

# DEL EROTISMO AL AMOR, DE LA FARSA A LA COMEDIA EN EL TEATRO DE GIL VICENTE

María Rosa Álvarez Sellers  
Universitat de València

---

“amiga e bom amigo  
mais aqueita que o bom lenho”  
*Farsa de Inês Pereira*. Gil Vicente

contra la muerte y amor  
nadie no tiene valía  
*Don Duardos*. Gil Vicente

El Renacimiento afirma los valores vitales e implica una nueva pasión por vivir, pues significa el triunfo de la belleza y el amor. La literatura sigue moviéndose bajo el signo de la erótica de Platón, y en ella predomina una atmósfera de sensualidad adornada por la idealización de la mujer. Platonismo y senequismo se conjugan en las letras renacentistas para desvelar dos aspectos diferentes de un mismo tema, pero si el Barroco, marco de la “era de la desilusión” (Parker, 1986: 235), se decantará por el segundo, en el XVI impera la concepción neoplatónica del amor ideal, generadora de una corriente de optimismo en la humanidad. Las obras reflejarán entonces la confianza en el individuo y sus posibilidades y la valoración del amor como clave para conseguir la felicidad.

El Renacimiento, época *das Descobertas*, es también uno de los momentos más significativos de la cultura y la literatura portuguesas. Con la entrada en escena de Gil Vicente se conjugan por primera vez de forma efectiva palabra y espectáculo, pues antes de su *Auto da visitação* (1502) ambos conceptos habían subsistido por separado en géneros como las *tenções* o los *mosos*. Poeta de la Corte, escritor bilingüe, posee el mérito de haber escrito cerca de cincuenta piezas –número inusitado si lo comparamos con sus contemporáneos–, muestra de la importancia que el teatro va adquiriendo en Portugal, y si en sus comienzos se halla muy relacionado con autores castellanos como Juan del Encina o Lucas Fernández, acabará desmarcándose de su influencia al

huir progresivamente de los tópicos e ir desarrollando géneros diversos no condicionados por el entorno pastoril, aunque el pastor nunca deje de ser una de las figuras fundamentales de la dramaturgia vicentina.

En una carta-prefacio a *Don Duardos* (1522), Gil Vicente divide su producción en moralidades, farsas y comedias, diferenciadas progresivamente por parámetros estilísticos coherentes y apropiados a su distinta naturaleza. Esta separación genérica queda de manifiesto cuando nos detenemos a observar el tratamiento del amor, sentimiento reservado a las almas nobles y alejado de las clases populares, que sólo pueden experimentar concupiscencia. Así, el amor es elemento de la comedia, mientras que el erotismo lo es de la farsa.

Se trata de un erotismo asociado a la comicidad que sirve para ridiculizar a otros personajes y destacar el papel de la mujer en la iniciativa amorosa, tal y como sucede en *el Auto da Índia* (1509), donde los propios nombres de los protagonistas, Constança y Tristão da Cunha, constituyen un primer guiño a la ironía. El marido, un pescador ambicioso, se ausenta durante tres años rumbo a la India, en los cuales su mujer se entretiene con dos amantes, el portugués Lemos y el castellano Juan de Zamora. Pero la culpa de estas veleidades la tienen los maridos, que las dejan solas movidos por la codicia:

AMA. Ah, ah, ah, ah, ah, ah!  
 est'era bem graciosa,  
 quem se vê moça e fermosa  
 esperar pola ira má.  
 Hi se vai ele a pescar  
 meia légua polo mar,  
 isto bem o sabes tu;  
 quanto mais a Calecu:  
 quem há tanto d'esperar?  
 Melhor, senhor, sê tu comigo.  
 À hora de minha morte  
 que eu faça tão peca sorte.  
 Guarde-me Deus de tal perigo.  
 O certo é dar a prazer;  
 pera que é envelhecer  
 esperando polo vento?  
 quant'eu por mui nécia sento  
 a que o contrairo fizer.  
 Partem em Maio daqui  
 quando o sangue novo atíça;  
 parece-te que é justiça?  
 (vv. 73-93)

Al instante aparece Juan de Zamora –“Supe que vuesto marido / era ido. *Ama*: Ant’ontem se foi” (vv. 127-128)–, que en su declaración considera “que la India hizo Diós, / solo porque yo con vos / pudiese pasar aquesto. / Y solo por dicha mia, / por gozar esta alegria, / la hizo Diós descubrir” (vv. 145-150). Pero ella cree que es demasiado pronto –“Vós queríeis ficar cá? / Agora é cedo ainda; / tornareis vós outra vinda, / e tudo se bem fará” (vv. 179-182)– y le manda volver de noche: “Entonces vos abrirei / de muito boa vontade, / pois sois homem de verdade: / nunca vos falecerei” (vv. 188-191). Aunque el Ama también espera a otro: “Um Lemos andava aqui / meu namorado perdido” (vv. 208-209), y la criada sabe que hará lo mismo que el castellano: “Como ele souber a fé / que nosso amo aqui não é, / Lemos vos vesitará. *Lemos*: Hou de casa” (vv. 219-222). Pero éste es el preferido, y Constança decide dejar en la calle a Zamora tirando desesperado piedras a su ventana mientras engaña a ambos para no desvelar su juego. La *moça* subraya la hipocresía del Ama y la comicidad y erotismo de la escena:

- AMA. I-vos embora, senhor, [a Lemos]  
 que isto quer amanhecer.  
 Tudo está a vosso prazer,  
 com muito dobrado amor.  
 Oh que mesuras tamanhas!
- MOÇA. Quantas artes, quantas manhas,  
 que sabe fazer minha ama!  
 um na rua, outro na cama!  
 (vv. 348-355)

Gozando de la libertad de su estado, Constança toma incluso a broma el regreso de su marido, que no desea en absoluto (vv. 375-383), pero Tristão vuelve de forma inesperada y ella manda tirar toda la comida que hay en la casa –“Quebra-me aquelas tigelas / e três ou quatro panelas / que não ache em que comer” (vv. 397-399), “Deita essa carne a esses gatos; / desfaze toda essa cama” (vv. 402-403)– y se pone ropa vieja. La situación ha cambiado:

- MOÇA. De mercês está minha ama  
 desfeitos estão os pratos.
- AMA. Porque não matas o fogo?
- MOÇA. Raivar, qu’este é outro jogo.  
 (vv. 404-407)

Mientras él le relata sus penalidades –“Fomos ao rio de Meca / pelejámos e roubámos / e muito risco passámos / à vela, árvore seca” (vv. 464-467)– ella

le cuenta los rezos y sufrimientos pasados durante su ausencia: “Jesu! eu fiquei finada; / três dias não comi nada, / a alma se me queria sair” (vv. 435-437). Y si el marido espera “serdes mulher de recado” (v. 423), ella resume lo sucedido con una clara metáfora sexual que no escaparía al público<sup>1</sup>:

AMA. Juro-vos que de saudade  
tanto de pão não comia  
a triste de mi cada dia.  
Doente, era uma piedade!  
Já carne nunca a comi:  
esta camisa que trago,

---

<sup>1</sup> La imagen de la comida como metáfora sexual prosperará en el teatro del siglo XVII y será empleada por Tirso en *La venganza de Tamar* y Calderón en *Los cabellos de Absalón*. En ambas, dicho simbolismo se mantendrá constante a lo largo de la acción. Así, por ejemplo, define Dina la pasión de Tamar por Joab: “Serás un horno, / en que a Joab cocerás / pan de tiernos pensamientos” (*VT*, I, p. 367 b), y Tamar responde: “Sí, que en eso a los amantes / paga amor en alimentos” (*VT*, I, p. 367 b).

Mientras, el príncipe Amón, enamorado de su hermanastra Tamar, no halla gusto en nada, y Jonadab le da un malicioso consejo: “que coma, y aun de todo, / le estaba ahora diciendo. / Pero no me entiende.” (*CA*, I, vv. 643-645), pues como dice Amón: “En nada, / hallo sazón” (*CA*, I, vv. 645-646). Sin embargo, luego pedirá que le traiga Tamar la cena, y si ésta aceptara ser su “dama fingida” y consintiera que él la enamorara, pudiera ser que se conformara con un espejismo de amor, con mirar y trincar el manjar, el plato de su hermosa, sin llegar a comerlo:

si de aparentes favores  
trincha el gusto que interesa,  
podrá ser, bella Tamar,  
que sin que llegue al manjar  
le satisfaga la mesa.  
(...)  
y mis llamas satisfechas  
al plato de tu hermosura,  
mientras el tiempo las borre,  
serás fuente artificial,  
que alivia al enfermo el mal,  
sin beber, mientras que corre.  
(*VT*, II, p. 384 a)

Cuando Tamar lo rechace acabará violándola para calmar su apetito. Ella no saciará su sed de venganza hasta que su hermano Absalón mate a Amón sobre la mesa del banquete:

ABSALÓN. Para ti, hermana, se ha hecho  
el convite; aqueste plato,  
aunque de manjar ingrato,  
nuestro agravio ha satisfecho:  
hágate muy buen provecho.  
Bebe su sangre, Tamar;  
procura en ella lavar  
tu fama, hasta aquí manchada;  
(*VT*, III, p. 403 a)  
[Cf. *CA*, II, vv. 1834-1841]

em vossa dita a vesti  
porque vinha bom mandado.  
Onde não há marido  
cuidai que tudo é tristura,  
não há prazer nem folgura;  
sabei que é viver perdido.  
(vv. 472-483)

Situación distinta aborda la *Farsa de Inês Pereira* (1523), cuya protagonista quiere casarse para escapar del ostracismo que lleva implícito la soltería: “Todas folgam, e eu não; / todas vêm e todas vão / onde querem, senão eu” (vv. 25-27), “Que já é razão / de não estar tão singela” (vv. 50-51), aunque su madre duda de sus aptitudes: “Como queres tu casar / com fama de preguiçosa?” (vv. 53-54). Aparece entonces la alcahueta Lianor Vaz, que llega “amarela” porque ha tenido un desafortunado encuentro en el que vuelven a unirse comicidad y erotismo:

Vinha agora por ali,  
ao redor da minha vinha,  
e um clérigo, mana minha,  
Pardeus!, lançou mão de mi.  
Não me podia valer:  
diz que havia de saber  
se era eu fêmea, se macho.  
(vv. 84-90)

Su propósito es presentar a Inês un pretendiente que hace tiempo que la quiere, el labrador Pero Marques, pero Inês quiere averiguar antes “se é parvo, se sabido” (v. 193):

LIANOR. Não queiras ser tão senhora:  
casa, filha, que te preste;  
não percas a ocasião.  
Queres casar a prazer  
no tempo d'agora, Inês?  
Antes casa em que te pês,  
que não é tempo de escolher.  
(vv. 240-246)

Tras una breve entrevista lo rechaza porque al quedarse a solas Marques no ha sabido aprovechar la oportunidad:

- PERO. Se eu fora já casado,  
douta arte havia de ser..  
como homem de bom recado.
- INÊS. (Quão desviado este está!  
Todos andam por caçar  
suas damas sem casar,  
e este... tomade-o lá!).  
(vv. 342-348)

Su decepción ante la ocasión perdida –“Casai lá com um vilãozinho / mais covarde que um judeu! / Se fora outro homem agora, / e me topara a tal hora, / estando assim às escuras, / falara-me mil doçuras, / ainda que mais não fora...” (vv. 383-389)– la lleva a casarse con un “homem discreto”, un escudero que la encerrará en casa y mandará vigilarla al marcharse a la guerra, cuya cobardía quedará patente cuando muera a manos de un infiel mientras intentaba huir. Inês se casará entonces con Pero Marques, segura, como Constança, de tener ahora un marido “pacífico todo o ano, / que ande a meu mandar” (vv. 884-885), pues como él mismo dice: “Com que podeis vós folgar / que eu não deva consentir?” (vv. 1006-1007). El desenlace es espectacular: llega un ermitaño que la requiere de amores: “Señora, tengoos servido / y vos a mi despreciado; / haced que el tiempo passado / no se cuente por perdido” (vv. 1079-1082), y ella le promete ir a verlo a la ermita. Entonces pide al marido que la lleve de romería, y para cruzar el río se sube a su espalda y le manda coger dos pesadas piedras mientras cantan:

- INÊS. Bem sabedes vós, marido,  
quanto vos quero;  
sempre fostes percebido  
para cervo.  
Agora vos tomou o demo  
com duas lousas.
- PERO. Pois assim se fazem as cousas.  
(vv. 1135-1141)

Erotismo y comicidad aparecen, por tanto, íntimamente unidos en las farsas, donde el engaño, aun asociado al adulterio, es motivo de risa. Pero son inconcebibles en las comedias, en las que el amor idealizado que purifica a través del sufrimiento sustituye a los naturales apetitos de las farsas. En sus dos comedias inspiradas en novelas de caballerías, *Don Duardos* (1522) y *Amadis de Gaula* (1533), Gil Vicente margina las hazañas en favor de la construcción de un proyecto sentimental que se convertirá en el núcleo de la

intriga y acabará desplazando cualquier circunstancia cómica o heroica. Para Don Duardos y Amadís lo más importante será conquistar a Flérida y a Oriana, aunque el punto de partida sea diferente. (Vid. Álvarez Sellers: 2007)

Don Duardos conoce a Flérida al comienzo de la obra, cuando se presenta en la Corte para desafiar a Primaleón por una ofensa que éste hizo a Gridonia y el Emperador de Constantinopla manda a su hija que impida el combate. Al verla, el caballero desconocido cambia una guerra por otra:

DON DUAR. (...)  
¡Oh admirable ventura!  
que en medio de una cuestión,  
en extremo  
hallé otra más oscura  
guerra, de tanta pasión  
que la temo.  
(vv. 91-96)

Esa guerra de pasión lo llevará a disfrazarse de hortelano para intentar enamorar a Flérida por sus cualidades y no por su condición social, y el jardín es el único espacio en el que pueden relacionarse personas tan desiguales. Flérida no concibe que un rústico pueda hablar de sentimientos, por ello invoca el principio del decoro, fundamental para la verosimilitud dramática: “Debes hablar como vistes, / o vestir como respondes” (vv. 744-745), pero él insiste en demostrar su teoría:

DON DUAR. Quien tiene amor verdadero  
no pregunta  
ni por alto ni por bajo  
ni igual ni mediano.  
Sepa, pues,  
que el amor que aquí me trajo,  
aunque yo fuese villano,  
él no lo es.  
(vv. 1520-1527)

En efecto, Amor todo lo puede, y tras conocer la verdadera identidad del hortelano y escuchar cantar a Artada que “Al Amor y a la Fortuna / no hay defensión ninguna” (vv. 1950-1951), Flérida –que, atrapada entre la voluntad y el deber, se preguntaba: “¿Qué será de mí, Artada, / pues que amar y resistir / es mi pasión?” (vv. 1944-1946)– acabará reconociendo que “el amor es el señor / de este mundo” (vv. 1986-1987) y se marchará con Don Duardos a

Inglaterra, donde “digan que amor me lleva, / que no fué la culpa mía: / tal tema tomó conmigo / que me venció su porfía” (vv. 2010-2013). (Vid. Álvarez Sellers: 1995)

Amadís, en cambio, conoce a Oriana en la infancia (vv. 236-237) y desde entonces la ama –“vi que así crecía / el amor que començó / en la muy tierna edad mía” (vv. 442-444)– y es correspondido –“dende niña os tiene / en las niñas de sus ojos” (vv. 550-554) le confesará Mabília. Por lo tanto su empeño se centra no en enamorarla sino en demostrarle que ella es la razón que inspira todas sus proezas, por la cual combate bajo la divisa “O” y el lema “Todo es poco para ella” (v. 220), aunque la princesa parece más interesada en disfrazar de amistad lo que siente que en las hazañas del caballero: “Si amores trae consigo, / en su seso está Oriana, / que yo quiérole como amigo / y no más” (vv. 238-241).<sup>2</sup> Sólo la irrupción de los celos al ser engañada por un enano que le dice que Amadís lleva la divisa de Briolanja la obligará a reconocer la verdad –“No hay cosa tan celosa / como el verdadero amor” (vv. 955-956)– y a enviarle una carta rechazándolo. Desesperado, Amadís –como Don Duardos por Julián– cambia su nombre por Beltenebrós y se hace ermitaño, condición impropia de su valor y de su juventud (vv. 799-803), pero sólo la posterior reconciliación con Oriana, deshecho el entuerto, podrá devolverlo al lugar al que naturalmente pertenece, pues como había dicho: “No me combida la gana / de la fama, aunque es harto; / sino que sirvo a Oriana, / hermosura soberana, / en cuyo nombre m’aparto” (vv. 62-66).

Si el amor impulsa la trama de las comedias, el engaño mueve la de las farsas, por ello el erotismo se convierte en instrumento cómico que acentúa la hilaridad de los tipos y en cambio está ausente del proyecto sentimental trazado en el género considerado superior, la comedia, escrita en castellano en función, quizá, de esa jerarquía o del idioma de las novelas en que se inspiraba. Lo cierto es que amor y erotismo aparecen claramente diferenciados atendiendo a los personajes que los ilustran y, en consecuencia, a la trayectoria dramática

---

<sup>2</sup> ORIANA. (...)  
 Cuando ahora se partió  
 a buscar sus aventuras,  
 quedé como quien quedó  
 en un desierto a oscuras  
 ado nunca amaneció.  
 Esto no será d’amor,  
 sino de buena amistad.  
 MABÍLIA. Amistad que da dolor  
 es amor tan de verdad  
 que no puede ser mayor.  
 Amadís ama y es amado.  
 ORIANA. ¡Ay, por Dios, que no lo sienta!  
 (vv. 245-256)



que configuran. Gil Vicente no mezcla los afectos ni los procedimientos, lo que le permite distinguir géneros y circunstancias: el enamoramiento es propio de la comedia, el adulterio de la farsa, aunque en ambas conceda protagonismo destacado a las mujeres, rasgo propio de la farsa pero no tanto de la comedia. Sin embargo, tanto en *Don Duardos* como en *Amadís de Gaula*, las princesas dejan de ser sujetos pasivos encumbrados por el amor cortés para adquirir voz propia y capacidad de decisión. A pesar de las directrices del caballero, ambas tienen la última palabra. Y en eso enlazan, aunque muy de lejos todavía, con las protagonistas de las farsas, las cuales, paradójicamente, no estarán tan alejadas de los personajes femeninos de la Comedia española del siglo XVII, espacio simbólico donde la mujer puede intentar hacer su voluntad y por cuyas rendijas se irá colando, de forma inesperada pero progresiva, ese erotismo antes separado que acabará revelándose, al fin y al cabo, como un componente más del amor.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, D. (1985). *Obras completas*. Madrid: Gredos, vol. VIII.
- Álvarez, M. R. (1995). "Peligros de amor y trampas de lenguaje: *Don Duardos* de Gil Vicente", *Quadrant* 12: 5-30.
- Álvarez, M. R. (2007). "Da novela de cavalaria à comédia renascentista: *Don Duardos e Amadís de Gaula* de Gil Vicente", *Límite* 1: 159-173.
- Calderón, M. (ed.) (1996). *Teatro castellano*. Barcelona: Crítica.
- Calderón de la Barca, P. (1989). *Los cabellos de Absalón*. Rodríguez, E. (ed.). Madrid: Espasa-Calpe.
- Molina, T. de (1968). *La venganza de Tamar*. In: Ríos, B. de los (ed.) (1968).
- Moura, G. (ed.) (1987). *Teatro de Gil Vicente*. Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses.
- Parker, A. A. (1986). *La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680*. Madrid: Cátedra.
- Ríos, B. de los (ed.) (1968). *Obras dramáticas completas* III. Madrid: Aguilar.
- Vicente, G. (1985). *Don Duardos*. In: Alonso, D. (1985) vol. VIII: 295-358.
- Vicente, G. (1987). *Auto da Índia*. In: Moura, G. (ed.) (1987).
- Vicente, G. (1987). *Farsa de Inês Pereira*. In: Moura, G. (ed.) (1987).
- Vicente, G. (1996). *Amadís de Gaula*. In: Calderón, M. (ed.) (1996): 275-318.