

TEATRO Y PODER EN EL SIGLO DE ORO

Mariela Insúa y Felix K. E. Schmelzer (eds.)



Mariela INSÚA
Felix K. E. SCHMELZER
(eds.)

*TEATRO Y PODER
EN EL SIGLO DE ORO*

Pamplona
SERVICIO DE PUBLICACIONES
DE LA UNIVERSIDAD DE NAVARRA
2013

Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 18
PUBLICACIONES DIGITALES DEL GRISO

Mariela Insúa y Felix K. E. Schmelzer (eds.), *Teatro y poder en el Siglo de Oro*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2013. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 18 / Publicaciones Digitales del GRISO.

EDITA:

Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.

COPYRIGHT:

© De la edición, Mariela Insúa y Felix K. E. Schmelzer.

© De los trabajos, los autores.

© Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.

ISBN: 978-84-8081-400-3.

JUECES, CLÉRIGOS Y CABALLEROS:
MODELOS GROTESCOS DE PODER EN EL TEATRO
DE GIL VICENTE

María Rosa Álvarez Sellers
Universitat de València

Sede vós senhor de vós
em fazer o que deveis,
então é bem que mandeis.
Auto dos Físicos

El adjetivo «grotesco» no aparece registrado ni en el *Tesoro de la lengua castellana* (1611) de Sebastián de Covarrubias ni en el *Diccionario de Autoridades* (1732), pero según el *Diccionario de la Real Academia Española* (2001), «grotesco» tiene dos significados distintos, de manera que puede aludir tanto a lo «ridículo y extravagante» como a lo «irregular, grosero y de mal gusto». Los personajes y situaciones que vamos a estudiar en las obras de Gil Vicente responden a la primera acepción, pues por «ridículo» se entiende aquello «que por su rareza o extravagancia mueve o puede mover a risa» y por «extravagante» lo «que se hace o dice fuera del orden o común modo de obrar», así como lo «raro, extraño, desacostumbrado, excesivamente peculiar u original».

Porque a pesar de ser el dramaturgo de la Corte, Gil Vicente consiguió lo que esa circunstancia parecía tornar imposible: construir un universo teatral desde el que proyectar una visión crítica de aquellos comportamientos sociales que no se ajustaban a los deberes que imponían la profesión, el estamento o el cargo. Por eso su obra está llena de clérigos apasionados, de mujeres tan livianas como astutas, de viejos enamorados, de *parvos* que contradicen el sistema normativo y mueven a risa. Pero la risa provocada por tales caracteres nunca es

inocente¹. En contra de lo que podría esperarse de su condición privilegiada, Gil Vicente parece no conformarse con deleitar en un espacio cerrado a un público homogéneo compuesto por el Rey y la nobleza al que no había que adoctrinar ni convencer porque ya sustentaba la ideología dominante. Bastaría, pues, con distraerlo y divertirlo².

Sin embargo, el autor encargado de tal menester no se resigna a devolver simplemente una imagen especular a esas conciencias confortadas por la seguridad que da el mando. Y busca la forma de mostrar a su auditorio aristocrático el lado oscuro de todos los tipos que componen la sociedad portuguesa, las actitudes inadecuadas no sólo de pescadores (*Auto da Índia*, 1509) o campesinos (*Auto da Barca do Purgatório*, 1518), que desde luego harían reír a los estamentos superiores, sino también de todos aquellos que eran responsables del buen funcionamiento del país, es decir, de todos aquellos que, en virtud del necesario desdoblamiento de la autoridad del Rey, ejercían, en la práctica, diversas formas de poder, a los que se les había confiado la distinción de velar por el cumplimiento de las leyes o de dar ejemplo con sus acciones.

No se trataba de ofender ni de culpar, pero sí de enviar un mensaje subliminal invitando a la reflexión a través del regocijo. El teatro vicentino presenta tipos sociales porque contempla los errores como un mal generalizado que se extiende progresivamente a todo el cuerpo social. Los personajes que no cumplen con sus deberes representan

¹ Hermenegildo (2005, pp. 53-54) afirma «la radical ausencia de vacuidad y de gratuidad en todo gesto burlesco» enfrentado a una realidad parodiada y, por lo tanto, cuestionada: «La burla no es inocente. La parodia tampoco. Una y otra se enfrentan con una realidad que intentan modificar, tras un proceso de descodificación, de desconstrucción y de recodificación. Cuando la burla usa la parodia en el escenario, el teatro y sus componentes de todo tipo se reajustan para dar cabida a los cuatro componentes fundamentales del gesto burlesco: imitación grotesca de algo o de alguien, eliminación del enfrentamiento en el terreno de la vida real, provocación de una modificación de las tensiones e irregularidades individuales o sociales, y celebración colectiva de la risa como instrumento de acercamiento de los seres humanos».

² Gil Vicente es «um funcionário e agente da Corte. Estava dentro das suas funções proporcionar aos cortesãos os seus divertimentos favoritos, em que naturalmente eles gostavam de ver reproduzidos os seus padrões de vida e a sua ideologia; estava também dentro das suas funções cantar e apregoar aos quatro ventos a motivação que a Corte atribuía à sua política» (Saraiva, 2000, p. 86).

a todo un colectivo que está fallando en el engranaje del sistema, lo cual es más alarmante y peligroso. Y nadie parece estar a salvo de la mirada incisiva del dramaturgo, que pone al descubierto los defectos de los tres brazos fácticos del poder: el eclesiástico, el jurídico y el nobiliario, al que su propio público pertenece.

Y para ello se servirá de lo ridículo y extravagante, es decir, de lo grotesco, construyendo caracteres que mueven a risa por ser extraños en su contexto porque no actúan como cabría esperar de la clase de poder que simbolizan. Quizá el ejemplo más llamativo sea el de los clérigos enamorados, más preocupados por los placeres terrenales que por los bienes espirituales, exhibiendo un comportamiento que entonces no debía resultar ajeno, pero que sin duda sería una de las causas de la implacable censura que sufriría la obra de Gil Vicente tras establecerse el tribunal del Santo Oficio en Portugal en 1536³. De hecho, el *Index* inquisitorial de 1581 prohibirá toda crítica a personas eclesiásticas, especificando que:

Das obras de Gil Vicente, que andão juntas em um corpo se há de riscar o prólogo até que se proveja na emmenda dos seus autos, que tem necessidade de muita censura e reformação⁴.

«Censura e reformação» que afectará plenamente a la segunda edición de la *Copilação de todas as Obras de Gil Vicente*, realizada por André Lobato en 1586, cuyos textos presentan enmiendas significativas respecto a la edición de 1562. Sin embargo, atendiendo precisamente a esa obra que considerada *a posteriori* y fuera del entorno en el que fue producida necesitaba, al parecer, tanta *reformação*, creemos que para Gil Vicente la risa no era un instrumento subversivo sino más bien edificante, un medio de aunar la crítica moral a la crítica social con el fin de poner en evidencia las acciones impropias de una parte del clero, que no de toda la institución eclesiástica ni, por supuesto, de la religión que profesaba.

³ En 1551 se prohibieron algunas obras que habrían sido publicadas en *folhas volantes*: *D. Duardos*, *Auto da Lusitânia*, *Auto de Pedreanes* —*O clérigo da Beira*— y *Auto dos Físicos*, que serían recuperadas en la edición de las obras completas del autor realizada en 1562. En cambio, sabemos de la existencia de *Jubileu de Amores*, *Auto da Aderência do Paço* y *Auto da Vida do Paço*, que no fueron incluidas en la *Copilação* de 1562 y se perdieron.

⁴ Citado por De Bujanda, 1995, p. 490.

Eran, desde luego, otros tiempos. Tiempos en los que se podía decir en la didascalía del *Auto dos físicos* que allí «se tratam uns graciosos amores de um Clérigo» (Ed. Buescu, II, p. 582), el cual comienza mandando a su criado con un recado para que Blanca Denisa «sepa que es mi señora, / y en después diremos missa» (vv. 4-5). El *Moço* intenta que anteponga sus obligaciones al capricho:

CLÉRIGO	Ve házeme este plazer.
MOÇO	Dizei vós missa primeiro.
CLÉRIGO	Cuerpo de Dios con la missa y con el moço y con la prissa! (vv. 30-33)

Curiosamente es el criado el que pone de manifiesto que para ejercer el poder espiritual sobre los demás es preciso dominar los instintos. Sólo pide a su amo que haga honor a su oficio y empiece por respetar la voluntad de quien no quiere sucumbir a sus intenciones:

MOÇO	Quem não é senhor de si porque o será de ninguém? Sede vós senhor de vós em fazer o que deveis, então é bem que mandeis.
CLÉRIGO	Tú quieres que sea Dios?
MOÇO	Mas clérigo; e não vos daneis, se aquela moça não quer. E dou-lhe ora que quisesse: que proveito ou interesse ganharíeis em vencer a quem por vós se perdesse? (vv. 38-49)

El clérigo le responde que un *moço* no puede entender «qu'el amor / no se puede resistir» (vv. 58-59), ya que afecta sólo a las almas superiores, como se creía en la Edad Media:

CLÉRIGO	Que quanto más sabedor el hombre y más esforzado, más prudente y confiado; más cativo es del amor, y más firme namorado (vv. 60-64).
---------	--

Y anteponiendo su condición de apasionado a la de clérigo, peca también de idolatría, pues apela a Cupido «n'este mal de que me muero!» (v. 89). Lo importante para él no es estar faltando a sus deberes, sino que ella ha roto la carta:

CLÉRIGO	[...] y pues no hay quién se duela de mi triste perdición? Moço, venga la candela.
MOÇO	Pera a missa?
CLÉRIGO	No, cuitado! N'el infierno diré missa (vv. 142-146).

Varios médicos tan grotescos como el propio clérigo intentan curarlo, pero sintiéndose morir pide ser confesado por un Padre, al que dice llevar dos años enamorado. Éste no se admira ni espanta, sino que le cuenta a su vez que él mismo «Ha quinze años que ardo en fuego / sin ella dizer una hora / ni “Viste allá fray Diego?”» (vv. 632-634) y lo absuelve, pues:

PADRE	No mereces penitencia por ser namorado, no, porque Dios lo ordenó; mas antes mala conciencia es d'aquel que nunca amó (vv. 640-644).
-------	--

Tampoco tiene mala conciencia el fraile del *Auto da Barca do Inferno* (1518) (Ed. Moura), que llega a la región de ultratumba de la mano de una joven:

DIABO	Ela é vossa?
FRADE	Eu não sei; por minha a trago eu cá.
DIABO	E não vos punham lá grossa, nesse convento sagrado?
FRADE	Assi fui bem açoutado (vv. 375-379).

Esa es la versión de la *Copilação de todas as Obras de Gil Vicente*, publicada en 1562 por su hijo Luís Vicente después de que el propio D. João III hubiera animado al dramaturgo a editar sus obras, tal y como éste había declarado en 1522 en una carta prefacio a *D. Duardos*. La *Copilação* es además el primer libro portugués renacentista que menciona en su portada haber pasado censura previa: «visto polos deputados da santa inquisição»⁵. Sin embargo, el *Auto da Barca do Inferno* es la única obra vicentina de la que conocemos una edición distinta y contemporánea realizada en 1517 en una *folha volante*, considerada por tanto el texto más auténtico, y en ella el verso 379 no castiga la acción del Fraile, sino que la iguala a la de su hermandad: «E eles fazem outro tanto!». Por eso el Fraile no contempla que su conducta disoluta pero común pueda ser motivo de perdición:

FRADE	Como! Por ser namorado, e folgar com ua mulher, se há-de um frade de perder, com tanto salmo rezado? (vv. 411-414)
-------	---

Sólo tras un comentario del *parvo* aludiendo al apetito sexual, el Fraile tomará conciencia de sus pecados y aceptará subir a la barca del diablo.

Si los eclesiásticos tienen poder sobre las conciencias para ayudar a la salvación de las almas, es difícil creer que puedan dedicarse a tan delicada labor cuando ni siquiera están interesados en salvar la propia, pues el clérigo del *Auto dos Físicos* antepone su pasión a las misas que debería decir en la Tierra y pronostica que las dirá en el Infierno, adonde irá a parar el Fraile del *Auto da Barca do Inferno* por haber observado una conducta similar, y ninguno de los dos, es decir, ni vivos ni muertos, dan muestras de arrepentimiento.

Otra forma de ejercer poder consiste en hacer cumplir las leyes que garantizan el buen funcionamiento de la nación. También aquí la estética de lo grotesco se impone como canal de comunicación de actitudes erradas. Al igual que al Fraile, el diablo está esperando al Corregidor, que llega «carregado de feitos, com sua vara na mão» (p. 85) y al Procurador, que vendrá después «carregado de livros» (p. 87), simbolizando, como los objetos que llevan los demás personajes, sus

⁵ Mateus, 2002, p. 192.

pecados. Bromeando con fórmulas jurídicas latinas, el diablo acusa al corregidor de haber aceptado sobornos, favorecido a los poderosos y robado, acción que en principio niega pero luego comparte con su compañero de gremio:

CORREG. Eu mui bem me confessei,
 mas tudo quanto roubei
 encobri ao confessor...

PROCUR. Porque, se o não tornais,
 não vos querem absolver
 e é muito mau de volver
 depois que o apanhais (vv. 706-712).

Y cuando intentan eludir el destino que les corresponde por haber desempeñado mal su oficio y suplican clemencia al Ángel, éste los califica diciendo: «Oh pragas para papel, / para as almas odiosos!» (vv. 719-720). Tampoco salen mejor parados otros letrados de carrera como el Doutor Justiça Maior de *Floresta de Enganos* (1536) o la personificación alegórica de la Justicia en la *Frágua de Amor* (1525) como «ua velha corcovada, torta, muito mal feita, com sua vara quebrada» (Ed. Buescu, II, p. 153), que pide ser refundida en la fragua porque «cada vez vou pior» (v. 504):

JUSTIÇA Fazei-me estas mãos menores,
 que não possam apanhar,
 e que não possa escutar
 esses rogos de senhores,
 que me fazem entortar (vv. 515-519).

La obra fue representada en Évora «na festa do desposório» (II, p. 138) de D. João III con D. Catarina, por ello una institución como la Justicia debía ser renovada y enderezada para recibir a la Reina.

También se queja el Rey Telebano en la *Floresta de Enganos* de que el mayor mal de su reino «es la justicia estar muerta, / y el derecho mortal, / y la cobdicia despierta» (vv. 485-487). Y, por su reputación, recurre al Doutor Justiça Maior para remediarlo:

TELEBANO Buen letrado sin desvío
 sois y siempre cuerdo os vi (vv. 488-489).

Pero aparece una joven que lo enloquece y el Doutor —«Ya hize sessenta y seis, / ya mi tiempo es passado» (vv. 516-517)— le promete de inmediato favorecerla en su pleito «aunque no tengáis derecho [...] y haréis vuestro provecho» (vv. 549-551) a cambio de hablarle a solas de amores. De nuevo una situación grotesca sirve para poner en evidencia la arbitrariedad de los jueces interesados, pues ella ha ideado una burla para escarmentarlo:

MOÇA	Eu o pus dessa maneira, porque me falou d'amor.
VELHA	Jesu! E quem viu doutor em fraldas de panadeira? (vv. 672-675)

Lo cita de noche en su casa y le pide que se disfrace de sierva negra con faldas y toca, pero como no amasa bien, la señora de la casa se refiere a él de forma despectiva llamándolo «perra» y «cadela». Cuando el Doutor intenta defenderse imitando el habla de los negros (vv. 641-647) e incluso atribuyéndose un nombre femenino, «Caterina Furnando» (v. 647)⁶, acaba integrándose plenamente en la escena carnavalesca urdida para ridiculizar no sólo a un hombre docto cuyo entendimiento ha sido nublado por el amor —«Que no se aprende en París / este lavor en que está. / Oh, amor!» (vv. 626-628)—, sino también a todos aquellos que no desempeñan cabalmente su labor legislativa:

VELHA	E negras falam os doutores? Nunca eu vi tais diferenças.
MOÇA	Pois que hi há negras sentenças, não haverá i alguns negros ouvidores em algumas audiências? (vv. 665-670)

Al descubrir su identidad, la *velha* le dice que parece «Ermitão que endoudeceu» (v. 720) y que estaba mejor con el velo, mientras la moza lo echa amenazándolo con contarle todo. Como remate a su

⁶ Tobar (1995, p. 151) explica que no se trata de un nombre inocente, pues «Caterina» es común en la sátira amorosa peninsular y «Furnando» alude a la palabra *fomo*, rica en connotaciones sexuales.

humillación, olvida en la casa la ropa que traía —túnica, sombrero y guantes—, y ella se niega a devolvérsela, pues:

MOÇA Mais quisereis vós furtar,
Se vo-lo eu consentira! (vv. 737-738)

Si este Doutor tan cuerdo se pone tan fácilmente en ridículo, hay otro juez famoso por lo contrario, es decir, por su simpleza, que posiblemente podríamos considerar el personaje más grotesco de toda la producción vicentina. Se trata de *O Juiz da Beira* (1525), Pero Marques, que ya había aparecido en la *Farsa de Inês Pereira* (1523) como pretendiente despreciado y marido burlado «percebido / para ciervo» (vv. 1137-1138) (Ed. Moura) en opinión de su mujer⁷.

Según consta en la didascalía, la farsa fue representada en Almeirim ante el rey D. João III. Se trata de un auto muy curioso tanto por sus caracteres como por la situación descrita pero, sobre todo, porque estamos ante un caso de teatro dentro del teatro en el que Gil Vicente convierte en personajes implicados en la pretendida burla a los propios espectadores cortesanos, ya que Pero Marques, «porque dava algumas sentenças disformes por ser homem simples, foi chamado à Corte, e mandaram-lhe que fizesse ua audiência diante d'El-Rei» (Ed. Buescu, II, p. 461). Y allí está el Rey asistiendo al tribunal preparado para ridiculizar a ese hombre del campo que juzga al contrario de la lógica —«e em terra de Viseu / ninguém não me contradiz» (vv. 39-40)—, lo cual sin duda moverá a risa al auditorio.

Mas el campesino no se deja deslumbrar por la Corte e impone sus propias normas, que empiezan por escoger y delimitar el espacio: no acepta ocupar una silla, asiento acomodado a tono con el entorno, y prefiere un banco, más apropiado a su condición rústica⁸:

PERO MARQUES Or'eu por não ser parceiro,
vim cá pera m'amostrar
que sou eu homem inteiro (vv. 23-25).

⁷ Tras quedarse viuda de un escudero que la tenía encerrada en casa, Inês acepta el matrimonio con Pero Marques, al que había rechazado por no haber intentado seducirla al quedar a solas mientras la cortejaba. Ya no busca en un hombre la discreción, sino que sea «pacífico todo o ano, / que ande a meu mandar» (vv. 884-885), para que ella pueda «Ir folgar onde eu quiser» (v. 1002).

⁸ Sobre la trascendencia de este gesto ver Teyssier, 1992 y Serani, 2003.

El *Porteiro* duda de las aptitudes para juzgar de «um vaqueiro» (v. 88), un «vilão destemperado» (v. 135): «Como é parvo este juiz!» (v. 119), «tanto vale como nada» (v. 174). La audiencia se inicia con las quejas de Ana Dias, cuya hija ha sido violada mientras trabajaba en los trigales; la madre teme que se convierta en costumbre:

ANA DIAS Não no hei pelo desprezo
 que ele quis fazer de mi,
 nem outras cousas assi;
 mas hei-o polo mau vezo
 qu'ele tomara daí.
 PERO MARQUES Se a moça é dessa pele,
 não é o moço de culpar (vv. 219-225).

El juez resuelve inspeccionar el lugar de los hechos para ver «se a houve per força ou não: / que se ela não queria / estará o pão derramado» (vv. 249-251).

Después llega un zapatero lamentando lo mucho que ha perdido económicamente desde que lo obligaron a convertirse a «negro cristianejo» (v. 265), a lo que se añade que su hija ha sido pervertida por Ana Dias, que resulta ser alcahueta. Ésta, para mostrar lo honrado de su linaje, cuenta que incluso «um cavalo d'el-Rei / estercou à minha porta» (vv. 309-310). Tal situación no debe de producirse en el campo, pues el juez no conoce el significado del término «alcovitar», y cuando se lo cuentan dice que «bom é d'encaminhar / o gato pera o toucinho» (vv. 355-356), pues si la moza ha sido tentada es porque su padre la dejó sola para ir a misa, «adó pocas veces vo» (v. 349), es decir, mientras cumplía con una religión que detesta y además, según Pero Marques, acaba de pregonar el secreto de su hija. Despechado al quedar al descubierto su hipocresía, el zapatero desea que Dios dé mala Pascua a todos «y a mi negra vejez / me dé si cristiano muero» (vv. 387-388)⁹.

⁹ En marzo de 1497 el rey D. Manuel I (1495-1521) emitió un decreto que obligaba a los judíos portugueses a bautizarse, y en mayo otro que prohibía investigar el comportamiento religioso de los cristianos nuevos durante veinte años, y que el 21 de abril de 1512 el Rey ampliaría hasta el 30 de mayo de 1534: «De las referencias a judíos y a prácticas judías hechas por los poetas portugueses Gil Vicente y García de Resende, de la primera mitad del siglo XVI, parece que los cristianos nuevos, o una

Entra un escudero con su criado y acusa a Ana Dias de haberlo engañado porque le pagó mucho para obtener el amor de una mora y la alcahueta no cumplió el trato. Pero el juez no la obliga a saldar la deuda y advierte al escudero:

I-vos embora, Escudeiro,
e nunca peçais dinheiro
que gastastes por amores (vv. 534-536).

Sin embargo, éste continúa con otro pleito porque su criado quiere abandonarlo. El mozo alega que lleva seis años sirviéndole y que, de no haber sido por sus engaños, ahora sería barbero y tendría una profesión independiente. Pero Marques determina que el escudero sirva al mozo.

Por último, entran cuatro hermanos: un perezoso, un bailarín, un espadachín y un enamorado, que se disputan un asno que su padre ha dejado en herencia sin especificar a cuál de ellos¹⁰. Ante la falta de cualidades de todos, el juez manda comparecer al asno y se marcha a comer:

E quem de mim mais quiser,
caminhe e vá-me buscar (vv. 889-890).

La obra termina con una cantiga ensalzando a las serranas, que «valem mais que as cidadãs» (v. 897). Esta farsa recuerda a la *sottie* francesa, «o género do teatro medieval onde a questão do sem-sentido ou da reversão lógica se torna nuclear» (Bernardes, 2003, p. 91). Se trata de piezas carnavalescas protagonizadas por *sots*, locos a los que se les otorga la potestad de gobernar un mundo al revés. Tal

proporción de ellos, seguían comportándose completamente como verdaderos judíos» (Alpert, 2001, p. 49). Ver Álvarez Sellers, 2013.

¹⁰ Da Cruz (1990, p. 32) considera tal situación como «a inversão total do raciocínio, uma forma de marcar a irresponsabilidade e o absurdo em que pode cair a própria sociedade, minada pelos maus costumes, a falsa moralidade, a parasitagem e a ganância». En opinión de Bernardes (2003, p. 105), esos cuatro hermanos representan los vicios del Portugal nuevo, que ha renegado de los valores del trabajo y la naturaleza en nombre de fantasías infundadas. Por ello, la pieza se centra en el «riso de exclusão», de incidencia social y moral, a partir del cual Gil Vicente traslada el absurdo de la *sottie* a la sátira moralizante.

parece que va a suceder en el tribunal de Pero Marques dadas las expectativas creadas por su fama. Ante él desfilan tipos sociales poco ejemplares reclamando justicia para acciones de dudosa moral en las que nadie es completamente inocente. Sin embargo, analizando desde una perspectiva objetiva las sentencias del juez rústico, éstas resultan sorprendentes no por ser absurdas, sino precisamente porque no se pliegan a la lógica de la mayoría, la lógica de las apariencias o las convenciones. Desde la supuesta ignorancia otorgada por su condición aldeana, Pero Marques es capaz de ver más allá de la superficie de un relato interesado que encubre conductas deshonestas. Por eso, en realidad, sus resoluciones responden a una lógica aplastante, la lógica del sentido común, la que en buena ley debe aplicar la justicia para ser tal. La que Gil Vicente está mostrando ante el Rey y sus cortesanos.

Otra vuelta de tuerca. El juez fue llamado a la ciudad para servir de objeto de mofa y ha sucedido lo contrario. Es él quien pone en evidencia las verdaderas intenciones de sus litigantes, en perfecta consonancia con ese mundo al revés donde las alcahuetas, los judíos conversos, los escuderos mezquinos y los ociosos reclaman ecuanimidad. Y con ello ha logrado no sólo contrastar la ética del campo con la de la ciudad sino, lo que parecía improbable partiendo de un planteamiento absurdo al servicio de un personaje grotesco, enseñar a ese público real que forma parte de la representación y que sustenta el poder cómo aplicar cabalmente la inteligencia, a pesar de no contar con la ayuda de la experiencia en el contexto urbano en que ha sido ubicado. Gil Vicente ha vuelto a hacer del sin sentido una tribuna pedagógica que cobra pleno sentido si el público es capaz de observar a distancia, de forma reflexiva, esas «sentenças disformes» (II, p. 461) que, a la luz de los hechos juzgados, cobran un significado tan razonable como profundo, convirtiéndose, en consecuencia, en la alternativa a todos los malos ejemplos de aplicación de la justicia.

Pero aún hay otro estamento que ejerce el poder y debe observar un comportamiento modélico: el nobiliario. Pocos caballeros aparecen en la obra de Gil Vicente tomada en su conjunto, pues quedan circunscritos a las piezas inspiradas en el género que les había dado vida: la novela de caballerías. Se trata, por tanto, de personajes dislocados de su entorno en prosa que, al ser trasladados al verso, pasan por el tamiz de la simplificación factual en beneficio del protagonismo sentimental. Tanto en *D. Duardos* (1522) como en *Amadís de*

Gaula (1533), no importan las hazañas guerreras sino las pruebas de amor: el coraje en el campo de batalla se presupone, pero el valor emocional hay que demostrarlo.

Ambos caballeros superan sendas pruebas que acreditan su altura moral, pruebas que se imponen ellos mismos. Don Duardos, Príncipe de Inglaterra, decide disfrazarse de hortelano para conquistar con su apariencia humilde el corazón de Flérída, hija del Emperador de Constantinopla, demostrando así la sentencia virgiliana de que «Amor vincit omnia» o, en palabras de Artada, «que contra la muerte y amor / nadie no tiene valía» (Ed. Hermenegildo, p. 288). Amadís se retira a vivir con un ermitaño para hacerse digno del amor de Oriana, que lo ha desdeñado por una cuestión de celos. Pero esa condición rústica será transitoria: la de Amadís mientras dure su penitencia, la de D. Duardos hasta que Flérída descubra «que el amor es el señor / d'este mundo» (p. 286). Ambos adoptan una vida artificial en honor a sus amadas, el primero para hacerse perdonar, el segundo para hacerse querer. Pero la sombra de lo grotesco se proyecta también sobre ese universo idealizado que parecía a salvo de la imperfección humana.

Amadís abandona sus armas y marcha a la Peña Pobre, pero su verdadera naturaleza no tarda en aflorar:

ERMITAÑO	Y con esta escoba, hermano, barreréis esta posada. Por qué alcáis así la mano?
AMADÍS	Perdonad, padre ermitaño, que yo pensé que era espada (vv. 1039-1043).

Confundir la escoba con la espada ha sido visto como un guiño de parodia hacia el héroe, cuya fantasía lo lleva a hacer el ridículo¹¹, pero podría tratarse también de una intrusión inesperada de comicidad que acentúe la simpatía hacia un personaje que poco después deberá aguantar la riña de Dinamarca por haber tomado esa decisión apresurada —aunque no menos irreflexiva que la de Oriana de abandonarlo:

¹¹ Ed. Calderón. La intervención de la parodia en *Amadís de Gaula* es señalada por: Waldron (1959, pp. 16 y ss.), Lihani (1961, pp. 284-286), Hart (1962, pp. XLVII-XLIX), Teyssier (1982, p. 90) y Calderón (1996, p. XLIX). Por el contrario, la consideran una obra seria: J. H. Parker, 1967; A. A. Parker, 1986; Wardropper, 1964, pp. 1-9 y Zimic, 2003, pp. 323-340. Ver Álvarez Sellers, 2007.

DINAMARCA Que se hizieron vuessos primores?
 Siendo sabio perenal
 y tan diestro en los amores,
 como discreto en lo ál,
 y hazer tan flacos lavores!
 Oh, que mudar tan errado! (vv. 1129-1134)

Pero donde se hace evidente la presencia del elemento grotesco es en *D. Duardos*, aunque esta vez no será poniendo en cuestión el carácter del héroe, sino contrastándolo con un «caballero salvaje» ardiente defensor del ideal de amor cortesano¹². Tras batirse con Primaleón y conocer a Flérída, D. Duardos abandona la escena y es sustituido por dos personajes grotescos por su apariencia y su discurso:

(Idos DON DUARDOS y PRIMALEÓN y sentada FLÉRIDA con la EMPERATRIZ, entre CAMILOTE, caballero salvaje, con MAIMONDA, su dama, cogida de la mano, y siendo ella la cumbre de toda fealdad, CAMILOTE viene alabándola de esta manera:)

CAMILOTE ¡Oh, Maimonda, estrela mía!
 ¡Oh Maimonda, frol del mundo!
 ¡Oh, rosa pura!
 Vos sois claridad del día.
 Vos sois Apolo segundo
 en hermosura.
 Por vos cantó Salomón
 el Cantar de los cantares
 namorados.
 [...]

MAIMONDA Todo loor es hastío
 en la prefeción segura
 y manifiesta.
 Bien basta que en ser vos mío

¹² En *Amadís de Gaula* aparece un personaje semejante, Anão, «figura extremadamente grotesca» (Da Cruz, 1990, p. 233), que juzgando nacer para favores, aspira a ascender en la Corte del Rey Lisuarte y a ser correspondido por Mabilia.

se prueba mi hermosura
bien compuesta.
CAMILOTE Bien decís.
MAIMONDA Mas así es (vv. 109-127).

Esas palabras enamoradas no causarían extrañeza si no fuera porque las pronuncian interlocutores que siguen el código del amor cortés pero no lo ejemplifican: Camilote es un «caballero salvaje», y Maimonda «será muchacha de cuarenta años, / mas no menos» (vv. 230-231), inmersos en una realidad que sólo es tal para ellos, pues nadie que los vea puede compartir la idea que Camilote ha venido a defender a la Corte:

CAMILOTE Yo porné esta grinalda
sobre vuesa hermosura,
que es sobr'ella.
Veremos, joh, mi esmeralda!,
quién dirá que ama figura
tanto bella.
MAIMONDA No es mucho que venzáis,
teniendo tanta razón (vv. 169-176).

Pero la impresión que causan es opuesta a sus pensamientos:

FLÉRIDA Espantado es mi sentido.
¿Quién hizo cosas tan feas,
namoradas?
EMPERADOR Son los milagros de amores,
maravillas de Copido (vv. 268-272)

Pese a las burlas de las damas, que la comparan con mujeres famosas por su hermosura como Dido o Policena, Camilote insiste en ponderar la belleza de Maimonda, que supera incluso a Elena de Troya y a Flérída:

CAMILOTE Comparáis una estrella
a un pardal.
D. ROBUSTO Mucho os desmandáis vos.
CAMILOTE ¿Queréislo vos demandar?

D. ROBUSTO ¿Sois caballero?
 Si lo sois, juro a Dios
 que os haga yo tornar
 majadero (vv. 329-336).

Lo que hasta entonces había sido una parodia ridícula, se ha convertido en una ofensa, y D. Robusto le advierte su espejismo:

D. ROBUSTO Más cercana os es la muerte
 que la verdad, caballero.
 CAMILOTE Yo he sido tan certero
 que os juro que os acierte (vv. 363-366).

En las montañas, arriesgando su vida, Camilote ha cogido una guirnalda de rosas para Maimonda y desafía a todo aquel que considere que la merece más su dama o Flérída¹³. D. Robusto acepta el reto y se dirigen todos al campo de batalla. Mientras tanto, se irá desarrollando la acción central de la obra, en la que D. Duardos intenta enamorar a Flérída disfrazado de hortelano. Sin embargo, ella nunca se involucrará en la mentira, pues las palabras del jardinero no corresponden a su condición, como le recuerda la princesa: «Debes hablar como vistes, / o vestir como respondes» (vv. 744-745). Sufriendo por sentirse dividida entre el amor y el deber, Flérída conseguirá al fin confirmar sus sospechas cuando se entere de que alguien «Del cuerpo de Julián, / y así hermoso» (vv. 1842-1843) ha matado a Camilote, pues sólo un caballero puede batirse con otro. D. Duardos aparece entonces vestido de príncipe y entrega la guirnalda de Maimonda a Flérída, que acepta marcharse con él a Inglaterra. Esa guirnalda prueba a la princesa que siempre ha tenido razón, que D. Duardos no ha logrado engañarla, pero sí demostrar lo que pretendía, que no hay defensa ante el amor, pues Flérída acaba rindiéndose a las emociones. A diferencia del empeño de Camilote, el rodeo innecesario que elige

¹³ Otro caballero salvaje perderá la vida en *A Comédia sobre a Divisa da Cidade de Coimbra* (1527) (Ed. Camões, I, 2002), pero su comportamiento es distinto al de Camilote, pues corteja en el monte a Liberata y pretende matar a su hermano y protector para que ella quede libre de ataduras, pese a definirse como el “más fino caballero” (v. 680). Según Deyermond (1967, p. 267), aunque deberían ser enemigos de los amantes perfectos, «los hombres y mujeres salvajes se identifican con los amantes cortesanos y el amor ideal» y reflejan «la tensión y la violencia que produce tal código artificial en cualquiera que lo elija seriamente como guía» (p. 271).

dar D. Duardos para llegar al corazón de Flérída no causa risa ni extrañeza, aunque ambos estén defendiendo la excelencia de su dama y sirviendo a un código caballeresco que en la Corte que habitaba Gil Vicente se revelaba ya como caduco.

La defensa del mismo punto de vista resulta loable en Don Duardos y ridícula en Camilote. Éste y su dama parecen el reflejo grotesco de Don Duardos y Flérída en los espejos cóncavos del Callejón del Gato de Valle-Inclán. Esos espejos capaces de deformar la apariencia más estilizada. Por ello su relación ha sido explicada como un intento de Gil Vicente de evitar una posible parodia realizándola él mismo (Reckert, 1977, pp. 40-41). Sin embargo, para Dámaso Alonso (1985), Camilote y Maimonda afirman la igualdad del ser humano ante el amor, y para Hermenegildo (1990, pp. 222-224) son la imagen del carácter subjetivo y la humanización del fenómeno amoroso. La presencia de ambos y la de la pareja de hortelanos, Julian y Costança Roiz, que traducen su amor aplicándolo al mundo cotidiano que conocen, muestra que los exclusivos patrones del amor cortés han quedado desfasados y las relaciones sentimentales no pueden ya circunscribirse a una pareja perfecta como la de Don Duardos y Flérída¹⁴, una pareja del pasado salida de los libros de caballerías, que resultaría anacrónica y hasta susceptible de parodia si hubieran protagonizado solos la trama. El elemento grotesco pone en evidencia que ese código que tiene pleno sentido entre auténticos caballeros y damas resulta ridículo e insostenible en boca de un «caballero salvaje» y su madura enamorada, que no aprecian la diferencia e insisten en igualarse a sus modelos ideales, la princesa y el falso jardinero.

En la Corte que tan bien conoce Gil Vicente los estamentos que ejercen el poder revelan fisuras que podrían repararse. Ante el Rey y su auditorio cortesano, el dramaturgo emplea lo grotesco para provocar la risa pero probablemente buscaba también inclinar a la reflexión. Esos ejemplos deformes de buen comportamiento podrían ser enmendados por aquellos que asisten risueños a la representación pero que desde su atalaya debían mirar hacia abajo. La comicidad es sin duda fuente de entretenimiento y muestra del genio dramático de Gil Vicente, pero tal vez era al mismo tiempo el medio más evidente, o el único medio, de hacer del escenario un recurso para denunciar el deterioro de una sociedad que estaba dejando de ser la de los tiempos

¹⁴ Ver Álvarez Sellers, 1995, pp. 21-23.

gloriosos de D. Manuel I y progresivamente iba siendo invadida por caballeros salvajes, clérigos poco ejemplares o tipos como los que reclaman justicia ante el *Juíz da Beira*, personajes grotescos que hacían el ridículo y provocaban la sonrisa o la carcajada, pero que cada vez eran menos extravagantes y más comunes. Quizá ese teatro cómico que no podía evitar ser crítico fue la forma ideada por el dramaturgo de la Corte para trasladar la vida lusitana a ese espacio cortesano y privilegiado que acabaría por perder su carácter modélico si permanecía indiferente ante el escaparate de lo grotesco.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, D., *Obras completas*, Madrid, Gredos, 1985, vol. VIII, pp. 273-479.
- ALPERT, M., *Criptojudaísmo e Inquisición en los siglos XVII y XVIII*, Barcelona, Ariel, 2001.
- ÁLVAREZ SELLERS, M. R., «Peligros de amor y trampas de lenguaje: *Don Duardos* de Gil Vicente», *Quadrant* (Université Paul Valéry, Montpellier III), 12, 1995, pp. 5-30.
- «Da novela de cavalaria à comédia renascentista: *Don Duardos e Amadís de Gaula* de Gil Vicente», *Límite*, Cáceres, Universidad de Extremadura, vol. I, 2007, pp. 159-173.
- «Dramaturgos barrocos de origen judeo-portugués: António Enríquez Gómez, Miguel de Barrios y Manuel de Pina», *Judaísmo y criptojudaísmo en la comedia española. XXXV Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2013. En prensa.
- DA CRUZ, M. L. Garcia, *Gil Vicente e a sociedade portuguesa de Quinhentos*, Lisboa, Gradiva, 1990.
- DE BUJANDA, J. M., *Index de l'Inquisition portugaise: 1547, 1551, 1561, 1581*, Sherbrooke (Québec), Université de Sherbrooke (Index des livres interdits, 4), 1995, núm. 158.
- DEYERMOND, A., «El hombre salvaje en la novela sentimental», en *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, ed. J. Sánchez Romeralo y N. Poulussen, Nimega, Instituto Español de la Universidad de Nimega, 1967, pp. 265-272.
- HERMENEGILDO, A., «Burla y parodia del discurso oficial en el teatro primitivo español», en *La construcción de un personaje: el gracioso*, ed. L. García Lorenzo, Madrid, Fundamentos, 2005, pp. 53-75.
- LIHANI, J., Reseña de la edición de T.P. Waldron de la *Tragicomedia de Amadís de Gaula*, *Modern Languages Notes*, 76, 1961, pp. 284-286.

- MATEUS, O., «Vicente, *indicia*», en *De teatro e outras escritas*, ed. M. J. Brilhante, J. Camões y H. Reis Silva, Lisboa, Quimera-Centro de Estudos de Teatro, 2002, pp. 191-202.
- PARKER, A. A., *La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680*, Madrid, Cátedra, 1986.
- PARKER, J. H., *Gil Vicente*, New York, Twayne Publishers, 1967.
- RECKERT, S., *Gil Vicente: espírito y letra*, Madrid, Gredos, 1977.
- RÉVAH, I. S., «La “Comedia” dans l’oeuvre de Gil Vicente», *Bulletin d’Histoire du Théâtre Portugais*, II, 1951, pp. 1-39.
- SARAIVA, A. J., *História da Cultura em Portugal. Gil Vicente, reflexo da crise*, Lisboa, Gradiva, 2000, vol. II.
- y LOPES, Ó., *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Ed., s.d., 16ª ed.
- SERANI, U., «Há cadeira e cadeira», en *Gil Vicente 500 anos depois*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003, vol. II, pp. 363-371.
- TEYSSIER, P., *Gil Vicente: o autor e a obra*, Lisboa, Instituto de Língua e Cultura Portuguesa (Biblioteca Breve, 67), 1982.
- «‘Estrados’ e ‘cadeiras’: estudo de alguns ‘objectos culturais’ em Gil Vicente e na Escola Vicentina», en *Studies in Portuguese Literature and History in Honour of Luís de Sousa Rebelo*, ed. H. Macedo, London, Tamesis Books, 1992, pp. 63-72.
- TOBAR, M. L., «Los disfrazados de mujer en la *Floresta de enganos* de Gil Vicente», en *Los albores del teatro español: actas de las XVII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, julio de 1994*, coord. F. Pedraza Jiménez y R. González Cañal, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1995, pp. 139-154.
- VICENTE, G., *As obras de Gil Vicente*, ed. J. Camões, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002, vol. I.
- *Obras dramáticas castellanas*, ed. T. R. Hart, Madrid, Espasa-Calpe, 1962.
- *Teatro castellano*, ed. M. Calderón, Barcelona, Crítica, 1996.
- *Teatro de Gil Vicente*, ed. G. Moura, Lisboa, Ulisseia, 1987.
- *Tragicomedia de Amadís de Gaula*, ed. T.P. Waldron, Manchester University Press, 1959.
- VV. AA., *Teatro renacentista*, ed. A. Hermenegildo, Madrid, Austral, 1990.
- WARDROPPER, B. W., «Approaching the Metaphysical Sense of Gil Vicente’s Chivalric Tragicomedies», *Bulletin of the Comediantes*, 16, 1964, pp. 1-9.
- ZIMIC, S., *Ensayos y notas sobre el teatro de Gil Vicente*, Vervuert, Iberoamericana, 2003.