si yo...?*

Hay en la puesta en escena dos objetos vinculados a estos personajes que se utilizan con valor simbólico. El mundo del caballero aparece simbolizado por el libro que siempre va con él y por los librotres que su criado Gino transporta en un carrito. El mundo de Mirandolina está, en cambio, en esa copa de vino de la que bebe y hace beber al caballero. Nos ha parecido que ambos símbolos son muy expresivos y se prestan a un análisis en el aula por parte de los jóvenes espectadores.

El conde y el marqués son dos personajes que proporcionan a la comedia buena parte de su comicidad y encanto. En contraste con Mirandolina y el caballero, estos dos nobles no experimentan ningún cambio psicológico a lo largo de la pieza. Habría que buscar a sus antepasados entre los señores o *padroni* de la *commedia dell' arte* que también contaban con un perfil psicológico reconocible que, justamente por ser tan previsible, hacía las delicias del público popular.

El trabajo de creación de estos personajes ha sido lo que en teatro se llama un trabajo de composición. Los actores junto con la dirección han debido ir componiendo el personaje hasta encontrar e integrar en la actuación una voz, una gestualidad, un sencillo mundo interior y una manera de estar acordes con la de un viejo verde hipócrita y caduco, y un nuevo rico presuntuoso e ingenuo. Júzguense los resultados.

También a caballo entre la comedia del arte y la comedia de caracteres se encuentra Gino, el criado del caballero. Este personaje no aparece así en el texto original, en el que resulta un simple criado al servicio de la evolución de la trama. En nuestro espectáculo Gino, además de traer y llevar objetos y mensajes, resulta un adolescente enamorado al que todos en la posada desprecian. En varios

momentos empuja, también con valor simbólico, un carrito repleto de librotos del caballero. No obstante, ese peso de la cultura libresca le causa problemas cuando alguna criadita burlona juega con sus sentimientos. Su aparición en escena con el carro constituye un buscado homenaje a la *commedia dell' arte* evocando los *lazzi* o escenas de enlace en las que los criados realizaban alguna pantomima acrobática o momento humorístico como un paréntesis de la acción principal. Este personaje, además, abre y cierra la obra vestido con un traje dieciochesco blanco. Viene a ser la síntesis visual de toda la atmósfera del espectáculo. Valórese el trabajo corporal del intérprete.

Nuestro espectáculo también ha querido potenciar el peso en la obra del criado Fabricio. En el texto original el personaje pasa casi desapercibido y solo cobra cierto relieve al final, cuando el autor lo necesita para que, como apresurado *deus ex machina*, le resuelva el final feliz. En nuestra obra Fabricio es una presencia constante y discreta, un testigo mudo y doliente de los devaneos de la patrona. No es casual, por tanto, que el criado Fabricio presencie en silencio algunos de los momentos entre Mirandolina y el caballero. La rivalidad entre ambos queda bien patente con la escena de las planchas o con la estampa lírica añadida por nosotros en la que criado y caballero recitan el célebre soneto de Lope de Vega. *Desmayarse, atreverse, estar furioso* como una síntesis de los estados de ánimo a los que el amor no correspondido de Mirandolina los somete. Júzguese la importancia en el teatro de personajes que apenas hablan.

En cuanto a los personajes femeninos, Deyanira y Hortensia, las cómicas suplantadoras, como trabajos interpretativos también son trabajos de composición. Reúnen el aliciente para las actrices de su doble personalidad. Deberán mostrar un carácter altivo y ridículo cuando se hacen pasar por damas distinguidas, y una personalidad franca y popular cuando muestren su verdadero ser. Deberá valorarse la sobreactuación buscada de sus escenas como condesa y baronesa, la picardía de las escenas galantes con el conde y su frescura en los momentos en los que aparece su carácter popular.

El coro de la comedia musical está compuesto por criados y criadas que mantienen grandes semejanzas entre sí y algunas sutiles diferencias dentro de una rápida caracterización psicológica. En el coro aparecen:

- Un cocinero tragón y una cocinera de mal carácter.
- Tres criaditas muy coquetas que sirven las habitaciones.



- Tres criados guasones, también camareros.
- Dos criaditas más jóvenes que encandilan a Gino.

Hasta aquí cuanto se refiere al trabajo de interpretación como actores. También debería valorarse el trabajo de interpretación como cantantes y músicos. Habría que ver qué atmósferas quiere crear la música y cuando y cómo lo consigue.

10.7. DIRECCIÓN

Los estudiantes de hoy tienen a su alcance posibilidades casi infinitas de presenciar espectáculos. Sin mayor esfuerzo pueden tener en sus pantallas las imágenes más variadas y sorprendentes. Este hecho, sin duda positivo, puede hacer también que no se valore aquello que se puede obtener con facilidad y en abundancia. ¿Cómo se valorará entonces el teatro, algo mucho más escaso y que exige cierto esfuerzo del espectador? Frente a esta realidad, el teatro puede acabar resultando algo anacrónico, el pariente pobre en la cultura de la imagen.

El trabajo en el aula sobre una representación teatral deberá incidir en primer lugar en la esencia del hecho teatral frente a otros espectáculos centrados en los efectos sofisticados de las últimas tecnologías. El teatro es algo vivo y frágil, algo efímero que se hace aquí y ahora para ti.

El teatro es, en segundo lugar, el resultado de un trabajo en equipo. Cualquier espectáculo teatral supone la participación de muchas personas cuyo trabajo debe pasar desapercibido ante el espectador para crear la ilusión de que todo fluye de manera natural y sin esfuerzo.

Ya se ha señalado que nuestra puesta en escena de *La posadera* ha exigido la participación de tres directores que se han responsabilizado de sus áreas:

- Vicente Galbete, profesor de Educación Plástica y Visual, se ha encargado de los diseños de decorados y vestuario, así como de coordinar y dirigir la realización de los mismos por los componentes del Taller de Teatro.
- Juan Carlos Múgica, profesor de música, se ha encargado de componer las canciones y piezas instrumentales de la obra, ha hecho los arreglos musicales adecuados para los instrumentos que los interpretarán y ha dirigido a instrumentistas y cantantes.

● Ignacio Aranguren, profesor de literatura y dramatización, ha realizado la versión de la obra de Goldoni, ha coordinado todo el proyecto y ha dirigido a los actores del Taller de Teatro.

La dirección es también responsable de la duración total del espectáculo. Para algunos espectadores jóvenes y no tan jóvenes tal vez una representación que supera ampliamente las dos horas, resultará excesiva. Seguramente lo será, pero debemos tener en cuenta que el desarrollo de las capacidades de los alumnos componentes del Taller de Teatro es el objetivo de nuestro trabajo. Por esta razón en nuestros montajes siempre se crean escenas y momentos que, a la vez que hacen comprensible para los espectadores más jóvenes la obra, sirven para ampliar más la participación de los personajes menos desarrollados. Naturalmente, esto alarga, a veces en exceso, la duración del espectáculo.

En el programa de mano que se reparte a los espectadores se indican los diferentes equipos que han colaborado en la realización de la escenografía, el vestuario y la caracterización de los personajes. También se indican las colaboraciones en fotografía, diseño gráfico, vídeo, etc. Conviene destacar que toda la puesta en escena de *La posadera* ha sido realizada por y para el Taller de Teatro. Aunque el acabado artístico resulte profesional, el vestuario ha sido realizado por las familias de los actores convenientemente asesoradas por Maricruz Ibarrola y Tere Gutiérrez. Los actores que no tenían ensayo de músicas o escenas ese día han ido creando los decorados: pintando, serrando, tapizando, atornillando... Y de esta manera han ido surgiendo todos los elementos que configuran el espectáculo.

Pero todo el equipo de dirección ha procurado que todo su trabajo pase desapercibido para que sean los alumnos los verdaderos protagonistas de *La posadera*. Sea cual sea la valoración del resultado final por parte de los jóvenes, no podemos olvidar que la lección más duradera que el Taller de Teatro busca transmitir a sus espectadores es el descubrimiento de las posibilidades de un grupo unido con un proyecto compartido.



11. GUIÓN DE TRABAJO SOBRE EL TEXTO TEATRAL

11.1. Título. ¿Por qué crees que se titula así? ¿Te parece acertado este título? Ponle otro que no tenga que ver con ningún personaje en concreto.

11.2. Autor. Busca información sobre el autor: biografía, época a la que pertenece, título de algunas de sus obras etc.

11.3. Resumen. Escribe en pocas líneas el argumento de la obra.

11.4. Estructura.

Externa: ¿Cuántos actos tiene la obra? ¿Hay pocas o muchas escenas en cada acto? En la obra se alternan partes habladas y cantadas. ¿Para qué crees que sirven las canciones? ¿Son todas del mismo tipo?

Interna: En la obra podemos apreciar una presentación, un nudo o desarrollo y un desenlace. Señala dónde acabaría la presentación y empezaría el nudo. ¿Dónde se sitúa el desenlace? ¿Cuál te parece que es el momento de mayor enredo de la obra? El desenlace es propio de una comedia ¿Por qué? ¿Qué te ha parecido ese final?

11.5. Espacio y tiempo. ¿Dónde se desarrolla la obra? (país, ciudad, lugar, etc.) ¿Hay diferentes espacios escénicos? Aunque no se dan fechas concretas, ¿en qué época podemos suponer que se desarrollan los hechos? ¿Cuánto dura la acción aproximadamente?

11.6. Temas. En la obra es fundamental el tema del amor pero mezclados con él aparecen también el humor, la seducción, los celos, el dinero, el clasismo... Pon ejemplos de la obra en que se perciban estos temas.

11.7. Personajes. ¿Quiénes son los personajes principales? ¿Y los secundarios? Fíjate en los protagonistas y comenta un poco cómo es cada uno de ellos: carácter y manera de ser, clase social, comportamiento, virtudes y defectos etc. ¿Cuál te parece más simpático? ¿El más interesante? ¿Por qué? ¿Y el más ridículo? ¿Cómo serían estos personajes hoy en día? Ponles nombre, profesión, situación social, etc. De entre todos los personajes secundarios ¿quién te ha llamado más la atención?

11.8. Lenguaje y estilo. En el texto hay distintos registros lingüísticos. Busca algunos ejemplos de palabras o frases cultas y expresiones coloquiales. El autor utiliza numerosos recursos en la obra. Señala ejemplos de comparaciones, frases hechas o refranes que hayas encontrado.

11.9. Creación personal. El autor ha terminado la obra felizmente. Sustituye ese final por otro con un contenido más dramático.



12. GUÍA BÁSICA PARA EL COMENTARIO DE LA REPRESENTACIÓN

12.1. ¿Te ha gustado la representación? ¿Qué nota global le pondrías?

12.2. ¿Cuál de las escenas te ha parecido mejor? ¿Por qué?

12.3. ¿Cuál de las escenas te ha parecido la más cómica? ¿Por qué?

12.4. ¿Qué escena te ha parecido peor? ¿Por qué?

12.5. Comenta la actuación de los actores y dales nota de 0 a 10, justificando por qué se la das.

12.6. ¿Cuál te ha parecido el papel más difícil? ¿Por qué?

12.7. Comenta la escenografía. Describe cuál es y cómo es el lugar en el que se desarrolla la acción. ¿Te parece que el decorado es adecuado y le va bien a la obra? ¿Qué es lo que más te ha llamado la atención? ¿Lo más original? ¿Algo que no te haya gustado? Enumera algunos objetos que se hayan utilizado para crear un ambiente propio de esa época.

12.8. El vestuario, la caracterización de los personajes ¿reflejan bien su personalidad y la época en la que se desarrolla la obra? ¿Hay diferencias de vestuario según la clase social? ¿Cuáles? ¿Qué es lo que más te ha gustado en ese aspecto? ¿A quién darías el premio a la mejor caracterización?

12.9. La música es muy importante en esta obra. ¿Para qué crees que sirve? ¿Son todas las canciones del mismo tipo? ¿Qué es lo que más te ha gustado de la música?

12.10. ¿Te has fijado en la iluminación? ¿Qué cambios hay en ella y para qué sirven?

12.11. Haz en unas diez líneas una síntesis de tu valoración global de la representación incluyendo texto, músicas, interpretación, decorados, vestuario y dirección. ¿Recomendarías la obra a otras personas? ¿Qué les dirías?

12.12. Señala los aspectos de funcionamiento del Taller de Teatro que conozcas. ¿Por qué los sabes?

12.13. Los componentes del Taller de Teatro, además de actuar, se encargan también de realizar los decorados, trajes y todo lo que has visto sobre el escenario. ¿Qué te gustaría preguntarles a los actores? ¿Y al director?

Actividades para 1.º y 2.º de ESO



1. EL AUTOR Y SU ÉPOCA

1. Goldoni escribe sus obras en toscano y en veneciano, que son dialectos del latín. ¿Qué lenguas románicas, esto es, derivadas del latín, se hablan en España y en Europa?

Se podrían definir los términos y hacer que los alumnos buscaran la respuesta en un libro de texto. Así se trabajaría el “área de competencias básicas”: “aprender a aprender y autonomía en el manejo de la información”.

2. Enumera y sitúa geográficamente las lenguas románicas en un mapa de Europa.

3. ¿Cuántas lenguas se hablan en España? ¿Cuáles son las románicas? ¿Cuál es la prerromana?

Cuatro. Castellano, catalán, ¿valenciano?, gallego y el vasco o euskera.

Románicas: castellano, catalán, ¿valenciano? Y gallego.

Prerrománica: vasco o euskera.

4. ¿Cuáles son los dialectos de cada una de ellas?

Trabajo de investigación y búsqueda de información en su libro de texto, diccionarios u otras fuentes.

5. Busca el significado de los términos *tragedia, comedia, actor, máscara, unidades, arquetipo, escena y acto*.

6. Se podrían hacer grupos de búsqueda de palabras y fomentar la cooperación. Otro momento idóneo para ayudar al alumno a ser autónomo en el aprendizaje y a que sepa manejar el diccionario u otras fuentes de información.

7. Goldoni escribió *La posadera* en el bienio 1752-53. ¿Qué rey gobernaba entonces en España? ¿Qué relaciones había entre el rey de España y el de Italia?.

Fernando VI (1746-1759) y Carlos III (1759-1788).

Son monarcas Borbones, que suben al trono con Felipe V tras una guerra de sucesión, al morir sin descendencia Carlos II, último rey de la dinastía de los Austrias.

Carlos III fue el rey de España entre 1759-1788 y es el Carlos VII de Italia porque tras la guerra de sucesión se cedió al Emperador Carlos VI Cerdeña, Nápoles y el Milanesado.

8. ¿Cómo era el tipo de monarquía existente y cómo se gobernaba?

A los monarcas citados en la pregunta anterior, sucedió Carlos IV (1788-1808), otro Borbón. La política interior se mejora: se reduce la pobreza, aumenta la población, se flexibiliza la censura. Sin embargo, el antiguo poder imperial desaparece y el deterioro culmina con la entrega del país a Napoleón Bonaparte en 1808; los ejércitos españoles se levantan contra los franceses en la guerra de la Independencia.

Surge una nueva forma de gobierno que se denomina "Despotismo ilustrado". Su lema era "Todo para el pueblo, pero sin el pueblo". El Estado afronta reformas en economía, educación, cultura, agricultura, industria, comercio. Se limita la educación religiosa, el poder de los nobles, se protege el desarrollo de las ciencias y se aumenta la relación cultural con el extranjero y la difusión de la prensa. Surgen las instituciones Real Academia Española, Real Academia de la Historia, Museo del Prado, Jardín Botánico.

9. ¿Qué movimientos artísticos y culturales se desarrollan en España?

Durante el siglo XVIII, se afianzan en Europa las ideas enciclopedistas y sus ansias reformistas y la Ilustración, movimiento crítico y racionalista, impone sus criterios de crítica libre e independencia intelectual, así como el de igualdad.

Postbarroquismo, Neoclasicismo, Ilustración y Prerromanticismo.

2. EL TÍTULO

1. ¿Por qué se titula así la obra?

Porque la obra está ambientada en una posada regentada por una posadera joven y guapa que cuenta con varios pretendientes, lo cual va a dar origen a toda la trama y al enredo de la obra.

2. ¿Qué significado tiene la palabra *posadero/a*? ¿Adquiere a veces otro significado diferente? ¿A qué se debe?

Ver justificación del título. Respecto a la segunda pregunta, además de las diferentes acepciones de la entrada de la palabra, el diccionario registra otra entrada en femenino plural, tal vez poco conocida del alumnado actual, pero muy común en otras épocas. Se trata de la palabra *posaderas* con el sentido de "nalgas", que probablemente fuese una especie de eufemismo o una metonimia.

3. En la siguiente sopa de letras, además, de la palabra *posada*, vas a encontrar otras trece palabras relacionadas en su significado con ella, lo que constituye el campo semántico de los "lugares que sirven para detenerse, dormir y comer, normalmente pagando por ello". Trata de buscarlas todas.

A	H	J	P	O	L	M	E	S	O	N	V	D	I	B
G	A	O	V	H	Y	F	A	L	X	U	O	E	L	L
L	C	F	S	I	V	E	N	T	A	D	J	H	K	A
I	B	S	O	T	R	P	N	N	L	A	C	O	B	F
L	O	V	E	L	A	I	E	L	D	E	B	S	M	P
E	M	K	Q	M	J	L	G	E	G	U	M	P	A	H
T	I	P	O	R	O	P	P	R	P	G	A	E	L	O
O	L	E	H	L	N	S	N	O	T	R	Y	D	E	T
M	A	N	A	J	O	R	L	D	A	E	R	E	J	E
O	Ñ	S	D	H	I	R	R	A	Ñ	B	R	R	K	L
P	R	I	A	D	R	I	L	R	M	L	U	I	R	Y
R	H	O	S	T	E	R	I	A	C	A	D	A	O	T
E	S	N	O	R	W	Q	U	P	A	D	N	O	F	A
J	P	A	P	Z	O	E	G	O	P	X	B	M	P	E
A	W	E	L	R	E	F	U	G	I	O	N	O	S	N

Solución:

A	H	J	P	O	L	M	E	S	O	N	V	D	I	B
G	A	O	V	H	Y	F	A	L	X	U	O	E	L	L
L	C	F	S	I	V	E	N	T	A	D	J	H	K	A
I	B	S	O	T	R	P	N	N	L	A	C	O	B	F
L	O	V	E	L	A	I	E	L	D	E	B	S	M	P
E	M	K	Q	M	J	L	G	E	G	U	M	P	A	H
T	I	P	O	R	O	P	P	R	P	G	A	E	L	O
O	L	E	H	L	N	S	N	O	T	R	Y	D	E	T
M	A	N	A	J	O	R	L	D	A	E	R	E	J	E
O	Ñ	S	D	H	I	R	R	A	Ñ	B	R	R	K	L
P	R	I	A	D	R	I	L	R	M	L	U	I	R	Y
R	H	O	S	T	E	R	I	A	C	A	D	A	O	T
E	S	N	O	R	W	Q	U	P	A	D	N	O	F	A
J	P	A	P	Z	O	E	G	O	P	X	B	M	P	E
A	W	E	L	R	E	F	U	G	I	O	N	O	S	N

3. EL RESUMEN

1. Resume una escena de la obra.

Especialmente significativa y cómica resulta la doble escena en las habitaciones del marqués y del caballero respectivamente (1.4. de la primera parte), o se sugiere también el final de la obra.

2. Resume el primer acto o el segundo de la obra.

3. Rellena los huecos para que estos fragmentos estén completos y tengan sentido:

La acción se en una posada de La, que se llama Mirandolina, tiene pretendientes: un arruinado y un que presume de su dinero. El primero pretende conquistarla con sus y el segundo con sus Pero aparece además en la posada un caballero que alardea de que no le interesan las Mirandolina un plan para de él.

4. En este ejercicio último se puede orientar a los alumnos poniéndoles las palabras que faltan en un orden diferente al que deben aparecer en el resumen. También se podría optar por dejarles realizar el ejercicio sin ningún tipo de orientación. Si se opta por lo primero, se tratará de que amplíen un poco su vocabulario en los tres o cuatro huecos que lo permiten, sugiriéndoles palabras más cultas que las que ellos pondrían (engreído, urdirá, mofarse). Con la segunda posibilidad se pueden trabajar los sinónimos.

4. EL TEMA

1. Hagamos una lluvia de sustantivos abstractos que reflejen o hagan referencia a los temas que la obra aborda.

El amor, la seducción, los celos, el humor, la envidia, la honra, la fama, la belleza.

2. Busca los antónimos de esos sustantivos.

El odio, la repulsión, la confianza, la tristeza, la caridad, la indecencia, el descrédito, la fealdad.

3. Une cada personaje con los rasgos que les caracterizan en la obra:

- | | |
|-----------------|-----------------|
| 1. Los celos | a) El Caballero |
| 2. La envidia | b) Mirandolina |
| 3. La seducción | c) El Conde |
| 4. El erotismo | d) El Marqués |
| 5. El amor puro | e) Fabricio |
| 6. La nobleza | |
| 7. La riqueza | |
| 8. El humor | |

1, 2, 6, 7, 8

3, 4, 8

1, 2, 7, 8

1, 2, 6, 8

1, 5, 8

4. ¿Crees que existen en la sociedad actual situaciones parecidas a las reflejadas en la obra? ¿Cuáles?

El amor, los celos, la seducción... son temas universales y presentes en todas las épocas. Hoy en día con la proliferación de los programas televisivos de tono rosa se presentan esos asuntos con más frivolidad.

5. ¿Qué te parece la decisión final de Mirandolina de elegir como marido a Fabricio? ¿Por qué crees que lo hace?

(Respuesta personal. Opción del amor puro. Consejo de su padre. Miedo al Caballero y a las habladurías y al qué dirán. Mujer inteligente que tiene las cosas muy claras. Las leyes de la comedia imponen un final feliz)

6. Escribe una redacción sobre:

- a) Descripción de Mirandolina: aspectos físicos y personalidad.
- b) La importancia del dinero en las relaciones personales

5. EL ESPACIO Y EL TIEMPO

1. ¿En qué ciudad se sitúa la acción? Busca en un mapa el país en que se encuentra y su ubicación exacta.

En Florencia, Italia.

2. ¿Tiene alguna relación este autor con ese país? ¿Sabes en qué ciudad nació Goldoni?

El autor es italiano. Carlo Goldoni nació en Venecia.

3. ¿En qué lugar concreto se desarrolla la acción de la obra?

En una posada de Florencia.

4. ¿Hay más de un espacio escénico? ¿Cambia a lo largo de la obra?

La obra se desarrolla esencialmente en el patio de la posada pero también aparecen en el escenario las habitaciones de dos huéspedes. En algunas escenas, las habitaciones están cerradas pero otras veces podemos ver lo que ocurre en una de ellas o en las dos simultáneamente. No cambia en toda la obra.

5. ¿Qué objetos, muebles, utensilios etc. reflejan el lugar en que se desarrolla la obra?

Enumeración de objetos que aparezcan en la obra: sábanas, platos y vasos, muebles, plancha etc. (Se debe responder después de haber visto la representación).

6. ¿Crees que el autor ha hecho bien en no cambiar el espacio escénico? ¿Hubieras cambiado tú algo en el segundo acto?

Respuesta libre.

7. ¿En qué época se desarrolla la obra? ¿Se dice en algún momento? ¿Por qué habrá elegido ese año el autor?

Se desarrolla en el siglo XVIII, en 1753. Lo pone el autor en un epígrafe detrás del título y los personajes aunque no se cita después ninguna fecha concreta a lo

largo de la obra. Ese es el año en que se escribió y se estrenó “La Posadera” así que la comedia se sitúa en un momento absolutamente actual para el autor.

8. ¿Podrías describir cómo es la indumentaria propia del siglo XVIII? ¿Hay diferencias en la forma de vestir según la clase social o la profesión de los personajes?

(Se debe contestar después de ver la representación).

9. ¿Cuánto dura la acción?

No se hace ninguna alusión al tiempo que transcurre pero por el desarrollo de la acción suponemos que un máximo de tres días.



6. LA ESTRUCTURA

1. ¿Cuántos actos tiene la obra?

Dos.

2. ¿Sabes qué diferencia hay entre un acto y una escena?

Acto es una parte de la obra que termina con una bajada del telón.

Escena es cada una de las partes en que se divide un acto de una obra teatral en la que están presentes los mismos personajes.

3. ¿Cuándo crees que comienza la 2.ª escena del primer acto en esta obra?

Con la entrada de dos personajes nuevos: el Caballero y su criado Gino.

4. ¿Dónde situarías la presentación, el nudo y el desenlace?

Presentación: Termina con la aparición de los cuatro personajes principales, Mirandolina, Conde, Marqués y Caballero.

El nudo termina con la rendición del Caballero, el enfrentamiento entre los tres rivales masculinos y la duda de Mirandolina sobre cuál va a ser su decisión final.

Desenlace: Decisión de Mirandolina de casarse con Fabricio rechazando a los otros pretendientes.

5. Señala un momento de la obra en el que se dé una situación de máximo enredo.

Respuesta libre.

(Serviría cualquier escena en la que aparecen la mayoría de los protagonistas dentro del desarrollo).

6. ¿Te parece acertado el final de la obra?

Respuesta libre.

7. Esta obra es una comedia. ¿Sabes qué significa ese término?

Obra teatral de conflictos ligeros y muchas veces divertidos que terminan felizmente.

8. ¿Sabes qué es una tragedia?

Obra teatral de conflicto serio en la que los protagonistas acaban vencidos por elementos fatídicos.

9. ¿Podrías imaginar un final trágico para nuestra obra?

Respuesta libre.

7. LOS PERSONAJES

1. ¿Quién es el protagonista de esta obra?

Mirandolina.

2. ¿Qué otros personajes consideras que desempeñan un papel importante en la obra?

El conde, el marqués y el caballero.

3. ¿Cómo te imaginas a Mirandolina?

Respuesta libre

4. ¿Qué significado tiene la frase del marqués “Mi marquesado viene de casta”?

Se trata de un título nobiliario heredado de sus antepasados.

5. ¿Crees que Fabricio está celoso por el trato que Mirandolina otorga a algunos huéspedes de la posada? Razona tu respuesta basándote en la obra.

Sí, como se demuestra en el texto: “Mucho os interesa ese huésped”; más adelante: “que desde que hay tanto linaje por aquí ya no os dignáis mirar a los pobres y, luego: “(fingiendo indiferencia) ¿Ah, sí? ¿Con cuál de vuestros pretendientes?”, refiriéndose a la posible boda de Mirandolina.

6. ¿Qué personajes de los que aparecen en la obra podrían considerarse como secundarios? Razona tu respuesta.

Las viejas, el criado del caballero (Gino), los otros criados de la posada, los cómicos, el ciego y los músicos porque su papel es poco relevante.

7. ¿Por qué crees que Deyanira y Hortensia se hacen pasar por aristócratas? ¿De quién es idea?

Se hacen pasar por aristócratas porque esperan sacar ventajas con ello como, por ejemplo, obtener un mejor trato en la posada.

La idea es de Hortensia, que parece llevar la iniciativa respecto a Deyanira.

8. Deyanira en una de sus intervenciones le dice a Fabricio que es inclusera. Infórmate del significado de esta palabra

El término inclusera se refiere a la persona criada en la inclusa. La acepción de este término en el diccionario de la RAE se refiere a la casa donde se cría y recoge a niños expósitos, es decir, niños que fueron abandonados en su niñez.

9. ¿Cómo crees que trata el caballero a su criado Gino? Razona tu respuesta basándote en la obra.

Lo trata mal, de forma brusca, despótica y humillante. "Soy como me place, majadero. ¡Vete al diablo tu también! ¡Y para siempre!"

8. LENGUAJE Y ESTILO

1. A la vez que da lectura a la obra o a partir del comentario de un fragmento determinado, debe localizarse algún recurso estilístico sencillo, indicando su nombre y explicando el efecto que produce.

Hay muchos ejemplos en el listado del análisis.

2. Qué te sugiere el nombre de "Forlipópolis"? ¿Cómo se llaman esos valores o significados que asociamos a una palabra? ¿Te parece que le van al marqués?

Respuesta libre en función de las connotaciones que se aprecien.

3. Comentario del monólogo de Mirandolina en el que se burla de las insinuaciones amorosas del marqués. El texto comienza "¡Uy, lo que ha dicho! El excelentísimo marqués de la Miseria se casaría conmigo."

El fragmento es muy rico en recursos expresivos. En él se concentran muchos de los señalados en el estudio precedente.

4. ¿Qué rasgos de carácter van asociados a determinados animales?

Zorro: astucia; cerdo: suciedad, maldad; gallina: cobardía; buitres: agresividad, peligrosidad; lince: inteligencia y astucia....

5. Hortensia dice a Deyanira: "Las clases privilegiadas deben confraternizar con el pueblo". ¿Qué clase de palabra es "confraternizar", atendiendo a su origen, a sus componentes y al nivel de uso lingüístico? ¿Qué sinónimos podríamos utilizar?

Es un cultismo por su origen. Por su estructura es parasintética, formada por el prefijo "con" (en compañía), el lexema "frater" (hermano) y el sufijo "-izar", con el que se forma el verbo. Un sinónimo sería "relacionarse", "aproximarse".

6. Explica el sentido de bisbiseo, cascabeleo, susurro y frufrú, y por qué se consideran onomatopeyas.

Actividades para 3.º y 4.º de ESO



1. EL AUTOR Y SU ÉPOCA

1. Goldoni escribe sus obras en toscano y en veneciano, que son dialectos del latín. ¿Qué lenguas románicas, esto es, derivadas del latín, se hablan en España y en Europa?

Se podrían definir los términos y hacer que los alumnos buscaran la respuesta en un libro de texto. Así se trabajaría el "área de competencias básicas": aprender a aprender y autonomía en el manejo de la información.

2. Enumera y sitúa geográficamente las lenguas románicas en un mapa de Europa.

3. ¿Cuántas lenguas se hablan en España? ¿Cuáles son las románicas? ¿Cuál es la prerromana?

Cuatro. Castellano, catalán, gallego y el vasco o euskera.

Románicas: castellano, catalán y gallego.

Prerrománica: vasco o euskera.

4. ¿Cuáles son los dialectos de cada una de ellas?

Trabajo de investigación y búsqueda de información en su libro de texto, diccionarios u otras fuentes.

5. Busca el significado de los términos *tragedia, comedia, actor, máscara, unidades, arquetipo, escena y acto*.

Se podrían hacer grupos de búsqueda de palabras y fomentar la cooperación. Otro momento idóneo para ayudar al alumno a ser autónomo en el aprendizaje y a que sepa manejar el diccionario u otras fuentes de información.

6. Goldoni escribió *La posadera* en el bienio 1752-53. ¿Qué rey gobernaba entonces en España? ¿Qué relaciones había entre el rey de España y el de Italia?.

Fernando VI (1746-1759) y Carlos III (1759-1788).

Son monarcas Borbones, que suben al trono con Felipe V tras una guerra de sucesión, al morir sin descendencia Carlos II, último rey de la dinastía de los Austrias.

Carlos III, fue el rey de España entre 1759-1788 y es el Carlos VII de Italia porque tras la guerra de sucesión se cedió al Emperador Carlos VI Cerdeña, Nápoles y el Milanesado.

7. ¿Cómo era el tipo de monarquía existente y cómo se gobernaba?

A los monarcas citados en la pregunta anterior, sucedió Carlos IV (1788-1808), otro Borbón. La política interior se mejora: se reduce la pobreza, aumenta la población, se flexibiliza la censura, Sin embargo, el antiguo poder imperial desaparece y el deterioro culmina con la entrega del país a Napoleón Bonaparte en 1808; los ejércitos españoles se levantan contra los franceses en la guerra de la Independencia.

Surge una nueva forma de gobierno que se denomina "Despotismo ilustrado". Su lema era "Todo para el pueblo, pero sin el pueblo". El Estado afronta reformas en economía, educación, cultura, agricultura, industria, comercio. Se limita la educación religiosa, el poder de los nobles, se protege el desarrollo de las ciencias y se aumenta la relación cultural con el extranjero y la difusión de la prensa. Surgen las instituciones Real Academia Española, Real Academia de la Historia, Museo del Prado, Jardín Botánico.

8. ¿Qué movimientos artísticos y culturales se desarrollan en España?

Durante el siglo XVIII, se afianzan en Europa las ideas enciclopedistas y sus ansias reformistas y la Ilustración, movimiento crítico y racionalista, impone sus criterios de crítica libre e independencia intelectual, así como el de igualdad.

Postbarroquismo, Neoclasicismo, Ilustración y Prerromanticismo.

9. Goldoni escribe unas *Memorias* famosas por la radiografía que hace de su época, por dejarnos conocerle mejor en todos los sentidos, porque nos permite asistir a los sucesos políticos, sociales, culturales, morales, históricos de Italia y de Francia. ¿Qué son las memorias? ¿Conoces algunos autores que las hayan escrito?

Memorias: en la acepción décimo tercera del diccionario: "Libro o relación escrita en que el autor narra su propia vida o algunos acontecimientos de ella". Los libros de memorias suelen ser más o menos selectivos. Algunos dan una visión general de la vida "tamizada" mucho o poco por el filtro del "espejo ocasional de la memoria personal", por lo que u omiten hechos, o desdibujan la realidad o dan una visión sesgada de la misma.

Muchos de los “famosetes” de ahora han escrito las suyas y se inventan un pasado a medida de sus inquinas, que puede resultar una bomba de relojería para los aludidos. Suelen ser frecuentes las de las “ex”: por ej. M^a Luisa Merlo, Marisa Medina, Lucía Bosé, María Jiménez, Begoña Aranguren, aunque algunos de sus maridos no se quedan atrás, por ejemplo, Vilallonga.

Nota: Quizás se conozcan muchas más por lo que sería oportuno trabajar transversalmente el cotilleo, el “despelleje”, etc., muy al uso en todos esos programas tan zafios que suelen ver adolescentes y no adolescentes y donde lo cutre parece ser la tarjeta de visita hoy en nuestra sociedad.

Algunas otras memorias tienen más enjundia y sinceridad como puede verse en las de algún personaje histórico el cardenal Mitzentzi, el político Charles de Gaulle, el humorista Gila, etc.

Otras son escritas de forma novelada por ej. *Memorias de África*, de Isak Dinesen, subtitulada *Lejos de África-Sombras en la hierba*, que ha sido llevada al cine. El libro contiene una sincera evocación de muchos momentos y avatares de la vida, se basa la obra en muchos recuerdos emotivos y sinceros y está escrito a posteriori.

Se da también el caso de grandes escritores y/o intelectuales que son capaces de evocar una época magistralmente desde la perspectiva de algún personaje histórico por ejemplo Margarita Yourcenar quien con sus *Memorias de Adriano*, supo conmovernos a todos hace unos pocos años.

Pío Baroja tiene dos libros de memorias, *Juventud y egolatría* y *A la vuelta del camino*.

La lista se podría dejar abierta para ser ampliada a conveniencia de cada uno.

El relato de forma autobiográfica ha sido un recurso literario desde antiguo en nuestra historia de la Literatura; recordemos la *Vida del Lazarillo de Tormes* y de sus *fortunas y adversidades* o *La historia de la vida del Buscón*.

La vida del escudero Marcos de Obregón está llena de recuerdos personales de Espinel y se acercaría más al concepto que hoy tenemos de memorias, por citar algún otro ejemplo, y son sinceras y veraces autobiografías.

El libro de la vida y *Libro de las fundaciones* de Santa teresa de Jesús y las *Confesiones* de San Agustín.

En la literatura actual algún relato de ficción presenta forma autobiográfica como *La familia de Pascual Duarte*, de Camilo José Cela.

La lista de autores y obras se puede ampliar.

10. ¿A qué puede deberse que Goldoni, en su época, fuera más valorado y admirado (Voltaire, El Rey Luis XVI, Los responsables del Teatro Italiano de París, los espectadores de sus propias obras, etc.) en Francia que en Italia?

Libre.

Sugerencias: Quizás porque las clases sociales altas apreciaban el teatro y la cultura italiana o porque veían en su teatro la línea de Molière o porque al situar a los personajes en otro contexto espacial, los espectadores no se considerarían retratados o reflejados en la escena; porque su "chauvinismo" era fomentado desde la escena al situar los vicios, errores, debilidades humanas fuera de sus fronteras y, en definitiva, porque los pioneros en general, y él lo fue, en la reforma de la comedia en Italia no suelen llevarse la mejor parte.

11. Explica el sentido del dicho: "Nadie es profeta en su tierra".

Con esta expresión se da a entender que no suelen reconocerse los méritos de una persona en su entorno inmediato o en su país, por lo que debe abandonar a los suyos si desea triunfar. La frase la pronunció Jesús, y se recoge en los Evangelios: Lucas 4,24; Mateo 13,7; Marcos 6,24; Juan 4,44. "Si se hubiera quedado aquí nunca hubiera salido de la mediocridad, y es que nadie es profeta en su tierra".

12. ¿Sabrías sintetizar los rasgos del teatro de Goldoni?

Se opuso a la comedia improvisada, a las intrigas complicadas y repletas de bur-las vulgares con obras en las que el diálogo, las costumbres y los personajes se ins-piraban en la vida real. Devolvió al teatro italiano el carácter de naturalidad que había perdido después del siglo XVI, usó el dialecto veneciano y el toscano (italia-no oficial hoy), profundizó en la caracterización psicológica superando los caracte-res "tipo", dio a la burguesía y al pueblo categoría en cuanto personajes.

2. EL TÍTULO

1. ¿Por qué se titula así la obra?

Porque la obra está ambientada en una posada regentada por una posadera joven y guapa que cuenta con varios pretendientes, lo cual va a dar origen a toda la trama y al enredo de la obra.

2. ¿Qué significado tiene la palabra *posadero/a*? ¿Adquiere a veces otro significado diferente? ¿A qué se debe?

Ver justificación del título. Respecto a la segunda pregunta, además de las diferentes acepciones de la entrada de la palabra, el diccionario registra otra entrada en femenino plural, tal vez poco conocida del alumnado actual, pero muy común en otras épocas. Se trata de la palabra *posaderas* con el sentido de "nalgas", que probablemente fuese una especie de eufemismo.

3. En la siguiente sopa de letras, además, de la palabra *posada*, vas a encontrar otras trece palabras relacionadas en su significado con ella, lo que constituye el campo semántico de los "lugares que sirven para detenerse, dormir y comer, normalmente pagando por ello". Trata de buscarlas todas.

A	H	J	P	O	L	M	E	S	O	N	V	D	I	B
G	A	O	V	H	Y	F	A	L	X	U	O	E	L	L
L	C	F	S	I	V	E	N	T	A	D	J	H	K	A
I	B	S	O	T	R	P	N	N	L	A	C	O	B	F
L	O	V	E	L	A	I	E	L	D	E	B	S	M	P
E	M	K	Q	M	J	L	G	E	G	U	M	P	A	H
T	I	P	O	R	O	P	P	R	P	G	A	E	L	O
O	L	E	H	L	N	S	N	O	T	R	Y	D	E	T
M	A	N	A	J	O	R	L	D	A	E	R	E	J	E
O	Ñ	S	D	H	I	R	R	A	Ñ	B	R	R	K	L
P	R	I	A	D	R	I	L	R	M	L	U	I	R	Y
R	H	O	S	T	E	R	I	A	C	A	D	A	O	T
E	S	N	O	R	W	Q	U	P	A	D	N	O	F	A
J	P	A	P	Z	O	E	G	O	P	X	B	M	P	E
A	W	E	L	R	E	F	U	G	I	O	N	O	S	N

Solución:

A	H	J	P	O	L	M	E	S	O	N	V	D	I	B
G	A	O	V	H	Y	F	A	L	X	U	O	E	L	L
L	C	F	S	I	V	E	N	T	A	D	J	H	K	A
I	B	S	O	T	R	P	N	N	L	A	C	O	B	F
L	O	V	E	L	A	I	E	L	D	E	B	S	M	P
E	M	K	Q	M	J	L	G	E	G	U	M	P	A	H
T	I	P	O	R	O	P	P	R	P	G	A	E	L	O
O	L	E	H	L	N	S	N	O	T	R	Y	D	E	T
M	A	N	A	J	O	R	L	D	A	E	R	E	J	E
O	Ñ	S	D	H	I	R	R	A	Ñ	B	R	R	K	L
P	R	I	A	D	R	I	L	R	M	L	U	I	R	Y
R	H	O	S	T	E	R	I	A	C	A	D	A	O	T
E	S	N	O	R	W	Q	U	P	A	D	N	O	F	A
J	P	A	P	Z	O	E	G	O	P	X	B	M	P	E
A	W	E	L	R	E	F	U	G	I	O	N	O	S	N

3. EL RESUMEN

1. Resume toda la obra en veinte líneas más o menos.

2. El siguiente resumen estaba ordenado, pero las alocadas cómicas lo han puesto patas arriba. Ordénalo tú para que tenga sentido:

a) Cuando el caballero cae en la trampa de Mirandolina y está loco de amor, ella se burla de él, dándole celos con Fabricio, al que realmente ama.

b) Pero finalmente, Mirandolina declara delante de todo el mundo su amor por su criado Fabricio y despacha de la posada a los tres pretendientes para que su futuro marido viva tranquilo y sin sospechas ni celos de nadie.

c) Además se añade al cortejo de los pretendientes un caballero engreído, que habla mal de las mujeres y al que Mirandolina se propone castigar para vengarse así de sus palabras.

d) Una hermosa y coqueta posadera florentina es pretendida por un conde y un marqués, de los que se burla constantemente.

e) Al enredo se suman también dos cómicas que aparecen por la posada. Éstas, con sus intervenciones, van a servir para poner de manifiesto la tacañería del marqués y la vulgaridad del conde.

f) A su vez el marqués y el conde sienten celos del caballero porque creen que Mirandolina ha caído en sus brazos y al final se enzarzan los tres en una especie de duelo.

El orden es d, c, e, a, f, b.

4. EL TEMA

1. ¿Cuáles son los diferentes tipos de amor representados en la obra? ¿Con qué personaje relacionarías cada tipo de amor?

Carnal hacia Mirandolina (Marqués, Caballero y Conde).

Material hacia el dinero, la bebida y la comida (gula). (Marqués, Caballero y Conde).

Profundo y verdadero, el de Fabricio.

Sexual, a las Comediantas.

2. ¿ Crees que Mirandolina sufre realmente lo que conocemos como acoso sexual?

No. Es ella la que juega con los hombres. Al final de la obra siente temor ante la reacción violenta del caballero por sentirse desdeñado.

3. ¿Crees que Mirandolina hubiera actuado de la misma forma si viviera en nuestra sociedad? ¿Jugaría con sus pretendientes, temería el qué dirán, se casaría...)

Respuesta personal. No estaría supeditada al qué dirán ni al matrimonio por obligación moral.

4. En la sociedad en la que vivimos, ¿Crees que existen personajes similares a los retratados en la obra?

Sí. La seducción y el amor son temas universales desarrollados en todas las épocas y lugares.

5. Desde tu punto de vista, ¿Consideras que la personalidad y actuación de Mirandolina en el texto ayuda o perjudica para dignificar el papel de las personas en general y de la mujer en particular?

Respuesta libre.

6. Redacta una escena final en la que aparezcan Mirandolina, su padre, Fabricio y el Caballero. Debes variar el final de la obra de la versión leída.

Respuesta libre.

7. Debate sobre el siguiente tema: La importancia del humor en las relaciones personales.

5. EL ESPACIO Y EL TIEMPO

1. ¿En qué país y ciudad se desarrolla la acción? ¿Por qué crees que el autor la sitúa ahí?

En Florencia, Italia. Carlo Goldoni era italiano y, aunque había nacido en Venecia, seguramente conocía bien Florencia y prefirió situar la acción en esa ciudad como más representativa de cualquier ciudad italiana.

2. ¿Hay más de un espacio escénico? ¿Cambia a lo largo de la obra?

La obra se desarrolla esencialmente en el patio de la posada pero también aparecen en el escenario las habitaciones de dos huéspedes. En algunas escenas, las habitaciones están cerradas pero otras veces podemos ver también lo que ocurre en una de ellas o en las dos simultáneamente. No cambia en toda la obra.

3. En el teatro neoclásico del siglo XVIII, se respetaba la llamada regla de las tres unidades y una de ellas era la de lugar ¿sabes en qué consiste?

La obra dramática debía situarse en un mismo espacio escénico durante toda la acción.

4. ¿Se respeta en *La posadera* la unidad de lugar?

No totalmente porque vemos también algunas veces las habitaciones de los huéspedes de la posada aunque nunca salgamos de ella.

5. ¿En qué época se desarrolla la acción y por qué crees que el autor la ha elegido?

Se desarrolla en el siglo XVIII, en 1753. Lo pone el autor en un epígrafe detrás del título y los personajes aunque no se cita después ninguna fecha concreta a lo largo de la obra. Ese es el año en que se escribió y se estrenó *La Posadera* así que la comedia se sitúa en un momento absolutamente actual para el autor.

6. Señala rasgos propios del siglo XVIII que puedan percibirse en la obra: muebles, utensilios, vestuario etc. ¿Hay diferencias de atuendo entre personajes de distinta clase social o profesión?

(Se debe responder después de ver la representación).

7. Otra de las unidades obligadas para el teatro neoclásico era la de tiempo. ¿Sabes en qué consiste? ¿Se respeta en *La posadera*?

La acción debía durar un máximo de 24 horas. En esta obra no hay datos concretos que marquen el tiempo aunque parece que transcurre más de un día. De todos modos, la acción no excedería demasiado ese límite exigido por los neoclásicos.



6. LA ESTRUCTURA

1. ¿Cuántos actos tiene la obra?

Dos.

2. ¿Sabes qué diferencia hay entre un acto y una escena?

Acto es una parte de la obra que termina con una bajada del telón.

Escena es cada una de las partes en que se divide un acto de una obra teatral en la que están presentes los mismos personajes.

3. ¿Dónde situarías la presentación, el nudo y el desenlace?

Presentación: termina con la aparición de los cuatro personajes principales: Mirandolina, Conde, Marqués y Caballero.

El nudo termina con la rendición del Caballero, el enfrentamiento entre los tres rivales masculinos y la duda de Mirandolina sobre cuál va a ser su decisión final.

Desenlace: decisión de Mirandolina de casarse con Fabricio rechazando a los otros pretendientes.

4. Señala un momento de la obra en el que se dé una situación de máximo enredo.

Respuesta libre. (Serviría cualquier escena en la que aparecen la mayoría de los protagonistas dentro del desarrollo).

5. Esta obra es una comedia. ¿Sabes qué significa ese término?

Obra teatral de conflictos ligeros y muchas veces divertidos que terminan felizmente.

6. ¿Sabes qué es una tragedia?

Obra teatral de conflicto serio en la que los protagonistas acaban vencidos por elementos fatídicos.

7. ¿Podrías imaginar un final trágico para nuestra obra?

Respuesta libre.

8. ¿Crees que Goldoni ha querido enseñarnos algo con este final?

Respuesta libre. (Se puede intentar que la respuesta vaya en la línea de valorar el amor verdadero frente a convenciones sociales o intereses económicos).

7. LOS PERSONAJES

1. Clasifica los personajes de la obra en principales, secundarios y otros menos importantes en el desarrollo de la acción.

Principales: Mirandolina, el conde, el marqués y el caballero.

Secundarios: Hortensia, Deyanira, Fabricio.

Pueblo: Las viejas, el criado del caballero (Gino), los otros criados de la posada, los cómicos, el ciego y los músicos.

2. Clasifica los personajes de la obra teniendo en cuenta su rango social.

Aristócratas: marqués, conde y el caballero.

Personajes del pueblo: todos los demás.

3. Establece un paralelismo entre el conde y el marqués teniendo en cuenta su origen, estatus social, su personalidad y su actitud hacia Mirandolina.

Ambos pertenecen a la aristocracia aunque, mientras al marqués el título le viene por linaje, el conde lo ha adquirido comprándolo.

Si el conde es un aristócrata acaudalado, el marqués lo único que posee es su título pues está arruinado.

Ambos están enamorados de Mirandolina y pretenden conquistarla utilizando las armas que poseen: el conde su dinero y el marqués sus títulos.

El conde utiliza modales más bruscos, menos refinados, fruto quizás de su procedencia, y otorga gran valor al dinero como medio de conseguir lo que se propone. Es también más inmoral.

Ambos son, en algunos momentos, rivales; en cuanto al objetivo que persiguen aparecen como aliados, aunque en el fondo entre ellos existe gran enemistad.

Aunque el objetivo de ambos, conseguir los favores de Mirandolina, es el mismo, la forma de actuar de uno y otro difiere. El marqués pretende conquistarla siendo cortés con ella, caballeroso y tratando de protegerla. El conde, en cambio, la agasaja con múltiples regalos.

4. Elige un personaje de la obra y caracterízalo.

Respuesta libre.

8. LENGUAJE Y ESTILO

1. A la vez que se lee la obra o a partir del comentario de un fragmento determinado, se debe localizar algún recurso estilístico sencillo, indicando su nombre y explicando el efecto que produce.

Hay muchos ejemplos en el listado del análisis.

2. Qué te sugiere el nombre de "Forlipópolis"? ¿Cómo se llaman esos valores o significados que asociamos a una palabra? ¿Te parece que le van al marqués?

Libre en función de las connotaciones que se aprecien.

3. Comentario del monólogo de Mirandolina en el que se burla de las insinuaciones amorosas del marqués. El texto comienza "¡Uy, lo que ha dicho! El excelentísimo marqués de la Miseria se casaría conmigo."

El fragmento es muy rico en recursos expresivos. En él se concentran muchos de los señalados en el estudio precedente.

4. ¿Qué rasgos de carácter van asociados a determinados animales?

Zorro: astucia; cerdo: suciedad, maldad; gallina: cobardía; buitres: agresividad, peligrosidad; lince: inteligencia y astucia....

5. Explica el sentido de bisbiseo, cascabeleo, susurro y frufrú, y por qué se consideran onomatopéyas.

6. En una de las frases hechas, se dice "hacer de Casanova". Busca información sobre este personaje. ¿Crees que en nuestra literatura hay algún personaje equivalente?

Primera parte de la pregunta: deben localizar información en diccionarios, enciclopedias, internet... Segunda parte: El personaje más relevante, equiparable a Casanova, sería don Juan Tenorio.

7. Explica el significado de las siguientes frases hechas: Meterse en camisa de once varas. Estáis sin blanca. Que no quiere pan, le daremos migas. La procesión va por dentro. Ya les había dado con la puerta en las narices. Tomas el rábano por las hojas. Acaso haya tajada que sacar. Haréis nuestro agosto. Su señoría es harina de otro costal. Caerse los anillos.

8. Escribe con frases enunciativas, y siguiendo un razonamiento, la intervención del Caballero “¿Cómo? ¡Ay!....” Esta intervención se encuentra al comienzo del segundo acto, cuando Mirandolina finge un desmayo ante el Caballero.

Es posible que el desmayo de Mirandolina se deba a su enamoramiento de mí. Yo también estoy enamorado de ella, de su hermosura. No tengo nada con que animarla. Buscaré a alguien.

9. Explica el tipo de oraciones subordinadas que aparecen en el parlamento del Marqués, en la escena del regalo del frasquito a Deyanira:

“¡Se va tan contenta porque cree haberme sacado una joya! ¡Mira que no distinguir el oro de la bisutería! Menos mal que me sale barata. Ahora, si Mirandolina quiere el frasco le tendré que comprar otro. Pues se lo compraré. Cuando tenga con qué.

Explica también el tipo de subordinadas del monólogo de Mirandolina, en el acto segundo, tras escuchar la coplilla maliciosa del ciego. El texto comienza así: “¿No lo dije....?”

10. Hortensia dice a Deyanira: “Las clases privilegiadas deben confraternizar con el pueblo”. ¿Qué clase de palabra es “confraternizar”, atendiendo a su origen, a sus componentes y al nivel de uso lingüístico? ¿Qué sinónimos podríamos utilizar?

Es un cultismo por su origen. Por su estructura es parasintética, formada por el prefijo “con” (en compañía), el lexema “frater” (hermano) y el sufijo “-izar”, con el que se forma el verbo. Un sinónimo sería “relacionarse”, “aproximarse”.

11. A lo largo de la obra, se emplean, muchas veces con tono irónico, distintos tratamientos: “Ilustrísimos señores”, “Vuestra señoría”, “Su Excelencia”, “Su Ilustrísima”. ¿Se siguen usando hoy en día? ¿En qué contextos sociales o profesionales?

No se utilizan en el lenguaje cotidiano, pero sí en el jurídico y en el administrativo.

12. Dice el marqués: “Solo que yo no diría *dotar*, sino *subvencionar*” Mira en el diccionario el significado de ambas palabras. ¿Qué diferencia semántica hay entre ellas? ¿Qué relación guardan entre sí?

Consulta del diccionario.

Actividades para Bachillerato



1.- EL AUTOR Y SU ÉPOCA

1. ¿Qué es la “Commedia dell’ Arte”? ¿Qué relación tiene Goldoni con ella?

Esta técnica de los italianos fue muy apreciada en toda Europa desde el siglo XVI y especialmente en Francia. La lengua italiana además era conocida por bastante gente de la clase social alta (recuérdese que Goldoni fue requerido en palacio por el propio rey Luis XVI para instruir a sus familiares en dicha lengua, como dijimos en su biografía). París acogió con entusiasmo a los comediantes cisalpinos que hizo traer Catalina de Médicis; al principio compartieron con Molière la sala Petit-Bourbon y luego la sala del Palais Royal; desde 1680 tuvieron para ellos solos el Hôtel de Bourgogne. Los actores italianos y especialmente Trivelin y Scaramouche, fueron bien acogidos y saltaron pronto a la fama; en sus comedias representadas aparecían tipos invariables y convencionales y tenían la habilidad y el arte de introducir en un pequeño esbozo literario previo, “canovaccio”, improvisados diálogos, cantos, mímica expresiva, saltos, juegos malabares, etc., haciendo que su imaginación completara dicho esbozo alterándolo, ampliándolo, manipulándolo (véase lo que se dice de Goldoni y los centones en otra cuestión).

2. ¿Cuándo y dónde surge?

Siguiendo por las tendencias populares del mimo latino y de los *jaculatori*, que tuvieron cierto arraigo en las farsas de las “Sacras Represtaciones”, la comedia se apoyaba cada vez más en el movimiento, la burla, y la improvisación. Ecos de los rasgos de las comedias de Plauto, de “El Decamerón” y de las comedias de pastores, agrandados por el efecto de la imaginación, pueden rastrearse en la comedia renacentista que, a diferencia de la tragedia, desciende a la amabilidad, a la cordialidad para así poder tratar con mayor libertad los problemas de la clase media que representa. La comedia viene a ser un documento social de primera magnitud, reflejo de los modos de vida y un ejemplo de las buenas y sobre todo de las malas costumbres, hecho desde los cánones burgueses propios del momento. Así se configura un entramado teatral satírico, moralista y a la vez espectacular que, avanzando el siglo, adquirirá tonos más melodramáticos. A veces se encuentran ya galerías de tipos de marcado acento realista: uso de dialectos, personajes-tipo, preferencia casi absoluta por la prosa etc., abren mayores cauces de comprensión entre el escenario y el público.



3. Qué importancia tiene para el teatro universal y la cultura?

Autores, obras, personajes, temas y técnicas de los italianos fueron conocidos, admirados e imitados en otras épocas y países, por ejemplo en Francia o sirvieron para recrear el momento, la vida, habilidades, penurias, amores, etc. del mundo de los cómicos por ej. Rafael Sabatini nacido en 1875 y que alcanzó fama y renombre insospechados en 1921 con su novela "Scaramouche".

4. ¿Sabrías citar algunos de los personajes-tipo y algunos de sus rasgos más significativos?

Cada actor constituía un personaje que estaba caracterizado por una máscara. Los personajes eran arquetipos con unas características propias.

Hay tres categorías: criados, amos y los amantes. Criados (*zanni*) de procedencia rural y algo tontos, que reciben golpes, se burlan de los viejos, pretenden vender a su hermana al mejor postor, etc. El más importante Arlequín de Bérgamo y su popular compañero Brighella; Polichinela de origen napolitano, que es algo filósofo, Pedrolino, Sganarello... etc; Colombina es la criada, compañera de Arlequín y pretendida por el amo; otras, Coralina, Esmeraldina, etc. Amos: Pantalón, comerciante veneciano; el Doctor, ignorante supino, es de Bolonia; el Capitán, que representa el poder militar, puede apellidarse Matamoros, Basilisco, etc. Humilla a los criados como campesinos que son; es un tipo muy característico, procedente del sentir crítico italiano sobre la presencia militar española en sus tierras; es español y a la vez bravucón, fanfarrón, pusilánime, cobarde... un eco del "miles gloriosus". Los enamorados: una pareja de jóvenes que suelen ser hijo o hija de Pantalón, o viceversa del Doctor, suelen ir sin máscara y tienen nombres bucólicos como Rosana, Angélica o Florindo, Octavio. De procedencia petrarquista, son más dignos que los fantoches con los que conviven en los escenarios y por tanto el elemento crítico está más atenuado en ellos.

5. ¿Qué ventajas e inconvenientes puede tener la repentización o improvisación?

Libre, aunque se pueden ver reflejados en la biografía de Goldoni y en las palabras de él mismo en sus Memorias cuando consultó *los Centones*, especie de textos breves redactados por un actor que contienen todo un repertorio de pequeños diálogos, monólogos, acciones de humor prefijadas (*lazzi*), a la vez que ciertas notas documentales y legales; en su juventud los cotejó merced a viejos comediantes y vio también los dibujos que ilustran los viejos libritos, las escenografías, etc.

6. ¿Qué hizo Goldoni por la *Commedia dell'Arte*?

Una buena parte de su producción la componen obras inspiradas en ella. En ellas condensa felizmente, de forma literaria, toda una tradición que apenas había dejado textos. Para algunos, esta fijación textual puede significar una traición al espíritu de dicho género, a su improvisación y espontaneidad; sin embargo Goldoni ofrece unos ejemplos de calidad tal que suponen un nuevo aliciente estético para cuantos practican este género; de no ser por él, hoy no tendrían éxito *Arlequín, servidor de dos amos* y otras que se siguen programando con normalidad. En 1987 el Taller de Teatro Navarro Villoslada representó una comedia del arte de Goldoni, *Los dos gemelos venecianos*, con enorme éxito.

No debe olvidarse lo que en París hizo por ella tras ser reclamado por el Teatro Italiano. (Véase biografía).

7. ¿Por qué crees que Goldoni tuvo rivales y detractores?

Los cambios no suelen ser bien aceptados y, si además alguien tiene éxito con ellos, mucho peor.

El público suele ser también reticente a las novedades e incluso inamovible en sus gustos por el esfuerzo que ello pueda suponerle o por otras razones.

8. ¿Quiénes son recordados y celebrados hoy en los escenarios?

Los rivales únicamente son conocidos por los estudiosos de esa época y Goldoni sin embargo, tiene una proyección universal hoy.

9. Goldoni escribe unas *Memorias* famosas por la radiografía que hace de su época, por dejarnos conocerle mejor en todos los sentidos, porque nos permite asistir a los sucesos políticos, sociales, culturales, morales e históricos de Italia y de Francia. ¿Qué son las memorias? ¿Conoces algunos autores que las hayan escrito, además de él y su rival Carlo Gozzi?

Memorias: en la acepción décimo tercera del diccionario: "Libro o relación escrita en que el autor narra su propia vida o algunos acontecimientos de ella". Los libros de memorias suelen ser más o menos selectivos. Algunos dan una visión general de la vida "tamizada" mucho o poco por el filtro del "espejo ocasional de la memoria personal", por lo que u omiten hechos, o desdibujan la realidad o dan una visión sesgada de la misma.

Muchos de los “famosetes” de ahora han escrito las suyas y se inventan un pasado a medida de sus inquinas, que puede resultar una bomba de relojería para los aludidos. Suelen ser frecuentes las de las “EX”: por ej. M^a Luisa Merlo, Marisa Medina, Lucía Bosé, María Jiménez, Begoña Aranguren, aunque algunos de sus maridos no se quedan atrás, por ejemplo, Vilallonga.

Nota: Quizás se conozcan muchas más por lo que sería oportuno trabajar transversalmente el cotilleo, el “despelleje”, etc., muy al uso en todos esos programas tan zafios que suelen ver adolescentes y no adolescentes y donde lo cutre parece ser la tarjeta de visita hoy en nuestra sociedad.

Algunas otras memorias tienen más enjundia y sinceridad como puede verse en las de algún personaje histórico el cardenal Mitszentzi, el político Charles de Gaulle, el humorista Gila, etc.

Otras son escritas de forma novelada por ejemplo, *Memorias de África* de Isak Dinesen, subtitulada *Lejos de África-Sombras en la hierba*, que ha sido llevada al cine. El libro contiene una sincera evocación de muchos momentos y avatares de la vida, se basa la obra en muchos recuerdos emotivos y sinceros y está escrito a posteriori.

Se da también el caso de grandes escritores y/o intelectuales que son capaces de evocar una época magistralmente desde la perspectiva de algún personaje histórico por ejemplo Margarita Yourcenar, quien, con sus *Memorias de Adriano*, supo conmovernos a todos hace unos pocos años.

Pío Baroja tiene dos libros de memorias, *Juventud y egolatría* y *A la vuelta del camino*.

La lista se podría dejar abierta para ser ampliada a conveniencia de cada uno.

El relato de forma autobiográfica ha sido un recurso literario desde antiguo en nuestra historia de la Literatura recordemos la *Vida del Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* o *La historia de la vida del Buscón*.

La vida del escudero Marcos de Obregón está llena de recuerdos personales de Espinel y se acercaría más al concepto que hoy tenemos de memorias, por citar algún otro ejemplo, y son sinceras y veraces autobiografías. *El libro de la vida y el libro de las fundaciones* de Santa teresa de Jesús y *las Confesiones* de San Agustín.

En la literatura actual algún relato de ficción presenta forma autobiográfica como *La familia de Pascual Duarte* de Camilo José Cela.

La lista de autores y obras se puede ampliar.

10. ¿Cómo se llaman los escritores que se opusieron a las innovaciones de Goldoni?

Detractores.

11. ¿Quiénes son los detractores?

Abate Pietro Chiari, Brescia, 1711-1785. Jesuita y profesor de Elocuencia. Se estableció en la corte de Francisco II en Módena. En sus novelas se propuso introducir las ideas racionalista en Italia: "La filosofía italiana". Rival de Goldoni, al que imitó sin embargo en sus comedias. (Véase apartado de la biografía de Goldoni). Describió la vida teatral en una trilogía novelesca: *La bailarina honrada* (1754), *La cantante por desgracia* (1754) y *La comediente afortunada* (1755).

Carlo Gozzi, (véase biografía de Goldoni) Entre 1761 y 1765 compuso con intención polémica diez *Fiabe* o fábulas dramáticas en las que aparecen las máscaras y los chistes de la *Commedia dell Arte*. Son leyendas orientales, cuentos infantiles, escenas satíricas de tema contemporáneo. La polémica se agudizó cuando a las obras de Gozzi, llenas de elementos maravillosos, Goldoni opuso 16 obras escritas en una sola temporada, en las que puso de relieve la importancia que concedía a la descripción realista y a los caracteres. Para evitar a su rival, al que se había unido uno de sus antiguos adversarios, el Abate Chiari, se marchó a París. En *Memorias inútiles*, de 1797 recogió sus altercados con Goldoni y Gratarol.

12. ¿Por qué imaginas que Goldoni no volvió a Italia?

Libre, dejando volar la imaginación.

Se puede comentar con los alumnos algún dato de la biografía y que ellos deduzcan.

13. ¿A qué puede deberse que en su época fuera más valorado y admirado (por ejemplo, entre otros, por Voltaire, el Rey Luis XVI, los responsables del Teatro Italiano de París, los espectadores de sus propias obras, etc.) en Francia que en Italia?

Libre.

Sugerencias: Quizás porque las clases sociales altas apreciaban el teatro y la cultura italiana o porque veían en su teatro la línea de Molière o porque al situar a los personajes en otro contexto espacial, los espectadores no se considerarían retratados o reflejados en la escena; porque su "chauvinismo" era fomentado desde la escena al situar los vicios, errores, debilidades humanas fuera de sus fronteras y, en definitiva, porque los pioneros en general y él lo fue en la reforma de la comedia en Italia no suelen llevarse la mejor parte.

14. "Nadie es profeta en su tierra". Explica el sentido de este dicho.

Con esta expresión se da a entender que no suelen reconocerse los méritos de una persona en su entorno inmediato o en su país, por lo que debe abandonar a los suyos si desea triunfar. La frase la pronunció Jesús, y se recoge en los Evangelios: Lucas 4,24; Mateo 13,7; Marcos 6,24; Juan 4,44: "Si se hubiera quedado aquí nunca habría salido de la mediocridad, y es que nadie es profeta en su tierra".

15. ¿Sabrías sintetizar los rasgos del teatro de Goldoni?

Se opuso a la comedia improvisada, a las intrigas complicadas y repletas de bur-las vulgares con obras en las que el diálogo, las costumbres y los personajes se ins-piraban en la vida real. Devolvió al teatro italiano el carácter de naturalidad que había perdido después del siglo XVI, usó el dialecto veneciano y el toscano (lengua oficial de Italia hoy), profundizó en la caracterización psicológica superando los caracteres "tipo", dio a la burguesía y al pueblo categoría en cuanto personajes.

16. Señala otras lenguas románicas que, como el toscano y el castellano, se hablan hoy en la Comunidad Europea. Enumera y sitúa geográficamente los dialectos del castellano y los de las lenguas cooficiales de España.

Se podría definir el término y hacer que los alumnos buscaran la respuesta en su libro de texto. Así se trabajaría el área de competencias básicas "aprender a apren-der y autonomía en el manejo de la información".

17. ¿Sabes si en España hubo polémicas literarias o teatrales en el XVIII?

Sí, entre escritores egregios la polémica ha sido un hecho frecuente en todas las épocas y países, pero fue incisiva en el XVIII entre los tradicionalistas y los neoclásicos. En el siglo XVIII el polemista por antonomasia fue Forner, quien arremetía contra todos tanto y, tantas veces que Leandro Fernández de Moratín en una célebre carta le aconsejaba: “Deja en paz a los Iriartes, y a Ayala, y a Trigueros, y a Valladares, y a Moncín, y a Huerta y a tres ó cuatro docenas de escritores de quienes te has declarado enemigo”.

En esa época y desde las Instituciones también hubo detractores y se tomaron medidas de censura. Así, por ejemplo, mediante la promulgación de la Real Cédula de 11 de junio de 1765, del rey Carlos III, fue suprimida la representación de los autos sacramentales por “desaconsejables”. Este “ilustrado” seguía de cerca la máxima de Boileau: “Rien n’est beau que le vrai” (Nada es más bello que lo verdadero), máxima racionalista donde las haya.

18 ¿Qué autor español propone una renovación en el teatro en el siglo XVII?

Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias* expone su normativa e ideas acerca de la comedia, y aplica dichas reglas cuando escribe las suyas, así como otros dramaturgos de la época que le siguen en esta innovación, por ejemplo, Tirso de Molina, Ruiz de Alarcón, etc.

19. ¿Sabes si tuvo detractores?

Sí, Cervantes, Argensola.

Miguel de Cervantes, ya que había recibido una educación clásica basada en la preceptiva aristotélica a través de los tratados de Pinciano, había aprendido que la comedia “debe ser moralizadora y docente a la manera de Terencio, con ciertas exigencias de acción, lugar, tiempo, que no pueden transgredirse, fijado el número de actos, etc.”

En el capítulo XLVIII de la primera parte de *El Quijote* y, por boca del canónigo, formula sus ideas acerca del teatro y expone los mismos conceptos que le habían enseñado en su juventud.

20 ¿Qué otros autores de la literatura española recuerdas que hayan polemizado y/o rivalizado entre ellos?

Libre.

Sugerencias: Lope-Cervantes-Quevedo-Góngora. Son conocidos suficientemente los textos de todos ellos. En la actualidad, por ejemplo, Mario Vargas Llosa y Gabriel García Márquez llegaron a pegarse en público.

J. Ortega y Gasset con sus Teorías-ideas acerca de la novela y Pío Baroja; el primero dice del segundo que "sus novelas no tienen ni argumento, ni técnica ni personajes" y éste le responde que "la novela es un género ancho y proteico, vital y complejísimo que admite las más diversas manipulaciones" lo que viene a ser según Cela "un saco en el que cabe todo".

21. Significado de "polémica", sinónimos de esa palabra, familia léxica de la misma.

En la tercera acepción del diccionario de la RAE: "Controversia por escrito sobre materias teológicas, políticas, literarias o cualesquiera otras".

Familia léxica: Polémica-o (adjetivo): Perteneciente o relativo a la polémica; polemista: escritor que sostiene polémicas; polemizar: sostener o entablar una polémica.

Sinónimos: Discusión, disputa, controversia, debate, contienda, altercado, cuestión...

22. Busca el significado de tragedia, comedia, actor, máscaras, unidades, arquetipo.

Momento idóneo para ayudar al alumno a ser autónomo en el aprendizaje: que sepa manejar el diccionario. Se podrían hacer grupos de búsqueda y fomentar la cooperación.

2. EL TÍTULO

1. ¿Por qué se titula así la obra?

Porque la obra está ambientada en una posada regentada por una posadera joven y guapa que cuenta con varios pretendientes, lo cual va a dar origen a toda la trama y al enredo de la obra.

2. ¿Qué significado tiene la palabra *posadero/a*? ¿Adquiere a veces otro significado diferente? ¿A qué se debe?

Ver justificación del título. Respecto a la segunda pregunta, además de las diferentes acepciones de la entrada de la palabra, el diccionario registra otra entrada en femenino plural, tal vez poco conocida del alumnado actual, pero muy común en otras épocas. Se trata de la palabra *posaderas* con el sentido de "nalgas", que probablemente fuese una especie de eufemismo.

3. Escribe las palabras relacionadas con la familia léxica de *posadera*.

Posar, posadero, poso, aposentar, posaderas, aposento, aposentamiento, aposentador, reposar, reposo, reposado...

4. ¿Qué criterios sigue un autor para titular una obra?

Depende de lo que quiera sugerir en el espectador y del tipo de obra. Puede optar por un título simplemente descriptivo que aluda al protagonista, su nombre, oficio, al espacio en que se sitúan los hechos....; o bien por un título metafórico, sugerente o simbólico...Esta obra se podría prestar por ejemplo a títulos de carácter popular (refranes o similares).

5. Sugiere otros títulos para la obra.

- a) de tipo metafórico.
- b) de tipo realista.
- c) de tipo popular.

Libre.

6. ¿Qué palabras pertenecen al mismo campo semántico de posada?

Venta, mesón, fonda, hospedería, hospedaje, hostería, figón, albergue, refugio, bungalow, hotel, hostel, motel, alojamiento, parador, pensión...

7. ¿Crees que en la época habría muchas mujeres que regentaban un negocio?

Probablemente el espectador del S. XVIII fuese pensando que la posadera iba a ser la mujer del posadero, pero también es posible que fuese preparado para algún tipo de enredo amoroso; que no pensara encontrarse con una posadera soltera, joven, bella y con esa capacidad de dirigir su vida a la par que sus negocios. Goldoni optó por el título de *La belle aubergiste* en la versión francesa.

8. Actividades de comparación entre la obra y una canción.

Muiñada (canción popular gallega)

Era unha noite de chuvia e de frío
a que eu pasei, no muiño do río!
Toda contenta empecei a cantar,
pra non ter medo e á noite pasar!
Dum, dum, petan á porta,
saio a correr:
é Marquexiño
que viña moer.
Viña cun conto, levado do demo
cousas que as mozas,
moitas non queremos!
O pillo decía: eu quero moer,
no muiño do río, oxe tén de ser.
No meu muiño non moe ninguén,
tódos o queren porque moe ben.
Que moe ben, dirano os tolos,
pro, polo visto, non moe pra todos.
E se ti queres, pra mi moerá
e se non queres xa te pesará .
E, se me pesa, hei de pousar
pero, por ti, non he de chamar
Pero Marquixo, como é "caradura"
fóise achegando e colleume a cintura.
Eu teño xenio, logo me enfadei,
co aliviadoiro, no lombo lle dei.
Botéino fora, e cerreille a porta
porque pensei que lle daba unha volta.
Pobre Marquixo, qué mal lle saleu,
que levou na chepa, e mais non moeu.

Era una noche de lluvia y de frío
la que pasé en el molino del río;
toda contenta empecé a cantar,
para no tener miedo y la noche pasar.
Dum, dum, llaman a la puerta,
echo a correr:
es Marquexiño
que viene a moler.
Venía con un cuento, traído por el diablo
cosas que la mozas,
muchas no queremos.
El pillo decía: yo quiero moler,
en el molino del río, hoy tiene que ser.
En mi molino no muele nadie,
todos lo desean porque muele bien.
Que muele bien, lo dirán los locos,
mas, por lo visto, no muele para todos.
Y si tú quieres, para mí moleré
y si no quieres ya te pesará.
Y si me pesa, me he de aguantar
pero, por ti, no voy a llamar.
Pero Marquixo, como es caradura
se fue acercando y cogió mi cintura.
Yo tengo genio, así que me enfadé,
con el orinal, en la espalda le di.
Lo eché afuera, y le cerré la puerta
porque pensé que iba a volver.
Pobre Marquixo, qué mal le salió,
que llevó en la chepa y ya no molió.

a) ¿Qué semejanzas y qué diferencias encuentras entre esta canción y el argumento de La posadera?

Las semejanzas son tanto de tono, como de personajes. En ambos casos la protagonista es una mujer sola, que está en un establecimiento público donde se ofrece un servicio, sea alojamiento y comida (la posada), sea la molienda del trigo (molino). Tratando de aprovecharse de esta circunstancia, un caballero la requiere de amores con fines casi siempre poco lícitos. Tanto en la canción como en la obra de teatro, posada y molino parecen estar aislados de lugares de población. El tono es pícaro en ambas piezas, y en ellas el lenguaje adquiere un doble sentido de carácter claramente sexual, en la obra de teatro sucede en alguna ocasión y en la cancioncilla resulta más notorio. Otra semejanza es que tanto la posadera como la molinera no son mujeres que se amilanen, al contrario saben salir airoosas de situaciones comprometidas y se valen por sí mismas. Quizá la diferencia más notable son algunas de las circunstancias; en la canción es de noche y la molinera está absolutamente sola, sin nadie a quien recurrir; así que el peligro es mucho mayor; sin embargo Mirandolina en cierto modo está protegida por las gentes que le rodean y sobre todo por su criado Fabricio.

b) ¿Qué semejanzas y diferencias encuentras entre el personaje de Mirandolina y éste de la molinera?

Las dos son ocurrentes y astutas y saben valerse por sí mismas para salir de situaciones comprometidas. Evidentemente, en la obra teatral el carácter del personaje está más desarrollado. Mirandolina parece más pícara y más coqueta, es ella misma quien provoca situaciones de galanteo que la comprometen y de las que luego debe salir. La molinera de la canción se da de bruces con este hombre, que, al parecer, sin que ella haya intervenido para nada, viene con muy malas intenciones. Al ser el requerimiento mucho más directo por parte del caballero y encontrarse ella sola en el molino, la muchacha tiene que actuar de forma expeditiva y violenta. Mirandolina, en cambio, tiene quien la ayude y recurre mucho más a la astucia y a la sagacidad que a la fuerza. En principio, el personaje teatral es más una mujer "urbana" y aguda, que pretende burlarse de los hombres que la desprecian, bien sea por desenmascarar su hipocresía o por otros motivos más sutiles. Sin embargo el personaje de la canción da la impresión de ser más primario y rural, al utilizar la fuerza. La primera gana al hombre por la inteligencia; la segunda se pone a su altura con sus mismas armas físicas.

c) Comenta comparando la versión original y la traducción castellana algunos rasgos diferenciales entre castellano y gallego.

En el plano fónico se ve cómo los grupos consonánticos iniciales de palabra *pl*, *cl* latinos que en castellano dan *ll*, en gallego dan *ch*. Ej. *clamare* > *llamar*, *chamar*, *pluvia* > *lluvia*, *chuvia*. La *e* breve acentuada del latín en castellano da el diptongo *ie*, mientras que en gallego no diptonga. Ej. *quiero* frente a *quero*; *bien* frente a *ben*.

En el plano morfosintáctico se aprecia la posposición de pronombres en las formas personales: *dirano* (lo dirán), *colleume* (me cogió), *botéino* (lo eché)

3. EL RESUMEN

1. Resume toda la obra en veinte líneas más o menos.

2. El siguiente resumen estaba ordenado, pero las alocadas cómicas lo han puesto patas arriba. Ordénalo tú para que tenga sentido:

a) Cuando el caballero cae en la trampa de Mirandolina y está loco de amor, ella se burla de él, dándole celos con Fabricio, al que realmente ama.

b) Pero finalmente, Mirandolina declara delante de todo el mundo su amor por su criado Fabricio y despacha de la posada a los tres pretendientes para que su futuro marido viva tranquilo y sin sospechas ni celos de nadie.

c) Además se añade al cortejo de los pretendientes un caballero engreído, que habla mal de las mujeres y al que Mirandolina se propone castigar para vengarse así de sus palabras.

d) Una hermosa y coqueta posadera florentina es pretendida por un conde y un marqués, de los que se burla constantemente.

e) Al enredo se suman también dos cómicas que aparecen por la posada. Éstas, con sus intervenciones, van a servir para poner de manifiesto la tacañería del marqués y la vulgaridad del conde.

f) A su vez el marqués y el conde sienten celos del caballero porque creen que Mirandolina ha caído en sus brazos y al final se enzarzan los tres en una especie de duelo.

El orden es d, c, e, a, f, b.

3. Resume la obra de manera detallada.

4. Comenta el empleo de los conectores que nos han dado las pistas para ordenar el texto de manera coherente.

Se trata de los conectores que están marcados en negrita en el resumen corto. El resumen se ha dividido en seis párrafos. Los tres primeros estarían dentro de lo que es la presentación de la obra, por ello es lógico que aparezcan conectores de adición como además y también, que suponen un suma y sigue en la presentación

de personajes, actitudes e intenciones. El enredo propiamente dicho empieza con la doble escena de la cena; el conector temporal *cuando* recoge el resultado de esa acción (el enamoramiento del caballero) y supone el inicio del avance de la trama. El conector *a su vez*, entre temporal y aditivo, va a reflejar otro resultado o consecuencia de esa cena (las sospechas de los otros pretendientes), que se ha producido por el mismo hecho. Los dos últimos conectores relevantes son el de oposición *pero* y el de ordenación/temporalización *finalmente*, que marcan el final del enredo y de la obra con una solución diferente y opuesta a la esperada por los pretendientes.

4. EL TEMA

1. **¿Existen muchos “Caballeros” y “Mirandolinas” en la sociedad actual? Justifícalo.**

Personal (Puede dar lugar a un debate con posturas encontradas).

2. **Mirandolina comenta al final de la obra: “Aprenda de una vez el señor caballero que el amor tiene sus leyes que no conviene desafiar”. ¿A qué leyes se refiere?**

A las representadas en el buen amor: la entrega, la comprensión, la fidelidad, la confianza... que representa la elección de Fabricio como esposo. Otra interpretación de la frase podría ser que es inútil oponerse a las leyes de la naturaleza y a la atracción entre los sexos proponiéndose, como intenta el caballero, no enamorarse nunca.

3. **El padre de Mirandolina, ya fallecido, pretendía que ésta se casara con Fabricio. ¿Qué opinas de los matrimonios concertados? Se dan en el mundo actual? ¿Conoces alguna obra literaria o película en la que se aborde este tema?**

Personal.

4. **¿Qué importancia crees que tiene el humor en la obra? ¿Cambiaría mucho la obra si no se hubiera empleado este tono?**

Personal.

5. **Debate sobre el siguiente tema: La importancia del humor en las relaciones personales.**

Libre.

5. EL ESPACIO Y EL TIEMPO

1. Señala espacio y tiempo en el que se desarrolla la obra.

En Florencia, Italia. Carlo Goldoni era italiano y, aunque había nacido en Venecia, seguramente conocía bien Florencia y prefirió situar la acción en esa ciudad como más representativa de cualquier ciudad italiana. En cuanto a la época, la acción sucede en el siglo XVIII, en 1753. Lo pone el autor en un epígrafe detrás del título y los personajes, aunque no se cita después ninguna fecha concreta a lo largo de la obra. Ese es el año en que se escribió y se estrenó *La posadera* así que la comedia se sitúa en un momento absolutamente actual para el autor.

No hay en la obra referencias a personajes históricos o sucesos reales que puedan conectar la comedia con esta época y lugar determinados.

2. La obra es neoclásica, del siglo XVIII, y como tal debía someterse a la regla de las tres unidades. ¿Sabes en que consisten? ¿Se mantienen en *La posadera*?

La obra dramática debía respetar la unidad de lugar, tiempo y acción. Según la primera, toda la representación debía situarse en un mismo espacio escénico y en el caso de *La posadera*, no se respeta totalmente porque vemos también algunas veces las habitaciones de dos huéspedes de la posada aunque nunca salgamos de ella.

Según la unidad de tiempo, la acción debía durar un máximo de 24 horas. En esta obra no hay datos concretos que marquen el tiempo, aunque parece que transcurre más de un día. De todos modos, la acción no excedería demasiado ese límite exigido por los neoclásicos.

La unidad de acción implicaba un único hilo argumental y en este caso sí parece respetarse totalmente.

3. La obra de Moratín *El sí de las niñas* es también una comedia del siglo XVIII y se sitúa en una posada. ¿Podrías encontrar semejanzas y diferencias con *La Posadera*.

Respuesta libre. Se puede ayudar a percibir que hay muchas más diferencias que semejanzas. Más humorística y ligera la italiana, más "instructiva" la española. Las protagonistas, Mirandolina y Paquita, son absolutamente diferentes en actitud, carácter y comportamiento. Las dos obras tienen en común la defensa del amor verdadero y, por supuesto, el hecho de ser comedias las iguala en el final feliz.

6. LA ESTRUCTURA

1. ¿Cuántos actos tiene la obra?

Dos.

2. ¿Sabes qué diferencia hay entre un acto y una escena?

Acto es una parte de la obra que termina con una bajada del telón.

Escena es cada una de las partes en que se divide un acto de una obra teatral en la que están presentes los mismos personajes.

3. ¿Dónde situarías la presentación, el nudo y el desenlace?

Presentación: Termina con la aparición de los cuatro personajes principales: Mirandolina, Conde, Marqués y Caballero.

El nudo termina con la rendición del Caballero, el enfrentamiento entre los tres rivales masculinos y la duda de Mirandolina sobre cuál va a ser su decisión final.

Desenlace: Decisión de Mirandolina de casarse con Fabricio rechazando a los otros pretendientes.

4. ¿Qué papel crees que desempeñan las canciones en la obra? ¿Son todas del mismo tipo?

Las canciones son de dos tipos diferenciados; unas que aportan parte del contenido argumental y sustituyen a diálogos hablados y otras, por el contrario, apoyan la acción, a veces la comentan coralmente y siempre dan color y vivacidad a la escena.

5. ¿Crees que el desenlace feliz, propio de una comedia, puede tener algún otro significado?

Quizá el autor pretenda subrayar la franqueza del pueblo frente a la decadencia de los personajes más aristocráticos. Hay una cierta crítica social de las clases más pudientes que aparecen ridiculizadas y llenas de defectos frente al sano comportamiento de los personajes populares.



6. Sustituye el final feliz por un desenlace trágico o, al menos, más dramático.

Respuesta libre.

7. LOS PERSONAJES

1. Basándote en la obra ¿podrías dar razones que te lleven a dudar del amor de Mirandolina por Fabricio?

A lo largo de la obra la posadera Ilena de atenciones a los personajes aristócratas estando en todo momento Fabricio en un segundo plano.

Fabricio en varias ocasiones recuerda a Mirandolina los consejos que le dio su padre en el lecho de muerte y Mirandolina por fin decide casarse con él al encontrarse acosada y en situación bastante comprometida. Esto nos lleva a pensar que lo hace para que Fabricio la proteja.

2. Caracteriza al caballero teniendo en cuenta sus hábitos, costumbres, su actitud ante las mujeres y ante las personas que están directamente a su servicio.

Se trata de un personaje con un comportamiento ridículo, misógino, hipócrita, lleno de manías, escrupuloso... Lleva consigo un exterminador de chinches y un criado al que trata con desprecio.

En relación a las mujeres se muestra duro, machista, incapaz de enamorarse, pero en el fondo es todo lo contrario (se enamora perdidamente de Mirandolina).

3. Elige algún personaje de la obra cuya forma de actuar y pensar pueda compararse con otro de la actualidad.

Respuesta libre.

4. Establece un paralelismo entre el conde y el marqués teniendo en cuenta su origen, estatus social, su personalidad y su actitud hacia Mirandolina.

Ambos pertenecen a la aristocracia aunque mientras al marqués el título le viene por linaje el conde lo ha adquirido comprándolo.

Si el conde es un aristócrata acaudalado, el marqués lo único que posee es su título pues está arruinado.

Ambos están enamorados de Mirandolina y pretenden conquistarla utilizando las armas que poseen: el conde su dinero y el marqués sus títulos.

El conde utiliza modales más bruscos, menos refinados, fruto quizás de su procedencia, y otorga gran valor al dinero como medio de conseguir lo que se propone. Es también más inmoral.

Ambos, en algunos momentos rivales, en cuanto al objetivo que persiguen aparecen como aliados, aunque en el fondo entre ellos existe gran enemistad.

Aunque el objetivo de ambos, conseguir los favores de Mirandolina, es el mismo, la forma de actuar de uno y otro difiere. El marqués pretende conquistarla siendo cortés con ella, caballeroso y tratando de protegerla. El conde, en cambio, la agasaja con múltiples regalos.

5. Teniendo en cuenta que la acción se desarrolla en el siglo XVIII, ¿crees que Mirandolina es una mujer típica de su época o se trata de un personaje con rasgos más actuales?

Respuesta libre.

8. LENGUAJE Y ESTILO

1. Señala algunos rasgos lingüísticos que manifiesten el carácter o actitud vital de los personajes.

Caballero: ¿Lo ven? ¡Agua! Italia vive en plena barbarie. Si hubierais vivido, como yo, en las grandes cortes de Francia....

Mirandolina: ¿Que me dejo rondar? ¡Pues claro! ¿A quién no le gusta? Si bien se mira, de ese modo cumplimos nuestros deberes sociales. Es lo que tiene divertirse con un hombre, que termina fuera de sí.

2. Señala los rasgos propios del registro coloquial que hay en el monólogo de Mirandolina, cuando habla de la coquetería femenina. Se encuentra en el acto primero y comienza "Uy, lo que ha dicho! El excelentísimo señor marqués de la Miseria..."

- Entonación expresiva, muletillas (pues... pues...).
- Cambio del orden lógico de las oraciones (Harta me tienen los hipócritas. Guerra le daremos);
- Uso de frases hechas (que no quieren pan...).
- Metáforas basadas en objetos de la vida cotidiana, en concreto, de la comida.
- Frases nominales y breves (a cada cual su función. En sentido figurado).
- Uso pleonástico de pronombres (y ese caballero me parece a mí que bizquea).

Mirandolina habla a Deyanira de "vos". ¿Qué persona verbal utiliza? ¿Qué nombre recibe este uso? ¿Qué diferencia con su empleo en el español de América?

"Vos", en este caso, es un tratamiento de respeto. Sin embargo, en el español actual hablado en ciertas partes de Hispanoamérica, el "vos" es un equivalente al "tú" coloquial utilizado en España.

4. El marqués, en su afán por alabar la comida de Mirandolina, hace una enumeración creciente: "suculento, riquísimo, verdaderamente sabroso". ¿Qué recursos ha utilizado para expresar el grado superlativo? ¿Qué otros recursos podría haber empleado?

Prefijos como "super", "extra", "ultra"... , repetición del adjetivo, oración comparativa o consecutiva...

5. ¿Qué recursos expresivos utiliza el caballero en el monólogo del final del primer acto, tras la cena servida por Mirandolina. El texto comienza diciendo "¿Qué es lo que siento dentro de mí?"

- Interrogación retórica: "¿Qué es lo que siento...?"
- Metáforas: "luna, antorcha de las más carnales pasiones..."
- Exclamación: "¡Ay, luna, ...! ¡Huyamos!"
- Epítetos: "Noche perfumada y blanda. Libertina vecindad."
- Enumeración de onomatopeyas: "bisbiseo... susurro y frufú."
- Hipérbole: "El monstruo de la concupiscencia. "
- Exhortación: " ¡huyamos!"

