



ANTÓN GARCÍA-FERNÁNDEZ<sup>1</sup> -

agarciaf@utm.edu

The University of Tennessee at Martin Texas  
Artículo recibido: 01/02/2012 - aceptado: 25/02/2012

## «UM MUNDO DE PALHA»: GIL VICENTE Y LA CRÍTICA DE UNA SOCIEDAD PORTUGUESA EN DECADENCIA EN LA *FARSA DOS ALMOCREVES*

### RESUMEN:

Varios de los críticos que se han ocupado de determinar si existe una tradición de literatura picaresca autóctona en Portugal durante los siglos XVI y XVII han observado las conexiones existentes entre las farsas de Gil Vicente y el universo picaresco. El presente trabajo examina detenidamente la *Farsa dos almocreves* (1526) y arguye que, pese a la existencia de afinidades mayormente de índole temática entre esta pieza teatral y la novela picaresca española, no sería adecuado incluirla dentro del corpus de la literatura picaresca. Por el contrario, en la *Farsa dos almocreves*, Gil Vicente se vale de la forma dramática de la farsa cortesana para ofrecernos un retrato de los diferentes estratos que componen la sociedad portuguesa de su tiempo. A través de la intensificación cómico-grotesca de los diferentes personajes que aparecen sobre el escenario y de la yuxtaposición de elementos opuestos, el dramaturgo portugués pone de manifiesto los serios problemas sociales que azotan a una sociedad portuguesa que se halla en decadencia.

PALABRAS CLAVE: Gil Vicente, *Farsa dos almocreves*, literatura picaresca, crítica social, farsa cortesana portuguesa

<sup>1</sup> Nacido en Vigo, España, Antón García-Fernández se doctoró en español en Vanderbilt University en 2011 con una tesis doctoral en la que estudia las relaciones intertextuales establecidas entre la literatura picaresca española e inglesa en los siglos XVI y XVII. Entre sus intereses académicos se encuentran la narrativa aurisecular española, inglesa y portuguesa, los estudios cinematográficos, la poesía popular del fado portugués y los letristas de la edad dorada del pop estadounidense. En la actualidad, lleva a cabo su labor docente en la University of Tennessee at Martin y ha publicado con anterioridad un artículo titulado «An Anatomy of Roguery in Sevilla: The Poetics of the Cony-Catching Pamphlet and Cervantes's *Rinconete y Cortadillo*» (2009).

#### ABSTRACT:

Several critics who have sought to determine whether Portugal had its own tradition of rogue literature during the early modern period have pointed out the similarities between Gil Vicente's Court farces and the Spanish picaresque novel. This article offers an in-depth examination of the *Farsa dos almocreves* (*Farce of the Carriers*, 1526) and argues that, despite the striking thematic similarities between this play and the universe of the Spanish picaresque novel, it should not be considered a part of the corpus of works of rogue literature. Rather, Gil Vicente uses the dramatic form of the Court farce in his *Farsa dos almocreves* as a vehicle for social commentary, painting a grim portrait of the different strata of Portuguese society at the time. In the hands of the playwright, comic shadings and grotesque intensification of the characters, as well as the juxtaposition of opposing elements, become powerful tools to portray the decay of a Portuguese society plagued by serious social issues at the start of the sixteenth century.

KEY WORDS: Gil Vicente, *Farce of the Carriers*, rogue literature, social commentary, Portuguese Court farce

Durante los últimos años de la primera década del siglo XVI, Gil Vicente comenzó a compaginar su profesión de orfebre con —entre otras actividades varias— la escritura de comedias y farsas cortesanas que alcanzaron una gran popularidad y le granjearon un lugar relevante dentro del ámbito literario de la época, tanto en el interior como en el exterior de Portugal, ya que solía utilizar indistintamente las lenguas portuguesa y castellana como vehículos de creación literaria (Bell xvi-xx). En varias de estas farsas (entre las más representativas, *Quem tem farelos?*, *Farsa de Inês Pereira* o *Farsa do juiz da Beira*), Vicente dirige agudas invectivas satíricas contra las diferentes clases sociales que componen la sociedad portuguesa de su tiempo a través de una forma dramática, la farsa, que aúna lo cómico y lo grotesco. Es en especial en la *Farsa dos almocreves*, estrenada en la ciudad de Coimbra en 1526<sup>2</sup> ante una audiencia compuesta mayormente por nobles y entre la cual se hallaba el rey Dom João, donde Vicente alcanza el culmen de su visión crítica sobre la sociedad portuguesa contemporánea, ofreciéndonos un demolidor retrato de las argucias de las que se sirve un hidalgo venido a menos con objeto de mantener una vida aparentemente acomodada evitando, en la medida de lo posible, todo dispendio económico. Vicente construye el retrato del hidalgo no sólo a través de sus palabras y acciones, sino también mediante lo que otros per-

<sup>2</sup> Si bien existe consenso en lo referente a que la *Farsa dos almocreves* fue representada por primera vez en Coimbra, diversos críticos mantienen posiciones encontradas acerca de la fecha en la que tuvo lugar dicha representación. Así, por ejemplo, mientras Trullemans le asigna el año de 1526 (65), Bell señala que data de 1527 (93). El texto de la *editio princeps*, utilizado en la edición a cargo de Bell que sigo e incluyo en la sección de Obras citadas, curiosamente parece dar la razón a Trullemans, ya que reza: «Esta seguinte farsa foy feyta e representada ao muyto poderoso e excelente Rey Dom Ioam o terceyro em Portugal deste nome na sua cidade de Coimbra na era do Senhor de MDXXVI» (37).

sonajes, como un capellán, un orfebre, unos arrieros –los *almocreves* a quienes alude el título– y un segundo hidalgo nos revelan sobre él. La inversión grotesca de las convenciones sociales que rigen las relaciones entre las diversas clases no se limita a la figura del *fidalgo*, sino que se hace extensiva a otras clases, como la eclesiástica, ofreciendo al dramaturgo la ocasión perfecta para componer una radiografía satírica de diversos tipos sociales que nos revela el colapso de una sociedad portuguesa azotada por la pobreza, la delincuencia, la migración masiva desde las zonas más rurales al medio cortesano y la importancia meramente simbólica de ciertos títulos nobiliarios. Vicente modela el retrato cómico-grotesco del hidalgo valiéndose de una multiplicidad de voces –las de los demás personajes anteriormente mencionados– que confluyen en la figura del noble, además de utilizar algunos elementos que, pese a que la farsa data de unas tres décadas antes de la publicación del anónimo *Lazarillo de Tormes* (1554), se hallan emparentados, como veremos, con el universo de la literatura picaresca española.

En este sentido, la *Farsa dos almocreves* puede inscribirse dentro del debate teórico sobre las raíces y la existencia misma de una tradición picaresca autóctona en la literatura portuguesa, una cuestión que Ulla Trullemans investigó con profundidad, repasando los diferentes germenos picarescos portugueses y concluyendo finalmente que no es posible hablar de una tradición picaresca propia en Portugal. Pese a ello, antes de llegar a tal conclusión, la crítica sueca reconoce que ciertas farsas vicentinas –y entre ellas, la *Farsa dos almocreves* que aquí nos ocupa– se hallan inequívocamente emparentadas con la picaresca española, por cuanto los temas «son los mismos que recoge la novela picaresca entre los bienes que heredó del *Lazarillo de Tormes*» (66) y que pueden ser reconocidos, asimismo, en las cantigas de escarnio y maldecir galaico-portuguesas.

Por su lado, João Palma-Ferreira contesta las aseveraciones de Trullemans, arguyendo que Portugal sí posee una tradición picaresca propia que se halla, eso sí, en constante y dinámico diálogo con la tradición castellana. Al igual que Trullemans, Palma-Ferreira se ocupa de explorar los posibles antecedentes picarescos que se conservan en la literatura portuguesa y cita, inevitablemente, tanto las cantigas satíricas de los trovadores galaico-portugueses como las farsas de Gil Vicente, si bien se permite dudar de la relación directa que pueda existir entre estas expresiones literarias y la novela picaresca. Una de las observaciones de Palma-Ferreira resulta particularmente relevante a la hora de determinar si la *Farsa dos almocreves* es o no un texto picaresco:

[N]as suas formas mais genuínas, o pícaro, por ser pícaro, está numa situação privilegiada e a sua observação estende-se, como consideração absoluta, a todo o comportamento. É uma *atalaia* de onde o pícaro abarca a própria vida humana

no seu sentido mais profundo, encerrando-a nos limites de um pessimismo bem humorado ou exibindo-a como um «exemplo» ao revés. Tudo isto é ausente nos velhos satiristas medievais, em Gil Vicente e nos seus continuadores, que pretendem, outrossim, atingir situações cómicas ou burlescas que não constituem regra no mundo e que são aberrações que é preciso moralizar e corrigir. (27)

De esta manera, Palma-Ferreira nos recuerda que, si bien, en su opinión, existe una tradición picaresca autóctona en Portugal, conviene proceder con cuidado al investigar sus raíces. Así, el hecho de que ciertas cantigas trovadorescas o algunas de las piezas teatrales de Gil Vicente presenten características temáticas que las acerquen a la literatura picaresca española, no las convierte automáticamente en textos picarescos; como mucho, sería posible hablar, y siempre con cautela, de textos proto-picarescos. Conuerdo punto por punto con la visión de Palma-Ferreira: en mi opinión, pese a que es imposible dejar de notar ciertas similitudes de orden temático entre la *Farsa dos almocreves* y algunas novelas picarescas españolas auriseculares, la obra de Vicente no debe ser considerada parte del corpus picaresco. Como la mayoría de las farsas vicentinas, el texto que nos ocupa denuncia ciertas prácticas sociales y critica una estructura social en la que no hay lugar para la movilidad de aquellos individuos que forman parte de los escalafones inferiores de la sociedad. Lo hace, además, mediante un humor ácido que busca subrayar las fallas de una sociedad portuguesa en decadencia. En este sentido, pues, la *Farsa dos almocreves* se ajustaría a la concepción de la literatura picaresca como vehículo de comentario social postulada por críticos como Américo Castro o Maurice Molho y, en especial, Antonio Rey Hazas, quien describe la literatura picaresca como una *poética comprometida*, poniendo énfasis en la dimensión social del género. Para Rey Hazas, la mayor parte de los autores de novelas picarescas concebían sus obras como un arma para la reforma social y «perseguían, probablemente, demostrar y hacer comprender a los aristócratas la vacuidad de unos conceptos clave [como] herencia de sangre, honra adquirida en la cuna, honra como mera apariencia» (45).

Sin duda, estos temas están presentes en varias de las farsas de Gil Vicente y notablemente en la *Farsa dos almocreves*, lo cual no nos permite dudar de las afinidades temáticas existentes entre la obra y algunos textos picarescos. Vicente busca llamar la atención de las audiencias nobles ante las que se representaban sus obras sobre el estado de decadencia en el que se hallaba sumida la sociedad portuguesa a comienzos del siglo XVI y sobre las desigualdades sociales que dicha situación provocaba, y precisamente debido al carácter cortesano de su teatro, el dramaturgo envuelve sus comentarios críticos de manera sutil en una apariencia de comicidad. Así pues, el espectador debe hurgar bajo el envoltorio cómico y grotesco de la pieza para acceder a los ácidos comentarios satíricos

que se ceban no solamente en las clases aristocráticas, sino también en todo el resto del espectro social portugués. Vicente transciende aquí la disposición formal típica de la literatura picaresca según la cual el pícaro se concibe como vehículo para una crítica unipersonal de una sociedad que lo rechaza y lo aboca a la marginalidad. Al contrario que el *Lazarillo*, el *Guzmán de Alfarache* (1599, 1604) de Mateo Alemán o la *Pícara Justina* (1605) de Francisco López de Úbeda –por poner tres ejemplos canónicos del género–, que se construyen en base al punto de vista peculiar y central del pícaro narrador, la *Farsa dos almocreves* es una obra decididamente coral que nos presenta una mezcla de voces y perspectivas que entran en conflicto y ocasionan que el espectador deba sacar sus propias conclusiones a partir de las interacciones entre los diversos personajes. El elemento autobiográfico, generalmente típico de la literatura picaresca, se halla también ausente en la obra vicentina, y de hecho, algunos críticos han mostrado su perplejidad ante la falta de un personaje central evidente alrededor del cual gire toda la acción de la pieza: «Il titolo di questa commedia», señala Enzo di Poppa Vòlture, «non corrisponde davvero all'argomento, ché il protagonista non ne è il povero mulattiere, ma il fidalgo» (683). Sin embargo, pese a que el hidalgo puede ser considerado el personaje más importante de la obra, el texto no nos presenta únicamente su punto de vista –de hecho, ni siquiera aparece en todas las escenas– y, como observa el crítico italiano, el título de la farsa no hace mención al noble, sino a los arrieros. Como vemos, pues, la *Farsa dos almocreves* no es, en rigor, un texto picaresco, sino más bien una obra dramática con un propósito de denuncia social que se articula mediante tres rasgos principales: la comicidad, la inversión grotesca y la yuxtaposición de elementos y personajes diametralmente opuestos.

Antes de la entrada en escena de los diversos personajes, el argumento de la farsa hace explícito cuál va a ser el hilo conductor de la obra: «Seu fundamento he que hum fidalgo de muyto pouca renda usaua muyto estado, tinha capelam seu e ourivez seu, e outros officiaes, aos quaes nunca pagaua» (37).<sup>3</sup> Esta situación sienta las bases de la estructura de la pieza, que es eminentemente simple: ante los ojos de los espectadores desfilarán una serie de personajes que demandarán del hidalgo el pago por ciertos servicios prestados, que el noble rehusará abonar invariablemente. El primero de estos personajes es el mencionado capellán, que observa mientras se dirige al domicilio del hidalgo el estado de pobreza y decadencia en que está sumido el medio rural portugués. A lo largo de su camino, el capellán va cantando una versión del popular «Romance de don Fadrique»,<sup>4</sup> cu-

<sup>3</sup> Todas las citas del texto de la *Farsa dos almocreves* proceden de la edición de Aubrey F. G. Bell que aparece en la sección de Obras citadas.

<sup>4</sup> Los primeros versos del romance original glosado aquí por Gil Vicente son los siguientes: «Yo me estaba allá en Coimbra, / que yo me la hube ganado, / cuando me vinieron cartas / del rey don Pedro,

vos versos aparecen modificados con objeto de describir los campos de labranza como tierras yermas: «Yo me estaba en Coimbra / cidade bem assentada, / pelos campos de Mondego / nam vi palha nem ceuada» (37). El resto del romance cantado por el capellán es una versión humorística del romance original que se convierte en un comentario de tono jocoso sobre la esterilidad de la agricultura portuguesa en este momento histórico. Cuando por fin obtiene audiencia con el hidalgo, el tono cómico de la interacción entre ambos personajes radica en las diversas argucias utilizadas por el noble para evadir la responsabilidad económica que ha contraído con el eclesiástico, y que se basan, principalmente, en sus promesas incumplidas de introducir al capellán en el círculo cortesano. Por debajo de la apariencia cómica de esta primera escena de la farsa, podemos adivinar que la relación entre ambos personajes no se limita a asuntos de tipo espiritual: así, además de las misas por las cuales no ha recibido emolumento, el capellán menciona ciertos «carregozinhos / desonestos pera mi» (39), dejando entrever que en su condición de factótum ha desempeñado actividades probablemente ilegales o, al menos, impropias de un individuo perteneciente al estamento eclesiástico. Además, Gil Vicente subraya la concepción que tanto el *capelam* como el *fidalgo* demuestran de la religión como una actividad vacía de significado espiritual, más cercana a lo teatral que a lo religioso. Así, cuando el noble se niega a pagar por los servicios religiosos del sacerdote argumentando que no se ajustan a la calidad estética que de ellos aguardaba y que, por tanto, «eu não gasto meus dinheyros / em missas atabalhoadas» (40), la respuesta del capellán pone de manifiesto la vacuidad del concepto de religión que ambos personajes comparten:

E vos fazeys foliadas  
e nam pagaes o gaiteyro?  
Isso sam balcarriadas.  
Se vossas merces nam ham  
cordel pera tantos nos  
vyuey vos a aquem de vos  
e nam compreis gauiam  
pois que não tendes pios. (40)

El capellán describe aquí la misa como una *foliada*, es decir, una fiesta no siempre sacra y generalmente animada por música, y se compara a sí mismo con un gaitero. Ambos términos remiten a una concepción de la religión como una actividad de índole meramente social, totalmente carente de contenido espiritual. Para el hidalgo, la asistencia a servicios religiosos es simplemente una obligación que conlleva su posición social, una más de las apariencias que debe mantener para evitar las críticas de otros individuos pertenecientes a su misma clase social;

mi hermano, / que fuese a ver los torneos / que en Sevilla se han armado» (Appelbaum 42).

para el capellán, la celebración de dichas misas, más que una actividad relacionada con su vocación espiritual, no es más que un instrumento para adquirir mayor prominencia dentro de la jerarquía eclesiástica a la que pertenece. Así pues, como vemos, en la relación entre estos dos personajes hallamos un elemento de mutuo parasitismo, una simbiosis que busca, en última instancia, el beneficio de ambas partes. Sin embargo, la ironía de dicha relación radica en que, en realidad, ninguno de los dos personajes obtiene el beneficio deseado. Más bien, los dos se nos aparecen como personajes hasta cierto punto impotentes: el *fidalgo*, debido a la decadencia de su posición, que no le permite tener influencia alguna en la Corte; el *capelam*, debido a su condición de sirviente de un noble venido a menos.

Hacia el final de esta escena entre el hidalgo y el capellán, el tono cómico que Gil Vicente mantiene a lo largo de la misma da paso a una situación que puede ser considerada más propiamente como grotesca y que ahonda en lo ridículo de la relación entre ambos personajes. Con el único objeto de comprobar si su voz es o no adecuada para el oficio religioso, el noble pide al clérigo que entone el prefacio de una misa. Las breves frases latinas que este último pronuncia descontextualizan la ceremonia religiosa al llevarla fuera del lugar adecuado para ella y se revelan como un mero murmullo sonoro falto de contenido. Además, ocasionan la mofa del hidalgo, que considera que las cualidades vocales del capellán distan de ser las adecuadas para el correcto desempeño de sus funciones eclesiásticas: «Tendes essa voz tam gorda / que pareceis Alifante / depois de farto d'açorda» (40). Esta animalización del capellán, comparado aquí con un elefante, es la primera incursión de Vicente en el territorio de lo grotesco en esta farsa, y no busca solamente provocar la risa en la audiencia, sino que hace hincapié, una vez más, en la concepción que ambos personajes tienen de la religión como un espectáculo desprovisto de significado más allá del que le confieren las convenciones sociales de la época. Como el propio *fidalgo* reconoce, son precisamente estas convenciones sociales, y no necesariamente sus creencias religiosas personales, las que le mueven a buscar los servicios de un clérigo, ya que, como él mismo señala, «[t]udo o fidalgo de raça / em que a renda seja curta / he per força que isso faça» (40). De nuevo, Vicente introduce aquí una observación sobre el concepto de la honra, es decir, la necesidad que el hidalgo siente de mantener una cierta apariencia externa frente a sus homólogos. En este sentido, pues, el dramaturgo explora un tema semejante al presentado por el anónimo autor del *Lazarillo de Tormes* en el tercer tratado de su novela. En este hidalgo que, en palabras del capellán, «nam tem renda nem tem nada» y cuya casa «anda esfaymada» (38), podemos escuchar ecos del escudero al que Lázaro tiene la mala fortuna de servir y cuya morada Lázaro describe en términos casi nihilistas: «Todo lo que yo había visto eran paredes, sin ver en ella silleta, ni tajo, ni banco, ni mesa... Finalmente, ella parecía casa encantada» (75). Sin duda, ambos hidalgos se eri-

gen en tipos literarios del noble que, falto de renta, se aferra a un título nobiliario cuyo valor es meramente simbólico en un desesperado intento por mantener un estilo de vida que ya no puede permitirse. Al tratar de explicar las obligaciones a las que los miembros de su clase social están sometidos, los dos personajes recurren inevitablemente al concepto de la honra, y el escudero castellano instruye a Lázaro sobre el mismo con unas palabras que, sin duda, suscribiría también el *fidalgo* vicentino: «Que un hidalgo no debe a otro que a Dios y al rey nada, ni es justo, siendo hombre de bien, se descuide un punto de tener en mucho su persona» (99).

La siguiente escena, en la que el hidalgo se entrevista con un orfebre que requiere el pago de un salero que entregó al noble hace ya «tres Janeyros» (42), constituye el primer ejemplo de la mencionada yuxtaposición de elementos opuestos en esta farsa, por cuanto el orfebre es, en más de un sentido, un personaje opuesto al capellán. Al contrario que el clérigo, el orfebre es un representante de la clase artesana que, sin mostrar interés alguno por penetrar en el círculo cortesano, concibe su relación con el noble como una simple transacción económica, y en él una parte de la crítica ha querido ver un trasunto del propio Gil Vicente (Riggio 304, Zimic 449). Si bien esto es francamente difícil de determinar con total seguridad, no hay duda de que este *ourives* comparte profesión con el dramaturgo, además de poseer una notable aptitud lingüística, en la cual se basa parte de la comicidad de la escena, que no tiene tanto que ver aquí con las argucias usadas por el hidalgo para evitar el pago del salero como con su ridiculización del modo de expresión lúdico y casi literario, lleno de juegos verbales, que caracteriza la lengua del orfebre. Así, el artesano solicita al noble que salde la cuenta mediante un hábil juego de palabras entre el vocablo *pena* y el verbo *depenñar*:

Nossa conta he tam pequena,  
e ha tanto que he deuida,  
que morre de prometida,  
e peço-a ja com tanta pena  
que depenno a minha vida. (42)

La habilidad lingüística del orfebre, sin embargo, no surte el efecto deseado, ya que el hidalgo prefiere olvidar el contenido de sus palabras y ocuparse de ridiculizar su forma de expresión: «Ora olhay esse falar / como vay bem martelado!», responde el noble. «Folgo nam vos ter pagado / por vos ouuir martelar / marteladas d'auisado» (42). Un segundo intento de forzar la resistencia del noble recibe una respuesta similar, tras lo cual comprobamos que esta segunda escena sigue una estructura muy parecida a la que le precede, ya que el hidalgo se escuda en la misma estrategia anterior: si unos versos antes critica la voz del capellán,



es ahora el salero el que se vuelve blanco de sus críticas, siendo descrito como «dos mais maos saleiros / que eu em minha vida comprey» (42). Hacia el final de la escena, el artesano comprende que todo intento de recibir una remuneración económica por su trabajo va a resultar inútil, pero antes de retirarse expresa amargamente –y mediante un último juego de palabras– sus quejas dirigidas contra un orden social que permite que los miembros de la nobleza se beneficien del trabajo de la clase artesanal sin ofrecerles el pago que les corresponde por su labor: «Pois por que me nam pagais?», se lamenta el orfebre. «Que eu mesmo comprey caruão / com que m'encaruoiçaes» (42).

Tras la salida de escena del orfebre, entramos en un momento especialmente relevante de la farsa, puesto que por primera vez, Gil Vicente otorga voz propia a personajes procedentes de las clases más desfavorecidas, entre ellos un paje y dos arrieros, a quienes el hidalgo se refiere invariablemente con el término peyorativo de *ratinhos*. Junto a los aspectos cómicos que encontramos a lo largo de todo el texto, el tono se vuelve ahora particularmente crítico con el sistema social imperante en el Portugal contemporáneo, en especial en lo referente a la falta de movilidad social, a la decadencia de la nobleza y a la migración masiva desde el medio rural a la Corte. Así, por ejemplo, el paje que sirve al hidalgo, descrito como un hijo de campesinos que viaja al espacio cortesano en busca de una posible mejora económica, resume de manera concisa las razones que lo han llevado a la posición que ahora ocupa:

Boa foy logo ca vinda.  
Assi que atee os pastores  
ham de ser del Rey samica!  
Por isso esta terra he rica  
de pão, porque os lauradores  
fazem os filhos paços;  
cedo não ha d'auer vilãos,  
todos del Rey, todos del Rey. (43-44)

Estas palabras, que entroncan con las pronunciadas por el capellán en su primera aparición en escena, retratan a la perfección el fenómeno social de migración del campo a la Corte que ha dado lugar a la desertización del medio rural y a su escasa productividad. Obviamente, la ironía reside aquí en que esta observación procede de un personaje que forma parte de este proceso migratorio y que, debido a la imposibilidad de franquear las barreras existentes entre las diferentes clases sociales, probablemente no alcanzará la prosperidad económica que aguarda. A continuación, la ambientación de la siguiente escena cambia y hacen su primera aparición en la obra los arrieros a los que alude el título de la farsa. El cambio de tono que esta nueva escena supone ha sido señalado por Ed-

ward Anthony Riggio, quien considera que «following scene upon scene of satire, the lengthy folkloristic speech-song of the muleteer Pero Vaz comes as a breath of fresh air» (307). Jack Horace Parker, en un trabajo redactado dos años antes que el de Riggio, describe esta escena en términos muy similares:

The carriers' episode is unified into the whole, for the carriers deliver parcels to the nobleman, and receive the usual non-payment meted out to all of his creditors. These delightful carriers, with their sprightly singing and rustic conversation, are of a Peninsular breed mentioned by many writers of customs, including Washington Irving more than a century ago. The carriers in Gil Vicente's play are gay, light-hearted, and philosophical in the face of disappointment. They are a breath of fresh air blowing upon the comical, but tragic, situation in which the nobleman lives with all his false values. (90)

Si bien Parker acierta de pleno al considerar que la escena protagonizada por los arrieros aparece adecuadamente unificada con el resto de la obra, en mi opinión, ni los *almocreves* emergen como personajes tan despreocupados como pudiera parecer a simple vista ni Vicente nos da un respiro en lo referente al tono satírico de la escena. Al contrario, el dramaturgo continúa aquí con su práctica de presentar una yuxtaposición de personajes opuestos como cimiento para una sutil crítica de la realidad social portuguesa. Los dos arrieros, Pero Vaz y Vasco Afonso, son, como el capellán y el orfebre, personajes diametralmente opuestos: mientras Pero se dirige a la casa del hidalgo para entregarle un hato de ropa confiando en que el noble le pagará el servicio prestado, Vasco, cuyo conocimiento de las prácticas que rigen los comportamientos sociales parece más extenso, trata de desengañarle. Así, cuando Pero sugiere que su confianza en el hidalgo se basa en que «de fidalgo he manter fee», la respuesta de Vasco alude al valor únicamente simbólico del título nobiliario del *fidalgo*, que ya no posee ni base ni correspondencia de tipo económico: «Bem sabes tu, Pero Vaz, / que fidalgo ha j'agora / que nam sabe se o he» (47). Así pues, tras presentarnos los dos ejemplos previos del comportamiento del propio hidalgo, Gil Vicente nos ofrece ahora dos visiones opuestas de la figura del noble, puestas en boca de dos personajes de clase baja. El dramaturgo articula su comentario crítico tomando como base estas dos visiones encontradas, que encuentran resolución cuando el noble da la razón a Vasco al rehusar el pago a Pero Vaz. Como vemos, la crítica vicentina no se basa únicamente en las palabras de los personajes, sino en su contraste con ciertas acciones de los mismos.

Antes de concluir este breve interludio protagonizado por los arrieros, tenemos todavía la ocasión de asistir a un intercambio verbal entre Pero Vaz y el paje del hidalgo, durante el cual Vicente desliza un nuevo comentario sobre el

estancamiento de una sociedad portuguesa que no contempla la posibilidad real de la movilidad social. Cuando el paje anuncia a Pero su intención de llegar a ser algún día «caualeyro fidalgo» (49), el arriero se apropia de la posición de su compañero Vasco e instruye elocuentemente al paje sobre la imposibilidad de llevar a cabo tal designio:

Pardeos, João crespo penaluo,  
que isso seria esperar  
de mao rafeyro ser galgo...  
Porque o filho do laurador  
casa la com lauradora  
*e nunca sobem mais nada;*  
e o filho do broslador  
casa com a brosladora,  
isto por ley ordenada.  
E os fidalgos de casta  
seruem os Reis e altos senhores  
de tudo sem presunçam,  
tam chaos que pouco lhes basta:  
e os filhos dos lauradores  
pera todos lauram pam. (49-50; énfasis mío)

Una vez más, la ironía reside aquí en dos aspectos principales: en primer lugar, Pero expresa su opinión ante un miembro de su misma clase –de hecho, el paje es oriundo de la misma tierra que Pero e incluso conoce a su familia– que aspira a lograr precisamente lo que el arriero considera imposible. Por otro lado, además, su descripción de los «fidalgos de casta» no se ajusta en absoluto al amo del paje, que es un hidalgo cuya influencia en el medio cortesano es inexistente debido a su nulo poder económico. De nuevo, las palabras del arriero chocan frontalmente con las acciones del noble, y Vicente completa así el retrato del *fidalgo* mediante una descripción *ex contrario* que aumenta, si cabe, aún más la dimensión patética de dicho retrato.

Tras presentar sus interacciones con varios personajes procedentes de clases inferiores, Gil Vicente decide cerrar la obra con una escena final en la cual vemos al hidalgo conversando con otro personaje perteneciente a su misma clase social, un segundo *fidalgo* que, de nuevo, pese a ser en teoría su homólogo, constituye un elemento opuesto al noble. La manipulación de la realidad que el noble lleva a cabo en las escenas anteriores recibe aquí un mayor énfasis debido a las convenciones sociales que rigen las relaciones entre la nobleza. La comicidad de esta escena final se basa tanto en la oposición existente entre los caracteres de los dos nobles como en la flagrante distorsión de la realidad en la que viven

ambos personajes, que confiere, una vez más, un tono que frisa en lo grotesco y en lo ridículo a la escena. Ya en el propio inicio de la misma, el hidalgo anuncia falsamente que se ha visto obligado a pagar sumas exorbitantes al orfebre, al arriero y al capellán, lo cual ocasiona que ambos nobles operen una inversión de los hechos, presentándose a sí mismos como víctimas de las clases inferiores a las que ellos mismos han victimizado:

Fid. 2: Ganhã-nos tã mal ganhados  
que vos roubam as orelhas.

Fid. 1: Pola hostia consagrada  
e polo Deos consagrado  
que os lobos nas ouelhas  
nam dam tã crua pancada. (51)

La inversión de la realidad aparece aquí subrayada por una animalización –los trabajadores se convierten en «lobos» y los nobles en «ouelhas»– que, como ya ocurrió en otros momentos de la obra, no es consistente con las acciones en ella presentadas, una práctica mediante la cual Vicente acentúa todavía más su comentario social sobre las desigualdades presentes en la sociedad portuguesa de su tiempo. La situación cómico-grotesca se verá incrementada todavía en mayor medida por la concepción radicalmente opuesta que ambos personajes demuestran del amor y el matrimonio. En este sentido, los dos nobles emergen nuevamente como tipos literarios. Mientras el segundo hidalgo se remite a los ideales del amor cortés y de la literatura pastoril y considera que sufrir por amor le convierte en un individuo «mais profundo, / mais discreto e mais sutil» (53), nuestro hidalgo, apremiado sin duda por sus necesidades pecuniarias, articula una visión del matrimonio fundamentalmente como transacción de tipo económico:

Eu ja nam hey de penar  
por amores de ninguem;  
mas dama de bom morgado...  
Que porque dance muy bem  
nem baylar com muyta graça,  
seja discreta, auisada,  
fermosa quanto Deos tem,  
senhor, boa prol lhe faça  
se seu pay nam tiuer nada. (52)

En última instancia, lo irreconciliable de estas dos posturas ante la misma cuestión acabarán por provocar que el segundo hidalgo, presentado por Gil Vicente en términos semejantes a los que Lázaro atribuye al escudero en el *Lazarillo*, que «estaba entre [las mujeres] hecho un Macías, diciéndoles más dulzuras

que Ovidio escribió» (85), abandone la escena, frustrado por las palabras de su homólogo.<sup>5</sup> De acuerdo con el segundo hidalgo, en este sentido ambos viven en mundos diferentes, y el amor idealizado pertenece al «mundo verdadeyro», lo cual ocasiona que nuestro *fidalgo* responda en tono jocoso que, por el contrario, él mismo vive en «hum mundo de palha» (53). Una vez más, Gil Vicente concluye la farsa con una nota irónica, sugiriendo que, en realidad, ambos personajes habitan un mundo de paja, un mundo ficticio, completamente basado en las apariencias y sin un contenido real. En este caso, la yuxtaposición de elementos opuestos característica de esta pieza teatral revela que los dos nobles solamente son opuestos en apariencia, ya que si nos detenemos más allá de la superficie, su concepción del matrimonio no es tan divergente: mientras el primer hidalgo ve en él una posible vía de escape de su desesperada situación económica, el segundo busca en la idealización un refugio ante una situación real que le disgusta.

Como podemos comprobar, en su *Farsa dos almocreves*, Gil Vicente articula una visión crítica del orden social imperante en el Portugal de comienzos del siglo XVI, construida mediante la presentación de situaciones cómicas a las que subyacen comentarios críticos y situaciones grotescas a menudo basadas en la yuxtaposición de elementos opuestos. Dicha yuxtaposición no se limita a la presentación de personajes opuestos, sino que se basa también en la inclusión de determinados comentarios que se oponen a las acciones de los personajes. Vicente logra, así, dramatizar lo que el propio hidalgo denomina «um mundo de palha», es decir, un mundo vacío, basado en la mentira, el engaño y el parasitismo, y posibilitado por un orden social en el que las diferencias entre las diversas clases son inamovibles e infranqueables. La crítica vicentina se dirige principalmente a los estamentos nobiliario y eclesiástico, pero, como Stanislav Zimic ha observado, se hace extensiva también a todos aquellos individuos que «pudiendo ser personas dignas, buenas y caritativas, se convierten, por su ridícula vanidad y terrible egoísmo, en parásitos crueles y faltos de escrúpulos» (451). Así, sin tratarse de un texto estrictamente picaresco, pone sobre el tapete ciertos aspectos temáticos que los novelistas picarescos castellanos explorarán en sus obras desde diversos puntos de vista a partir de la segunda mitad del siglo XVI.

<sup>5</sup> Compárese este pasaje de la novela picaresca con las siguientes palabras de nuestro hidalgo, dirigidas a su compañero: «Nam sejaes vos tam *Mancias*, / que isso passa ja d'amor / e cousas desesperadas» (52; énfasis mío).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alemán, Mateo. *Guzmán de Alfarache*. 2 vols. Ed. José María Micó. Madrid: Cátedra, 2006.
- Appelbaum, Stanley, ed. *Spanish Traditional Ballads / Romances viejos españoles*. Mineola, NY: Dover, 2003.
- Bell, Aubrey F. G., ed. *Four Plays of Gil Vicente*. Cambridge: Cambridge UP, 1920.
- Castro, Américo. *Hacia Cervantes*. Madrid: Taurus, 1967.
- Lazarillo de Tormes*. Ed. Francisco Rico. Madrid: Cátedra, 2006.
- López de Úbeda, Francisco. *La pícaro Justina*. Ed. Bruno Mario Damiani. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1982.
- Molho, Maurice. *Romans picaresques espagnols*. París: Gallimard, 1968.
- Palma-Ferreira, João. *Do pícaro na literatura portuguesa*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1981.
- Parker, Jack Horace. *Gil Vicente*. New York: Twayne, 1967.
- Rey Hazas, Antonio. *La novela picaresca*. Madrid: Anaya, 1990.
- Riggio, Edward Anthony. «The Place of the Comic in the Theater of Gil Vicente.» Tesis doctoral. U of Pittsburgh, 1969.
- Trullemans, Ulla. *Huellas de la picaresca en Portugal*. Madrid: Ínsula, 1968.
- Vicente, Gil. *Teatro*. 2 vols. Ed. y trad. Enzo di Poppa Vulture. Firenze: Sansoni, 1957.
- Zimic, Stanislav. *Ensayos y notas sobre el teatro de Gil Vicente*. Madrid: Iberoamericana, 2003.