# *Figuras de la locura en el teatro vicentino*

Rui Bertrand Romão

Universidad de Beira Interior

El primer dramaturgo portugués conocido como individualidad, Gil Vicente[1], es también uno de los valores máximos del teatro ibérico del siglo dieciseis, habiendo escrito no sólo en su lengua natal como también en castellano (una docena de piezas), y algunas veces alternando las dos lenguas en el texto[2]. Él y Erasmo de Rotterdam son muy rigurosamente contemporáneos. Nacidos en la misma década, en fechas no concretadas con exactitud, el autor dramático probablemente en 1465[3], y el sabio holandés entre 1466 y 1469[4], ambos murieron en 1536 o poco después (la fecha de la muerte de Gil Vicente es incierta, pero se sabe que su última representación teatral data precisamente de 1536 y que cuatro años después ya había fallecido[5]).

[1] La tradición dominante desde el siglo XVI hasta el medio del siglo XX era que Gil Vicente había inaugurado el teatro portugués con la representación, en castellano, del *Auto de la Visitación* en 1502. Todavía, hoy no se puede ignorar la existencia, en el ámbito del teatro religioso y popular medieval, de espectáculos teatrales anteriores en Portugal, a pesar de los documentos no sean muy abundantes. Véase Stegnano Picchio [1969: 24-39] .

[2] Sobre Gil Vicente y la moda literaria del bilingüismo en el Portugal de Quinientos, véase Férnandez García [2004: 233-243]

[3] Es la fecha que tiene mayor número de adeptos entre los estudiosos (debido a la fiabilidad de la fuente), a la que se siguen las de 1467 y de 1470.

[4] Sobre esta cuestión, especialmente discutida en ocasión de conmemoraciones, véase, por ejemplo, lo que dice Roland Bainton [Bainton, 1988: 5-6, 31].

[5] Como señala Rafael Fernández Hernández [Fernández, 2004: 103]: «En escasas ocasiones las letras peninsulares se han encontrado con un autor en el que hayan confluido una notable obra con una de las

Tratándose de autores muy distintos y aparentemente pertenecientes a mundos culturales muy diferentes —uno era un poeta dramático, organizador de espectáculos cortesanos y también unido de un modo visceral a un ambiente tradicional de la Europa del Sur, y el otro, un clérigo, teólogo, filósofo y erudito neerlandés, representante por excelencia del movimiento humanista europeo del Norte— es interesante señalar que hay algo que los relaciona además de la simple coincidencia temporal de los marcos de sus respectivas vidas.

Desde el siglo xix existe la hipótesis de que estos dos autores habrían tenido algún tipo de conocimiento de las obras el uno del otro y se ha defendido la reciprocidad del interés de los dos autores. Sin embargo, la opinión de Marcel Bataillon sobre la improbabilidad de que el propio autor de los *Coloquios* y de los *Adagios* hubiera conocido la obra del hombre de teatro portugués sigue hoy aún sin contestación definitiva. Escribe el erudito francés: «[...] Erasmo, con toda seguridad nunca leyó a Gil Vicente, a no ser que Damião de Góis se haya divertido en traducir alguna de sus piezas al latín» [Bataillon, 1995: 612]. Pero, después de apresentar esta restricción a su afirmación categórica, añade: «Y si Gil Vicente pudo leer a Erasmo, ciertamente non sacó de él nada para su teatro» [*ibidem*]. Este último juicio, al contrario del anterior, nos parece desde luego bastante discutible[6].

Creo que no soy el único que lo piensa. En efecto, en lo referente a la propia influencia erasmista sobre el escritor dramático portugués, la opinión dominante sigue siendo hoy que, en mayor o menor grado, esa influencia es verosímil.

Pero, más importante aún que el problema de esa influencia es para nosotros la existencia de profundas afinidades entre algunos aspectos de las obras de los dos autores. Y creo que más que el pensamiento religioso y en particular la sátira de los abusos eclesiásticos, y un cierto tono de crítica religiosa que ha sido cualificada de prerreformista (estos son los puntos donde más han hecho hincapié los comentadores, incluso Bataillon), la mayor afinidad entre esas obras la vamos a encontrar en otros lugares. Tal vez uno de los más característicos nexos de unión consista precisamente

opacidades biográficas y cronológicas más intensas». Todavía se debe observar que si bien las fechas del nacimiento y del fallecimiento del dramaturgo no son conocidas con exactitud, sí lo son aproximadamente.

[6] La circunstancia de no haber en los textos de Gil Vicente citaciones de Erasmo o referencias más o menos explícitas a sus obras no puede necesariamente significar que aquél desconocía por completo a estas, tanto más que no es necesario que se cite expresamente a todos los autores que se conoce. El propio Bataillon reconoce que entre las relaciones de Gil Vicente había erasmistas. Por otro lado, también es inegable que Erasmo era un de los autores más leídos en su tiempo, razonablemente difundido en Portugal, y que Gil Vicente, sin ser erudito, era un hombre suficientemente culto y informado de la literatura coetánea para haberlo leído, sea en latín sea en castellano. Por todo esto, no debemos desvalorizar las aproximaciones que se puedan hacer entre pasajes de los dos autores, como aquellas que Marques Braga presenta y que Bataillon [1995: 612-613] un poco excesivamente considera insignificantes. Sobre los erasmistas portugueses y la difusión de Erasmo en Portugal, véase Saraiva [1956: 34-105].

en el tratamiento del tema de la locura. Sea o no erasmista, Gil Vicente usa de procedimientos literarios en el abordaje de la locura, dignos de ser confrontados con los empleados por Erasmo. Debo subrayar que el interés de esta confrontación supera y mucho una simple cuestión de influencias, directa o indirecta, en cualquier sentido, sea al que sea. El conocimiento de estos dos grandes autores no podría sino ganar mucho con un estudio comparativo detallado de sus respectivos tratamientos del tema de la locura[7].

Si el famosísimo *Elogio de la Locura* o *Stultitiae Laus* o *Morias Encomion* es una pieza de gran singularidad dentro del panorama de la producción literaria del humanista de Rotterdam, no se puede decir lo mismo sobre figuraciones, en el fondo, análogas de la locura en el conjunto de las obras de Gil Vicente.

Antes que nada, tengo que reconocer que la exploración de los efectos cómicos de la exhibición de comportamientos perturbados y marcados de una u otra manera por la locura se encuentra a lo largo de toda la obra vicentina. Es lo que pasa, por ejemplo, en los casos de personajes de tal forma trastornados por la pasión amorosa que se comportan como seres enloquecidos, engañándose con las reacciones del objeto de su pasión, interpretándolas erróneamente, y por consiguiente perdiendo todo el contacto con la realidad. Un ejemplo flagrante de estes personajes es el del viejo clérigo de la farsa *Auto de los Físicos*, cuyo título completo es *Auto Llamado de los Físicos, en el cual se tratan unos graciosos amores de un Clérigo*[8]. Este está enamorado de una joven que lo odia y que él persigue, no aceptando ser repudiado ni siquiera viendo que lo es. Su sufrimiento se somatiza y se muestra virulento. Así él padece de un mal de amores tan autodestructivo que él acaba por ser examinado por médicos de diferentes escuelas, los cuales le diagnostican las más diversas patologías y le prescriben los tratamientos y recetas más disparatados[9].

Otro personaje semejante es Fraile Martín de la Tragicomedia *Nave de los Amores*[10]. A la inversa de su congénere del *Auto de los Físicos*, presentado como una

[7] Infelizmente no es lo que por de pronto haremos aquí —por motivos de extensión—, sino que lo reservamos para un posterior y más amplio estudio comparativo. Este artículo trata de ser una introducción al tema, que será analizado extensamente en ese futuro estudio prometido. También debo decir que aquí, como de hecho lo sugiere el título, lo que está en consideración son tan solo las figuras vicentinas de la locura y los procedimientos literarios que las envueleven. Erasmo aparece aquí como elemento de referencia más que de comparación, sólo para situarse mejor y comprender el tratamiento vicentino de la locura.

[8] Se señala en el subtítulo de esta farsa, probablemente de 1512, la utilización por Gil Vicente del adjetivo «gracioso» para calificar las actitudes ridículas del enloquecido clérigo, que en cierta medida se muestra como un antepasado de los *graciosos* del Siglo de Oro. Sobre el significado de esta palabra en el siglo XVI, véase Ruiz [2005: 207-211].

[9] Vicente [1944: vol. VI, 108-123].

[10] El hecho de que esta tragicomedia fuera representada por primera vez en 1527 motiva el siguiente comentario de Júlio Dantas [1960: 247] a propósito de la construción del personaje del fraile loco: «En el

figura de *bobo* y manteniendo alguna coherencia dentro de su locura, Fraile Martín habla muy a menudo sin nexo algún, profiriendo disparates y absurdidades de la mayor comicidad y es mostrado por todos los que a él se refieren como un ejemplo claro de locura. Luego, cuando por la primera vez aparece en escena, es así comentado en castellano en el texto por un paje:

> Este fraile que aquí viene
> de amores enloqueció;
> maldito el seso se tiene;
> en Toledo se curó,
> y ningún remedio tiene[11].

Su caso es agravado por el hecho de haber tenido, antes de su pasaje a la locura la fama de haber sido un gran sabio[12]. El paje, lleno de compasión suplica a Cupido:

> Poderoso Dios del amor,
> debéis remediar,
> que este padre era doctor
> y vos fuistelos matar
> de amores [de Miraflor][13].

La respuesta del Dios pagano, con acentos de religiosidad bíblica, es muy próxima a los pasajes paradójicos del *Elogio de la Locura* :

> Pues como seran sentidos
> mis poderes cuantos son,
> sino en los sabios vencidos?
> Los mas sabios mas perdidos,
> como os dirá Salomon.
> Y Adan, el mas sabido,
> el amor de la muger

segundo cuarto del siglo XVI la locura se hizo frecuente en las casas religiosas, debido no tanto al desarreglo de las costumbres como a los problemas de conciencia suscitados por el dramatico movimiento de la Reforma».

[11] Vicente [1943: vol. IV, 72].

[12] La cercanía de los dos extremos de suma sabiduría y completa locura es una paradoja muy discutida en el período renacentista. Un caso típico es lo del poeta trágico Torquato Tasso referido por Montaigne en sus ensayos. Antes, el tema ya había sido glosado por Erasmo.

[13] Vicente [1943: vol. IV, 73-74].

lo paró loco perdido,
pues que por la complacer,
hizo lo que habeis oido[14].

Por vías tortuosas el pobre Fraile loco representa la humanidad caída: la soberbia de su discurso de sabio, como había sido el suyo antes de enamorarse, queda ahora reducida a una sarta de disparates.

En la pieza él, que se expresa siempre en portugués o en un galimatías ridículo (aproximación fingida de auto-ironía para con su lengua natal hecha por Gil Vicente en una pieza bilingüe), tiene una línea de conducta más activa en la acción que el Clérigo enamorado del *Auto de los Físicos*, un hombre absolutamente pasivo y enfermo. Martín a su vez, ha sido objeto de una metamorfosis y vive en un mundo fantástico de pura ilusión, quizá sólo percibida por él propio. Su delirio verbal y sus asociaciones libres de palabras podrían ser ya llamadas rabelaisianas y parecen anunciar con siglos de antecedencia los modos de hablar de los personajes de los dramaturgos del siglo xx considerados como creadores o representantes del *teatro de lo absurdo*, como Ionesco, Beckett, Adamov o Havel [Janeiro, 1967: 71-84][15].

También muchos pobres de espíritu, como los campesinos llamados «ratinhos» (término que literalmente se puede traducir por «*ratoncillos*» y que designa los equivalentes lusitanos de los rústicos de Juan de Encina) que aparecen en muchas farsas vicentinas, como precisamente *El Clerigo de Beira*, se dejan engañar y robar de forma tan ostensiva y por medios tan delirantes que el espectador no puede sino reír de su irreal insensatez[16].

Así que se puede decir, que las más impactantes, interesantes y complejas figuraciones de la locura en el teatro vicentino son de dos tipos, a veces combinados y mezclados: las de los prólogos y las de los de los sermones parodiados. Sabemos cuanto la retórica de la obra maestra del género paradójico de *El Elogio de la Locura* debe al género del sermón parodiado.

Son varios los sermones de este tipo que fueron compuestos por Gil Vicente e integrados en sus obras y dichos por frailes o clérigos, como por ejemplo, el del Clérigo Nigromante con que empieza la tragicomedia *Exhortación de la Guerra*[17].

[14] Vicente [1943: vol. IV, 74].

[15] Armando Martins Janeiro dedica todo un capítulo de su notable libro *Teatro de Gil Vicente e o Teatro Clássico Japonés* a la demostración de cómo el teatro primitivo vicentino prefigura, por su estructura flexible, por su simbolismo y por sus técnicas expresivas, una multitud de elementos característicos del teatro del siglo xx, en especial del teatro de lo absurdo.

[16] Sobre la utilización de los personajes de rústicos en el teatro primitivo como figuras del discurso paródico, ver Hermenegildo [2005: 53-75].

[17] Vicente [1943: vol. IV, 127-132].

Uno que es digno de ser mencionado en particular es el prólogo del *Auto de Mofina Mendes*, durante el cual, un fraile dice, en 130 versos, un satírico sermón bilingüe, portugués y latín, que reúne unas críticas a los abusos morales y sociales eclesiásticos con argumentaciones pedantes[18]. El inicio es una curiosísima explicación sobre la etiología de la locura de los necios que demuestra la propia locura del mismo orador:

> Tres cousas acho que fazem
> ao doudo ser sandeu;
> hûa ter pouco siso de seu,
> a outra, que esse que tem
> não lhe presta mal nem bem:
> e a terceira,
> que endoudece en gran maneira,
> he o favor (livre-nos Deos)
> que faz do vento cimeira,
> e do toutiço moleira,
> e das ondas faz ilheos[19].

Hay aquí un claro juego paradójico en que el discurso aparentemente racional y razonable del personaje se va revelando progresivamente tonto y desrazonado, acabando por su disposición de *mise en abîme* se tornar comparable a los discursos de la personificación de la locura, Moria, en el *Elogio de la Locura*.

No puedo concluir esta breve visita por las ricas figuras de la locura en la obra vicentina sin hablar del magistral sermón paródico escrito por el autor para la reina doña Leonor y proferido al rey don Manuel, El Venturoso, en Abrantes, en ocasión del nacimiento del infante don Luis, en 1506, tres años antes de que Erasmo escribiera su *Morias Encomion* o *Elogio de la Locura*. El sermón está construido sobre una estructuración tripartita que incorpora la contradicción como elemento dialéctico de la conciencia de sí mismo. El comienzo es un hábil uso de la figura de la locura como natural defensa de un laico hablando de asuntos religiosos, como elemento de polémica contra los enemigos y detractores del poeta y como figura de autoconciencia irónica:

> Antes de aqueste muy breve sermon,
> placiendo à la sacra sciencia divina,
> muy receloso de gente malina,

[18] Vicente [1942: vol I, 127-133]. Esta pieza es de 1534.
[19] Vicente [1942: vol I, 127].

a mis detractores demando perdon.
Los cuales [...]
darán mil razones, diciendo que es yerro
pasar los lemites de mi jurdicion.
A estos respondo que me den licencia
aquesta vez sola ser loco por hoy,
y toda sua vida licencia les doy
que puedan ser necios con reverencia.
Y mas le suplico hayan paciencia,
*que esta locura no pasa de aquí;*
*y yo ge la doy que aquí y allí,*
*lo sean por siempre, que es mas preeminencia*[20].

## Bibliografía

Bainton, Roland H. [1988]: *Erasmo da Cristandade*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

Bataillon, Marcel [1995]: *Erasmo y España*, Fondo de Cultura Económica, Madrid.

Dantas, Júlio [1960]: «El espíritu de la Reforma religiosa en la obra de Gil Vicente (Madrid, Real Academia Española, 1935)», en *Tribuna*, Livraria Bertrand, Lisboa, pp. 235-258.

Erasmo [1984]: *Elogio de la locura*, introducción, traducción y notas de Pedro Rodríguez Santidrián, Alianza Editorial, Madrid.

Fernández García, María Jesús [2004]: «Comunicación y bilingüismo en el teatro portugués del siglo XVI», en María Jesús Fernández García y Andrés José Pociña López (coord.), *Gil Vicente: clásico luso-español*, Editora Regional de Extremadura, Mérida, pp. 233-265.

Fernández Hernández, Rafael [2004]: «Gil Vicente o el equilibrio entre drama y poesía», en María Jesús Fernández García y Andrés José Pociña López (coord.), *Gil Vicente: clásico luso-español*, Editora Regional de Extremadura, Mérida, pp. 143-156.

Hermenegildo, Alfredo [2005]: «Burla y parodia del discurso oficial en el teatro español primitivo», en Luciano García Lorenzo (ed.), *La construcción de un personaje: el gracioso*, Editorial Fundamentos, Madrid, pp.54-75.

[20] Vicente [ 1944: vol. VI, 179-180].

Martins Janeiro, Armando [1967]: *O teatro de Gil Vicente e o teatro clássico japonês*, Portugália Editora, Lisboa.

Ruiz Ramón, Francisco [2005]: «La figura del donaire como figura de mediación: el bufón calderoniano», en Luciano Gracía Lorenzo (ed.), *La construcción de un personaje: el gracioso*, Editorial Fundamentos, Madrid, pp. 203-224.

Saraiva, António José [1956]: *O humanismo em Portugal*, Jornal do Foro, Lisboa.

Stegnano Picchio, Luciana [1969]: *História do teatro português*, Portugália Editora, Lisboa.

Vicente, Gil [1942-1944]: *Obras completas*, ed. Marques Braga, Livraria Sá da Costa, 6 vols., Lisboa.