LA FARSA VICENTINA: GÉNESIS Y DESARROLLO DE UN GÉNERO

Por Armando López Castro

Para responder a la interpretación de una forma literaria, debemos estar inmersos en la cultura de la que forma parte y reconocer su singularidad a lo largo de sucesivas lecturas o realizaciones. En el caso de la farsa vicentina, no sólo hay que tener en cuenta los antecedentes de esta forma dramática en la época clásica, sobre todo en dramaturgos como Aristófanes y Plauto, y su configuración como tal género teatral durante la Edad Media, especialmente en Francia, con obras como *Le Garçon et l'Aveugle* (s.XIII) o *La Farce de Maître Pathelin* (s.XV), sino también la expresión particular del dramaturgo portugués, pues al insertarla dentro de la tradición satírica, supo darle mayor complejidad y convertirla en forma de resistencia frente a la cultura cortesana. Es precisamente este acto de afirmación estética, concebido como la experiencia de un acontecimiento singular, el que da a la farsa vicentina su peculiar intensidad, un diálogo de la interioridad con el mundo, la pasión de la ilusión bajo la forma de una ausencia. En el fondo, toda expresión, sea o no burlesca, constituye una parodia respecto a la vida que intenta expresar.

El drama profano de la Baja Edad Media ofrece una variedad de formas en los distintos países europeos: la comedia de carnaval en Alemania; el interludio en Inglaterra; el monólogo dramático, la farsa y la *sottie* en Francia; la comedia humanística en Italia; y la farsa en la península ibérica, sometida a un proceso de hibridación, que en el caso de España adquiere una dimensión religiosa como germen de los futuros autos sacramentales y, en el de Portugal, una dimensión de crítica social. Cada país tiene su momento histórico-cultural y el de la primera mitad del siglo XVI en Portugal, al que pertenece Gil Vicente, se caracteriza, a nivel social,

por la expansión de la conquista ultramarina, que trajo como consecuencia una Corte rica en un país pobre y, a nivel artístico, por la coexistencia de formas medievales y renacentistas, que dio como resultado una escritura de formación dialéctica, que incluye la tensión y la liberación. En lo que a la farsa se refiere, el modelo a seguir es Francia, que cuenta con abundantes documentos teatrales y en donde la farsa se presenta, desde el punto de vista formal, como subgénero dramático ya consolidado a partir de mediados del siglo XV. En efecto, se trata de una pieza de corta extensión, con un contenido generalmente cómico, que ofrece unas características estandarizadas y esquemáticas, entre las que destacan:

1. El engaño o la burla como germen de la acción.
2. La presencia de pocas figuras o personajes-tipo, que encarnan un sistema de valores o sentimientos colectivos, reconocidos por el público.
3. El uso de un lenguaje cotidiano, basado en el recurso del disimulo y lleno de juegos de palabras.

Este modelo francés del drama profano, destinado a la explotación teatral de la risa, fue asimilado en mayor o menor medida por el resto de los países románicos. Sin embargo, en el caso de Gil Vicente, hay que tener además en cuenta la tradición escénica en la península ibérica, tanto por lo que se refiere a su primer contacto con las obras de Juan del Encina y Lucas Fernández, donde la farsa convive con otras formas de representación, el debate, la égloga, el sermón burlesco, como la que se relaciona con la tradición de los *momos* cortesanos. En todo caso, atendiendo a la *Copilaçam* de 1562, que no sólo se reduce a un bello objeto estético, sino que perdura, entre otros fines, como un intento de ordenar y clasificar las piezas vicentinas, tendremos en cuenta este proceso de continuidad y ruptura, es decir, en qué medida el dramaturgo portugués sigue el modelo establecido y en qué medida se aparta de él[1].

Ciertamente, la obra literaria encarna mucho más que forma, pero sólo alcanza su singularidad a través del acontecimiento formal que la constituye, realización que se renueva en cada acto de lectura. Si la supervivencia de la obra artística de-

[1] Para la continuidad de las formas literarias durante la época medieval en Francia, constantemente renovada por la invención en lo que al teatro se refiere, tengo en cuenta el estudio de G.Cohen, *La vida literaria en la Edad Media. La literatura francesa del siglo XI al XV*, México, FCE, 1958, pp.314-318. En cuanto a la convergencia de la farsa con otras formas escénicas y su aparición en textos de carácter religioso, como sucede en España con las obras de Encina y Fernández, remito al trabajo de R.Hess, *El drama religioso románico como comedia religiosa y profana*, Madrid, Gredos, 1976. Respecto al teatro anterior a Gil Vicente, véase el trabajo de L.F.Rebello, *El primitivo teatro portugués*, Lisboa, ICALP, 1977.

pende de su resistencia a la acomodación, en el arte de Gil Vicente podríamos hablar de un sentimiento poético de la realidad, que penetra el fondo de las apariencias y capta la vibración íntima de lo real. Su sensibilidad integral, que responde a la fórmula de "Conocer para vivir", se revela cada vez más intensa, concibiendo al hombre en función de un orden cósmico y haciendo de la representación dramática el acontecimiento de la realización. Lo que reconocemos y disfrutamos en las piezas vicentinas, en cuanto configuraciones lingüísticas únicas, es siempre una convivencia de ética y estética, el deber de aceptar el orden, anterior a la lógica, y el deseo de ser inventivo. Si su contemporáneo García de Resende nos recuerda su fama de "autor y actor", similar a la que Lope de Rueda tuvo en España, y si Gil Vicente se refiere a sí mismo varias veces como "el que faz os Autos a el Rei", según vemos en el *Auto Pastoril Portugués* y en el *Auto da Festa*, resulta evidente que tales alusiones lo que hacen es poner de relieve la conciencia de una actividad dramática, profesional y autónoma, de la que venían haciendo gala los humanistas italianos y en cuyo discurso lo nuevo se forja mediante la transformación de lo antiguo. Ello hace que, en el proceso de creación, la obra de arte no quede encasillada en un sistema de valores o género determinado, de ahí la confusión del auto con la farsa y de ésta con la comedia, sino que funcione como afirmación de la inventividad de la obra. Por muy apegada que esté la obra dramática a la realidad del momento, lo que le da un alcance universal es precisamente la existencia de códigos y convenciones vigentes. Incluso si pensamos en los tipos de la farsa como seres únicos, respondiendo a problemas concretos en una situación determinada, su singularidad radica en una especie de experiencia ética, que tiende a evitar la reducción a un ámbito familiar y pretende poner en acción la participación del oyente. De esta manera, la figura deja de ser una forma estereotipada y se convierte en acontecimiento único, en llamada o desafío de lo extraño desde lo familiar, en pequeño ejemplo de invención extraordinaria. Teniendo en cuenta el método propuesto al comienzo y la compleja organización de lo cómico, que se presenta como algo inesperado, vamos a fijarnos en algunas de las farsas vicentinas más representativas: *Auto da Índia* (1509), *O Velho da Horta* (1512), *Farsa de Inês Pereira* (1523), *Farsa dos Almocreves* (1527) y *Romagem de Agravados* (1533). En todas ellas, el impulso creativo, por muy pequeño que sea, se presenta como una experiencia que rompe los límites establecidos y da paso a la emergencia de nuevas formas[2].

[2] Sobre las farsas vicentinas se han hecho ediciones y estudios aislados más que trabajos de conjunto. En cuanto a las ediciones, además de la de Th.Hart, *Farces and Festival Plays* (University of Oregon, 1972), es necesario destacar la colección dirigida por Osório Mateus, *Vicente* (Lisboa, Quimera, 1988-1993); *Sátiras sociais* (ed.), Maria de Lourdes Saraiva (Lisboa, Europa-América, 1975); y la más reciente de M.Calderón, *Farsas* (Madrid, Antígona, 2008), si bien no es necesario traducir las

La farsa, producto de la cultura popular, forma parte del tópico del *mundo al revés*, tan presente en la tradición medieval, según vemos en los *Carmina Burana*, sigue muy vivo en Portugal durante la primera mitad del siglo XVI y se presenta en esa época como inversión del "mito de los descubrimientos". En él se inserta el tema de la infidelidad femenina, que atraviesa las historias y *fabliaux* medievales, de los que es un buen testimonio el "Enxienplo de lo que conteçió a Don Pitas Payas, pintor de Britañia", que Juan Ruiz cuenta en su *Libro de buen amor* (cc.474-489), y en el que la mujer aprovecha la ausencia del marido para librarse de su dominio y transformar, mediante la burla, al tirano en rey destronado. Por eso, en el *Auto da Índia* (1509), obra que corresponde a una etapa de aprendizaje, pero que muestra ya la asimilación de una técnica dramática, cuenta tanto la astucia de la esposa como la estupidez del marido. En realidad, la conducta de la protagonista adúltera, que para mayor ironía lleva el nombre de Constanza, se basa en el ocultamiento y el disimulo, complaciéndose en la ausencia de su marido para justificar una vida libre que siempre ha deseado. En este sentido, podríamos destacar tres fragmentos. El primero de ellos tiene lugar al principio, tras la marcha del marido, cuando se va la criada y queda el ama sola diciendo:

AMA A Santo António rogo eu
que nunca mo cá depare:
não sinto quem não s'enfare
de um Diabo Zebedeu.
Dormirei, dormirei,
boas novas acharei.
São João no ermo estava,
e a passarinha cantava.
Deus me cumpra o que sonhei.
Cantando ven ela e leda.

Si tenemos en cuenta que el sueño alude a un estado de liberación, a la posibilidad de que se cumpla un deseo ("Deus me cumpra o que *sonhei*"), lo cual viene confirmado por el refrán ("Dormirei, dormirei, / boas novas acharei"), recogido, entre otros, por Hernán Núñez y Correas, se comprende mejor la sexualidad de la mujer, entendida como libertad y disfrute en la vida, a la que aluden tanto la plega-

obras portuguesas al castellano, pues en la traducción se pierden algunos de los matices lingüísticos, tan importantes en el contexto popular de las farsas. En cuanto a los estudios de conjunto, tengo en cuenta, entre otros, los de H.Hamilton-Faria, *The Farces of Gil Vicente. A study in the stilistics of Satire* (Madrid, Plaza Mayor, 1976); y H.Rey-Fraud, *Farce ou la machine à rire. Théorie d'un genre dramatique, 1450-1550* (Ginebra, Droz, 1984).

ria a San Antonio, santo tradicionalmente casamentero e invocado para encontrar lo perdido, aunque aquí se le invoca por lo contrario, y el recuerdo del patrón de pesca en el lago Tiberíades (*Marcos*, 1, 20), como el símbolo del ave solitaria, cuyo canto deleita al monje y lo abstrae de lo temporal en la célebre cantiga CIII de Alfonso el Sabio. Al menos en este primer fragmento, lo que revela la voz femenina, desde su escisión irreversible, es la queja ante la falta de un amante, la conciencia de que su soledad se transforma en ardiente sexualidad.

Sin embargo, esta astucia, fruto de una experiencia adquirida, se proyecta sobre una pluralidad de relaciones, las que tienen lugar con la criada y con los dos amantes, que le permiten a la protagonista invertir una situación desfavorable, pues sólo quien conoce diversas tretas se alzará con la victoria. A esta flexibilidad de Constanza para adaptarse a cada situación y sacar de ella el máximo provecho, alude el segundo fragmento, puesto en boca de la criada, conocedora de los ardides de su ama:

MOÇA ¡Oh, que mesuras tamanhas!
Quantas artes, quantas manhas,
que sabe fazer minha ama!
Um na rua, outro na cama!

Este reconocimiento del poder engañoso, que exige en cada prueba el hallazgo de una nueva demostración de astucia, actúa como comentario del tema principal, la práctica y satisfacción del amor ("O certo é dar prazer. / Pera que é envelhecer / esperando polo vento?"), y revela, mediante la marca subjetiva de la exclamación, la verdadera intención del personaje: la duplicidad del engaño, que disimula, gracias a sus artimañas ("Quantas artes, quantas manhas"), la verdad en las mallas de un discurso entrelazado y revela una inteligencia sinuosa, sutil y flexible, que aparenta ser lo que no es.

Este efecto paradójico de la inversión, propio del lenguaje satírico, es el que se cumple en el tercero de los fragmentos, que tiene lugar tras la vuelta del marido y en donde el cinismo de la mujer, encarnación del fingimiento y la duplicidad, sirve para afirmar, bajo el disfraz de los celos, la calculada independencia de un personaje que sabe responder en situaciones límite:

AMA Agora, aramá:
lá, há índias mui fermosas;
lá, faríeis vós das vosas
e a triste de mí cá,
encerrada nesta casa,

sem consentir que vizinha
entrasse por ũa brassa,
por honestidade minha.

De nuevo, la expresión popular "faríeis vós das vosas" vuelve a poner de relieve la ironía del tema amoroso, implícitamente aludida por la asociación del "fuego" con la "honestidad", porque su marido no la satisface sexualmente, lo cual llegará a su punto culminante con la disculpa, por parte de la mujer, de ir a ver la nave para evitar el contacto con su marido. El lenguaje equívoco sirve aquí para situar al mismo nivel el engaño de la mujer y la estupidez del marido.

Sin pasar por alto la crítica social que hace referencia a los excesos colonizadores ("Fomos ao rio de Meca / pelejámos e roubámos / e muito risco passámos"), lo más importante es la creación de un personaje dramático, que frente a las estereotipadas figuras masculinas, ocupa siempre el centro de la acción, sabe dominar la situación y buscar la solución más adecuada ante cada dificultad que se le presenta, mostrando su habilidad para citar a los dos amantes a la misma hora y haciendo creer al marido que nada extraño ha ocurrido, y calcular, con su experiencia, las ventajas de una situación, pues utiliza a sus amantes y a su marido, pero sin dejarse utilizar por ellos. Podría decirse entonces que toda esta opción de actuar por placer, que va desde la satisfacción hasta la duda ("Não sei pera que é viver"), es lo que convierte a la protagonista en un carácter único, cuyo comportamiento responde más a su instinto natural que a cualquier otro sistema ético que pudiera delimitar su libertad[3].

Mientras una ilusión no es reconocida como un error, tiene el valor de una realidad. Tal es el mundo en el que vive el protagonista de *O Velho da Horta* (1512), que no quiere renunciar al instante del amor ("Porque a minha hora de *agora* / val vinte anos dos passados!"), a su imposible realización en un mundo trivial, pues sólo el amor da significado a la vida. Para Gil Vicente, ese sueño de amor en el jardín, marco simbólico donde el tiempo y el lugar se desvanecen, es un sueño poético de *reconocimiento*, de nostalgia del ideal perdido, que va acompañado de un desprecio por todo aquello que impide al hombre elevarse por encima de lo

[3] Refiriéndose al viaje del marido, que sirve de pretexto a Constanza para justificar su vida licenciosa, señala S.Zimic: "El viaje del marido a la India se le presenta sencillamente como una muy conveniente disculpa de la vida libre que siempre anhela. En su intimidad, Costança no se queja en absoluto de este viaje, sino todo lo contrario: lo desea fervientemente, más que cualquier otra cosa en el mundo", en *Ensayos y notas sobre el teatro de Gil Vicente*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2003, p.58. En cuanto a la figura central femenina, tengo en cuenta el ensayo de Denis M. Canellas de Castro Duarte, "La figura central del *Auto da Índia:* ¿tipo individualizado o personaje dramático?", en *Revista de Filología Románica*, Vol.II (1984), pp.249-260.

trivial. La vida vulgar es una vida sin ideal, dominada por la rutina de la costumbre y los intereses egoístas, encarnados por la mujer del viejo y la Alcahueta, y sólo gracias a esta visión de lo ideal en lo real, de lo *real idealizado*, puede la vida encontrar su unidad y su nobleza. Arrojar el velo del ideal sobre la hiriente realidad es una cuestión de voluntad estética, mediante la cual llegamos a tener una experiencia de la totalidad, por eso en la visión que nos ofrece el dramaturgo portugués del viejo enamorado cuenta tanto la crítica como la compasión. Según el viejo tópico cortés, la razón nada puede contra el amor ("que amor não quer razón"), de ahí que su enajenación se compare a la del trágico enamorado Macías ("e fez de mim outro *Mancías*"), expresión del deseo y de la juventud, y que su experiencia amorosa se vea como un tránsito o *rito de paso* entre la locura y el desengaño, como una conquista de la serenidad. En efecto, todo discurre hacia el derrumbe final de un sueño ilusorio no cumplido, que se hace presente como un hueco de algo que falta, como el residuo de un engaño por vanidad:

VELHO Oh, roubado,
da *vaidade* enganado,
da vida e da fazenda!
Oh, velho, siso enleado,
quem te meteu, desastrado,
em tal contenda?

Una conciencia de la vanidad de los deseos sin límite, que lo es también de la inminencia de la muerte, pues cuando alguien comienza el tránsito hacia el final la muerte se le presenta como una forma de humanizar lo real. Porque sólo el viejo que ha recorrido los confines de la memoria puede dar nacimiento a la palabra, novedad al lenguaje.

En este sentido, cabría decir que el conocimiento, fruto de la densidad de la experiencia vivida, se revela como la llama más viva en la vejez. De lo que se trata entonces es de no renunciar al goce de la plenitud, de vivir intensamente cada instante como si fuera el último, sueño ideal que sólo puede ser expresado poéticamente. Por eso, en esta farsa, donde el protagonista no dirige la acción, sino que es víctima del amor apasionado, cuenta más su función arquetípica, pues el personaje parece sacado del mundo codificado de los cancioneros, y el lenguaje simbólico que sabe aprehender el ideal de la simple realidad. Y así no es casual que, dentro de este proceso de "ejemplaridad por su contrario", al que aluden tanto la glosa inicial del *Pater noster* como el deseo final de "buscar a morte", suscitado por la decisión de la joven de casarse con alguien instruido ("O noivo, moço tão *polido*"), adquieran especial rele-

vancia dos villancicos estratégicamente situados, que en cierta medida aparecen como síntesis y complemento de la pieza entera. El primero, en castellano, dice así:

MOÇA "Cual es la niña
que coge las flores,
si no tiene amores.

"Cogía la niña
la rosa florida,
el hortelanico
prendas le pedía,
si no tiene amores."

Dos hechos deben ser aquí subrayados: Por un lado, el que el villancico aparezca en castellano dentro de una pieza dramática en portugués, lo cual da al poema una dimensión de universalidad, propia de cualquier arquetipo o modelo, a la que contribuyen la impersonalidad y el distanciamiento. Por otro, el tópico de "coger flores", que ya desde el famoso *Collige, virgo, rosas* de Ausonio, es incorporado por la lírica tradicional para simbolizar a la vez el encuentro amoroso y la virginidad perdida de la niña. Además, la inversión de papeles, matizada por el hecho de que "el hortelanico", metáfora invertida del viejo, "pida prendas" a la niña, llena este cantar de una gran ambigüedad, pues no sabemos si es el viejo el que habla a la joven desde su experiencia o si ésta nos anuncia su madurez sexual. En todo caso, el desplazamiento de la forma verbal del presente ("coge") al pasado ("cogía"), de lo histórico a lo arquetípico, es una llamada a vivir en contacto con la naturaleza, de la que está fuera el viejo al principio ("Não vedes que sois já morto, / e andais *contra natura*?", le dice la Moça), apunta a una experiencia de renovación.

El segundo, escrito en castellano y portugués, lo cual implica al viejo y a la joven en una misma acción, pone de relieve el peligro de que un entrometido, en este caso la mujer del viejo, pueda estorbar los proyectos de seducción:

VELHO "Volvido nos han volvido,
"volvido nos han
"por una vecina mala
"meu amor tolheu-me a fala,
"volvido nos han."

A diferencia del villancico anterior, donde el estribillo aparece separado de la mudanza, aquí va incorporado a ella ("volvido nos han"), lo cual hace que funcione

como un mecanismo de defensa contra cualquier peligro exterior que pueda perturbar la felicidad de los amantes, simbolizado aquí por el personaje de "una vecina mala", en el que parece resonar tanto la presencia de alguien próximo a su entorno familiar como el recuerdo del cizañero o *lauzengier* de la *cansó* provenzal. Son estas experiencias del amor cortesano, frecuentes a lo largo de la obra y donde el lenguaje se revela como fundamento de la experiencia amorosa ("meu amor tolheu-me a fala"), las que marcan en cierto sentido la acción moral del auto y las que generan la más estrecha intimidad entre lo poetizado y lo vivido. Si la acotación escénica del comienzo nos dice que el protagonista es "um homem honrado e muito já velho", en la que ciertos críticos han querido ver una representación del propio autor, lo verdaderamente importante, más que una influencia determinada, es el haber inventado un acontecimiento a partir del auto en cuanto obra dramática, haber hecho de la experiencia amorosa una realización de la palabra[4].

La relación profunda de Gil Vicente con su época es el signo de su universalidad y permanencia. La cuestión debatida en la *Farsa de Inês Pereira* (1523), que trasciende la mera existencia individual para convertirse en expresión de la lucha con la moral establecida, hace referencia al problema de la libertad humana, que, desde un punto de vista cómico, se traduce en un alegre carnaval, en un libre fluir de la vida y el deseo, como prueba el hecho de que el refrán que origina la farsa está inspirado en la tradición popular, más concretamente en el cuento de Domingos Ovelha, y desde una perspectiva teológica, tiene que ver con el empeño que pone la protagonista en elegir un modo de vida u otro, sobre todo si tenemos en cuenta que por los mismos años en que el dramaturgo portugués compone esta pieza, la cuestión del "libre albedrío" está de plena actualidad, según vemos en las diatribas que se cruzan Erasmo y Lutero, *De libero arbitrio* (1524) y *De servo arbitrio* (1525), respectivamente, y más tarde la respuesta católica durante la Contrarreforma y su plasmación, a nivel dramático, en obras como *La vida es sueño* de Calderón. En este sentido, no debe pasarse por alto un detalle importan-

[4] Como estudio de conjunto, remito al de Luiz Fernando de Moraes, *E amor não tem saída. A velhice enamorada à luz de Gil Vicente*, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009. Frente a Constanza, personaje de un solo impulso y uniforme en su engaño, Fernando Eanes muestra cambios de actitud y tonos diferentes. Aludiendo a su función dialéctica, señala J.A.Cardoso Bernardes: "Globalmente apreciado, o Velho revela-se uma figura duplamente marcada: por constituir o centro dinâmico da acção e também porque ilustra um verdadeiro itinerário de reconhecimento", en *Sátira e lirismo*, Universidade de Coimbra, 1996, p.217. En cuanto a las resonancias literarias del auto, tengo en cuenta el artículo de M.V. Navas Sánhez-Élez, "*O Velho da Horta*, de Gil Vicente", en *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, Madrid, Castalia, 1988, Vol.III, pp,257-264. Sobre las peculiaridades lingüísticas de esta farsa, véase el ensayo de S.Reckert, "A sintaxe dramática de *O Velho da Horta*", en *Estudos Portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*, Lisboa, Difel, 1991, pp.401-419.

te: la aparición del refrán en la acotación escénica de la *Copilaçam* de 1562, pero no en el texto primitivo ni en el pliego suelto de Madrid, lo cual prueba, por parte del compilador, la necesidad de acomodar el significado del refrán a los nuevos tiempos. No hay que olvidar que, con la introducción de la Inquisición en Portugal en 1536 y la publicación del Índice de Libros Prohibidos en 1551, gran parte de la cultura popular deja de difundirse y lo que hasta entonces era tolerado comenzó a ser perseguido.

Dentro de este marco festivo, indicado ya por la acotación escénica, lo que se nos presenta es el desarrollo de una personalidad compleja, que, desde el cautiverio inicial a la liberación final, va pasando por diversos grados o fases, de soltera a casada, después a viuda y de nuevo a casada, y lo que es más importante, su variedad sicológica revela un sentido de plenitud de la vida, sostenido en la resistencia a cualquier imposición y que aparece dentro de un proceso que se mueve de la ilusión al desengaño, metamorfosis que a su vez alumbra una forma de esperanza, nacida de una existencia padecida y en la que late siempre una necesidad de rescate, la potencialidad de otra realidad mejor. El límite entre ambos mundos habría que situarlo tras la muerte del escudero Brás da Mata, cuando Inés, recordando su experiencia pasada, dice a Leonor Vaz: "Não! *Já esse tempo passou*: / sobre quantos mestres são, / experiencia dá lição›". A un lado de esa línea fronteriza queda la memoria de un pasado inocente, lleno de ilusiones, en el que lamenta su falta de libertad ("E assi hei-de estar *cativa* / em poder de desfiados?") y su determinación de casarse con un hombre instruido ("Porém, não hei-de casar / senão com homen *avisado*"). Al otro, su deseo de vengarse tras la tiranía a la que la ha sometido el escudero ("havia-m'eu de *vingar* / deste mal e deste dano"), decisión que deja todo dispuesto para el desenlace trágico de la escena final:

INÊS PEREIRA "Marido cuco me levades.
E mais duas lousas".

PERO MARQUES "Pois assi se fazem as cousas".

INÊS PEREIRA "Bem sabedes vós, marido,
quanto vos quero!
Sempre fostes percebido
pera cervo.
Agora vos tornou o demo
com duas lousas".

PERO MARQUES "Pois assi se fazem as cousas".

INÊS PEREIRA "Bem sabedes vós, marido,
quanto vos amo!
Sempre fostes percebido
pera gamo.
Carregado ides, noss'amo,
com duas lousas".

PERO MARQUES "Pois assi se fazem as cousas".

La voz que aquí canta es la de la joven y ya experimentada de la antigua lírica popular, que se rebela contra las imposiciones hechas por la autoridad, ya sea la madre vigilante ("Mas eu, mãe, são aguçosa / e vós dai-vos de vagar"), el escudero tiránico ("Vede que cavalarias, / vede já que mouros mata / quem sua mulher maltrata, / sem lhe dar de paz um dia!") o el ermitaño fingido, cuyo lenguaje equívoco revela su forma sacrílega ("Devéis saber, / para mercé me hazer, / que por vos sor ermitaño / y aún más os desengaño / que esperança de os ver / me hizo vestir tal paño"), que simulan asumir unas normas que nunca se cumplen. Más que contra una clase o personaje determinado, como sucede en la farsa de *Quem tem farelos?*, donde el diálogo entre madre e hija revela un conflicto generacional, Inés se muestra aquí contra un sistema que hace posible tal estado de cosas. Es el fracaso de sus ilusiones lo que la hace escarmentar en cabeza ajena, en la de su madre y en la de la alcahueta, que llevaron una vida no precisamente edificante. Por eso, tras el fracaso de su primer matrimonio, cambia de estrategia, tratando de armonizar la realidad con las apariencias y utilizando la nueva posición social, que le ha dado el segundo casamiento con el rústico Pero Marques, en beneficio propio. A simple vista, se puede pensar que la renuncia a sus ideales de casarse con un "homem avisado" y el resentimiento de su primer matrimonio fracasado la han llevado al desengaño, sometiéndose a las reglas del decoro social y familiar, pero cuando la vemos subida a lomos de Pero Marques, su reacción irónica nos da a entender lo contrario de lo que dice: que la verdadera libertad consiste no en rendirse a las cosas tal como son, entre ellas, la del matrimonio canónicamente instituido por la Iglesia, de ahí que no sea casual que los distintos casamientos se realicen en la obra por "palabras de presente", sino luchar por las cosas tal como debieran ser. Quizás por eso, lo que nos hace ver la estructura paralelística de la cantiga final, con el énfasis puesto en el estribillo ("Pois assi se fazem as cousas") y las leves variaciones (de "Quero" para "amo" y de "cervo" para "gamo"), es la espe-

ranza poética de transformación social, pues sólo la poesía es capaz de salvar las contradicciones en una unidad superior, elusiva y musical. Lo que vuelve singular a esta cantiga, y a las que a lo largo del auto han ido preparándola, entre ellas las que comienzan "Quien con veros pena y muere", "Mal ferida yva la garça" y "Quem bem tem e mal escolhe", es la rebeldía característica de la voz femenina, que, al dejar oír lo que en el texto está latente o larvado todavía, los tabúes sexuales que enmascaran la infidelidad femenina, tema constante a lo largo de la Edad Media, gana con ello autonomía y fortalece su derecho a la intimidad[5].

Las idealizaciones desmedidas suelen llevar con frecuencia al inmovilismo. Eso fue lo que ocurrió con la política de expansión ultramarina durante el reinado de Don Manuel I, cuya riqueza venida de fuera trajo un profundo desequilibrio entre el Estado y la nación, una explotación de las clases inferiores por las superiores y el establecimiento de una clase media, ficticia y parasitaria, que vino a sustituir a la verdadera burguesía enriquecida con el comercio. A esa clase ficticia pertenece el Hidalgo de la *Farsa dos Almocreves* (1527), que intenta pasar por lo que no es y cuyo retrato tanto se parece al del escudero del *Lazarillo de Tormes*. Si poco antes, en *O Juiz da Beira* (1525), la sátira de la justicia revelaba una contradicción entre moral y sociedad, ahora en la *Farsa dos Almocreves*, el diálogo satírico, que recuerda bastante a los *Coloquia* erasmistas, apunta a varios tipos, el Hidalgo vanidoso, el Capellán hipócrita, el Paje egoísta, representantes a su vez de distintos oficios o profesiones, con lo que la intención satírica es más amplia y variada. Ésta aparece ya de forma clara al principio, en el romance glosado por el Capellán, y sirve para intensificar una situación de miseria que el espectador previamente conoce. En efecto, durante el año 1525 el rey Don Juan III introdujo un impuesto en la importación de trigo para el abastecimiento de Lisboa y Setúbal, lo cual revela una profunda crisis de cereales ("nam vi palha nem cevada"). De ahí que la "cilada / contra os cavalos da corte" sea, en el fondo, una defensa de los campesinos, que eran explotados por la requisa del forraje para los caballos de la nobleza ("tanta milhan apanhada"), y los productos que trae ese ridículo ejército que viene de lejos ("nam de gentes, mas de mus"), dejando tras de sí un rastro de destrucción ("com muyta raya pisada"), sean los que la Corte portuguesa consume, carne de Bretaña y horta-

[5] Para la transmisión textual del auto, que debe tener en cuenta la composición primitiva, el pliego suelto de la Biblioteca Nacional de Madrid y el texto retocado de la *Copilaçam*, remito al trabajo de Óscar de Pratt, *Gil Vicente. Notas e comentários*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1931, pp.203-207. En cuanto a los ensayos, pueden verse los siguientes: M.Viegas, "Gil Vicente e os motivos populares: um conto na *Farsa de Inês Pereira*", en *Revista Lusitana*, 2 (1981), pp.31-60; A.Roig, "La Duplicité, fondement de la farce d'*Inês Pereira* de Gil Vicente", en *Revista da Universidade de Coimbra*, XXX (1983), pp.347-367; y J.A.Osório, "Solteiras e Casadas em Gil Vicente", en *Península. Revista de Estudos Ibéricos*, 2 (2005), pp.113-136.

liza de Vizcaya, es decir, productos extranjeros pagados con la expansión ultramarina y que iban destruyendo la economía interna del país. El resultado de una Corte rica en un país miserable es la *apariencia*, practicada por el Hidalgo ("quer ter muytos *aparatos*, / e a casa anda esfaymada"), y el *parasitismo* de todos aquellos que acuden a la Corte atraídos por la falsa riqueza ("toma ratinhos por pagens, / anda ja a cousa danada"). Ese Hidalgo que "tem a vida na palha", como se dice al final de la pieza, simboliza la existencia de una nobleza parasitaria que vive de la explotación de la clase trabajadora. De ahí que esta corrupción e inmoralidad de la clase aristocrática se convierta en hábito dominante y en ambición suprema para todos ("Assi que até os pastores / hão-de ser de el-Rei, samica! / Por isso esta terra é rica / de pão, porque os lavradores / fazem os filhos paçãos. / Cedo não haverá vilãos: / *todos d'el-Rei, todos d'el-Rei!*"), por el brillo deslumbrante de un falso progreso que impide cualquier transformación social. Tal vez por eso, la conciencia de la explotación llevó a Gil Vicente a censurar la crisis presente y a refugiarse en el pasado.

Desde este punto de vista, se entiende mejor la intención moral del diálogo satírico, que ya desde Aristófanes aparece como la forma característica del discurso dramático y cuyo estilo directo sirve para intercambiar mensajes entre dos o más personajes. De las tres formas de diálogo más utilizadas durante el Renacimiento, el *platónico*, el *ciceroniano* y el *lucianesco*, tal vez sea este último, con su humor crítico y apicarado, el que mejor convenía a los propósitos del dramaturgo portugués, quien pone en evidencia la degradación de las costumbres en una época dominada por la ambición desmedida y en la que no hay sitio para aquellos personajes que, siendo pobres y honrados, pertenecen a las clases más desfavorecidas. En la Edad Media esta vena satírica continúa viva en los diferentes tipos de farsa, en los *fabliaux*, en las cantigas de escarnio y de maldecir, en los poemas de debate y en las obras de influencia erasmista, donde se combina la farsa con el vituperio moral. El Hidalgo arruinado y famélico es el tipo más representativo de esa sociedad desprovista de valores, aunque no el único, y junto a él aparecen una serie de representantes vinculados a una actuación social, cuyo denominador común es el deseo de medrar, un individualismo egoísta y excluyente, que lleva aparejada la falta de compromiso. Y eso es lo que pretende Gil Vicente con el uso del diálogo satírico: mostrar al espectador un proceso dialéctico en el que la alternancia de los distintos puntos de vista, incorporados a la acción dramática, deja ver una comunicación viva e inmediata, en la que la relación peculiar con un determinado personaje nos abre un horizonte nuevo. Es lo que sucede con el personaje del Orfebre, marcado por la inocencia y acaso posible trasunto metafórico del propio autor, con el segundo Hidalgo, cuyo amor ideal tanto contrasta con la ambición materialista del primero, y sobre todo con el

arriero Pêro Vaz, personaje dotado de sentido común y de cierta sensibilidad para reconocer sus propios errores, como su responsabilidad en el desastre matrimonial. Al pasar la vida entre sus mulos y estar alejado de las altas esferas sociales, pretende vivir de acuerdo con las necesidades más elementales y ofrecer así mayor resistencia al dominio de la vida falsa. No queremos decir con esto que sea el personaje más representativo de la obra, pero sí que en él quiso dejarnos el dramaturgo lo más vivo de su pensamiento: el sacrificio de la personalidad en nombre del deber moral. Este arriero es un héroe ético en medio de un mundo sin escrúpulos, por eso el dramaturgo se vale de su humanidad para conciliar la civilización con la naturaleza. No resulta extraño entonces que Gil Vicente haya dado a este personaje una conmovedora voz poética, al hacerle cantar la siguiente serranilla:

> "A serra é alta, fría e nevosa,
> "vi venir serrana gentil, graciosa."
>
> "Vi venir serrana gentil, graciosa,
> "cheguei-me pera ela com grã cortesia."
>
> "Cheguei-me a ela de grã cortesia,
> "disse-lhe: Senhora, quereis companhia?"
>
> "Disse-lhe: Senhora, quereis companhia?
> "Dixe-me: Escudeiro, segui vossa via."

Si al final de la farsa *O Juiz da Beira* todos acaban cantando ("Vamos ver as Sintrãs, / senhores, à nossa terra, / que *o melhor está na serra*"), en donde la naturaleza de la vida libre en el pasado supone una desmitificación de los valores presentes, la estructura reiterativa de la pastorela galaico-portuguesa, en la que al uso regular del refrán se le añade el empleo sistemático del paralelismo y el *leixa-pren*, sirve para poner de relieve la diferencia entre el mundo cortesano y el popular. El rechazo de la serrana ("Escudeiro, segui vossa via"), unido al amor por la naturaleza, aparece como expresión de la feminidad de la existencia y del mundo. A diferencia de la moral aristocrática, para la que la fama vale más que la persona, lo que defiende el arriero Pêro Vaz es la necesidad de cada uno de permanecer en su sitio, actuando de acuerdo con los principios de su propia clase social, de armonizar la pasión y la compasión para que el orden siga siendo posible[6].

---

[6] Aludiendo a este desplazamiento de la persona a la fama, señala María Leonor García da Cruz: "Notemos, aliás, que na sua concepção crítica, Gil Vicente atribui parte da tristeza e do desespero da

Frente a la parodia, que se presenta en el fondo como nostalgia de algo perdido, la sátira aspira a destruir su propio objeto. Su autonomía estética nos lleva a contemplarla dentro de la escritura, donde se presenta como ficción, como construcción simbólica de una lucha del bien contra el mal. Si la acotación escénica de la *Copilaçam* (1562) define a *Romagem dos Agravados* (1533) como una sátira, es porque lo que se presenta en ella es una visión de los distintos niveles de la sociedad portuguesa de la época de los Descubrimientos, analizados dialécticamente y de los que el tipo ceremonioso de Frei Paço constituye una alegoría. La interpretación de esta figura, que se presenta como hilo conductor de la acción dramática, hay que hacerla desde el *reconocimiento*, creado por medio de la *ilusión*, de un hecho aceptado por el espectador de entonces: la influencia del clero en la vida política. Por eso, en su largo monólogo inicial, este tipo nos dice "que são o padre Frei Paço", es decir, el fraile hecho palacio y el palacio hecho fraile, doble sentido del que más tarde se hace eco Bereniso: "Quant'eu à minha vontade / o paço en frade tornado, / nem é paço nem é frade". Esta doble condición de la figura, que es al mismo tiempo prototipo del eclesiástico cortesano y representación alegórica de esa misma corte, se presenta sobre siete parejas de agraviados: un labrador y su hijo (João da Morteira e Bastião), dos hidalgos enamorados (Bereniso e Colepêndio), dos regateras (Marta do Prado e Branca do Rego), dos ambiciosos (Cerro Ventoso e Frei Narciso), un labrador y su hija (Aparicianes e Giralda), dos monjas sicilianas (Domicília e Dorósia) y dos pastoras (Ilària e Juliana). El rasgo común de todas ellas es la queja de su mala fortuna y el querer salir de su baja condición social para lograr algo mejor, lo cual va en contra del tópico consolidado del *status mundi*, que caracteriza a la Europa medieval y responde a la visión cristiana del dramaturgo portugués. Pues en su escritura, el sentido histórico y el sentido oculto no se excluyen, sino que coexisten y se refuerzan mutuamente.

Para el artista medieval, el más allá es la auténtica realidad y el mundo terrenal, inmediato, es una anticipación o sombra de la verdad divina grabada en el espíritu del hombre ("O divina virtù, se mi ti presti / Tanto che *l'ombra* del beato regno / Segnata nel mi capo io manifesti", nos dice Dante en su invocación a Apolo, *Pur*., I), de manera que lo aparente no es más que *umbra* y *figura* de lo auténtico, de lo

---

sociedade portuguesa do seu tempo ao propósito facto de os indivíduos, numa febre cada vez mais generalizada, se terem tornado ambiciosos, não se contentando com o que da sua condição poderiam obter", en *Gil Vicente e a sociedade portuguesa de quinhentos*, Lisboa, Gradiva, 1990, p.35. Respecto a la interpretación del romance glosado por el Capellán al comienzo de la farsa, remito a mi ensayo "Los romances de Gil Vicente", en *Al vuelo de la graza. Estudios sobre Gil Vicente*, Universidad de León, 2000, pp.87-111. En cuanto a la estructura y significado de la serranilla, véase el estudio de Arlene T. Lesser, *La pastorela medieval hispánica. Pastorelas y serranas galaico-portuguesas*, Vigo, Galaxia, 1970.

que en el presente aparece encubierto y necesita ser recordado. Desde esta interpretación figural, que hoy llamaríamos hermenéutica, hay que analizar los distintos comportamientos de los tipos en la escena: la carrera eclesiástica que João da Morteira quiere para su hijo como modo de huir de la miseria ("Por isso, quero fazer / este meu rapaz d'Igreja; / não com devação sobeja, / mas por que possa viver / como mais folgado seja"); la retórica del fingimiento, ya presente en el cancionero ridículo del escudero Aires Rosado, en la farsa *Quem tem farelos?*, y representada ahora por los dos hidalgos cortesanos Bereniso y Colepêndio, cuyos nombres, ya de por sí simbólicos, aluden a los juegos de comentarios, de inspiración petrarquista ("quando me mostro, m'escondo, / quando espero, desconfio", dice el segundo de ellos), que habían llegado recientemente de Italia, causaban furor en la Corte portuguesa y fueron más tarde imitados por Camões; la intervención anónima de la administración bajo la forma de documento falso ("O alvalá que nos mostrou / com tanto de filamento, / tanto d'acrescentamento, / não sei quem lh'o despachou", dice la regatera Branca do Rego); el parásito Frei Narciso, que sueña con ser obispo para no hacer nada, rodeándose de aquellos que le sirvan a su antojo ("Por isso peço un bispado, / que possa ter dez rascões, / e um escravo ocupado, / que sempre tenha cuidado / dos cavalos e falcões"), sobre todo si tenemos en cuenta que la caza de cetrería, desde la época medieval, estaba reservada a la nobleza; la aspiración del labrador Aparicianes por hacer de su hija Giralda una señora ("É da serra da Lousá, / moça de moito boa fama; / trago-a cá para ser Dama. / Quero que seja paçã"); las dos monjas sicilianas, que se lamentan de aquellos que pretenden imponerles la clausura ("Disto nos queixamos nós"); y el valor del casamiento por palabras de presente, independiente del formalismo canónico, que el viejo campesino enseña a las dos pastoras ("Não é mais, nem mais se deve; / porém, a cantiga é breve, / mais a grosa muito longa"), en una época donde la Iglesia luchaba contra la vieja tradición de los matrimonios naturales con la pena de excomunión. Bajo la costumbre popular de la *romería*, tan presente en las cantigas de amigo como lugar de reunión amorosa, lo que se trasluce es un amargo sentimiento de crítica social, el propósito de decir la verdad con burlas[7].

---

[7] Para los rasgos de la sátira, cuyo propósito es combinar la burla con la sinceridad, tengo en cuenta el estudio de G.Highet, *The anatomy of satire*, Pricenton University Press, 1962, pp.14-23; y el ensayo de C.George Peale, "La sátira y sus principios organizadores", en *Proemio*, IV, 1-2 (abril-septiembre de 1973), pp.189-210. En cuanto a la función cómica de la sátira, destinada a mantener la secuencia de la acción dramática dentro de la pieza analizada, tengo en cuenta los ensayos de J.Girodon, "A propos d'un *auto* de Gil Vicente, *Romagem dos Agravados*", en *Arquiros do Centro Cultural Portugués*, XV (1980), pp.541-550; y de S.Zimic, "Gil Vicente: *Romagem de Agravados* (ensayo de interpretación)", en *Estudos Portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*, Lisboa, Difel, 1991, pp.487-505.

En la ficción de la sátira, lo estético no se opone a lo moral, sino que se complementan, porque ambos elementos aspiran a *desenmascarar* a los distintos tipos como son y no como pretenden ser. Para ser mordaz, la sátira necesita denunciar aquellos hechos que tienden a legitimar situaciones de poder. Partiendo de lo normativo, el satírico tiene claro cuál es el ataque de su denuncia, pero su expresión no es siempre la misma. En Portugal, frente a poetas del *Cancioneiro Geral* e incluso Sá de Miranda, cuya censura se dirige a las clases bajas, en Gil Vicente la opresión viene de arriba, de la explotación de las clases inferiores por las superiores. De ahí que en *Romagem* el verdadero protagonista sea el pueblo, que abre y cierra la obra, y que la crítica social más aguda aparezca en boca de personajes marginales como las regateras, que defienden la libertad de actuación frente al fatalismo de la fortuna ("O que os planetas fazem, / é porque nós o causamos, / e se fortunas nos trazem, / e porque nós as buscamos, / que os erros de nós nascem"), o las monjas sicilianas, que desde su distanciamiento nos ofrecen una visión más objetiva del problema ("Porque nos tempos passados / todos eram compassados, / e ninguém se desmedía"). A ella aluden también las dos pastoras ("Nós somos d'outro lameiro, / e de casta mais sisuda", confiesa Juliana a João da Morteira), que viven al margen de los engaños cortesanos y, de forma particular, la cantiga final que cierra el auto, compuesta para celebrar el nacimiento del infante Don Felipe en Évora, el 25 de mayo de 1533, y cuyo comienzo ("Por mayo era por mayo"), inscrito en un clima de renovación primaveral, tiene mucho que ver con ese deseo de transformación social que busca el autor. La coincidencia de ese nacimiento con momentos temporales muy precisos: el tránsito del ocaso ("nació cuando el sol decrina / sus rayos sobre la mar"), el día señalado del domingo ("cuando las aves cantan / cada una su cantar") y la explosión de la naturaleza ("Cuando los árboles verdes / sus fructos quieren pintar"), nos hace ver que esta cantiga no es ajena a la obra ni responde sólo a una circunstancia determinada, como algunos críticos han dicho, sino que su glosa sobre un romance viejo de fines del siglo XV, que se cantaba en la corte de Don Manuel I con la música publicada por Barbieri y que reaparece hasta tres veces en los autos vicentinos, en *Quem tem farelos?*, en el *Auto dos físicos* y en *Romagem dos agravados*, demuestra que Gil Vicente conocía muy bien el antiguo romance popular y lo utilizó para hacer coincidir en él la explotación presente y la nostalgia del pasado, en relación con el mensaje de la pieza. La eliminación del cautiverio y la opción por el instante primaveral revelan, por parte del dramaturgo portugués, un regreso a lo instintivo, pues sólo al aire libre, en contacto con la naturaleza, los seres se liberan de la opresión impuesta por la educación cortesana y el orden vuelve a ser posible[8].

[8] Para la idea de fecundidad y renovación, que relaciona esta cantiga con el famoso romance de

No es fácil precisar los límites de la farsa en los autos vicentinos. Y ello por dos razones: en primer lugar, porque, cuando Gil Vicente utiliza este género dramático, principios del siglo XVI, ha perdido gran parte de su contacto con la cultura popular y se ha estilizado en su forma de expresión; y en segundo lugar, porque forma parte de un teatro en el que se mezclan y combinan diversas formas de representación. Con todo, sin alejarse mucho de sus rasgos específicos, el engaño como núcleo de la acción, el desfile de tipos y el lenguaje realista, pretende darle un sello propio, intensificando cada vez más la crítica social por medio de la sátira, sobre todo a partir de 1521, más que el juego o la simple distracción. Este desplazamiento de lo cómico a lo crítico, que viene dado, en gran medida, por la propia situación del país, es lo que hace que Gil Vicente no siga las farsas de contenido sagrado, como las que escribieron Lucas Fernández, López de Yanguas y Sánchez de Badajoz, o las que aparecen en el *Códice de autos viejos*, y prefiera las de contenido profano y satírico, pues responden mejor a la visión de todo ese "mundo al revés", ligado a la fiesta popular del carnaval, donde el satírico percibe las diferencias entre lo que existe o podría existir. Si la virtualidad de la expresión satírica sirve para descubrir nuevos mundos de vida, resulta evidente que la contraposición entre lo real y lo ideal permite al espectador obtener, mediante la insinuación, un conocimiento de la realidad última, utilizando el doble impulso de moralidad y fantasía. En general, la crítica, al referirse a la sátira, más que de un género determinado, prefiere hablar de distintas *modalidades*, como pueden ser el juego, el disfraz o la máscara, elementos constituyentes y autónomos, que son reconocibles por el auditorio. De todos ellos, tal vez sea la máscara, con su desdoblamiento, la modalidad que permite un mayor distanciamiento respecto a lo que permanece invisible y, en consecuencia, una mayor objetividad. Mientras las convenciones y los dogmas son artificiales e inútiles, la máscara, con la que se quiere "parecer más de lo que se es", revela y expresa lo que puede ser retomado y profundizado por otro, la sabiduría bajo la apariencia de la ingenuidad, según vemos, dentro de la *Floresta de Enganos* (1536), en el retrato del Filósofo incomprendido, que Gil Vicente hace de sí mismo:

Asegún siento mis males,
al discreto singular

"Fonte Frida", véase el ensayo de E.Asensio, "*Fonte Frida* o encuentro del romance con la canción de mayo", incluido en *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid, Gredos, 1970, pp.230-262. En cuanto al análisis de este romance como expresión de la ilusión amorosa, remito al trabajo de J.Victorio Martínez, *El amor y su expresión poética en la lírica tradicional*, Madrid, Ediciones de la Discreta, 2001, pp.124-125.

gran pena le es conversar
con los necios perenales,
sin lo poder escusar.

Dicho retrato, en donde la tiranía de Roma es análoga a la de la Corte portuguesa, funciona como disfraz de una situación adulterada, en donde falta la verdad y reina la mentira ("Nunca foi tempo em que o engano / tanto valesse con lisonjería / e a Verdade tivesse tão pouca valía", escuchamos en el *Auto da Festa*). El tópico del engañador engañado, variante del burlador burlado, que sostiene la acción dramática de esta última pieza vicentina, viene a confirmar que la máscara, indisolublemente unida al teatro, alumbra un sentido de la otredad y permite hablar de la existencia de un mundo diferente, según se ve en la identificación del Filósofo con el Bobo, constituyendo una forma de tradición y memoria comunes[9].

Lo oculto, aquello que está al otro lado de una presencia, despierta nuestra inquietud y deseo de reconquistarlo. Todo vuelve a empezar *aquí*, en la escritura, gracias a la búsqueda de una realidad escondida, que se halla provisionalmente disimulada y sólo puede captar quien sepa hacerla venir a la presencia del lenguaje. La sociedad en la que vive Gil Vicente es de una apariencia tal que hay que adoptar una máscara si se quiere triunfar del engaño. Tal vez por eso su mirada crítica tiende a establecer una relación entre la persona y el mundo, el yo y los otros, el sentido moral y la técnica dramática. En tal contexto, la advertencia que hace el autor en el argumento de la obra *Comédia sobre a Divisa da Cidade de Coimbra* (1527), al delimitar la comedia de la farsa ("Já sabeis senhores, / que toda comédia começa em dolores; / e inda que toque cousas lastimeiras / sabei que as farsas todas chocarreiras / não sam muito finas sem outros primores"), da a entender que el humor de la farsa no alcanza su objetivo si no va acompañado del "primor", esto es, de una sutil elaboración literaria. Lo cual quiere decir, entre otras cosas, que la farsa, género permeable y dinámico en que la imaginación inventiva luce quizás con más intensidad, cumple una función reconciliadora entre lo familiar y lo extraño, un *reco-*

[9] Lo propio de la máscara, según señaló Nietzsche, es revelar siempre. En este sentido, afirma F.Schuon: "Hay una diferencia de función, en principio al menos, entre el velo y la máscara: ésta es positiva, en el sentido de que expresa, afirma, manifiesta, mientras que aquél es negativo por el hecho de que disimula y por eso vuelve inaccesible", en *El juego de las máscaras*, Palma de Mallorca, José de Olañeta Editor, 2003, p.43. En cuanto a los rasgos formales de la farsa, tengo en cuenta el ensayo de M.Vieira Mendes, "Gil Vicente: o génio e os géneros", en *Estudos Portugueses. Homenagem a António José Saraiva*, Lisboa, ICALP, 1996, pp.327-334. Sobre el tipo del Bobo o *parvo* como tópico del *mundus inversus*, véase el artículo de M.J.Palla, "O parvo e o mundo as avessas- algunas reflexões", en *Temas vicentinos. Actas do colóquio em torno da obra de Gil Vicente*, Lisboa, ICALP, 1992, pp.87-94.

nocimiento de aquello que es permanente y esencial, donde la identificación estética llega a adquirir valor edificante. Si en el arte dramático de Gil Vicente, por lo que a la farsa se refiere, hay un desplazamiento gradual de lo cómico a lo crítico, al que acompaña el abandono del tipo por el personaje, según vemos en los casos de Constanza e Inés Pereira, tal mutación implica tener un sentido del ridículo, alejado por igual de la convención y el estereotipo, que entraña una sinceridad completa de la vida. Al permitir una momentánea participación de la inocencia primitiva en el mito inmediato, al desempeñar una mediación entre el instante y la eternidad, la farsa se convierte, a través de la máscara simbólica, en forma de encuentro con lo otro, en un rito continuo de regeneración.