TEATRO VICENTINO Y TEATRO VALENCIANO

No hay ninguna prueba de que ni Luis Milán ni Juan Fernández de Heredia conocieran el teatro de Gil Vicente, ni tampoco de que éste supiera nada de sus contemporáneos valencianos. La falta de contacto directo entre el dramaturgo portugués y los valencianos hace tal vez más significativas las semejanzas entre sus obras. Las semejanzas nos revelàn la manera cómo éstas reflejan los gustos e intereses de un público cortesano. Se hacen evidentes si comparamos las obras que escribió Gil Vicente para celebrar una festividad palaciega con la pequeña farsa —así la llama el autor— que incluyó Luis Milán en la tercera jornada de su libro *El cortesano*. Se explican porque tanto Gil Vicente como Luis Milán comparten el mismo punto de partida: la máscara cortesana. (Traduzco por 'máscara' la palabra inglesa *masque;* en el siglo XVI *máscara* se empleaba con frecuencia en esta acepción.) La obrita de Milán, sin embargo, no se aleja tanto como las vicentinas de la forma tradicional.

Empieza con la salida a escena de ocho caballeros de la orden de San Juan de Jerusalén, que acaban de llegar de Malta. Una tempestad ha destruido la nave en que viajaban, separándola de otras tres galeras que contaban entre sus pasajeros ocho damas griegas, cada una de las cuales es amada por uno de los caballeros. Se envía a dos bufones de la corte a esperar la llegada de las galeras. Vuelven los bufones enseguida, anunciando que las galeras han sido apresadas por una escuadra turca. Salen a escena ocho turcos acompañados de las ocho damas. Los turcos pelean contra los caballeros, uno a uno, y, desde luego, quedan vencidos. Derrotado el último turco, los caballeros y las damas entablan una serie de conversaciones amorosas. El capitán propone que todos bailen, pero su dama le responde graciosamente, diciendo que más vale cantar. Al fin, el capitán sugiere a sus camaradas que liberten a los turcos y los dejen volver a Turquía. Aceptada la sugerencia, el capitán propone a los turcos que celebren su libertad con un baile al estilo de su país. Convida a bailar a todos los espectadores, mientras él y sus compañeros irán a vestir las armas para un torneo de pie. Después del torneo, pide permiso para volver a Malta.

No se me oculta que los resúmenes casi nunca llegan a darnos una idea cabal de una obra literaria que desconocemos. Cuanto más en este caso, donde el texto poético es sólo uno de los elementos constituyentes

de una fiesta palaciega. Gran parte del atractivo de la obra debió de residir en la música; Luis Milán era, y es, más conocido como músico que como escritor. Leer el texto de su farsa tal como se imprime en *El cortesano* resulta casi tan insatisfactorio como leer el libreto de una ópera o quizá, mejor dicho, el de una zarzuela. De igual importancia para su primer público habrá sido el elemento visual: el baile, por supuesto, pero también la esgrima y la riqueza de los vestidos. Sobre todo el baile: es probable que los combates entre caballeros y turcos, y quizá también el torneo final, se parecieran más a una danza formal que a una serie de juegos atléticos. Esta obra de Milán es sin duda una elaboración de la morisca, danza que simula una batalla entre moros y cristianos. En Italia, en el siglo XV, la morisca dejó de ser una sencilla danza tradicional para convertirse en una diversión dramática, ya representada entre los actos de una obra teatral, ya como espectáculo independiente. La farsa de Milán se parece mucho al espectáculo que fue representado ante el cardenal Pietro Riario en Roma en 1473. Más estrechas todavía son sus afinidades con la obra ofrecida por la reina María de Hungría en la pequeña aldea de Binches en 1549, cuando la visita del emperador Carlos V y de su hijo, el futuro Felipe II. Se trata, en ambos casos, de una morisca dramática, suntuosamente puesta en escena. Es posible que el tema de la farsa le fuera sugerido a Milán por sus patronos; según el texto de *El cortesano*, la obra fue representada ante la virreina de Valencia, Germana de Foix, y su tercer marido, el duque de Calabria. Es muy fácil que el duque hubiera visto una morisca representada en su Nápoles nativo, como también lo es que la viera Germana en París, donde había sido educada en la corte del rey Luis XII.

La obra de Milán se asemeja también a la máscara cortesana tradicional por otra cosa: en las dos se traspasa a menudo la frontera entre actores y auditorio, entre obra y representación. El capitán anuncia al principio de la pieza que se encuentra en el palacio real, en presencia del duque; los bufones de la corte, bajo sus nombres verdaderos, Gilot y Juanot de Sevilla, son despachados a esperar las galeras perdidas, y el duque mismo participa en la acción al darles la orden de partir; se convida al auditorio a tomar parte en la danza general que precede al torneo final; al fin, el capitán se dirige al duque para pedir permiso para volver a Malta. Pero quizá la relación más importante que guarda la obra de Milán con la máscara tradicional, y la que resulta menos evidente para el lector moderno, es que ambas están construidas sobre un gozne.

Acaso les sorprenda que haga aquí uso de la palabra *gozne*. La tomo del prefacio que escribió el dramaturgo inglés Ben Jonson para su máscara

Chloridia, donde dice que «habiendo mandado los reyes la invención de un argumento nuevo..., se convino en que fuera la celebración de algunos ritos que honrasen a la diosa Chloris... Sobre este gozne giraba toda la invención». Según la erudita inglesa Enid Welsford, Ben Jonson «expresa con exactitud una característica de la máscara que la diferencia del drama. El drama es una acción con crisis y desenlace; la máscara es una invención construida sobre un gozne, o sea, dicho con otras palabras, la elaboración lógica de una idea que hay que dar por sentada. El gozne de una máscara era, por regla general, una alabanza enigmática del soberano, o un suceso que se fingía ocurrido en el monte Olimpo o en Arcadia, o que se presentaba como tan magnífico que bajaban los dioses para celebrarlo».

Las últimas palabras de la definición propuesta por la señorita Welsford se ajustan perfectamente a una de las fiestas palaciegas de Vicente, las *Cortes de Júpiter*. **La Providencia** busca la ayuda de Júpiter para asegurar un feliz viaje a la princesa Beatriz cuando se marcha de Portugal para casarse con el duque de Saboya. La obra se distingue de las otras fiestas palaciegas vicentinas únicamente porque carece de las ricas carrozas que se emplean en la mayor parte de las demás. Ninguna de estas obras tiene un argumento en el sentido usual de la palabra; todas están construidas sobre un gozne, para emplear una vez más la imagen de Ben Jonson. En la *Fragua de amor*, por ejemplo, el punto de partida no es otra cosa que un juego de palabras entre **«castillo» y «Castilla»**. El castillo es la hermana menor de Carlos V, Catalina de Austria, cuyos esponsales con el rey Juan III de Portugal se celebraron en Tordesillas en 1524. No hay que tomar el castillo a la fuerza, sin embargo, gracias a la intervención de Cupido —una manera elegante de insinuar que Juan y Catalina se casaron por amor y no sólo por razones de Estado. Pero la acción no se centra en el momento en que Cupido se dirige a la princesa: la rendición del castillo ha ocurrido antes del principio de la obra. El auditorio no puede albergar temor alguno de que fracase la tentativa de Cupido de persuadir a la princesa. Desde luego; la obra se representó para celebrar los esponsales que el niño dios se ha encargado de ocasionar. Ya que la venida de la nueva reina señala el principio de una nueva época para los portugueses, Cupido propone la construcción de una fragua donde puedan renovarse los portugueses, haciéndose más dignos de la nueva soberana. De aquí en adelante, la obra se convierte en una serie de números de revista al presentarse un desfile de personas que quieren rehacerse en la fragua maravillosa. Como siempre, tratándose de estas obras vicentinas, nuestro placer no estriba en preguntarnos cuál será el desenlace de la intriga —no

hay tal intriga—, sino en la gracia y la fuerza cómica de cada uno de los episodios. Los episodios, aunque discontinuos desde un punto de vista narrativo, sí se enlazan temáticamente. El tema es la sociedad nueva que ha de establecerse en Portugal gracias a la nueva reina. La observación de la señorita Welsford, de que «la armonía, especialmente la armonía social, es el tema fundamental de casi todas las máscaras y fiestas públicas del período que estudiamos», se aplica también al teatro cortesano de Gil Vicente, si bien debemos agregar que en las obras vicentinas dicha armonía social suele presentarse como un ideal todavía no realizado.

Ahora bien, me parece que la obrita de Milán también puede considerarse como una invención construida sobre un gozne. El gozne es un juego de palabras a base de dos acepciones de la palabra *negar*, 'ahogarse' y 'rechazar' (el amor de alguien). No conozco otros ejemplos de *negar* en el sentido de 'ahogar' en textos castellanos quinientistas; pero el catalán tiene dos verbos homónimos *negar*, sin relación etimológica entre sí, que significan respectivamente 'ahogar, anegar' y 'rechazar, rehusar'. Es posible, pues, que el empleo que hace Milán de la palabra *negar* en dos acepciones distintas sea un catalanismo. Tal vez sea una característica del castellano hablado por valencianos en el siglo XVI; no sabría decir si hay ejemplos de *negar*, 'ahogar', en las obras castellanas de otros escritores catalanes o valencianos. Pero quizá haya otra explicación. Sabemos que a veces Gil Vicente se sirve de un juego de palabras en castellano o en portugués que se justifica tan sólo por la existencia de un par de palabras homófonas en el otro idioma. El juego de palabras resulta inteligible, pues, sólo para un público bilingüe, como lo era la corte portuguesa de la época, y como lo era también la corte valenciana a la cual iba destinada la obra de Milán.

Sobre este juego de palabras, varias veces repetido, viene construida toda la primera parte de la obra de Milán. Cada uno de los ocho caballeros afirma que se ha salvado de ser *negado*, es decir, ahogado, cuando el naufragio, porque ya había sido *negado* en el mar del amor por la insistencia de su dama en *negarle*, es decir, rechazar sus profesiones de amor; como dice muy concisamente uno de ellos, «si el mar no m'ha negado/ fue por quien negado so». La salvación de los caballeros se completa al ver su amor correspondido cuando rescatan a sus damas. La obra termina, como tantas otras máscaras, sobre una nota de armonía general: correspondido el amor de los caballeros, libertadas las damas, libertados los mismos turcos que han vencido los caballeros. No debe sorprendernos que los tres grupos participen en la danza que remata la obra.

La estructura fundamental de la obra de Milán se parece mucho a

la del *Coloquio de las damas valencianas* de Juan Fernández de Heredia, representada ante la virreina Germana de Foix y su segundo marido, el marqués de Brandeburgo, en 1524 o 1525. Aquí también presenciamos una conversación entre un grupo de caballeros y sus damas, un cambio de villancicos, una danza de toda la compañía y un torneo final. El tono del *Coloquio*, sin embargo, es muy distinto; puede recordarnos algunas obras de Gil Vicente, no ya los espectáculos cortesanos, sino las farsas, *Quem tem farelos?*, tal vez, o el *Auto da Índia*.

El tono del *Coloquio* se debe en gran parte a la primera escena; no sólo es muy divertida, sino que nos prepara todo lo que le sigue. Se le anuncia a una dama valenciana la visita de unas damas y caballeros; la vemos con sus criadas preparándose a recibirlos. Su enfado contra los que vienen a molestarla contrasta bruscamente con la alegría que muestra cuando llegan. Este contraste nos hace sospechar que media la misma distancia también entre lo que dicen y lo que piensan los otros personajes; nos revela que los convencionalismos del amor cortés no son más que eso: cosas que se dicen, y hasta se sienten, porque se ha aprendido a hacerlo, exactamente como cualquier otra conveniencia social Vemos algo semejante en las protestas de amor de Don Rosvel en *Quem tem farelos?*, en las del castellano del *Auto da Índia*, o en las ideas amorosas de la joven Inês Pereira. Pero siempre que Gil Vicente se burla del amor cortés se ríe también de los que tratan de imitar los modales, y hasta las emociones, de los que gozan de una categoría social superior. No sólo da por sentado que tales modales convienen exclusivamente a damas y caballeros: supone que sólo personas de alta categoría social pueden sentir las emociones correspondientes. El cuadro de la vida cortesana que nos da Fernández de Heredia es mucho menos tradicional y mucho más cómico. Los personajes de su *Coloquio*, a diferencia de los personajes vicentinos, ya sean éstos nobles o no, se dan perfecta cuenta de que el amor, por lo menos en sus manifestaciones cortesanas, es un juego que se conduce según ciertas reglas bien definidas. Esto no quiere decir que los personajes del *Coloquio* no sean sinceros, que no sientan en absoluto las emociones que ostentan; son más sinceros que los amantes no cortesanos, y por lo tanto cómicos, que nos presenta Gil Vicente, ya que éstos alardean de sentir emociones que casi por definición les son inasequibles.

Don Dámaso Alonso ha calificado el *Coloquio* de obra realista, aunque insiste en que Fernández de Heredia nos presenta personajes más arquetípicos que individuales, y le asemeja en este respecto a Gil Vicente. Me parece, sin embargo, igualmente dable contrastarle con Vicente. Los personajes vicentinos consiguen mayor individualización que los del

Coloquio precisamente porque los encontramos en situaciones más insólitas. Podemos valorar la astucia de Inês Pereira, o la de la Costanza del *Auto da Índia*, porque las vemos salir airosas de toda una serie de situaciones difíciles. Fernández de Heredia nunca nos deja calar así en sus personajes, ya que no les pasa nada que les exija más que una respuesta convencional. Presenciamos un momento cualquiera de su vida; los vemos en una situación que ya habrán experimentado mil veces, no una situación que les ponga a prueba y les haga abandonar, siquiera por un momento, su conducta convencional.

Es manifiestamente injusto, desde luego, comparar la única obra teatral de Fernández de Heredia, y las máscaras insertadas por Milán en su libro *El cortesano*, con las más de cuarenta obras dramáticas de Gil Vicente para concluir que el teatro vicentino es infinitamente más rico. Resulta menos injusto, sin duda, equiparar el teatro vicentino a todo el cancionero de Fernández de Heredia y al *Cortesano* entero de Milán. Aun así, me parece, quedará bien patente la superioridad del autor portugués. Gil Vicente supera a los valencianos no sólo por saber construir una acción teatral eficaz —la unidad dramática de sus mejores obras ha sido encarecida con insistencia por la crítica más reciente—, sino por la riqueza de conceptos que proporciona su teatro. Echamos de menos en los valencianos el sentimiento exquisito de la naturaleza que encontramos tan a menudo en Gil Vicente, a veces combinado con un juego exuberante de la imaginación como en el admirable primer discurso de Invierno en la *Tragicomedia del Triunfo del Invierno*. El elogio de los soberanos, unido al orgullo que siente como portugués y a la devoción religiosa, da a sus espectáculos cortesanos una profundidad que falta en las obras de Fernández de Heredia y Milán y refleja sin duda la diferencia de tono entre la corte portuguesa y la valenciana, al parecer más frívola y quizá también más burguesa. Pero no hay por qué exaltar a Gil Vicente a expensas de los valencianos. Sería igualmente justo censurarle porque no presenta la vida cotidiana de una manera realista y cómica cuando sus personajes pertenecen a las capas superiores de la sociedad, como lo hace Fernández de Heredia en su *Coloquio* y como lo hace también Luis Milán en muchas páginas de su *Cortesano*. Tanto Gil Vivente como Juan Fernández de Heredia y Luis Milán tienen algo que ofrecer al lector moderno, algo que no quisiéramos renunciar. Sin uno sólo de los tres sería más pobre la literatura hispánica del siglo XVI.

THOMAS R. HART

University of Oregon