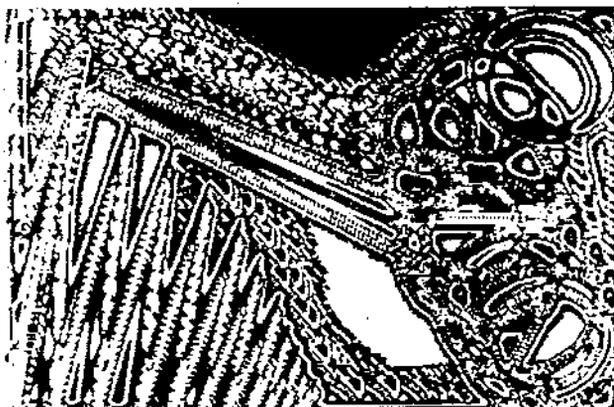


Una aproximación a las comedias de Gil Vicente

Manuel Calderón Calderón



1. EL GÉNERO "COMEDIA"

1.1. DIFERENTES CLASIFICACIONES

El primer problema que se nos plantea es el de la clasificación de las comedias dentro de la *Copilaçam*. El editor de la primera edición, Luis Vicente, las divide en cuatro géneros: "comédias", "farsas", "obras de devoção" y "tragicomédias"; mientras el propio autor, en la Carta-Prefacio al rey Don João III que va al frente de *Don Duardos*, habla sólo de "comédias", "farsas" y "moralidades".

Dentro de la crítica moderna, Teófilo Braga¹ distingue entre lo que él llama "teatro hierático", "teatro aristocrático" y "teatro popular". A J. Saraiva² menciona hasta nueve géneros: "mistério", "moralidades", "fantasia alegórica", "peça de milagres", "teatro romanesco", "farsa", "égloga", "sermon joyeux" y "monólogo", mientras que I. S. Révah³, cree oportuno dividir el teatro no religioso de Gil Vicente en tres clases:

1ª *Les farces non allégoriques, avec ou sans intrigue;*

2ª *les farces et les comédies allégoriques, où l'allégorie et assez souvent un prétexte à la satire;*

3ª *les comédies romanesques*".

Finalmente, L. Keates⁴ hace una clasificación según la función que más o menos predomina en cada una de ellas:

1) Piezas de carácter edificante: vidas de santos, pastoriles, moralidades y misterios;

2) divertimentos, entre los que estarían las comedias "a fantasia", según la terminología de Torres Naharro (*Vívvo, Rubena, Amadís, Don Duardos, A Divisa da Cidade...*, *Lusitânia, Enganos*);

3) y piezas satíricas: las farsas;

aunque advierte que algunas obras se podrían clasificar en dos o tres categorías.

(1) *Gil Vicente e as origens do teatro nacional* (Porto, 1898), p. 275-277.

(2) *Gil Vicente e o fim do teatro medieval* (Lisboa, 1981), p. 74.

(3) "La "Comedia" dans l'oeuvre de Gil Vicente", en *Bulletin d'histoire du Théâtre Portugais*, II (1951), p. 32.

(4) *O teatro de Gil Vicente na corte* (Lisboa, 1988), pp. 95-114.

A pesar de la disparidad de criterios, comprobamos la mención común del género "comedia". Pero ¿qué se entiende por "comedia"? para responder tendríamos que saber de qué elementos está constituido este género en la época de Gil Vicente.

1.2. HACIA UNA DEFINICIÓN DE LA COMEDIA.

Tradicionalmente se ha definido la comedia en función de:

- a) los personajes (de condición inferior);
- b) del tema: la realidad cotidiana de la gente común, frente a los asuntos históricos o mitológicos propios de la tragedia; sin embargo, aquí nos encontramos con elementos procedentes de otras manifestaciones para-teatrales, como los momos o las fantasías alegóricas, entre las que incluye Saraiva *A Comédia sobre a Divisa da Cidade de Coimbra y Floresta de Enganos*⁵, o narrativos ("teatro romanesco"), pues tanto *A Comédia do Viúvo* como *A Comédia de Rubena* contienen elementos que proceden de la novela de aventuras, caballeresca y sentimental;
- c) de la finalidad (provocar la risa del espectador);
- d) y del desenlace (generalmente, con una conclusión optimista: el matrimonio, la reconciliación o el reconocimiento, que en el caso de Gil Vicente suelen ir juntos, mediante la intervención de un "deus ex machina")⁶.

Elder Olson⁷ menciona algunos antecedentes en la comedia clásica de elementos que encontramos también en Gil Vicente, como el prólogo de la Comedia Vieja, donde el protagonista expone la acción de la obra, o la presencia de canciones corales. Más adelante, en la Comedia Media y en la Nueva aparecen el estudio del personaje y la comedia de costumbres. Terencio, por ejemplo, introduce elementos que no son cómicos, manipula la historia doble y complica el proceso de reconocimiento o anagnórisis.

Si nos preguntamos acerca de la idea que sobre la comedia tenían los autores del siglo XV, Juan de Mena nos dice, en el segundo preámbulo de la *Coronación*, que hay tres estilos de poesía: "tragédico", "satírico" y "comédico". Y dice de éste último: "el tercero estilo es comedia, la cual trata de cosas bajas y pequeñas y por bajo y homilde estilo y comienza en tristes principios y fenece en alegres fines, del cual usó Terencio"⁸ Y el Comendador Hernán Núñez añade: "la comedia es, según los griegos, una comprensión del estado civil y privado sin peligro de la vida, espejo de las costumbres, imagen de la verdad".⁹

Compárese ahora esto con las comedias que aquí analizaremos y con las palabras del Peregrino en *A Divisa...*, que distingue las farsas de las comedias en función del estilo:

(5) Op. cit., p. 76

(6) Patrice Pavis, *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología* (Barcelona, 1984), p. 605

(7) *Teoría de la comedia* (Barcelona, 1978), cap. IV.

(8) F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco* (Madrid, 1972), p. 21

(9) *Ibidem*

*Já sabeis, Senhores,
que toda a comédia começa em dolores;
e inda toque cousas lastimeiras,
sabei que farsas todas chocarreiras
não são muito finas sem outros primores".¹⁰*

En la época inmediatamente posterior a Gil Vicente (segundo tercio del XVI), se desarrolla en la Península el teatro itinerante (aunque también acuden a las casas de los nobles y del rey) de actores-autores o "representantes", muy relacionado con la *novella*, la epopeya y la *Commedia dell'Arte* italianas, de las que toma prestados temas y argumentos, asociándolos a otras formas de la tradición teatral como el "corral", la música de vihuela y los cantos populares¹¹. Estos autores califican a sus comedias de muy diversos modos: "exemplar", "poética"..., pero podemos extraer de todas ellas unos caracteres comunes:

- 1) La incorporación de personajes tomados de la tradición pastoril (el simple) y de las compañías italianas (la negra).
- 2) El uso de un lenguaje popular y coloquial, que incluye la utilización de refranes, mezclado con un retórica macarrónica de abuso o deforma las figuras del lenguaje.
- 3) La utilización de una mitología extraída del romancero, la superstición popular, el folklore y la lírica tradicional.
- 4) La voluntad de conectar la representación a los acontecimientos de la vida cotidiana y municipal.
- 5) El gusto por la intriga y el enredo, que propician situaciones de travestismo o enmascaramiento de los personajes.
- 6) La división de la acción en escenas simples (sin modificación del tiempo, ni del lugar ni del número de personajes) y escenas complejas (que pueden mezclar tiempos, lugares y personajes en función de la intriga o del tema).
- 7) La construcción de lo cómico a partir de dos mecanismos básicos: la actuación de un actor especialista en representar un tipo de figuras tipificadas como cómicas, y la articulación de cuadros escénicos autónomos sin relación con la acción, que se justifican por su propia comicidad.
- 8) La utilización de un muestrario cerrado de recursos (actitudes grotescas, insultos, equivocaciones, lenguaje jergal, fanfarronadas) y situaciones (el bobo cornudo y apaleado).
- 9) Y en cuanto a la puesta en escena, se caracteriza por una gran movilidad del actor sobre el escenario, el uso de la pantomima, la utilización sistemática de la música y el aligeramiento del texto dramático¹².

Por último, Alfonso de Toro¹³ ha precisado los rasgos básicos de la comedia clásica en:

(10) *Copilaçam de todas las obras de Gil Vicente* (Lisboa, 1562) Ed. facsímil de la Biblioteca Nacional de Lisboa, 1928, f. 107 v.

(11) Vid. Othón Arróniz, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española* (Madrid, 1969)

(12) AA.VV., *Teatros y prácticas escénicas I. El Quinientos Valenciano* (Valencia, 1984), pp. 243-257.

(13) Alfonso de Toro, "Tragoedia", "Comoedia" y "Tragicomedia" española en los siglos XVI y XVII", en *Gestos. Teoría y práctica del teatro hispánico*, 2 (1986), pp. 39-56.

- 1º Los "quidproquos" que provocan el conflicto en que se ven envueltos los personajes, que luchan por poseer una persona, objeto o posición.
- 2º La reducción de un conflicto universal al nivel de la risa, desarrollado en un contexto cotidiano.
- 3º Este conflicto no lleva a los personajes a la desesperación, como en la tragedia, sino a la inquietud de perder lo que poseen en sentido amplio.
- 4º Y, por lo general, existe una restauración total o parcial según la justicia poética.

Gran parte de lo mencionado hasta aquí creo que podemos encontrarlo prefigurado en el teatro de Gil Vicente. Pero veamos ahora cómo llega nuestro autor a escribir comedias.

1.3. LA FORMACIÓN DE LA COMEDIA VICENTINA

I. S. Révah¹⁴ analiza la génesis de la comedia de Gil Vicente tratando de seguir la evolución de la farsa en comedia a partir de una datación de las obras basadas en la versificación. La embajada del rey Don Manuel a la corte de León X en 1514 parece ser el momento, dentro de esta evolución, en que Gil Vicente entró en contacto con el teatro de Torres Naharro y, desde entonces, intentó adaptar su idea de la comedia. La causa por la que Gil Vicente no continuó cultivando este género, según Révah, fue debida al papel de su teatro en la corte y a las exigencias de un público más familiarizado con los momos y las alegorías que con la intriga de las nuevas obras.

Eugenio Asensio¹⁵ ha buscado el origen de las comedias caballerescas vicentinas en los momos cortesanos, algunos de cuyos elementos técnicos han pasado también a sus comedias, como la presentación escénica y el montaje a base de una selección de cuadros plásticos ilustrados con poesía y música. L. F. Rebello¹⁶ amplía aún más el repertorio de manifestaciones parateatrales que tienen lugar en la corte portuguesa durante la Edad Media y el Renacimiento.

Otros géneros literarios como la poesía cancioneril, la novela sentimental y la de caballerías acogen también este tipo de manifestaciones dentro de un medio cortesano que es todo él representación¹⁷. La aportación esencial de Gil Vicente consiste en convertir este sustrato de representaciones festivas y rituales, donde predomina el espectáculo, en dramaturgia; es decir, en piezas donde el texto (secundario antes), el gesto y las actitudes de los personajes, así como el espacio, adquieren una funcionalidad dramática¹⁸.

Por otro lado, la parateatralidad cortesana es el vehículo a través del cual Gil Vicente incorpora toda una serie de temas y motivos propios de la literatura cortesana en sus comedias: amor cortés, mitología, didactismo y alegorismo, torneos y autoexhibición (desfiles de personajes). En este sentido, Reckert ve el

(14) Op. cit.

(15) E. Asensio, "De los momos cortesanos a los autos caballerescos de Gil Vicente", en *Estudios portugueses* (París, 1974)

(16) *O Primitivo Teatro Português* (Lisboa, 1977)

(17) Ana Mª Alves, "A Etiqueta de Corte no Período Manuelino", en *Nova História*, 1 (maio 1984), p. 3-26

(18) Cfr. Michel García, "L'émergence d'un espace théâtral en Castille à la fin du XVe siècle", en *Recherches ibériques et cinématographiques*, 8-9 (1988), pp. 16-26

teatro de Gil Vicente como el final de un proceso que ha llevado, en el tránsito de la Edad Media al Renacimiento, a la confluencia de lo caballeresco medieval y lo cortesano renacentista¹⁹.

2. A COMÉDIA DO VIÚVO

2.1. EL CONTEXTO DE LA REPRESENTACIÓN.

Esta comedia fue representada en 1514, en un sarao de la corte, poco después de que Gil Vicente enviudara de su primera mujer Branca Bezerra²⁰. Es su primera comedia y con ella inaugura el tema caballeresco que luego reaparecerá en *Dom Duardos* y en *Amadís de Gaula*. Las tres están escritas en castellano. De todas sus obras anteriores, sólo dos lo están íntegramente en portugués, mientras en el resto de las comedias utiliza ambos idiomas. El uso del castellano no es extraño, dado que es el idioma de prestigio en una corte internacional como la portuguesa y el teatro de Gil Vicente es un teatro cortesano que refleja, por tanto, ese español de Portugal hablado por una minoría culta durante dos siglos²¹.

Los espectadores de la corte juegan un papel importante en estas comedias: como "deus ex machina" en *A Comédia do Viúvo*, como destinatario en la escena de las tejedoras en *A Comédia de Rubena* y como personajes dramáticos al final de *A Divisa da Cidade de Coimbra*, donde la llegada de la princesa Colimena y de sus damas da lugar a la descripción genealógica de los apellidos más ilustres de la corte.

Este final, con música y desfile de personajes reales, está más próximo a lo parateatral, al espectáculo, que a lo propiamente dramático.

En *A Comédia do Viúvo*, el protagonista es un "mercador que morava em Burgos"; pero es en su condición de viudo en la que se insiste, porque es el dato sobre el que se va a construir la comedia.

En la primera escena aparece el protagonista lamentándose de haber perdido a su compañera. Zamora Vicente²² ha señalado la originalidad de esta elegía en relación con la tradición de los plantos medievales y la poesía de la muerte. A lo largo de su intervención, el viudo nos va revelando sus vivencias compartidas con la esposa ausente, tan alejadas del acarreo de materiales tópicos que es común en la literatura feminista de la Edad Media (o antifeminista, como la intervención posterior del compadre), aunque sí se mencionan unas cualidades consideradas tradicionalmente deseables en la mujer: la humildad, la prudencia, el laconismo

(19) Stephen Reckert, "Gil Vicente y la configuración de la "Comedia", en *Literatura en la época del Emperador* (Salamanca, 1988), pp. 165-180.

(20) A. Braamcam Freire, *Vida e obras de Gil Vicente, Trovador, mestre da balança* (Lisboa, 1944), p. 106.

(21) Leif Sletsjöe, "Las lenguas de Gil Vicente" en *Actas del XI Congreso de Lingüística y Filología Románica* (Madrid), II (1968), pp. 989-1001. Albin Eduard Beau, "Sobre el bilingüismo en Gil Vicente", en *Studia Philologica: homenaje ofrecido a Dámaso Alonso por sus amigos y discípulos*, I (1960), p. 217-224, llega a la conclusión de que lo más probable es que Gil Vicente adoptara el idioma utilizado en sus cuentos al de los actores disponibles para representarlos.

(22) "Una introducción a la *Comédia do Viúvo*", en *Studia Philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso*, III (1963), pp. 619-634

y la castidad. No obstante, tales elementos residuales de una tradición muy antigua en literatura, así como la invocación final con el tópico del "ubi sunt", adquieren otras resonancia dentro de este contexto, cuya atmósfera íntima posiblemente sea trasunto de la reciente experiencia personal del autor.

El viudo va señalando aquellas actitudes observadas en la vida compartida diariamente con su mujer ("*sus mañas, su gentileza, / su tan medida flaqueza*") y evoca la compenetración emotiva que existía entre ambos, frente al vacío que ha dejado ahora la ausencia de uno ("*Alegre con mi alegría, / mi amiga de mis amigos*", etc.). Es, como vemos, un retrato indirecto de una mujer ausente. Sería interesante analizar cada una de las figuras de mujer que aparecen en las farsas y comedias de Gil Vicente²³, considerando que eran representadas ante el público, en parte femenino, de la corte.

Por lo demás, al igual que sucede en esta comedia, es frecuente que Gil Vicente se sirva de la tradición modificándola de acuerdo con los intereses de la propia comedia, como también vemos al hablar de sus otras piezas.

2.2. EL AMOR.

Es éste que acabamos de ver un concepto del amor que no está vinculado exclusivamente a lo pasional y es, además, un amor que se da dentro del matrimonio, frente al amor prematrimonial de las cantigas de amigo. Podríamos compararlo con el trato que guardan entre sí Costança y Julián, los hortelanos de *Dom Duardos*, cuyas relaciones están presididas por la delicadeza y la armonía (-por la "caritas"-) según el punto de vista ampliamente expuesto en la continuación de Jean de Meung al *Roman de la Rose*²⁴.

La intervención del fraile tratando de consolar al viudo se aleja, igualmente, de la tradición sermonaria medieval y entronca con la actitud reformista del cristianismo interior que Zamora Vicente no duda en calificar de erasmista.

Más adelante, aparece un personaje noble, Dom Rosvel, disfrazado de cabrero que sabe tocar la gaita, alusión probablemente procaz destinada a provocar la risa (-recordemos que Inês Pereira también desea un marido que "*saiba tanger a viola*"-), propia de un personaje rudo como el que aparenta Dom Rosvel con su disfraz. Hay en esta escena una crítica a la disipación del clero cuando el cabrero explica el modo de ganarse su madre la vida al quedarse viuda, amancebándose con un fraile²⁵.

Según Zamora Vicente, los rasgos erasmistas se manifiestan en la escena del fraile de varios modos: en las recomendaciones que hace el viudo para que prescindiera de exteriorizar su dolor; en el valor dado a la vida secular vivida cristianamente, por

(23) Véase un ejemplo limitado a dos casos en T. R. Hart, "Two vicentine Heroines", en *Quaderni portoghesi*, 9-10 (1981), pp. 33-53

(24) G. de Lorris y J. de Meung, *El libro de la Rosa*. Trad. de Carlos Alvar y Julián Muela (Madrid, 1986), pp. 81-82, 360-361.

(25) El comienzo de *Rubena* es la historia de una moza, hija de un abad, que ha sido seducida por otro clérigo. Más adelante, cuando unos diablitos van a por una cuna para Cismena, les recomienda la "feiticeira": "*Ide vos polo rasto / d'esses ministros e curas, / que todos têm criaturas*". Y cita el caso de Frei Vasco de Palmela, "*que tinha Madanela / cochoeria na Trindade*".

lo cual le recomienda que vuelque sus cuidados en las hijas; en el valor concedido a las obras y en la aceptación interior de la muerte.

Son éstos unos versos en lo que, por otra parte, se crea una inversión de la situación anterior. El efecto de contraste se repetirá en la escena siguiente cuando intervenga el compadre.

Providência Costa enfoca el tema del erasmismo de Gil Vicente desde un punto de vista estético, situándolo en la tradición satírica y paródica que atraviesa toda la Edad Media. Gil Vicente, dice, no ataca en ningún caso a las instituciones -eso equivaldría a socavar los cimientos del orden social-, sino a los hombres.²⁶

Sea como fuere, me parece más interesante fijarnos en la personalidad del viudo y, sobre todo, en su rechazo de la muerte. Una de las formas que ésta tiene de manifestarse, sobre la que el viudo hace especial hincapié, es la de la falta de amor. Recordemos con qué enarecimiento recomienda a sus hijas, al evocarles la figura de la madre y compañera, que procuren mostrarse sensibles al amor y a la caridad, un tema central en el teatro vicentino.

En la novela sentimental y en el teatro del s. XV, según A. Van Beysterveldt²⁷, el amor idealista de raíz neoplatónica se transforma en un amor que limita sus anhelos al materialismo de lo carnal, haciéndolo entrar en los laberintos de la culpa y de la honra, en virtud de unos códigos morales ascético-cristianos que se impondrán desde finales de siglo²⁸. Nada de esto, sin embargo, encontramos en Gil Vicente.

Por el contrario, el contexto dentro del cual se entiende la actitud del viudo es la defensa de las mujeres que hacen Leriano en la *Cárcel de Amor* y Juliano de Médicis en *El Cortesano*. Ambos coinciden en decir que aquéllas inician y acendran a los amantes en la fe, en la esperanza y en la caridad; afirmación en la cual ve Menéndez Pelayo la mezcla de lo humano y lo divino que será característica del neoplatonismo de León Hebreo²⁹.

2.3. LA RISA Y EL CARNAVAL.

La intervención del compadre, a continuación, tiene un efecto de contraste no sólo porque defiende ideas totalmente opuestas sobre la mujer y el matrimonio a las expresadas por el viudo, sino también porque con él la risa y lo grotesco sustituyen el clima elegíaco de las anteriores escenas. Esta caricatura tan concreta de una mujer iría seguramente acompañada de gestos paródicos:

(26) "O problema religioso em Gil Vicente", en *A evolução e o espírito do teatro em Portugal*, I (1974), pp. 83-131. Bataillon, *Erasmus y España* (México, 1950), II, p. 213-214 y S. Reekert, *Gil Vicente: espírito y letra* (Madrid, 1977) son de la misma opinión.

(27) "La nueva teoría del amor en las novelas de Diego de San Pedro", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 349 (1979), pp. 70-83.

(28) A. van Beysterveldt, "La transformación de la misión del caballero andante en el *Esplandíán* y sus repercusiones en la concepción del amor cortés", en *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 97 (1981), pp. 352-369.

(29) *Orígenes de la novela* (Santander, 1943), pp. 332-333.

*"una habla a fuer de aldea,
y de Guinea
el aire de su meneo.
cuanto más se pon'd'arreo,
está más fea".³⁰*

L. Stegagno Picchio³¹ señala como una de las características del teatro popular, a cuya tradición pertenece el teatro de Gil Vicente, la utilización de esta clase de procedimientos cómicos (especialmente el expresionismo lingüístico) que sirven para crear una identidad entre lo representado en el escenario y el público que asiste a la representación.

Más ampliamente, podemos decir que la risa del público en la comedia unas veces es de complicidad y otras de superioridad. La primera es más evidentes en otro tipo de obras de Gil Vicente, como las farsas, donde la comicidad sirve para aglutinar a los espectadores en torno a lo que todos ellos sancionan como cómico, en la medida que forman parte de una comunidad cultural (dialectalismos, tipos populares, nombres relacionados con la tradición folclórica). En este caso, sin embargo, estamos ante un ejemplo de lo segundo: el público se siente protegido y, por consiguiente, relajado gracias a un sentimiento de superioridad ante los mecanismos de exageración, contraste y sorpresa puestos en marha por este personaje.

El discurso del compadre es, además, un discurso grotesco. La etimología de esta palabra procede de las pinturas renacentistas hechas a base de motivos fantásticos: quimeras, figuras de hombres o de animales con formas vegetales, etc. con amplias manifestaciones desde la temprana Edad Media³². Esta metamorfosis que induce a una continua inversión de perspectivas (-bestialidad de la naturaleza humana y humanidad de los animales-) es la que aparece en las comparaciones que hace el compadre entre su mujer y una sierpe, una lamprea, una graja o una peca (rémora), y en la descripción de un extraño culto religioso que aquélla practica:

*"y le hiziera rezar
las horas de los dragones
y le hiziera cantar
las missas so el altar,
alumbradas con tizones,
ofertadas con melones
badiebones,
todos llenos de cevada,
por encienço, una ahumada
de bayones".³³*

Grotesca es también la figura de Frei Paço, en *Romagem d'agravados*:

(30) *Copilaçam...*, f. 101.

(31) "Per una tipologia del teatro portoghese", en *Ricerche sul teatro portoghese* (Roma, 1969), pp. 11-34.

(32) Vid. Jacques Le Goff, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval* (Barcelona, 1986); y Janis Baltrusaitis, *La Edad Media fantástica. Antigüedades y exotismos en el arte gótico* (Madrid, 1987).

(33) *Copilaçam...*, f. 52 v.

"BRANCA "Ouvides vós, Frei Cigarra,
onde vai aqui a estrada
per u os agravados vão?

(...)

MARTA È vós, mano Frei Trogalho,
em que pernela nacesles,
que má hora cá viestes!
Dizei, padre, Frei Chocalho,
tudo vós isso aprendestes?

*Cebolino e espinafre,
já vo-la barba nasce".³⁴*

Estos pasajes nos recuerdan los *Capricci* de Giuseppe Arcimboldo, especialmente sus retratos en los que frutos, plantas y animales componen la figura humana. Su pintura es un ejemplo más de la corriente alegórica heredada de la Edad Media, que más tarde se manifestará también en la pintura y en la literatura emblemáticas con las que tiene una evidente relación *A Comédia sobre a Divisa da Cidade de Coimbra*.

En los autos de Gil Vicente encontramos, además, un uso abundante del bestiario medieval con fines grotescos³⁵ o en un contexto de fiesta y carnaval³⁶. Las imágenes y el vocabulario de estas escenas forman parte de la cultura popular de la risa y de la burla.

Todo ello se relaciona, a su vez, con géneros como el "sermón jocoso" y otros similares, cultivados por nuestro autor³⁷ y por otros contemporáneos como Rodrigo de Reinosa, Diego de San Pedro o Cristóbal de Castillejo. De éste último, cito por su parecido con el pasaje anterior de la *Comédia do Viúvo*, la *Transfiguración de un vizcaíno, gran bebedor de vino*:

*"Acabada esta oración
Sin del lugar menearse,
Súbito sintió mudarse
En otra composición.
El corpezuelo se troca,
Aunque antes era bien chico,
En otra cosa más poca,
Y la cara con la boca
Se hicieron un rostrico,
Las pernas se mudaron*

(34) *Copilaçam...*, f. 186 v.

(35) *Auto das Fadas*, f. 207 v, 208 r; *Barca do Purgatório*, I, f. 52 v.

(36) *Auto das Fadas*, II, f. 211 v - 213 v; *Cortes de Júpiter*, II, f. 166 v - 167 r. Cfr. doña Endrina y don Melón de la Huerta en el *Libro de Buen Amor*, identificados con animales y frutos en los que se conjugan las alusiones sexuales (Correas: "la muxer y el melón guéñense por el pezón"), alimenticias y grotescas. Vid. también Jurgis Baltrusaitis, "Fisiognomía animal", en *El Paseante*, 7 (1985), pp. 60-83.

(37) *Clérigo de Beira*, II, f. 233 rv; *Sermão de Abrantes*, II, f. 251 - 253 v.

*En unas çanquitas cbicas,
 Los braços en dos alicas
 Encima del asomaron;
 Cobró más el dolorido
 Dos cornecicos por cejas,
 Por su voz un cierto sonido
 A manera de ruido,
 Énojoso a las orejas".³⁸*

Claro que podríamos preguntarnos hasta qué punto es una mera pervivencia del "sermon joyeux", como sostiene Révah³⁹, o más bien está dentro de la corriente literaria renacentista que trata de la figura del loco, como vemos al comentar *Floresta de Enganos*.

Relacionado con lo fantástico de los espectáculos cortesanos, aparece frecuentemente mencionado en los textos medievales el "salvaje". En la novela *Cárcel de Amor*, de Diego de San Pedro -citada en *Rubena-*, el autor se encuentra en Sierra Morena con "un caballero a manera de salvaje"⁴⁰ que dice ser el principal servidor del Amor y llamarse Deseo; es el mismo que en *A Comédia sobre a Divisa da Cidade de Coimbra* aparecerá con el nombre de Monderigón.

2.4. EL HÉROE Y LA TRADICIÓN LITERARIA

La segunda parte de la comedia se inicia con la salida a escena de un personaje de alto linaje ("*Dom Rosvel, príncipe de Huxónia*"), disfrazado de "*trabalhador ignorante*", recurso con el cual se crea un desfase entre lo que a partir de ese momento saben los espectadores (-que lo identificarán inmediatamente siempre que intervenga en la acción-) y lo que saben los personajes. Esta falta de correspondencia entre lo que saben unos y otros da lugar a un tipo de comicidad específica: la derivada de la inadecuación entre los deseos, emociones y disposiciones que revelan la noble condición de Dom Rosvel y los discursos y actos propios de la apariencia de gañán bajo la cual se presenta ante Paula y Melicia.

La misma dicotomía se da en el plano lingüístico. El lenguaje de Dom Rosvel tiene dos registros: por un lado, el vulgar propio de su apariencia ("*Ja mi padre se ha morú*"); por otro, el lenguaje cortesano de cancionero, propio de su condición de noble. Es significativo, en este sentido, que al verlo el viudo por vez primera le pregunte "*¿qué eres?*" (-no "*¿quién eres?*"-), pues en el transcurso de la comedia se irá desvelando gradualmente su condición de príncipe a través de algunos detalles, como la anécdota de perseguir un gavián mientras cuidaba el ganado, ya que la caza será durante siglos un recreo noble: (recordemos la entrada de Calisto en el jardín de Melibea).

Dom Rosvel utiliza varios recursos cómicos propios de este primer nivel como las aliteraciones sugeridoras del tartamudeo, las progrulladas y los rasgos de ingenio

 (38) *Obras* (Madrid, 1957), II, p. 264.

(39) *Les sermons de Gil Vicente* (Lisboa, 1949), pp. 19-21.

(40) D. de San Pedro, *Obras Completas II. Cárcel de Amor* (Madrid, 1971), p. 81 con ilustración en p. 83.

en las respuestas, la narración de acciones propias de villanos (-peleas y mojicones-), las onomatopeyas, juramentos, alusiones al diablo...

Simultáneamente, Dom Rosvel utiliza el registro lingüístico característico de la poesía cortesana, revelando así su origen y sus pretensiones a los demás personajes. Ambos planos se enlazan mediante el reiterado uso de dilogías: cuando Dom Rosvel entra al "servicio" del viudo, entra también al "servicio" de sus hijas (-y así se expresa Paula de manera deliberadamente ambigua-), y cuando el viudo recuerda "*que quien paga los trabajos / dé el afán*" o que "*el que es buen servidor / siempre ha buen galardón*", se está refiriendo tanto a la relación contractual entre amo y criado como a lo que el público entiende con esas alusiones, porque es un público familiarizado con las convecciones tópicas del amor cortés.

La tradición petrarquista, algunos de cuyos versos recuerdan otros de Garcilaso⁴¹, está presente en este lenguaje a través de todos los elementos de la filografía neoplatónica a los que se hace referencia: amor por los ojos que transforma al amado, comparación con las llamas y uso de la paradoja muerte-vida, idolatría amorosa- (Dom Rosvel llama "*idolas mías*", "*diessas mías*" a Paula y Melicia, como hace Calisto con Melibea⁴²),

Dom Rosvel es, a la vez, portavoz de la poesía popular y tradicional en las dos ocasiones en las que acompaña con el canto su entrada en escena disfrazado de cabrero. El contenido simbólico de la primera de estas cantigas (-"Arrimárame a ti, rosa"-) tiene una larga tradición en la Edad Media, desde el *Roman de la Rose* hasta los *Cancioneros de romances* de Juan de Timoneda. Hay, sin embargo, una diferencia en el tratamiento de ambas tradiciones líricas: mientras que las cancioncillas populares, en las que predomina la emoción lírica, frecuentemente aparecen apuntadas sin glosa que las desarrolle y sirven de elementos introductores del personaje en la acción o de comentario a la misma⁴³, la lírica de origen culto (-donde predominan el análisis y la conceptualización del sentimiento amoroso-) forma, en cambio, una unidad con el discurso y las acciones de Dom Rosvel.

En definitiva, son las acciones (-el buen servicio-) de éste, reveladoras de su persona, las que lo hacen merecedor del galardón. Para ello, Dom Rosvel ha tenido que superar una serie de etapas codificadas por la tradición. En el proceso del amor cortés, la primera etapa por la que ha de pasar todo buen amador es la de "fehedor", es decir, la del que disimula su pena, pero dejándola traslucir discretamente y conservando en todo momento la mesura en el discurso y la cordura en las acciones para no desacreditar a su dama. Así se entiende que diga Dom Rosvel, de acuerdo con esta convención, "*no querer nunca victoria, ni la espero*". El amor, por tanto, en una

(41) Cfr. "*que en guardar ouessa beldad / yo seré a todas horas / mucho presto. / No quiero sino miraros / no quiero sino servirlos*", con el Soneto V de Garcilaso: "*Escrito está en mi alma vuestro gesto / (...) Yo no nací sino para quereros*".

(42) Dámaso Alonso ha visto en el uso de la lírica cancioneril, donde se puede encontrar prácticamente para cada situación amorosa la correspondiente copla, un recurso para decir aquello que los personajes no se atreverían a decir de otro modo. Vid. su prólogo a la edición de la *Tragicomedia de Dom Duardos* (Madrid, 1942).

(43) Otra cancioncilla popular con el mismo motivo (-"En la huerta nace la rosa"-) aparece glosada, sirviendo de contraste simbólico, en el parlamento del Verão en el *Auto dos Quatro Tempos*. El mismo personaje alterna la canción "Del rosal vengo, mi madre" con otros versos hablados, en el *Triunfo do Inverno*.

línea que va de los trovadores hasta Castiglione, pasando por la novela sentimental, es una cuestión de sabiduría y conocimiento. Sólo cuando no se respetan las reglas del amor caballeresco se produce un final trágico, como el de Calisto en *La Celestina*. En cambio, cuando el fin de la obra ha de ser alegre, como aquí, el galán observa tales convencionalismos.

El amor es también fundamental en la caballería del *Amadís* y de las restantes novelas del género. Amadís se convertirá en ejemplo de amparo para los débiles y en dechado de los fieles amadores. A partir del *Amadís de Grecia*, además, se introduce el tema pastoril en la novela de caballerías⁴⁴. No extraña, pues, que Dom Rosvel se transforme en un pastor que va "*llorando por los collados*" y gritando sus penas de amor; a lo cual replica el viudo diciéndole que vaya a limpiar el establo y a cargar el estiércol, provocando un contraste degradante que ridiculiza el idealismo afectado de aquél. Es ésta una actitud frecuente en Gil Vicente: la de propiciar el distanciamiento del espectador respecto de la ficción, que en *Dom Duardos* se hace parodiando la acción principal con otra secundaria protagonizada por Camilote, y aquí a través de los comentarios del viudo.

Al fina de la obra, el desequilibrio inicial representado por la viudez es restaurado por la boda de Paula y Melícia con Dom Rosvel y Dom Gilberto respectivamente, previa la intervención del "deus ex machina". Como es evidente que las dos hijas del viudo no pueden casarse con el príncipe, las propias afectadas recurren al príncipe de verdad que está presenciando la comedia (-el futuro Don João III-) para que decida cuál es la que debe casarse con Dom Rosvel. Es más: poco después aparece inesperadamente en escena un hermano de éste para desposar a Melícia. El amor queda, de esta manera, consagrado y regulado mediante el sacramento del matrimonio, Dom Rosvel y Dom Gilberto no sólo cumplen con sus deberes de caballeros ("*Amparemos y honremos / huérfanas tan preciosas*") al tomar en matrimonio a las doncellas, sino que lo hacen por sus virtudes: "*Quien casa por solo haver, / casamiento es temporal*". Sin duda, Gil Vicente está pensando en las doncellas de la corte.

3. A COMÉDIA DE RUBENA

3.1. LO DRAMÁTICO Y LO NOVELESCO.

Es común señalar, al hablar del teatro medieval, la falta de unidad y de estructuración interna de las obras, muchas de cuyas escenas y personajes están inspirados en la novela⁴⁵. *A Comédia de Rubena* sería un ejemplo. Salvo contados casos de paralelismo en algunas escenas, la obra está organizada como una sucesión de situaciones que giran en torno a unos personajes-tipo sacados de la tradición popular

(44) M. Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela* (Santander, 1943), cap. 8.

(45) Pereira Dias, "Dos momos e arremedilhos ao cenário sintético", en *A evolução e o espírito do teatro em Portugal*, I (Lisboa, 1947); Albin E. Beau, "Gil Vicente. O aspecto medieval e renacentista da sua obra", en *Boletim de Filologia*, IV (1936), pp. 358-380, V (1937-8), pp. 93-114 y 257-275; A. J. Saraiva, op.cit.

("benedicidera", "parteira", "feiticeira", "ama", "alcoviteira", "lavrandeiras" y pretendientes amorosos).

A lo largo de la obra hay varios núcleos independientes que están desarrollados teniendo más en cuenta los efectos parciales de dichos pasajes que su coherencia dentro de una unidad más amplia. Ahora bien, Hart⁴⁶ señala la continuidad narrativa que hay entre el comienzo desastroso de Rubena y la historia de su hija Cismena, en quien pesa de manera determinante el desengaño sufrido por aquella. Stanislav Zimic⁴⁷ va más allá y sostiene que toda esta segunda parte no sería más que producto de la alucinación de Rubena, provocada por el sentimiento de culpa.

En cuanto a la técnica de escenas aisladas, Saraiva y Correia Fernandes⁴⁸ han interpretado este tipo de montaje escénico como una forma de distanciamiento crítico similar al del teatro brechtiano. El primero de estos críticos compara *O Juiz da Beira* con *El Círculo de tiza caucásico*, desde el punto de vista de la construcción de la historia y de los personajes, y del aprovechamiento de la ficción. Para Correia Fernandes, Brecht y Gil Vicente cuestionan a través del teatro una realidad socio-cultural sirviéndose de las formas alegóricas y, especialmente en el caso de Gil Vicente, de la figura del loco. Lo caricaturesco serviría, según esta interpretación, para subrayar lo desequilibrado de una situación o de la conducta de un personaje.

La intervención del Licenciado (-ajeno a la acción-), que sirve para ordenar la intriga, introducir a los personajes y proporcionar informaciones sobre lo ocurrido antes o fuera de la escena, es un recurso que encontramos también en la *Commedia dell'Arte*. Conocemos así mismo la importancia de la improvisación y de la imaginación en este teatro⁴⁹.

Hay un tipo de *Commedia dell'Arte* compuesto de extrañas aventuras con niños que son rapatados por piratas turcos y que, al volver convertidos en esclavos, son reconocidos por sus padres (-argumento que recuerda los de la novela bizantina de aventuras-). Uno de los peligros que tiene que salvar Cismena es, precisamente, el de ser vendida como esclava mora.

El Licenciado nos cuenta, al iniciarse la comedia, los antecedentes del argumento. Al final de la primera parte interviene de nuevo para señalar el paso a la segunda parte y narrar brevemente lo ocurrido en el interin. Luego, su papel se reduce a señalar el paso del tiempo entre una escena y otra. En *A Divisa sobre a Cidade de Coimbra* hace esta función un Peregrino y en *Floresta de Enganos*, un Filósofo.

El argumento consta de tres partes y un epílogo. En la primera, Rubena, hija de un abad que ha sido seducida posteriormente por un clérigo, da a luz una niña a la que llama Cismena. Ésta se convertirá, a partir de la segunda parte, en la protagonista de la comedia. Cismena es protegida por unas hadas que la trasladan a

(46) "The Dramatic Unity of Gil Vicente's *Comédia de Rubena*", en *Bulletin of Hispanic Studies*, XLVI (1969), pp. 69-108.

(47) "Estudios sobre el teatro de Gil Vicente (obras de tema amoroso)", en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* (1983), pp. 11-78.

(48) A. J. Saraiva, "Gil Vicente e Bertold Brecht. O papel da ficção na descoberta da realidade" apud Correia Fernandes, "Da actualidade do teatro vicentino", en *Estudios sobre Literatura y Arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz* (Granada, 1979), I, pp. 319-332; A. J. Saraiva, "Sobre a teoria do progresso em arte", en *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*, op. cit., pp. 11-13

(49) Allardyce Nicoll, *El mundo de Arlequín. Un estudio crítico de la Commedia dell'Arte* (Barcelona, 1977), pp. 44, 129, 137.

la isla de Creta, donde crece bajo la protección de una gran señora hasta que, una vez desaparecida ésta, la muchacha decide hacerse monja y rechaza a sus pretendientes. Sólo la llegada de un príncipe la hará cambiar de idea.

3.2. EL TEMA.

La historia de Cismena tiene un valor monitorio que invita a reflexionar en la "falsa fe de los amores" para evitar el error del que ha sido víctima Rubena. Para ello, se insiste en el mérito que tienen la prudencia y la vida virtuosa: "*Más alta, dize Platón, / es la virtud que el estado*", comenta el Príncipe al final. Con ayuda de ambas, podrá Cismena esperar al amante más ventajoso.

Pero antes ha tenido que superar una serie de trabajos (-motivo que ya hemos visto en la comedia anterior-), vaticinados por las hadas y que están resumidos en la escena pastoril donde la vemos, de niña, guardando el gando de sus amos. Es precisamente el valor de las propias obras y no la fortuna o su origen vergonzante lo que conducirá a Cismena a un final feliz. Este distanciamiento respecto a los orígenes se expresa especialmente en la comedia trasladando a Cismena lejos (-Creta-) del ámbito donde transcurrió la vida de su madre Rubena (Castilla).

El amor, como ya vimos en *A Comédia do Viúvo*, apunta siempre al matrimonio y la hermosura de Cismena es honesta, como la de la ex-mujer del viudo, frente a toda otra belleza lujuriosa y destructiva, que es, en cambio, la perseguida por el Doutor de *Floresta de Enganos*.

Según la teoría neoplatónica, el grado más perfecto del amor es la "onestà", opuesta a lo útil y deleitable. Pero es sólo en el matrimonio donde se reúnen estas tres clases de bienes que se hallan comprendidos en la noción de amor⁵⁰. La diferencia entre amor y deseo, desarrollada por León Hebreo en su primer diálogo, consiste en que aquél es amor a lo poseído y amor a lo que es; mientras que lo deseado no se posee, porque sacia. Antes bien, "*la diletazione sua consiste en una certa attenzione mescolata col mancamento*".

Este motivo enlaza con otro: el de la lucha entre el amor y el interés, que aparece en la actitud de las comadres del *Auto de Inês Pereira*, así como en la del viejo Crasto en *Rubena* y también en la oposición entre la rica heredera judía Grimanesa y la princesa Flérída en *Dom Duardos*.

Lo inverosímil del matrimonio con un príncipe en *A Comédia de Viúvo* y en *Rubena* es lo de menos, ya que tiene una función simbólica: subrayar, de la forma más ejemplar, el desenlace. Lo importante es que al final Paula y Melícia, Cismena y Grata Celia (-en *Floresta de Enganos*-) cumplan con el papel que la naturaleza y el orden social les han asignado, por oposición a Casandra y a Inês Pereira, las cuales o bien se niegan a seguir ese orden ("*No me quiero cautiva, / pues nasci borra e isienta*") o bien quieren alterarlo buscando un marido "discreto".

La tercera parte comienza, como las dos anteriores, con un monólogo (-esta vez de contenido filosófico-) en el que Cismena se plantea el sentimiento de su exis-

(50) Leone Ebreo, *Dialoghi d'amore* (Lisboa, 1983), p. 22.

tencia y su lugar en el mundo ("*não sei por que pecado sempre me vi estrangeira*"), después del cual hace su entrada una alcahueta disfrazada de beata que parece dirigirse a ella con las mismas comparaciones empleadas en las letanías a la Virgen. La vieja trata de inducir al matrimonio, a la autoridad de los *Salmos* y a la *Cárcel de Amor*, de forma parecida a lo que ocurre en el *Auto da Sibila Casandra*. No obstante, en este caso, Cismena acabará casándose con un príncipe de Siria.

Una vez más, Gil Vicente especula con la anagnórisis o reconocimiento del príncipe disfrazado de paje. En *A comédia do Viúvo* es el elemento que produce la ilusión necesaria para el despliegue de la ficción y sirve, al final, para rematar la acción y dar término a la comedia. En *Rubena*, el reconocimiento se sitúa, como establece Aristóteles⁵¹, después del error del héroe (-"hamartia"). La obra sólo termina cuando el protagonista ha averiguado o reconocido su situación, su destino o su papel en el mundo de la fábula. Cismena, después del "error" de su madre Rubena y las incertidumbres tanto acerca de su origen como de su destino ("*E assim como marfim / seja clara minha vida, / e minha honra luzida; / e como fino rubim / assi seja esclarecida*"), descubre el amor "verdadeiro" de un príncipe y, con él, la alegría y la nobleza que son el fruto de su virtud.

La fecha de su primera representación no debe resultar casual: 1521 es el año en que se firma el contrato de boda de la infanta Doña Beatriz, hija del rey Don Manuel.⁵²

3.3. LA FUNCIÓN DE LO LÍRICO.

En el diálogo entre Rubena y su criada Benita, en el que aquélla intenta disimular su preñez, se establece un animado juego de sobrentendidos entre los dos personajes y los espectadores. Benita, a pesar de los esfuerzos de Rubena, se percata desde el primer momento del estado de su ama y, después de describirle socarronamente los síntomas, fing, a su vez, ignorarlo dejando escapar algunas palabras delatorias cuyo efecto es provocar la risa cómplice de los espectadores.

Benita inicia una farsa, pero es interrumpida; luego, canta el romance novelesco de la infanta seducida, que comienza: "*Tiempo es el caballero*", lo cual nos ayuda a interpretar la acción anticipando el desenlace, pues el caballero del que está preñada la infanta del romance resulta ser un príncipe hijo del rey de Francia. La misma función tiene el romance de la boda estorbada ("*Grandes bandos andam na corte*") que canta la pastora Cismena de cinco años mientras busca unos "cabritinhos" extraviados: la condesa del romance, "*que era niña*", sale en busca del Conde Sol al que halla de vaquero en un pinar.

Este último romance sirve también de marco a la graciosa escena infantil donde intervienen los pastorcillos Joane, Pedrinho y Alfonsinho, paralela a la que se desarrollará entre Felício, Crasto y Cismena en el último acto. Recordemos el interés que se da a partir del s. XV por todo lo popular (-refranes, cantares, romances, farsas-) relacionado con las ideas neoplatónicas acerca de la naturaleza y la Edad

(51) *Poética*, 1452a y 1453a

(52) Braancamp Freire, op. cit., p. 168

de Oro. Este interés se proyecta hacia el pasado (-mito de la Edad de Oro y auge de la literatura pastoril-) o hacia el presente, en el que se pretende encontrar materializada esta aspiración hacia lo ideal⁵³. Por eso se idealiza el mundo infantil con sus juegos y su lenguaje, como en esta escena pastoril entre niños.

Otras veces, como en la escena costumbrista en la que se examinan las aptitudes del ama de cría, al a que sigue en un tono lírico la escena de la bendición de la "feiticeira", el papel de esta lírica popularizante parece ser el de intensificar o hacer más plásticas dichas escenas.

Por último, los romances y cantigas pueden ser un comentario lírico y simbólico a la acción: Cismena rechazando a sus pretendientes, por ejemplo. El simbolismo más frecuente es el de la flores y el de los animales, como el halcón y la garza del cantar de las tejedoras.

3.4. LA TRADICIÓN POPULAR.

Después de la escena de Rubena y Benita, empiezan a desfilar toda una serie de tipos populares traídos unos de la mano de otros. En determinado momento, una "parteira" que ha traído la criada se pone a orinar en un rincón. Más adelante, Draguiño, Caroto y Legião, unos diablos que han sido convocados por una "feiticeira" con "*ua torta defumada, / tapadeiro de privada*", la cual les increpa: "*Má caganeira / que vos pique*", encuentran a Plutão, su jefe, siguiendo el rastro de sus orines.

Toda esta escatología, de intencionalidad cómica es característica del llamado por Peter Brook teatro "tosco", inserto en una cultura popular en la que, según explica M. Bajtin⁵⁴, se repite la imagen de engullir y expelir como metáfora de la idea de renovación de la naturaleza, de renacimiento de la vida después de la muerte provisional, imagen que seguirá siendo muy utilizada en pasos, farsas y entremeses de los siglos XVI XVII⁵⁵.

Mientras la "parteira" va en busca de la "feiticeira", Rubena permanece sola en escena diciendo un corto monólogo que, por un lado, sirve para indicarnos que ha pasado un lapsus de tiempo más o menos largo, a la vez que prepara a los espectadores, mediante referencias al infierno y al arrepentimiento, para la intervención de los diablos conjurados por la "feiticeira" en la escena siguiente.

Lo maravilloso irrumpe de pronto en escena y se prolongará en el segundo

(53) Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes* (Barcelona, 1973), cap. IV. Vid. también M. Frenk Alatorre, "Dignificación de la lírica popular en el Siglo de Oro," en *Estudios sobre lírica antigua* (Madrid, 1978), pp 47-80.

(54) *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* (Barcelona, 1974), p. 84.

(55) Cfr. las bromas de Gautier en la comedia de Adam de la Halle, *Le jeu de Robin et Marion*, donde la comida desempeña un importante papel; y, así mismo, Huerta Calvo, *Teatro breve de los siglos XVI y XVII* (Madrid, 1985).

S. Reckert se refiere a esta tradición al comentar el papel del Parvo en la *Barca do Inferno*, en *Gil Vicente: espírito y letra* (Madrid, 1977).

acto con la aparición de las "fadas"⁵⁶. Los nombres que designan a los diablos con significativos del tono y del papel que van a jugar en la comedia⁵⁷. En este caso, el poder del Infierno se halla subordinado a los conjuros del poder humano de la "feiticeira". Gil Vicente refleja en la escena a que aludimos la creencia popular en las formas que tiene de manifestarse el poder del Infierno, a la par que ilustra lo extendida que estaba en la época la creencia en la magia y en el poder de conjuros y hechicerías para provocar a las fuerzas demoníacas, como en la escena posterior donde la hechicera invoca a los diablos mezclando el nombre de Dios en latín (-idioma esotérico para el vulgo-) con el de João, que es el nombre del demonio dado por la tradición folklórica (cfr. los de João Molegro, João Corujo, João Grou y João Calado que figuran en otras obras de Gil Vicente).

El poder de magos y hechiceras sólo es admitido por la Iglesia a partir de la Baja Edad Media⁵⁸, momento en que se inicia su persecución. Draguinho alude a la Inquisición cuando se dirige a la "feiticeira": "*Rogo-vos, senhora amiga, / por aquela dor sagrada / quando fostes açoutada, / que não nos deis mais fadiga*". No obstante, este tema se presenta aquí de forma cómica, tanto por motivos de decoro en los personajes como por motivos religiosos: los ministros de la Iglesia infernal deben estar desprovistos de cualquier atributo digno de infundir respeto y son, todo lo más, personajes regocijantes, "pobres diablos" sometidos a la voluntad de una "feiticeira", personaje humano y popular que se sirve de ellos para hacer el bien. Entra incluso dentro de lo cómico la alusión a su familiaridad con los malos ministros de Dios: aquellos abades como el padre de Rubena, o Frei Vasco de Palmela.

En el fondo, era una forma divertida de criticar, como también solía serlo de adoctrinamiento. Curtius recuerda, a este respecto, la discusión que atraviesa toda la Edad Media acerca de la naturaleza de la risa, de su papel en la vida del hombre y de la incierta risa de Cristo⁵⁹.

El tema popular de lo demoníaco aparece reflejado ya con anterioridad en la farsa para negarlo a través de la risa y del juego. La inserción de la farsa dentro de otra representación que desarrolla un tema serio, con la que contrasta, actúa además como un elemento de transgresión⁶⁰. Hay que recordar que en la tradición cristiana la risa está vinculada a lo demoníaco. Ahora bien, la farsa transforma al diablo en objeto de burla y da lugar al tópico del "mundo al revés", donde el engaño es un atributo caracterizador de la condición humana (cfr. *Floresta de Enganos*).

Un mecanismo capaz de suscitar la risa consiste en jugar con las expectativas del público, de forma que lo que esperamos nunca coincide con lo que finalmente acontece, que puede muy bien ser una inversión de aquello. Esta inversión implicaría, en tal caso, la repetición alterada de algún elemento ya conocido.

(56) M^a Aminda Zaluar Nunes, "O maravilhoso popular em Gil Vicente", en *Revista da Faculdade de Letras*, V (1938), pp. 174-187, hace un catálogo de elementos maravillosos que, dentro de esta tradición, aparecen en las obras de Gil Vicente.

(57) Vid. L. Stegagno Picchio, "Diavolo e inferno nel teatro de Gil Vicente", en *Annali dell'Instituto Universitario Orientale*, I (1959), pp. 31-59.

(58) Peter E. Russel, "La magia como tema integral de *La Celestina*", en *Temas de La Celestina* (Barcelona, 1978)

(59) *Literatura europea y Edad Media latina* (Madrid, 1981), II, cap. IV

(60) José Ricardo Morales, "Reminiscencias románticas en las farsas francesas del gótico", en *II Simposio Internacional de Historia del Teatro*, Barcelona 1-5 de junio de 1988.

4. A COMÉDIA SOBRE A DIVISA DA CIDADE DE COIMBRA

4.1. LO MÍTICO Y LO SIMBÓLICO.

Esta comedia y la siguiente son fantasías alegóricas con elementos procedentes, predominantemente, de la novela de caballerías en un caso y de la farsa en el otro. *A Divisa...* es, además, la explicación de una empresa heráldica.

La literatura de empresas, que será una de las más prolíficas durante dos siglos, tiene sus orígenes en la *Hypnerotomachia Poliphili*, de Francesco Colonna; pero es Andrea Alciato quien la difunde por Europa en el siglo XVI. Se trata de una manifestación más de la cultura simbólica de Occidente, cuyos antecedentes hay que buscarlos en la literatura caballeresca de la Edad Media.

El héroe de la novela de caballerías solía cifrar en un mote dirigido a la dama, que era la única capaz de descifrarlo, el ideal por el que emprendía todas sus aventuras. Inventar motes y empresas era una diversión intelectual de la nobleza y una muestra de ingenio de la que nos han quedado abundantes ejemplos en los Cancioneros. Es lo que Sempronio y Celestina, sin ir más lejos, proponen que haga Calisto, el cual, a su vez, ve como una empresa el cinturón de Melibea.

A diferencia del jeroglífico, que consta sólo de una imagen, en el emblema se une la palabra a la imagen, tiene un contenido de interés universal y pretende ser la expresión de una sabiduría escondida. La empresa -o divisa-, en cambio, se refiere a casos particulares, como una ciudad, una familia o una persona⁶¹.

En la base de este alegorismo están, de nuevo, las ideas neoplatónicas acerca de la comprensión inmediata de las ideas por el sentido de la vista (-¿y qué mejor explicación que la representación dramática tridimensional?-). Con esta comedia nos hallamos ante un caso como el que dio origen al *Auto de Inés Pereira*: a partir de un tema dado, trátase de un refrán o de una empresa, Gil Vicente construye, a manera de glosa, una pieza dramática.

Lo dicho hasta aquí nos sitúa, por tanto, en un espacio mítico, irreal, que es en el que transcurre la acción. Este espacio queda inmediatamente reforzado al comienzo con la relación de una leyenda sobre el salvaje que vino de Armenia y el tópico del "mundo al revés", utilizado con fines satíricos.

Antes vimos, al comentar la escena infantil de los pastores en *Rubena*, una de las formas que tiene de manifestarse el idealismo renacentista. Otra la tenemos aquí a través de la figura de Monderigón, el salvaje. Pero si el salvaje es, según la tradición folklórica, el reverso del caballero cortesano, aquí constatamos, en cambio, que sus sentimientos, su lenguaje y su conducta responden a los de un hombre sensible y vulnerable al amor⁶².

El convencimiento de la superioridad del hombre primitivo respecto del civilizado, en virtud de que es sólo en contacto con la Naturaleza donde se encuentra más cabalmente la razón o la virtud, es lo que está detrás de la determinación del noble de convertirse en labrador. Y así es como lo conocemos nada más empezar la

(61) Julián Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro* (Madrid, 1984), p. 30

(62) Alice C. Clemente, "Comédia sobre a Divisa da Cidade de Coimbra: fantasía caballeresca", en *Homenaje a William L. Fichter* (Madrid, 1971), pp. 161-174.

representación, dirigiendo unas amargas imprecaciones al cielo y a la fortuna que tienen, paradójicamente, la propiedad de rebajar aquel idealismo para poner en primer plano lo sacrificado de la vida rural (ya hemos visto cómo Gil Vicente se sirve en otras ocasiones de este efecto contrastante). El noble, alejado en la corte de la vida real de sus siervos, sólo ha podido llegar a conocerla viviendo por sí mismo las calamidades de aquéllos. Su discurso, sin embargo, está lleno de alusiones cultas, entre las que destacan las imprecaciones a la fortuna.

Más relevador es el soliloquio de Liberata cuando se lamenta de su soledad. En el espacio psicológico donde se genera este discurso tiene lugar, según la casuística amorosa neoplatónica, una lucha entre dos fuerzas: la "virtus" racional (-es decir, el grado más perfecto del amor, por encima del amor a lo útil y del deseo-) y la fortuna (-manifestada a través de la influencia de los planetas, según la idea de que el hombre es un microcosmos-). El resultado puede provocar diferentes estados de ánimo: la melancolía de sentirse ajeno a sí mismo y preso en la cárcel de amor, o la soledad. Este estado de "saudade" es el que expresa Liberata, sirviéndose de una cantiga.

El "*noble lavrador*" que inicia la acción, después de lamentarse, dialoga con un ermitaño al que pone en antecedentes y le cuenta cómo un dragón ha destruido aquellas tierras, ahora yermas, que ahora no le permiten seguir manteniendo a su familia. El ermitaño le aconseja entonces que envíe a sus hijos a ganar fortuna, cosa que hacen primero Celipõncio y Liberata, y luego Galameno y Heridea. En este punto comienza el viaje iniciático del héroe. Celipõncio gana la amistad de una serpiente y de un león, que acuden en su ayuda cada vez que está en peligro. Más tarde, tiene lugar su encuentro con el amor, bajo la forma de la princesa Colimena. Finalmente, el ermitaño expone sus quejas: en realidad es el rey Coridón de Córdoba, cuya hija (-la princesa Colimena-) ha sido raptada por el gigante Monderigón.

4.2. TRADICIÓN Y ORIGINALIDAD

La convención de la novela pastoril, según la cual bajo el disfraz de pastores se esconden personajes reales, es la misma que se utilizaba en las mascaradas y momos cortesanos de la Edad Media, donde un espacio simbólico (-el bosque encantado-) servía de marco en el que se desarrollaban las escenas de amor cortés⁶³. Es en este marco (-la sierra de Coimbra-) donde transcurre la acción de la segunda parte de la comedia, en medio de alusiones a Diana y de una descripción del "locus amoenus".

Aparte del león y de la serpiente, tradicionales símbolos de la fuerza y de la astucia, el otro elemento maravilloso que aparece es el caballero salvaje. Según J. A. Madrigal⁶⁴, es una obra de Gil Vicente (-*Dom Duardos*-) la primera en la que figura representado este personaje, por medio de Camilote.

El hombre salvaje es la imagen de lo primitivo e instintivo del hombre, como se pone de manifiesto en la escena de la *Diana*, de Jorge de Montemayor, donde unos

(63) L. F. Rebello, op. cit.

(64) "Las diferentes caras del hombre salvaje en teatro del s. XVI. Un ensayo sobre la génesis de su temática," en *Revista de Literatura*, 47, 94 (1985), p. 67.

caballeros salvajes intentan raptar a las ninfas. Como los sátiros, su figura está asociada al instinto sexual y a la lujuria, lo cual contrasta con el amor neoplatónico de los pastores de la novela.

Este "horizonte de expectativas" va a ser modificado de dos maneras distintas por Gil Vicente y por Camões⁶⁵. Gil Vicente, en primer lugar, dota al salvaje de una personalidad más matizada. Monderigón se ve dominado por una fuerza interior a la que quiere permanecer fiel y a la que está dispuesto a sacrificarse. El salvaje de *A Comédia sobre a Divisa...* está entregado a la ardua e infructuosa tarea de defender la verdad de sus sentimientos.

Los sátiros de la *Égloga séptima* de Camões reclamarán, en cambio, la necesidad de asumir aquella parte instintiva y sensual de la persona como algo natural, libre de trampantojos idealizantes tanto como de prejuicios morales.

El contraste entre Monderigón y Celipônio es, por otro lado, el mismo que se da entre el uso de la lírica de tipo tradicional y la lírica cortesana en el teatro de Gil Vicente⁶⁶, pues la mayoría de las veces -sobre todo en las farsas- ésta última tiene un tono paródico que revela su incapacidad para trascender la mera "literatura".

En ambos casos estamos ante una misma preocupación: la búsqueda de la verdad, empresa a la que, a juzgar por sus *Autorretratos*, se dedicó intensamente Alberto Durero en una época, la de Gil Vicente, en la que el análisis del yo y la introspección comenzaron a hacerse comunes.

Además de estar encuadrado en un espacio inhóspito, el hombre salvaje aparece desnudo; es decir, desprovisto del símbolo cultural más espectacular, que nos vincula a la comunidad y a lo gregario a través de la moda. Desde los héroes del "roman" hasta don Quijote, cuando el enajenado protagonista huye y se aísla en el bosque o en Sierra Morena, lo hace siempre desgarrándose las ropas. Su desnudez tiene el sentido de un rechazo del orden establecido y de una búsqueda de sí mismo realizada en la soledad. Una vez instalado en ese espacio marginal, el héroe empieza a comportarse de manera excéntrica manifestando signos de desorden psíquico. En un grabado de Durero figura representada una mujer acosada por un caballero salvaje que sostiene un escudo de armas con una enorme calavera pintada: ¿qué mayor desorden que la muerte? -parece decirnos. Lo cual no deja de estar relacionado con otro *Autorretrato* donde vemos el inquietante misterio de una carne ya gastada por la vida.

En la introducción a la edición moderna de *Cárcel de Amor*, Keith Whinnom explica los cuatro modos de ver el amor en la Edad Media y principios del Renacimiento: el punto de vista de los teólogos, que lo consideraban un pecado pueril (-contra razón-), sin diferenciarlo de la concupiscencia o lujuria; el de los médicos, para quienes era una forma de locura; el del vulgo, que es el de la tradición obscena de las cantigas de escarnio, el Arcipreste de Hita y los "fabliaux"; y el de los poetas (-tradición cortés-), quienes lo consideraban propio de las almas superiores. No es casual, por consiguiente, que al estar asociada la imagen del caballero salvaje a lo instintivo, pasional o loco, su entorno sea, como en el "roman", el bosque o la selva; un espacio irreal donde todo lo fantástico, desconocido y peligroso puede suceder. De la misma

(65) T. R. Hart, "Camões' *Égloga dos Faunos*", en *Bulletin of Hispanic Studies*, LIII (1976), pp. 225-232.

(66) S. Reckert, "Cavalaria, cortesia e desmi(s)tificação (o modelo ibérico)", separata de *Cavalaria espiritual e conquista do mundo* (Lisboa, 1986), pp. 35-36.

manera, M. Zink⁶⁷ diferencia entre el bosque o el prado como espacios propicios para el amor instintivo, y el jardín que simboliza los refinamientos de la cultura cortesana.

En el *Roman de la Rose* el salvaje es, incluso, la personificación del Rechazo a Amor. Sin embargo, Gil Vicente hace participar al salvaje del sentimiento cultivado con más sutileza por el perfecto cortesano (-el amor-), elevándolo del mero plano instintivo: "*Sois drago, y habláis humano*" -le dice Liberata. "*Señora, hombre soy y más*" -responde.

Este amor lo vamos viendo desarrollarse gradualmente en el interior de Liberata, que al principio se burla de las fórmulas cortesanas de Monderigón ("*Al diablo tanta aravía*"), si bien poco a poco se irá cerciorando de su sinceridad. De ahí la importancia que tienen los cuatro soliloquios intercalados a lo largo de la acción y precedidos de la cantiga que prepara el ánimo de la muchacha, en los cuales asistimos al debate interno entre el amor a Monderigón y la lealtad -amor fraterno- al hermano. Tal conflicto da lugar a la tensión dramática que finalmente se resuelve con la victoria ventajosa y un poco egoísta de Celipôncio. Su amor a la princesa Colimena, sin embargo, no lo vemos madurar en su interior, como en Liberata; por eso lamentamos la muerte del salvaje, que supo ser sensible sin el afectado refinamiento del Celipôncio.

G.S.Loomis⁶⁸ relaciona el tema iconográfico del salvaje con el poema anglonormando *Enyas el Salvaje*, que narra la historia de dos concellas que salen a coger flores y una de ellas es raptada por un viejo salvaje que estaba al acecho. En el camino, un caballero joven le reclama la doncella, a lo que el viejo replica que será ella quien decida con quién se queda. Una vez que la muchacha ha optado por el joven, el caballero le reclama también el perro, el cual, sin embargo, permanece fielmente junto al anciano.

5. A COMÉDIA CHAMADA FLORESTA DE ENGANOS

5.1 LA ESTRUCTURA.

El tema de esta comedia (-exponer "*tantas maneiras de enganos*" como hay en Portugal, en contraste con el pasado ideal-) es el más claro de las cuatro comedias, porque el autor se ocupa de subrayarlo mediante algunas recurrencias que van apareciendo a lo largo de la representación, ya sea por boca de los personajes, ya en la disposición de acciones que giran en torno a un mismo motivo -el engaño-, o en los intermedios lírico-musicales como la cantiga que canta la moza después de la entrevista en palacio con el Doutor Justiça Maior.

La comedia está estructurada en función de los espacios donde transcurre la acción, que se corresponden a tres clases sociales: burguesía comercial (la lonja), aristocracia (palacio del rey Telebano) y pueblo llano (casa de vecindad donde reside la criada). El paso del primero al segundo viene marcado por el monólogo de Cupido,

(67) *La pastourelle. Poésie et folklore au Moyen Age* (Paris-Montreal, 1972), pp. 86-87.

(68) "A Phantom tale of female ingratitude", en *Modern Philology*, XIV (1916-7), p. 751.

cuya entrada anuncia el personaje de la escena anterior ("*Vam-nos, que vem Cupido*"), y sitúa al espectador en otra acción y en otro espacio donde intervienen personajes "altos", más propios de la tragedia: Apolo, Cupido, el rey Telebano y el Justicia Maior, regente del reino. El tránsito entre los dos últimos cuadros está señalado, en cambio, por un intermedio lírico así como por las acciones del Doutor, que se prolongan de forma burlesca en el último cuadro.

Ahora bien, en dos ocasiones nos encontramos en presencia de escenarios simultáneos. La primera, cuando el usurero ve acercarse desde una ventana a las dos mujeres; momento en que, hablando para su coeto, ofrece datos a los espectadores sobre lo que está ocurriendo fuera de escena. La viuda, mientras tanto, viene hablando por la calle con la moza que la acompaña, lo cual quiere decir que están también a la vista del público. Más tarde, cuando se acerca el Doutor a casa de la criada, vemos a los dos personajes al mismo tiempo, uno en el interior y otro en el exterior.

Esta técnica procede del teatro de la Edad Media. La combinación de escenarios múltiples verticales y horizontales era muy frecuente en las representaciones del s. XV (-Misterios, Natividades, Asunciones-), aunque fue prácticamente abandonada en los siglos siguientes, a excepción de los autos sacramentales⁶⁹.

5.2. "IL DOTTORE".

Es una de las cuatro máscaras, junto con Pantalone, Arlequino y Scapino, de la *Commedia dell'Arte*. Se caracterizaba por tener una inclinada propensión a la lujuria, lo cual se manifestaba en sus numerosas aventuras con las criadas (-"servette"-). La fuerza dramática de este personaje dependía de su lenguaje afectado y ridículo, lleno de erudición pedantesca, de circunloquios y citas en latín que frenaban notablemente la acción.

Nuestro Doutor Justiça Maior también cede fácilmente a las provocaciones de la panadera (-personaje popular de las coplas-) y, cegado por la lujuria, se presta al cohecho y a sufrir, disfrazado de esclava negra, el ridículo y la rechifla de la moza y de su ama. Así se crea una situación regocijante que resulta de la descontextualización de un personaje grave, representante de la máxima autoridad del reino, con sus atributos (-"beca de veludo, loba de contray frisado, sobreiro, vara..."-) y su lenguaje ampuloso (-habla en castellano, pues es un alto funcionario de la corte) con citas en latín, que se ve obligado a alternar con el portugués de negro cuando intenta pasar desapercibido ante el ama, convertido en una grotesca esclava de Guinea o Sierra Leona.

El disfraz, en este caso, no juega un papel en la intriga, como en las otras comedias, sino que es un recurso hilarante y grotesco con el que representar la condena del personaje. "*Pois que i há negras sentenças, / não haverá i / alguns negros ouvidores / em algumas audiências?*".

.....
(69) W. H. Shoemaker, "Los escenarios múltiples en el teatro español de los siglos XV y XVI", en *Estudios Escénicos*, 2 (1957), pp. 11-154.

5.3. UTOPISMO MEDIEVAL.

El mundo anda trabucado porque ya no hay amor, sino que triunfan la maldad y el interés, especialmente en la justicia. Ésta es la tesis de Jean de Meung⁷⁰.

Es frecuente hallar en piezas de teatro medievales una visión crítica de la época a través de un personaje que adopta la forma de un peregrino o charlatán que ha recorrido extraños y lejanos países. A veces, la comparación con una de estas regiones utópicas, como la tierra del Preste Juan, recuerda la comparación con el Paraíso o las posteriores utopías renacentistas. Así, por ejemplo, en *El juego del peregrino*, de Jean Madot, dice un personaje:

*"He estado en una región en la cual todos son tan leales que uno muere inmediatamente cuando intenta mentir y en donde todo es propiedad común"*⁷¹.

Esta supuesta realización en la Tierra de la comunión de los santos es, sin embargo, rechazada escépticamente en la misma obra por unos campesinos que también ponen en tela de juicio el poder laico.

Relacionado con ello está el mito clásico de la Edad de Oro que, transmitido por la Edad Media, será el sustrato de las utopías renacentistas. En la segunda parte del *Roman de la Rose*, Jean de Meung vuelve varias veces sobre él para denunciar el cambio operado en las costumbres y en las relaciones sociales que pasan de ser las típicas de una sociedad feudal a ser las propias de una incipiente sociedad burguesa: de nada sirve componer lindos motetes a una dama, viene a decir, si no le enseñamos una bolsa llena de buenos besantes⁷².

La burla al "mercador" en *Floresta de Enganos* tiene, en este contexto, el sentido de "enganhar un ladrão" y es motivo de regocijo entre un público que sigue juzgando aún según el mismo sistema de valores preburgueses que aparecen en la moralidad inglesa del s. XV *La llamada de cada hombre*, donde dice Everyman:

*"Luego me dirigía a Riqueza a la que amaba por sobre todos. Pero donde esperaba más confortación, menos encontré. Porque mi Riqueza me dijo ásperamente que ella conduce a muchos al Infierno"*⁷³.

La falta de adaptación a unas nuevas relaciones sociales que se desarrollan en el interior de las ciudades y sustituyen poco a poco al viejo sistema feudal es lo que subyace en la crítica moral del argumento. Recordemos la primera escena que transcurre en una de esas lonjas del gótico urbano, donde un escudero pobre disfrazado de viuda da el timo a un mercader que, como todos los de su especie, no hace

(70) "Porque si no hubiese maldad y pecados, de los que el mundo se ve ahora lleno, no se habrían conocido en la tierra los reyes ni los jueces.

Y estos últimos (...) hoy en día venden sus juicios, y alteran las pruebas del proceso, e imponen, cuentan y raspan, y los pobres han de pagarlo siempre." Op. cit., p. 104.

(71) N. Guglielmi, *El teatro medieval* (Antología) (Buenos Aires, 1980), p. 191.

(72) Op. cit., p. 154ss. y 369ss.

(73) Guglielmi, op. cit., p. 387.(74).

sino tramar fraudes y engaños, pues todas las profesiones de este nuevo mundo burgués -abogados, médicos, comerciantes- son sospechosas de inmoralidad. La escena entre la viuda y el mercader, que trata de aprovecharse de esa circunstancia, es el negativo del encuentro entre la viuda ingenua y desamparada y el caballero que es escudo y auxilio de los débiles en la novela de caballerías (cfr. Dom Rosvel y las huérfanas Paula y Melicia en *Comédia do Viúvo*).

Frente al código caballeresco y a la vigencia de unos principios éticos sólidamente establecidos en la sociedad medieval, se irán imponiendo el interés, la relativización de esos principios y la importancia dada cada vez más al ingenio como forma de autorredención en una sociedad también cada vez más individualista y secularizada. En la *Farsa de Micer Pierre Pathelin*, anónimo del s. XV, se produce una situación parecida entre un abogado (-Pathelin-) que engaña a un pañero - (Guillaume-) y es, a su vez, engañado por el pastor Thibault, que se finge loco⁷⁴.

5.4. EL LOCO Y EL SABIO

Al comienzo de *Floresta de Enganos* hay un diálogo introductorio entre un Filósofo que da el argumento de la comedia y un Parvo que está atado a sus pies. El contenido doctrinal de este diálogo va claramente dirigido a la corte que está presenciando la obra. Es un pequeño discurso sobre la incompatibilidad de la Razón y la Política, por un lado, y sobre las condiciones de las doncellas casaderas, por otro, en el que los personajes apelan directamente al público.

El Parvo es el envés del Filósofo, secularización, a su vez, de la figura de Salomón, que aparece en el teatro medieval (cfr. *Cassandra*) como representación de la sabiduría. El Parvo sólo piensa en comer y en dormir, al tiempo que se expresa desvergonzadamente sobre cualquier asunto.

Hay un antecedente teatral (- la fiesta de los locos-) en la que figuraban una serie de personajes disfrazados de animales que censuraban las costumbres licenciosas de los religiosos⁷⁵.

La figura del loco tendrá, desde Sebastián Brant hasta Erasmo y Rabelais, un significado polivalente. En el norte de Europa, la locura será emblemática de la renovación del humanismo cristiano. Durante el Humanismo, la locura se opone a la "dignitatis hominis" de Pico de la Mirándola; es decir, a aquel otro ser centro del universo, libre y depositario de la Verdad, gracias a la Razón y a la Imaginación. Puede representar al hombre obcecado por la pasión. Es a éste a quien se dirige, por ejemplo, Everyman, personaje que se convierte en portavoz de un humanismo cristiano que aspira a que el hombre medite sobre la muerte, la verdadera condición humana y la locura de apegarse a lo material.

Otro sentido de la locura es el que la asocia al vicio o a la enfermedad: el loco, el bufón, el enano y el monstruo representan lo antihumano y participan de un mismo desprecio y marginación.

Un tercer tipo de locura es la del simple que expresa verdades que los demás no se atreven a decir; que acusa y al mismo tiempo divierte a los otros, como hace el

(74) *Ibidem*, p. 311ss.

(75) Vid. Barbara Swain, *Fools and Folly during the Middle Ages and the Renaissance* (New York, 1932).

loco de la *Barca do Infimo*, parapetado tras su locura. El loco, heredero de la función lúdica del juglar, se convertirá en el disfraz del bufón cortesano⁷⁶. El procedimiento estilístico (comparaciones insólitas o degradantes, chistes, facecias, disparates consistentes en comparar a personajes de la corte con animales, cacharros o prendas de vestir) es buen ejemplo de este ambiente arcimboldesco, heredero de la desinhibidora tradición carnavalesca y de su inversión de valores y roles sociales.

El género del disparate, por el que objetos, animales y seres humanos figuran revueltos de manera grotesca, va unido (como apuntamos al comentar *A Comédia do Viúvo*-) al tema de la locura, dentro de una corriente que arranca de Juan del Encina, pasa por Quevedo y Goya, hasta Valle-Inclán.

He mencionado, al comentar *Rubena*, el papel de los diablos y la técnica de la inversión como una forma de provocar el engaño. El teatro, la representación, es también una forma "engañosa" de decir la verdad (-papel que frecuentemente desempeña el Parvo-) o de mirarnos en un espejo- (cfr. la definición que da el Comendador Hernán Núñez de la Comedia-) que nos devuelve nuestra propia imagen invertida.⁷⁷

A Comédia de Rubena es toda ella un juego de espejos, donde el desdén de Cismena hacia Felicio podría entenderse como un reflejo inverso y retrospectivo del desdén sufrido en el pasado por Rubena. El criado del padre, que se condujo falsamente en el amor, tiene además su réplica en el Príncipe disfrazado de cirado, el cual siente un verdadero amor por Cismena.

6. A MODO DE CONCLUSIÓN

Podríamos acabar resumiendo de forma provisional algunas de las características de la comedia vicentina.

La comedia de Gil Vicente conjuga lo costumbrista con lo cortesano, lo fantástico y lo mítico ya que es un teatro que se desarrolla en la corte, por ella y para ella, y está muy ligado a las circunstancias concretas del público y del lugar de la representación. Esta influencia se nota tanto en la elección de los temas y de los argumentos como de los personajes, los cuales utilizan unos códigos poéticos y simbólicos procedentes de unos géneros extradramáticos con amplia tradición literaria.

Eso mismo determinó también el montaje de unas obras que probablemente se representaban una sola vez, con motivo de algún acontecimiento regio, o al menos según una determinada apuesta en escena que en lo sucesivo se transformaría en función de los condicionamientos que rodeaban a este tipo de obras. No obstante, su

(76) Vid. F. Márquez Villanueva, "Jewish 'Fools' of the Spanish Fifteenth Century", en *Hispanic Review*, 50 (1982), pp. 385-409; Francesillo de Zúñiga, *Crónica burlesca del Emperador Carlos V*, ed. de Diane Pamp de Avalor-Aere (Barcelona, 1981).

(77) No es casual que en el *Quijote* apareciera aludido otra vez el mismo tema a través del motivo de la representación (todo el episodio de la Segunda Parte, que transcurre en el palacio de los Duques, es una auténtica representación de todos los personajes) o bien a través del motivo del disfraz (cfr. Sansón Carrasco, "el Caballero de los Espejos")

publicación las convierte en objetos con una autonomía estética que va más allá de las circunstancias concretas para las que pudieran ser concebidas.

Al mismo tiempo, Gil Vicente recurre al folklore y a la tradición carnavalesca en busca de recursos cómicos. La aportación de tipos pertenecientes a esta tradición da lugar a una ampliación de las situaciones cómicas, que alternan con otras de carácter patético (situación del viudo o de Colimena), dentro de la misma representación.

Gil Vicente transforma esos materiales y los adapta a la intencionalidad de sus comedias, poniéndolos en contacto con el ambiente cultural y la tradición neoplatónica del Renacimiento.

La forma de hacerlo se caracteriza por una gran economía de recursos. Es evidente, por ejemplo, el paralelismo estructural de sus comedias, así como también reitera el uso del "deus ex machina" en los finales. Frente a esto, *A comédia sobre a Divisa...* parece ser una demostración de la capacidad de su autor para improvisar la creación de una pieza dramática, igual que se improvisaban coplas en los debates entre poetas de la corte.

Entre los recursos que utiliza Gil Vicente figura un tipo de enredo provocado por el disfraz de los personajes, que actúa como mecanismo para facilitar tanto el dinamismo y la intriga de la acción como la relación entre lo que ocurre en el escenario y los espectadores.

Podríamos calificar, en general, de líricas o poéticas a estas comedias, por el papel dramático que juegan la música, el canto y la coreografía (cfr. la fiesta final con la que concluye *A Comédia de Rubena*, o una de las variantes del juego de las suertes al final de *A Divisa sobre a Cidade de Coimbra*). Esta coreografía constituye el eje estructural de piezas como el *Auto das Fadas* o las *Cortes de Júpiter*.

La acción, por lo demás, no se ciñe a unos límites espacio-temporales, sino que diferentes espacios y tiempos (-reales, tópicos y simbólicos-) se superponen a través del movimiento y de los discursos de los personajes.