

# *Tipos dramáticos de la farsa bilingüe renacentista: el caso del Auto dos Enanos*

José Javier Rodríguez Rodríguez  
Universidad del País Vasco

## 1. Un auto quinientista bilingüe (portugués-castellano)

El *Auto dos Enanos* pertenece al conjunto de textos teatrales quinientistas exhumado a principios del siglo pasado en la Biblioteca Nacional de España (BNE) por don Ramón Menéndez Pidal, publicado en reproducciones facsímiles y prologado por doña Carolina Michaëlis de Vasconcelos bajo el título de *Autos portugueses de Gil Vicente y de la Escuela Vicentina*<sup>1</sup>. Según explica la sabia investigadora, nuestro auto conformaba, junto a «o *Auto de D. Fernando, o da Bela Menina, o de Vicente Anes Joeira, o das Capelas* (...) e o de *Florença*» un grupo de dramas «completamente novos, nunca citados»<sup>2</sup>, ni siquiera en los índices inquisitoriales. Hubo que esperar, sin embargo, hasta el año 1995 para poder leer el texto en una transcripción moderna y anotada, a cargo de Manuel Calderón<sup>3</sup>, por la que citaremos.

El impreso custodiado en la BNE no indica lugar ni fecha de edición, aunque sí señala su portada que no se trata de la primera: «Agora novamente impresso, e emendado, tirado ao pé da letra do próprio original. E vam emendados muitos erros que nas outras impressões se fizeram». Tal indeterminación de las coordenadas editoriales viene a sumarse a la anonimidad y a la ausencia de indicios externos e internos sobre el momento y circunstancias precisos de la composición y representación de la obra, correspondiente en cualquier caso a la tradición del auto postvicentino.

Por otro lado, el *Auto dos Enanos* se inscribe en la tradición dramática castellanizante inaugurada por el propio fundador del teatro portugués, Gil Vicente, quien no sólo redactó en español una parte de sus textos escénicos,

---

<sup>1</sup> Madrid, Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas / Centro de Estudios Históricos, 1922.

<sup>2</sup> Carolina MICHAËLIS DE VASCONCELOS, *Autos portugueses*, 40.

<sup>3</sup> «Un auto anónimo del siglo XVI: el *Auto dos Enanos*», *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, XX (1995), 217-252.

sino que concibió la original fórmula del drama bilingüe (luso-español)<sup>4</sup>, imitada posteriormente a lo largo de todo el siglo XVI, tanto en el plano del teatro humanístico (recuérdese, por ejemplo, el caso de Camões), como en la dramaturgia popular<sup>5</sup>, hasta producir el ambicioso epílogo de las comedias de Simão Machado<sup>6</sup>, ya en el umbral de la incorporación del teatro lusitano al universo y la lengua de la Comedia Nueva española<sup>7</sup>.

No obstante, la combinación de ambos idiomas podía presentar distinta intensidad y orientación. Por un lado, hallamos numerosos dramas donde el español aparece reservado para figuras y momentos de connotaciones especiales, bien sean éstas ridículas, exóticas o solemnes: así, hablan castellano rústico (sayagués) los pastores del *Auto do Nascimento*, de Baltasar Dias, o los del *Auto de Santa Bárbara* y el *Auto de Santiago*, de Afonso Álvares, etc.; se expresan en su idioma también los españoles fanfarrones del *Auto dos dous Ladrões*, de António de Lisboa, o del anónimo *Auto de Dom Fernando*; pero así mismo hablan español la Ventura y los tres sabios del *Auto de Florença*, de João de Escovar, o el diestro físico del camoniano *El-Rei Seleuco*. Por otro, existen algunos ejemplos del caso contrario, donde es el portugués el idioma que participa sólo incidentalmente, como sucedía ya en la vicentina *Comédia sobre a Divisa da Cidade de Coimbra* y como se comprueba también en el *Auto do Duque de Florença*, donde debemos esperar al tramo final y a la intervención de un grupo peculiar de personajes, los campesinos de aire pintoresco y ridículo, para escuchar la lengua lusitana, con la particularidad añadida de que no se trata de su registro normativo, sino del dialecto cómico bautizado por su principal estudioso como «langue rustique portugaise»<sup>8</sup>. Por último, hallamos textos bilingües en la acepción más estricta, presididos por el equilibrio en la mezcla de los dos idiomas: desde la *Comédia de Rubena*, de Gil Vicente, hasta las obras de Simão Machado y, entre las épocas de uno y otro autor, el *Auto de Dom Luís e dos Turcos* o el que ahora presentamos, el *Auto dos Enanos*.

En términos puramente cuantitativos, el castellano ocupa solamente un tercio del diálogo de nuestra obra. Su relieve cualitativo resulta mayor, sin embargo, como consecuencia de varios factores. En primer lugar, la propia heterogeneidad lingüística del texto evita que el oyente atribuya carácter excepcional o minoritario al uso del español. No lo tiene en modo alguno, en efecto, dentro de ese ámbito ficticio, donde el empleo del portugués normativo apenas supera la cuarta parte del diálogo, puesto que otro tercio de él transcurre en el dialecto cómico de los rústicos y otra pequeña porción corre a cargo de una figura que se comunica en italiano macarrónico. Desde otro punto de vista, en este mosaico de hablas, el español comparte con el portugués literario el rango de idioma noble, ajeno a las connotaciones ridículas y pintorescas del portugués rústico y del pseudoitaliano. Finalmente, el español es la lengua predominante en la acción principal de la obra, cuatro de cuyos actores son hispanohablantes, mientras que tan sólo uno habla portugués y otro se expresa en el presunto italiano que conviene a su exótica naturaleza.

<sup>4</sup> Cf. Paul TEYSSIER, *La langue de Gil Vicente*, París, Klincksieck, 1959, 293-301.

<sup>5</sup> Cf. Luciana STEGAGNO PICCHIO, *História do Teatro Português*, Lisboa, Portugália Editora, 1969, caps. 3 y 4; M<sup>a</sup> Idalina RESINA RODRIGUES, «Convívio de línguas no teatro ibérico (séculos XVI e XVII)», en *Actas del Congreso Internacional de Historia y Cultura en la Frontera (Cáceres, 10-12 noviembre 1999)* (eds. Juan M. Carrasco González, M<sup>a</sup> Jesús Fernández García y M<sup>a</sup> Luisa Trindade Madeira Leal), Cáceres, Universidad de Extremadura, 2000, vol. I, 273-289; M<sup>a</sup> José FERNÁNDEZ GARCÍA, «El bilingüismo en el teatro de la Escuela Gilvicentina», *Actas del Congreso*, 165-191, *id.*, «Comunicación y bilingüismo en el teatro portugués del siglo XVI», en *Gil Vicente: clásico luso-español* (coords. M<sup>a</sup> José Fernández García y Andrés José Pociña López), Mérida, Junta de Extremadura, 2004, 233-265; Paul TEYSSIER, «Influência espanhola e bilingüismo luso-castelhano no teatro português do Quinhentos (de Gil Vicente a Simão Machado)», *Estudios Portugueses*, 2 (2002), 11-20.

<sup>6</sup> Cf. Simão MACHADO, *Comédia de Dio* (ed. Paul Teyssier), Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1969; Simão MACHADO, *Comédia da pastora Alfea oulo Los encantos de Alfea* (ed. José Javier Rodríguez Rodríguez), Bilbao, Universidad del País Vasco, 2003; Claude-Henri FRÈCHES, *Introdução ao Teatro de Simão Machado*, Lisboa, O Mundo do Livro, 1971.

<sup>7</sup> Cf. José ARES MONTES, «Bodas y divorcio del teatro hispano-portugués», en *Dramaturgia e Espectáculo. Actas del 1º Congreso Luso-Espanhol de Teatro (Coimbra, 23-26 Setembro 1987)*, Coimbra, Livraria Minerva, 1992, 49-55; Piedad BOLAÑOS DONOSO y Mercedes de los REYES PEÑA, «El teatro español en Portugal (1580-1755). Estado de la cuestión», *Dramaturgia e Espectáculo*, 61-81; Cristophe GONZÁLEZ, *Le dramaturgie Jacinto Cordeiro et son temps*, Aix-en-Provence, 1987.

<sup>8</sup> Paul TEYSSIER, *La langue*, 76.

## 2. Esquema dramático

Como era habitual en el teatro del Quinientos, la acción dramática aparece precedida por el recitado de unos versos con función prologal, la *representação*, pieza equivalente al *introito y argumento* del teatro español coetáneo<sup>9</sup>. Llama la atención en este caso la brevedad y sencillez del proemio, no sólo desprovisto de toda anticipación sobre el contenido del auto, sino también casi completamente despojado de las chanzas y maneras humorísticas usadas en otras ocasiones para ganarse mediante la risa la benevolencia de los oyentes. Esta vez, el *representador* prefiere acompañar su solicitud de atención colocando al auditorio frente a la imagen satírica del murmurador y maldiciente, engreído pero ignorante, que ignora la regla de avisados respetada por los espectadores discretos: «ver, ouvir, calar, sintindo» (v. 22)<sup>10</sup>.

Concluida la *representação*, el diálogo inicial del auto propiamente dicho nos informa de que el noble heredero portugués Don Silvano se ha casado, al parecer clandestinamente, con la hija de un mariscal español, Doña Paula (primer cuadro: vv. 31-70). Una vez en Portugal, deja a su esposa en una quinta de su propiedad, mientras él acude a la ciudad, presumiblemente Lisboa, para avisar a su padre y ordenar el recibimiento de la dama. Una negligencia de los rústicos guardas permite la entrada en la finca a una perversa pareja de enanos, que se lleva engañada a Doña Paula. Ante esta desaparición, Don Silvano decide partir en su búsqueda, ataviado como peregrino y acompañado por los dos rústicos (segundo cuadro: vv. 71-334). Mientras tanto, un hidalgo español encuentra por el camino al desconcertante grupo formado por la bella y sus raptos. Despreciando a los enanos, les quita a Doña Paula, aunque arrojando la venganza de aquellos, por la cual la hermosa dama pierde la razón, que no podrá recobrar mientras no vea a Don Silvano (tercer cuadro: vv. 335-473). El galán portugués, por su lado, ha llegado junto a Roma, para pedir ayuda a una sabia italiana, quien hace que un espíritu le informe sobre el paradero de su esposa y el modo de recuperarla, valiéndose para ello del cuerpo de uno de los espantados rústicos (cuarto cuadro: vv. 474-661), enviados a continuación, por el aire, de vuelta a la quinta portuguesa (quinto cuadro: vv. 662-711). Siguiendo las instrucciones recibidas, Don Silvano recorre el reino de Aragón bajo el hábito de médico especializado en trastornos mentales. Halla a su amada, todavía demente, en casa del español. La mujer recobra el seso y reconoce a su esposo de inmediato, pero ambos disimulan, para escapar ingeniosamente del secuestrador, al que sólo queda el consuelo de una explosión de cólera y bravatas (sexto cuadro: vv. 712-866). La obra termina con la llegada de la feliz pareja a la finca portuguesa, donde es recibida con regocijo por el padre de Don Silvano (séptimo y último cuadro: vv. 867-1034).

A la vista de este resumen, podemos concluir que el argumento del *Auto dos Enanos* corresponde al tipo dominante en la llamada escuela vicentina, tal y como lo define Eugenio Asensio: «el cuento romántico de príncipes y grandes señores enamorados»<sup>11</sup>. Debemos apresurarnos, sin embargo, a exponer una matización. Como es sabido, la formulación inaugural y más influyente de esa materia dramática fue la proporcionada por Gil Vicente en la *Tragicomedia de Don Duardos*, donde la atención del espectador es orientada principalmente hacia la observación de los procesos sentimentales de los protagonistas, representados mediante las pertinentes

<sup>9</sup> Sobre el género de la *representação*, cf. Paul TEYSSIER, «Introduction», en Simão MACHADO, *Comédia de Dio*, 7-8; José Javier RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, «Introducción», en Simão MACHADO, *Comédia da pastora Alfea*, 13-14. En relación con las piezas dramáticas prologales en el teatro español, cf. Joseph A. MEREDITH, *Introito and Loa in the Spanish Drama of the Sixteenth Century*, Philadelphia, University of Pennsylvania, 1928; Jean-Louis FLECNIAKOSKA, *La loa*, Madrid, SGEL, 1975.

<sup>10</sup> A la misma dicotomía de *praguentos vs. discretos* apela la Ventura en la *representação* del *Auto dos Sátiros* (ed. Eugenio ASENSIO, «Una pieza desconocida del siglo XVI: el *Auto dos Sátiros*», en *Estudos portugueses*, París, Fundação Calouste Gulbenkian / Centro Cultural Português, 1974, 389-390). La reiteración del tópico induce al escudero Ambrósio a aplaudir la paradójica pieza prologal del auto dentro del auto de *El-Rei Seleuco*, de Camões: «já agora representações, todas é darem por praguentos; e são tão certas, que é melhor errá-las, que acertá-las» (*Obras Integrais de Autores Portugueses do Século XVI*, Proyecto Vercial, [Chaves], 2003-2004, 1 CD-ROM, 7).

<sup>11</sup> «El teatro de António Prestes. Notas de lectura», en *Estudos portugueses*, 367.

confidencias, diálogos de amantes y monólogos, que confieren a la escenificación su característico tono lírico. En los mismos años de nuestra obra, discurren por esta vía dramas como los anónimos *Auto dos Sátiros* y *Auto do Duque de Florença*. No lo hace así, sin embargo, el *Auto dos Enanos*, donde la evolución subjetiva de los personajes ocupa un tiempo mínimo de la escenificación<sup>12</sup>, enfocada primordialmente hacia la representación de sus avatares externos, esto es hacia la figuración de una acción propiamente dicha, cuya naturaleza y organización parecen derivar del modelo narrativo del cuento maravilloso de carácter folclórico, según ocurre también, dentro del entorno dramático más próximo a nuestra obra, en el caso del *Auto de Florença*, de João Escovar<sup>13</sup>.

De hecho, las categorías propuestas por Vladimir Propp en su célebre análisis morfológico se ofrecen como las más adecuadas para describir el esquema de nuestra historia, que arranca de la *fechoría* cometida por el *agresor* (los enanos y el castellano), consistente en el rapto de la *princesa* (Doña Paula), lo que motiva la *partida* del *héroe buscador* (Don Silvano), quien alcanzará la oportuna *reparación* (el rescate de la secuestrada) gracias al *objeto mágico* suministrado por el *donante* (las instrucciones proporcionadas por la maga italiana)<sup>14</sup>. La representación de este sencillo argumento, desnudo de expansiones líricas, según hemos comentado, se enriquece gracias a «la tendencia a la construcción casual y abierta, como de revista», característica del «auto nacional»<sup>15</sup>, que permite, por una parte, la comparecencia de toda una serie de tipos literario-dramáticos exóticos (los enanos, el castellano, la maga) y, por otra, la inserción de un rosario de pasos humorísticos, a cargo principalmente de las figuras bufonescas de los rústicos y el bobo, pero a los que no dejan de contribuir tampoco los pintorescos personajes antes mencionados, bajo alguna de sus facetas.

### 3. Tipos exóticos

#### 3.1. *Los enanos*

La pareja de enanos, que termina desplazando del título de la obra a los propios enamorados, actúa en dos momentos. El primero de ellos corresponde a los vv. 175-231, dentro del segundo cuadro de la representación, cuando llevan a cabo el engaño y rapto de doña Paula, valiéndose del descuido de los campesinos que debían custodiarla, así como de la misma ingenuidad de la doncella. El segundo ocurre entre los vv. 335 y 453, en el seno del tercer cuadro de la obra, instante en que, habiéndose detenido a descansar al borde de un camino con su presa, son hallados y despojados de ella por parte de un hidalgo español, quien debe sufrir su venganza, consistente en un encantamiento por el que la dama pierde el juicio, sin que pueda recobrarlo mientras no se encuentre en presencia de su querido don Silvano.

La forma de los antropónimos escogidos para estos personajes delata su procedencia literaria, conduciéndonos hasta la tradición de la narrativa de aventuras caballerescas, donde esta clase de criaturas hizo fortuna,

<sup>12</sup> En efecto, nuestro auto no contiene sino dos diálogos entre los amantes: el primero, antes de que se desencadenen los acontecimientos, no cuenta más que una copla de orientación lírica (vv. 81-90); el segundo, en el momento del ansiado reencuentro, ofrece tres (vv. 782-811). El galán, por su parte, se queja de su desventura amorosa en los vv. 281-295 y 311-315, así como en el monólogo de los vv. 474-488. En cuanto a la dama, apenas se le concede hacerlo fuera de algún conciso aparte. En otro plano de análisis, conviene notar que el *Auto dos Enanos* suprime una figura cuya misión, desde la *Tragicomedia de Don Duardos*, consistía esencialmente en motivar la introducción de expansiones líricas: la criada confidente de la dama.

<sup>13</sup> El texto de este auto puede leerse en la edición facsímil de Carolina MICHAËLIS DE VASCONCELOS, *Autos portugueses*. Luciana Stegagno Picchio describe su argumento como «complicada intriga de temas romanescos caros ao folclore europeu (...) passando por intervenções sobrenaturais» (*História do Teatro Português*, 109).

<sup>14</sup> Cf. Vladimir PROPP, *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1992 (8ª ed.).

<sup>15</sup> Eugenio ASENSIO, «El teatro», 367.

principalmente mediante el tipo del criado enano, al servicio de un caballero. Aunque resulta más frecuente que su actuación en ese contexto se adscriba al registro humorístico, no faltan los momentos y casos reveladores de una cierta ambigüedad. En este sentido, Philippe Ménard distinguía dos grupos de personajes entre las encarnaciones del tipo: el de los «avortons dérisoires» y el de los «nains (...) inquiétants et malfaisants»<sup>16</sup>. Anne Martineau, por su lado, concluye que, desde este punto de vista, la historia del enano en el relato artúrico francés se caracteriza por «une nette évolution de l'inquiétant vers l'amusant»<sup>17</sup>.

Bruchel y Florinel asumen desde la primera de sus actuaciones, el rapto de doña Paula, el valor de actores perversos, como lo hacía también, por ejemplo, el vasallo del duque de Bristoya, «un enano traidor, la más falsa criatura que hay en todo el mundo», que, en el primer libro del *Amadís de Gaula*, no sólo agrede con un palo a una doncella, sino que posteriormente formula contra ella una acusación que provoca su prisión, tortura y condena a la hoguera<sup>18</sup>.

Merece la pena detenerse un momento para observar la conducta de este personaje, que puede iluminar la adoptada por nuestros enanos en la segunda parte de su papel. Como se recordará, el caballero Galaor acude rauda a librar a la doncella del maltrato del enano, al que golpea con su propio bastón, al tiempo que pone en huida a los peones que le secundan. Al alejarse, el enano profiere una amenaza: «Cavallero, en mal punto me feristes y matastes mis hombres»<sup>19</sup>. Efectivamente, no tarda en regresar, acompañado de «tres cavalleros bien armados y en buenos cavallos»<sup>20</sup>, que se batan con Galaor, intentando vengar, aunque en vano, la supuesta afrenta sufrida por el enano.

Posteriormente, el malintencionado personaje sorprende a Galaor saliendo de palacio en compañía de la mentada doncella, después de haber pasado la noche junto a la princesa Aldeva. Inmediatamente arroja a la guardia sobre el caballero, quien, obedeciendo a la dama, escapa. (Es entonces cuando el enano denuncia a la doncella que hace de mensajera entre Aldeva y Galaor, de modo que el duque la prende y condena a morir en la hoguera al cabo de diez días).

Por último, el enano deberá enfrentarse a la acusación que presenta contra él, haciendo las veces del ausente Galaor, su primo Agrajes. Cuando el duque sopesa la autorización del duelo, advierte al enano: «Dígote que conviene que hayas quien te defienda». El narrador explica: «Estonces llamó un cavallero, su sobrino, que era fuerte y membrudo, que no parecía haver deudo con él»<sup>21</sup>. Este fornido caballero, cuya prestancia hace sorprendente su parentesco con el enano, será, en efecto, quien defienda su causa en un encarnizado combate con el valeroso Agrajes.

La lógica de estos acontecimientos coincide con la de un motivo recurrente en la narrativa artúrica francesa, el del encuentro de un caballero con un enano hostil. Anne Martineau lo esquematiza como sigue:

Le scénario se déroule en quatre temps (...). Premier temps: la rencontre avec le nain (...). Deuxième temps: l'agression perpétrée par le nain. Celui-ci s'emploie à faire sortir le chevalier de ses gonds, de toutes les manières possibles (...). Troisième temps: la réaction du chevalier agressé. Complètement exaspéré, il maltraite le nain. Celui-ci prend peur, il hurle, ou appelle au secours. Quatrième temps: la riposte du maître. Alerté par les cris de détresse du nain, son maître surgit, presque instantanément. Reprochant

<sup>16</sup> *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au moyen âge (1150-1250)*, Ginebra, Droz, 1969, 158.

<sup>17</sup> *Le nain et le chevalier. Essai sur les nains français du Moyen Âge*, París, Presses de l'Université de Paris – Sorbonne, 2003, 16.

<sup>18</sup> Garcí RODRÍGUEZ DE MONTALVO, *Amadís de Gaula* (ed. Juan Manuel Cacho Blecua), Madrid, Cátedra, 1987, I, caps. xii y xvi. La cita procede de la p. 402.

<sup>19</sup> Garcí RODRÍGUEZ DE MONTALVO, *Amadís de Gaula*, 350.

<sup>20</sup> Garcí RODRÍGUEZ DE MONTALVO, *Amadís de Gaula*, 350.

<sup>21</sup> Garcí RODRÍGUEZ DE MONTALVO, *Amadís de Gaula*, 403.

au chevalier sa lâcheté (le nain n'est qu'une pauvre et faible «creature!»), il lui conseille, s'il est un homme, de s'en prendre à un adversaire à sa taille: lui. Le combat est inévitable<sup>22</sup>.

De esta manera, continúa razonando la estudiosa, el enano actúa como un provocador inopinadamente peligroso, que incita al desprevenido caballero a tratarle con desprecio, para llamar de inmediato en su ayuda a un valedor temible. Así lo hace, en efecto, el enano de Bristoya: castigado por Galaor sin miramientos, responde enviando contra él, mediante engaño, a tres jinetes y, más tarde, a toda la guardia. En la continuación del episodio, sorprenderá al caballero Agrajes, que no contaba con que al desafiar al enano tendría que vérselas con su sobrino, un guerrero tan fuerte y bien tallado «que no parecía haver deudo con él».

Pues bien, el tercer cuadro de nuestro auto (vv. 335-473) parece responder al esquema descrito, característico de la narrativa caballeresca: un hidalgo de camino halla descansando al borde de una fuente al extraño trío formado por la afligida doña Paula y los enanos Bruchel y Florinel; cuando se interesa por el llanto de la dama, los enanos le replican con palabras descorteses; interpretada esta actitud como ofensiva, el hidalgo decide arrebatarles la doncella, despreciándoles por su insignificancia («será [...] locura / dexar ir tal hermosura / con cosa tan vil y poca» –vv. 431-433–)<sup>23</sup>; los enanos no tienen otro remedio que retirarse, dejando en sus manos la mujer; antes de hacerlo, sin embargo, entablan su venganza...

En relación con el origen del enano artúrico, Anne Martineau rechaza la hipótesis de Fritz Wohlgenuth (según la cual no sería otra cosa que la transposición literaria de una figura real, el enano de corte), para acercarse más a la posición de Vernon J. Harward, con quien comparte la idea de que la figura representa a un ser sobrenatural, que la estudiosa francesa identifica con el duende. La pareja compuesta por el criado enano y el fornido caballero, su señor y su vengador, resulta de un proceso de racionalización, medievalización y escisión del tipo folclórico, que convierte los originarios poderes mágicos del *lutin* en la temible fuerza del caballero, siempre e inopinadamente a disposición del enano, aparentemente inofensivo<sup>24</sup>.

El caso de Bruchel y Florinel parece corroborar esta hipótesis. Ellos no disponen de un señor que acuda raudo a plantar batalla al hidalgo español. Tampoco se las arreglan para convocar contra él a caballeros desconocidos o a la guardia, ni cuentan con un membrudo sobrino, como el enano de Bristoya, del que se nos habla en el *Amadís*. No necesitan de estos fuertes protectores, porque conservan el atributo originario que aquellos venían a substituir: el poder mágico, mediante el cual se vengan del castellano haciendo perder la razón a doña Paula.

Tanto por el rapto de la doncella, como por su posterior encantamiento, Bruchel y Florinel se afirman como los enanos más perversos del teatro portugués renacentista. En efecto, mientras que nuestra pareja asume con nitidez la función argumental del agresor, encargándose de ejecutar la fechoría, su congénere Rosibel, criado del marqués de Ferrara (padre, a su vez, de la primera dama) del *Auto do Duque de Florença*, apenas mostraba su envés insolente en el trato con los inferiores (el hortelano y el mayoral)<sup>25</sup>. Por otro lado, esta agresividad verbal podrá convertirse en un mero espectáculo destinado a divertir a los nobles que lo contemplan, según confirmará el caso de los dos enanos de la *Comédia de Dio*, de Simão Machado, peritos en el intercambio de pullas, cuya única acción reprehensible consistirá en dejar abierta la puerta de la casa, exponiendo de tal forma a su casta señora al inútil acoso del viejo Cojosofar<sup>26</sup>.

<sup>22</sup> *Le nain et le chevalier*, 65-66.

<sup>23</sup> A la vista del original, corrijo el error de transcripción de Manuel Calderón, que lee «fuera (...) locura».

<sup>24</sup> *Le nain et le chevalier*, 7-12 y 69-82. Cf. Fritz VOHLGEMUTH, *Riesen und Zwerge in der altfranzösischen erzählenden Dichtung*, Tübingen, 1906 (reed.: Stuttgart, 1960); Vernon J. HARWARD, *The dwarfs of arthurian romance and celtic tradition*, Leiden, Brill, 1958.

<sup>25</sup> Cf. *Auto do duque de Florença* (ed. José Javier Rodríguez Rodríguez), Bilbao, Universidad del País Vasco, 2005, vv. 416-515 y 1238-1246.

<sup>26</sup> Simão MACHADO, *Comédia de Dio*, vv. 1358-1451 y pp. 33-34 de la «Introduction» de Paul TEYSSIER.

Ocurre, en definitiva, que tanto en Rosibel como en los enanos machadianos, predominan la caracterización ridícula y la función humorística; faceta que, a pesar de que prevalezca en ellos el aspecto inquietante, no deja de estar presente tampoco en el diseño de nuestros Bruchel y Florinel, concentrada principalmente en un rasgo: el de su grotesca presunción de hermosura y atractivo. Efectivamente, acompañan su salida a escena con el recitado de copla y media en alabanza de su belleza y apostura (vv. 175-190), que les incita incluso a pronosticar disparatadamente que doña Paula cederá a su pretensión, rendida a sus encantos (vv. 196-200). Una vez consumado el secuestro, procuran consolar a la afligida doncella encareciendo la suma de gentileza y gracia que con ellos gana (vv. 340-351). Para demostrarlo, ofrecen a la dama (y a los espectadores) un grotesco número de danza (vv. 360-368), tras el cual uno de ellos se proclama «más hermoso que Absalón» (v. 373).

La alusión a esta figura veterotestamentaria como *imago* de la hermosura masculina es tradicional. En el ámbito del teatro peninsular, debe recordarse su empleo por parte de la protagonista femenina de la romántica *Comedia Aquilana*, de Bartolomé de Torres Naharro, en conjunción con el recuerdo de Narciso y en el marco del elogio de su enamorado<sup>27</sup>. No obstante, resulta aún más pertinente para nosotros que la irónica Paulina, dama de compañía en el *Auto do Duque de Florença*, salude al galán que la corteja parangonándolo con el bello bíblico, y ello porque el pretendiente es precisamente un enano, Rosibel, cuya característica más acusada consiste también en la desmedida y grotesca confianza sobre su atractivo<sup>28</sup>.

Como decimos, un engreimiento ridículo conduce al mencionado Rosibel a embarcarse grotescamente en la aventura de un galanteo cortesano. De manera semejante, nuestros Bruchel y Florinel esperan rendir a doña Paula con sus encantos. Uno y otros han heredado este atributo humorístico del más ilustre enano de la tradición literaria peninsular: Ardián, el servidor de Amadís de Gaula. En efecto, aunque en la versión narrativa de la historia, tal como la ofrece Garci Rodríguez de Montalvo, el leal criado del Caballero del Enano no cuenta con este rasgo para desempeñar las funciones humorísticas que le tocan, el dramaturgo que ofreció a la corte portuguesa una versión escénica de la popular materia, Gil Vicente, añadió la nota al carácter y al papel de Ardián, dando lugar de tal modo a un ridículo contraste entre su fealdad objetiva y su presunción subjetiva de hermosura, y haciéndole concebir la desatinada idea de pretender a Mabilia, dama de compañía de Oriana<sup>29</sup>.

Explicado de tal forma el principal rasgo humorístico de nuestros enanos, el ridículo engreimiento sobre su atractivo sexual, como herencia de la elaboración gilvicentina del tipo, conviene completar el examen fijándose en una segunda característica que sirve para redondear su dimensión cómica. Ocurre, primero, que nuestro dramaturgo no se conforma con uno, como Gil Vicente y el anónimo poeta del *Auto do Duque de Florença*, sino que introduce dos enanos, componiendo una pareja que actúa siempre al unísono. Sucede, además, que esta tendencia hacia la identificación es llevada al extremo, de manera que los ademanes y las palabras de cada uno de ellos son repetidos de inmediato por el otro, dando lugar al hilarante espectáculo de un remedo recíproco, mecánico y simiesco (cf. vv. 177, 181, 230-231 y 341). Simão Machado tendrá en mente este aspecto de nuestro

<sup>27</sup> *Comedia Aquilana*, acto III, vv. 1417-1426; en Bartolomé de TORRES NAHARRO, *Comedias* (ed. Humberto López Morales), Madrid, Taurus, 1986, 234-235.

<sup>28</sup> *Auto do duque de Florença*, v. 198.

<sup>29</sup> Cf. Gil VICENTE, *Amadís de Gaula*, vv. 595-619 (en *As Obras de Gil Vicente* [ed. José Camões], Lisboa, Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa / Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2002, vol. I, 597), donde oímos decir al enano Ardián: «Todo ell hombre gentil dispuesto / como yo, Dios sea loado / ha de ser tan confiado, / que amores ni nada desto / no lo tenga en un cornado. / (...) / Y acá espero servir / a Mabilia de amores / porque yo a Dios loores / bien pueden decir por mí / que nascí para favores»; palabras que resuenan en las réplicas de autoencómio ridículo de Bruchel y Florinel (*speciatim* vv. 180-184). Entre sus congéneres narrativos castellanos, los primeros en sentir «inesperadas aspiraciones sentimentales» son fruto de la imaginación de Feliciano de Silva, quien, sin embargo, no les asigna la nota del ridículo autoengaño sobre su atractivo físico, al tiempo que explora el tema del insólito enamoramiento del enano en un plano no meramente cómico (cf. José Manuel LUCÍA MEGÍAS y Emilio José SALES DASÍ, «La otra realidad social en los libros de caballerías castellanos. 1. Los enanos», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, V, 2002, 18-22).

auto cuando diseñe la pareja de enanos de la citada *Comédia de Dio*, cuya esgrima verbal tiene algo de mutua emulación, según parecen sospechar ellos mismos al dirigirse insultos como los de «hocico de mona» y «simio»<sup>30</sup>. Nuestro poeta, por su parte, puede haberse inspirado en este punto en la *Farsa de Inês Pereira*, donde ya Gil Vicente, a propósito de los judíos casamenteros Latão y Vidal, explotaba el eficaz expediente humorístico de poner sobre el escenario a una pareja de necios que, en el trance de narrar determinados acontecimientos, son incapaces de dejarse hablar, o bien entorpecen el relato repitiendo el uno las palabras del otro<sup>31</sup>.

### 3.2. *El castellano*

La actuación de este personaje se desarrolla a su vez en dos momentos. Por un lado, su primera salida a escena coincide con el comienzo del tercer cuadro de la representación: caminando en compañía de un criado, halla descansando junto a una fuente a los enanos secuestradores con su desolada víctima; deslumbrado por la belleza de ésta y despreciando las protestas de aquéllos, les arrebató la presa; sin embargo, su alegría se torna de inmediato en desconcierto, cuando comprueba cómo, en virtud de un ensalmo pronunciado por los enanos al marchar, doña Paula pierde la razón (vv. 384-473). Volvemos a encontrarnos con el personaje al inicio del sexto cuadro, mientras se queja por la condición aparentemente incurable de la demencia contraída por la doncella del camino. Llega entonces a su casa aragonesa un médico portugués, que no es otro que don Silvano, disfrazado según las instrucciones recibidas de la nigromante italiana. Doña Paula lo reconoce en seguida, recuperando en el acto la cordura; pero ambos disimulan ante el español, al que engañan para poder escapar. Al darse cuenta de la burla, el castellano prorrumpe en una retahíla de inútiles amenazas (vv. 712-866).

Son precisamente estas desmesuradas imprecaciones, delatorias de una vana arrogancia de carácter, que ya había asomado en su insolente desprecio de los enanos, las que aproximan el personaje a figuras como las de los valentones Persiano y Juan Temerero, del *Auto do Duque de Florença*, el soldado Pérez, del *Auto de Dom Luís e dos Turcos*, o el alguacil Villalpando, del drama de António de Lisboa titulado *Auto dos dous Ladrões*<sup>32</sup>, actualizaciones todas ellas de un tipo teatral, el del fanfarrón, fruto de la contaminación de dos tradiciones literarias: la del Centurio celestinesco y la del *miles gloriosus* plautino. De modo semejante a como sucedía en Italia, donde la presencia de los tercios influía decisivamente en la caracterización de la máscara como *capitano spagnuolo*, el arraigado recelo de los portugueses en relación al país vecino determinó la frecuente hispanización del tipo en el teatro lusitano del Quinientos<sup>33</sup>.

Ocurre, sin embargo, que, al lado de las concomitancias señaladas, nuestro castellano presenta algunas notables diferencias respecto al grupo de personajes mencionado. La primera se refiere a su función en la trama, determinada por su enamoramiento y la intención consiguiente de obtener la correspondencia de doña Paula, lo que le convierte de hecho en rival del protagonista, el noble heredero portugués don Silvano. Desempeña, por lo tanto, un papel absolutamente extraño al elenco de fanfarrones evocado arriba, cuya tarea suele limitarse al cumplimiento de menesteres de escolta. Se observa, al mismo tiempo, una discrepancia complementaria en el plano de la caracterización: mientras los demás castellanos mencionados pertenecen al estrato social de los subalternos, el nuestro está censado en el de los señores.

<sup>30</sup> Simão MACHADO, *Comédia de Dio*, vv. 1364-1370. Por otro lado, tales insultos son eco de una asociación burlesca recurrente en la literatura caballeresca y en la sociedad cortesana (cf. José Manuel LUCÍA MEGÍAS y Emilio José SALES DASÍ, «La otra realidad social», 18).

<sup>31</sup> Vv. 407-481, en Gil VICENTE, *As Obras*, vol. II, 269-271.

<sup>32</sup> Las dos obras citadas en último lugar pueden leerse facsimiladas en C. MICHAËLIS DE VASCONCELOS, *Autos portugueses*.

<sup>33</sup> Cf. M<sup>a</sup> Rosa LIDA DE MALKIEL, «El fanfarrón en el teatro del Renacimiento», en *Estudios de literatura española y comparada*, Buenos Aires, EUDEBA, 1966, 173-202.

Precisamente estas dos notas que alejan a nuestro personaje del tipo más común del fanfarrón castellano (el del mero valentón), lo acercan a otra de las figuras que pueblan los *Autos portugueses* editados por Carolina Michaëlis: el burgalés Juan Dávila del anónimo *Auto de Dom Fernando*. Como se recordará, el hidalgo portugués del título pretende los favores de Isabel. A la dificultad derivada de la zahareña condición de la moza, se sumará, aunque de manera episódica, la competencia del castellano mencionado, dueño de una florida retórica amorosa, combinada en su cortejo con el memorial centurieso de sus hazañas. Nos hallamos, en consecuencia, ante otro castellano fanfarrón, cuyo carácter y función, sin embargo, presentan los mismos matices característicos del aragonés del *Auto dos Enanos*: no se trata de un sirviente, sino de un hidalgo; no trabaja como escolta, sino que sostiene una pretensión amorosa propia, actuando de tal manera como rival del protagonista, no por casualidad un noble portugués.

El Juan Dávila del *Auto de Dom Fernando*, por su parte, constituye una versión abreviada del Juan de Zamora creado por Gil Vicente para su divertidísimo *Auto da Índia*, donde una linda casada celebra la partida de su marido en la armada y aprovecha su ausencia para dar rienda suelta a su espíritu primaveral, flirteando a un mismo tiempo con dos pretendientes. Uno de ellos es, por supuesto, Juan de Zamora, quien procura seducir a la hermosa valiéndose de una elocuencia nutrida por la literatura erótica, así como aduciendo los méritos de un disparatado historial de bravura. Una vez comprobada su postergación, en favor del escudero Lemos (portugués, naturalmente), el castellano descarga toda una tormenta de fieros, ridículos por su desmesura y por el nulo efecto que producen en la despreocupada destinataria.

Diríase, en consecuencia, que, conjugando las sugerencias de la literatura (principalmente, la celestinesca) y de la vida social de su tiempo, Gil Vicente propuso al teatro portugués una figura cómica definida como hidalgo castellano, galante y fanfarrón, destinado a llevarse la peor parte frente a sus iguales lusitanos en las lides amorosas. La descendencia del tipo en la dramaturgia ulterior, sin embargo, se dividió en dos ramas. En una de ellas se disponen las versiones fieles, como lo es la miniatura del *Auto de Dom Fernando*. En la otra, los personajes que se distancian del modelo vicentino por una suerte de regresión al paradigma celestinesco, con la pérdida de la faceta galante y el rebajamiento de la figura al estrato social de los subalternos<sup>34</sup>.

A la vista de lo expuesto, parece claro que nuestro aragonés no solamente pertenece a la primera de estas ramas, sino que fundamenta su originalidad en el desarrollo de sus dos notas distintivas: por un lado, y de acuerdo con la tendencia general del *Auto dos Enanos* a privilegiar la acción sobre las expansiones líricas y retóricas, la galantería del fanfarrón no se traduce en este caso en un cortejo verbal (apenas esbozado), sino en el lance por el cual arrebató la hermosa presa a sus primeros secuestradores, llevándosela consigo y alejándola de su rival; por otro, obedeciendo a su vez al prurito del dramaturgo de multiplicar los resortes de hilaridad, la condición hidalga del español le permite en esta ocasión contar con la asistencia de un criado, ofreciendo al poeta una coyuntura inmejorable para deleitar a los espectadores con una nueva ocurrencia de la pareja farsesca compuesta por el señor con ínfulas y su necio sirviente.

<sup>34</sup> Recuérdese que los sucesores de Centurio en la tradición celestinesca pierden la precaria independencia de su precursor desde la temprana e influyente *Comedia Thebayda*, donde «el bravo (...) se incorpora a la servidumbre del enamorado» (M<sup>a</sup> Rosa LIDA DE MALKIEL, «El fanfarrón en el teatro del Renacimiento», 188). Sobre la evolución del tipo en el teatro coetáneo de orientación clasicista, cf. M<sup>a</sup> José FERNÁNDEZ GARCÍA, «Personajes castellanos en el teatro portugués del siglo XVI: I. El tipo del castellano fanfarrón y poeta», *Anuario de Estudios Filológicos*, XXII (1999), 113-129.

### 3.3. *La sabia italiana*

El cuarto cuadro de la representación (vv. 474-661) se abre con la salida a escena de tres actores «em trajos de pelegrinos» (acotación *post* v. 473). Los que así vienen «de caminho» (acotación *post* v. 488) no son otros que don Silvano y sus rústicos criados Gil Vaz y Marçal, quienes cumplen de esta manera lo anunciado al final del segundo cuadro, cuando el noble heredero portugués, enterado de la desaparición de doña Paula, decidía partir en su búsqueda. Según se desprende de su conversación, los viandantes han cruzado Francia y han llegado hasta Italia (más concretamente «cabe Roma», si hemos de dar crédito al dato que aportará Gil Vaz en su relato posterior de los hechos –v. 697–), por una razón que no se hace explícita hasta que avistan la torre en que, según aclara don Silvano, habita una sabia a la que pretende pedir información sobre el paradero de su amada.

Hace su aparición la nigromante «rodeada de fogos» (acotación *post* v. 532), provocando en los campesinos un pavor que no va a abandonarles ya mientras se encuentren en su presencia. El enamorado le expone su cuita y ella le satisface invocando a un espíritu familiar, que toma la palabra valiéndose del cuerpo del aterrorizado Marçal, para indicar a don Silvano que debe recorrer solo el reino de Aragón, haciéndose pasar por médico especialista en trastornos mentales. Devuelto el man al infierno, la maga recibe el pago por su servicio, restituye a Gil Vaz la movilidad de que le había privado para que no estorbara sus operaciones y, por último, se ofrece a hacer regresar a los rústicos hasta su finca portuguesa mediante un vuelo sobrenatural.

A la vista de este resumen, comprendemos que la figura de la sabia italiana resulta funcional en varios niveles diferentes de la dramatización. En primer lugar, en el plano del argumento, proporciona al héroe la información y las instrucciones necesarias para llevar a buen término su empresa de hallar y recuperar a la secuestrada doña Paula. Dicho con las palabras de Vladimir Propp, desempeña el papel de *proveedor* o *donante*, ratificando con su actuación la afinidad estructural de la anécdota respecto al paradigma del cuento folclórico maravilloso.

Sucede, además, que nuestro auto no solamente está vertebrado sobre una historia cuyo esquema corresponde al de los relatos populares maravillosos, sino que también se complace en explotar las posibilidades espectaculares y pintorescas ínsitas en los motivos sobrenaturales. Así, la aparición de la maga está anunciada por la visión de su morada, una imponente torre de aspecto extraño, probablemente siniestro, como sugiere la exclamación de los sobrecogidos rústicos: «Jesu! Que é aquilo acolá?» (v. 528). La explicación de don Silvano («Esta é a torre da sábia...» –v. 529–)<sup>35</sup>, que apenas logra calmar el recelo de los criados, alienta en los oyentes la expectativa de asistir a la escenificación de lo insólito. La maga no defrauda. Al contrario, irrumpe sobre el escenario envuelta en llamas infernales, convirtiendo a los rústicos en presas del pánico y ofreciendo una primera satisfacción al deseo de prodigios inducido en el auditorio. A su vez, se expresa en un idioma exótico (que debemos aceptar como italiano), añadiendo de esta manera otro motivo pintoresco al cuadro. Ejecuta, en el momento culminante de la escena, una ceremonia nigromántica, transformando al amedrentado Marçal en *medium* por el que habla un espíritu condenado. Por último, provoca el extraordinario viaje aéreo de los rústicos, cuyo final atisbaremos los espectadores en el cuadro siguiente, cuando «entra Gil Vaz e Marçal, como que vem pelo ar» (acotación *post* v. 676)<sup>36</sup>.

Comprobamos de este modo que la figura de la maga añade a su función argumental de *donante* el valor de introducir en la representación una situación de atractivo colorido exótico. Ahora bien, lo que para el espectador constituye una evocación, más o menos sugestiva, del misterio que envuelve a los saberes ocultos, desencadena en los supersticiosos y pusilánimes campesinos que acompañan al héroe el horror y la repulsión, expresados en

<sup>35</sup> Manuel Calderón transcribe «da Fabia», sin corregir el error del original.

<sup>36</sup> Manuel Calderón transcribe «como quem», pero el original trae *como q*, con tilde sobre la *q*, lo que normalmente funciona como abreviatura de *que*.

toda una serie de desatinados ademanes, de manera que la sabia italiana suma una tercera y última utilidad, la de ofrecer materia a las evoluciones hilarantes de los actores bufonescos del drama.

Visto desde otro ángulo, se descubre que nuestro personaje adquiere esta capacidad humorística gracias al hecho de que los rústicos se comportan ante ella como si se tratara de una vulgar hechicera, el tipo empleado de manera más frecuente en el teatro quinientista peninsular para ofrecer una visión satírica de la figura mágica, tal y como muestran, por ejemplo, la *feiticeira* de los vicentinos *Auto das fadas* y *Comédia de Rubena*<sup>37</sup>, o la protagonista de la *Farsa de la hechicera*, de Diego Sánchez de Badajoz<sup>38</sup>, especialista, por cierto, en la *philocaptio*, saber del que presumen también las alcahuetas de la literatura celestinesca.

Pero, evidentemente, nuestra Circe no responde a ese patrón, como tampoco al proporcionado por el segundo tipo satírico del mago en el teatro renacentista: el del falso nigromante, perfectamente dibujado en la comedia erudita italiana desde obras como *La Calandria*, de Bibbiena y, sobre todo, *Il Negromante*, de Ariosto, de donde pasa al teatro italianizante peninsular, como muestra, entre otros, el Pasquín de la *Comedia Carmelia*, de Juan de Timoneda<sup>39</sup>.

Tal vez, si nuestros rudos campesinos hubieran poseído alguna ilustración, habrían juzgado (pero no bien) que la «velha má» (v. 593) virtuosa en el «arte grumanta» (v. 680) constituía el resultado de la contaminación entre los dos tipos satíricos evocados, como lo son, por ejemplo, y cada uno a su manera, el clérigo nigromante del vicentino *Auto da Exortação da Guerra*<sup>40</sup> y la alcahueta Dolosina, no sólo hechicera, sino también instruida en la nigromancia (y nada menos que en París), según se dice de ella en la *Comedia Selvagia*, de Alonso de Villegas<sup>41</sup>.

Lo cierto es, sin embargo, que además del tratamiento satírico representado por esos tipos y figuras, el teatro renacentista muestra también cierta permeabilidad ante la visión poética de lo mágico y sus agentes, característica de los géneros (predominantemente narrativos) de lo maravilloso: el cuento folclórico, el relato caballeresco de los libros y de los *romanzi*, algunas novelas (como la quinta de la décima jornada del *Decamerón*), las prosas y versos pastoriles. A esta actitud más empática corresponden personajes vicentinos como las hadas bienhechoras de los citados *Auto das fadas* y *Comédia de Rubena*, así como la infanta Olimba de la *Tragicomedia de Don Duardos*<sup>42</sup>. A su vez, en la dramaturgia italianizante, no todos los taumaturgos se revelan como embaucadores: en la *Comedia Armelina*, de Lope de Rueda, por ejemplo, los pasos de los actores son guiados correctamente por un sabio griego, primero, y por un adivino morisco, después<sup>43</sup>; carácter y función que reaparecen o se anticipan en la mixtura de égloga y comedia en que consiste el *Coloquio de Selvagia*, de Juan de Vergara, mientras que en otro experimento intergenérico afín, el *Coloquio de Gila*, del ya mentado Lope de Rueda, se autoriza la

<sup>37</sup> Cf. Gil VICENTE, *As Obras*, vol. I, 377-387 (*Comédia de Rubena*), y vol. II, 229-246 (*Auto das fadas*).

<sup>38</sup> Cf. Diego SÁNCHEZ DE BADAJOZ, *Recopilación en metro*, ed. facsímil de la RAE, Madrid, Tipografía de Archivos, 1929, ff. 130v-134v.

<sup>39</sup> Cf. Julio ALONSO ASENJO, «El nigromante en el teatro preloquista», en *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, Valencia, Universidad de Valencia, 1991, 91-105. La *Comedia Carmelia* puede leerse en *Obras de Juan de Timoneda* (ed. Eduardo Juliá Martínez), Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1947-1948, vol. 2, 343-390.

<sup>40</sup> Cf. Gil VICENTE, *As Obras*, vol. I, 663-680.

<sup>41</sup> Se trata de otro de los detalles que revelan el aspecto más llamativo de esta obra, la contaminación sistemática y cuidadosa del modelo celestinesco y del proporcionado por la comedia erudita italiana. Puede consultarse en la ed. de José Sancho Rayón y el Marqués de la Fuensanta del Valle, Madrid, Rivadeneyra, Colección de Libros Españoles Raros o Curiosos, 5, 1873, *speciatim* acto II, escena 3ª, 114-116.

<sup>42</sup> Cf. Gil VICENTE, *As Obras*, vol. I, 387-388, 391-392, 529-532; vol. II, 244-256.

<sup>43</sup> Cf. Lope de RUEDA, *Las cuatro comedias* (ed. Alfredo Hermenegildo), Madrid, Taurus, 1985, 117-145, *speciatim* 132-136.

intervención de un hada para moderar la tentación suicida de los pastores aquejados de amor, de una parte, y para facilitar los reconocimientos que permitirán un desenlace armónico, de otra<sup>44</sup>.

Conviene detenerse, no obstante, en un par de testimonios que seguramente nos conduce hasta el lugar exacto de la imaginación dramática renacentista habitado por nuestra vidente italiana. Me refiero, en primer lugar, al *Auto de Florença*, de João de Escovar, cuyo asunto arranca del matrimonio de la pastorcilla que da título al drama y el noble D. Simão. Durante una ausencia, el marido deja a su esposa en compañía de D. Fernando, su hermano. Éste se enamora de la pastorcilla y la pretende. Ante su desdén, y al regreso del marido, la acusa de haberle movido amores. El esposo ordena matarla. Cuando el verdugo, un criado gallego, va a cortarle la cabeza, aparecen la Ventura y tres sabios: la primera le anuncia el cambio de su suerte y los segundos le invisten del atuendo y las facultades propias de un magistrado-gobernador. Actuando como tal, Florença desenmascara al traidor y reivindica su inocencia.

Tal y como apuntábamos arriba, este argumento comparte con el del *Auto dos Enanos* la dependencia respecto del modelo narrativo propio del cuento tradicional maravilloso. Conviene reparar en seguida en que, según dispone dicho modelo, la figura sobrenatural del *Auto de Florença*, esto es el grupo formado por la Ventura y los tres sabios, cumple la misma función de *donante* asumida por nuestra sabia italiana. Cabe señalar, así mismo, que el conjunto mágico que ayuda a la pastorcilla Florença presenta, como la maga que asiste a nuestro Don Silvano, un llamativo aspecto exótico, comenzando por el hecho de que tampoco los que componen aquél habitan el mismo territorio, ni hablan la misma lengua, que los demás personajes. Todo parece indicar, en definitiva, que la elaboración positiva, respetuosa y digna del ser mágico ocurre de manera especialmente clara en aquellos dramas cuyo asunto se organiza según el patrón del cuento folclórico maravilloso.

En el mismo sentido apunta el segundo de los testimonios anunciados, la colección teatral publicada por Juan de Timoneda bajo el título de *Turiana* (1565), donde aparecen dos piezas que nos interesan ahora. Por un lado, en la *Farsa Paliana* el nigromante Tolomeo interpreta un sueño, prefigurando el desarrollo de la historia e instruyendo a los protagonistas sobre el modo de comportarse para alcanzar un desenlace dichoso<sup>45</sup>. Por otro, en la *Farsa Florianiana* (cuyo texto sólo nos es conocido parcialmente, puesto que una extensa laguna central afecta al único ejemplar disponible) un nigromante italiano entrega al caballero Lameo la espada mágica con la que libera de su prisión encantada a la doncella del título<sup>46</sup>. Resulta significativo que Timoneda, adaptador del tipo satírico del nigromante embustero en su teatro italianizante, presente a su vez como nigromante, y precisamente italiano, al donante con poderes sobrenaturales de estos dramas-cuento. De esta manera, el editor, escritor y dramaturgo valenciano no sólo confirma la existencia de un subgénero dramático quinientista que, por su afinidad estructural con la narrativa tradicional maravillosa, acoge de forma natural el tipo del ser mágico benefactor, sino que además, mediante la caracterización de tal personaje, particularmente en la *Florianiana*, como nigromante italiano, ofrece un ejemplo de la fusión de tradiciones dramáticas que explica el diseño de la sabia italiana del *Auto dos Enanos*.

<sup>44</sup> Las dos piezas últimamente citadas componen, junto con el *Coloquio de los discordantes*, así mismo de Juan de VERGARA, el volumen preparado por Juan de TIMONEDA bajo el título de *Tres colloquios pastoriles de Juan de Vergara y Lope de Rueda* (Valencia, Juan Mey, 1567), feliz y recientemente recuperado y editado por Pedro M. Cátedra (San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2006). El morisco valenciano del *Coloquio de Selvagia* actúa en los vv. 370-479 y 748-920; el hada interviene en los vv. 354-413 y en dos de las tres escenas finales, en prosa, del *Coloquio de Gila*. El editor dedica varias páginas de su denso estudio crítico a la discusión de estas polifacéticas figuras: 292-319 y 455-465.

<sup>45</sup> Cf. *Obras de Juan de Timoneda*, vol. 3, 103-149.

<sup>46</sup> Cf. *Obras de Juan de Timoneda*, vol. 3, 319-328.

#### 4. Tipos bufonescos

##### 4.1. *Los rústicos*

Además de su funcionalidad argumental y de su carácter pintoresco, tanto los enanos como el castellano revelaban una faceta cómica: aquéllos, en su grotesco engreimiento sobre su atractivo sexual; éste, por lo que tiene de fanfarrón ridículo. En los párrafos que siguen nos ocuparemos brevemente de aquellos personajes que, irrelevantes para el progreso de la anécdota, comparecen exclusivamente para hacer reír al auditorio: los rústicos Gil Vaz y Marçal, así como el criado bobo Juan.

Los toscos campesinos que atienden la heredad de D. Silvano pertenecen a la casta escénica fundada por Juan del Enzina a partir del pastor ingenuo de las dramatizaciones navideñas, adensando sus rasgos costumbristas e hilarantes, por una parte, y aumentando la extensión de su papel, permitiéndole incluso protagonizar piezas de asunto y ocasionalidad profana, por otra<sup>47</sup>. Como se sabe, este tipo dramático marca el comienzo de la aventura teatral de Gil Vicente<sup>48</sup>, quien por su lado terminará nacionalizando la figura<sup>49</sup>, a la que dotará de un dialecto literario funcionalmente equivalente al sayagués de los pastores castellanos: la lengua rústica portuguesa. El personaje se mantendrá como uno de los interlocutores siempre disponibles en los autos de la llamada Escuela Vicentina, hasta que Simão Machado remate la tradición con broche de oro mediante la comunidad rústica que ameniza su *Comédia da pastora Alfea*<sup>50</sup>.

La nota fundamental de este carácter cómico es su completa carencia de cultura, manifiesta de manera evidente en su torpeza lingüística: en primer lugar, y sobre todo, se comunican mediante una variedad del idioma de condición inconfundiblemente primitiva y vulgar; de modo correlativo, experimentan chocantes problemas para comprender las expresiones de los hablantes cultivados, usen éstos el portugués cortesano (Marçal, por ejemplo, desconoce el vocablo *veador* –cf. vv. 959-961–), empleen el castellano, tan familiar a los espectadores como segunda lengua palaciega y literaria (así, los malentendidos chistosos se suceden en su diálogo con doña Paula –cf. vv. 132-174–), o, por último (aunque esta incompetencia resulta mucho más disculpable), hablen un idioma más lejano, como es el caso de la sabia italiana (ante quien reaparecen las malas interpretaciones ridículas –cf. vv. 563-568–).

Nuestro anónimo comediógrafo se recrea en la explotación de este rasgo humorístico, multiplicando su efecto mediante la asociación con otra característica atribuida en ciertas ocasiones al tipo: la presunción. No faltan, en efecto, los rústicos que, Polifemos de poquito, Coridones del terruño, Salicios de la aldea, alardean de sus bienes

<sup>47</sup> Sobre la configuración del tipo y su evolución en el teatro renacentista español, véase: John P. W. CRAWFORD, *The Spanish Pastoral Drama*, Philadelphia, Publications of the University of Pennsylvania, 1915; Noël SALOMON, *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1985, 17-149; Humberto LÓPEZ MORALES, *Tradicón y creaci3n en los orígenes del teatro castellano*, Madrid, Alcalá, 1968; Francisco LÓPEZ ESTRADA, *Los libros de pastores en la literatura española. La órbita previa*, Madrid, Gredos, 1974, 206-280; John BROTHERTON, *The pastor-bobo in the Spanish Theatre before Lope de Vega*, Londres, Tamesis, 1975; Joan OLEZA, «La tradición pastoril y la práctica escénica cortesana en Valencia (I): El universo de la égloga», en *Teatros y prácticas escénicas: El Quinientos valenciano*, Valencia, Institutió Alfons el Magnánim, 1984, 189-217; José M<sup>a</sup> DíEZ BORQUE, *Los géneros dramáticos en el siglo XVI*, Madrid, Taurus, 1987, 53-65.

<sup>48</sup> Rústicos de corte salmantino son, en efecto, los protagonistas de sus primeras representaciones: el *Auto da Visitaç3o* y el *Auto pastoril castelhano*.

<sup>49</sup> Proceso consumado en obras como el *Auto pastoril português* y la *Tragicomédia pastoril da Serra da Estrela*.

<sup>50</sup> Cf. José Javier RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, «Introducci3n», en Simão MACHADO, *Comédia da pastora Alfea*, 47-71.

de naturaleza y fortuna<sup>51</sup>. Entre ellos, tienen a veces la desfachatez de incluir supuestas destrezas intelectuales<sup>52</sup>, señalando de tal manera el campo al que pertenece la ridícula petulancia de nuestro zagalejo Marçal: a pesar de ser incapaz de entender lo que le dicen doña Paula, en el familiar español, o, peor aún, su propio amo, en portugués urbano, presume el mocito temerariamente de políglota, creyendo hablar no sólo castellano, sino también francés, mediante expedientes infantiles, como el de prescindir de las formas conjugadas del verbo (cf. vv. 129-174 y 494-505)<sup>53</sup>.

Como consecuencia de su ignorancia, el rústico se encuentra también expuesto a toda clase de superstición, ofreciendo de tal modo un nuevo flanco cómico muy útil en una trama como la del *Auto dos Enanos*, donde cabe enfrentarlo nada menos que a una nigromante, que los *apavora* primero con llamas sobrenaturales (cf. v. 534), los asusta después con los *biocos* que acompañan su conjuro (cf. v. 592), pega a la tierra al impotente Gil Vaz, introduce un espíritu familiar en el cuerpo de Marçal y los devuelve finalmente a ambos a su casa en un espeluznante vuelo mágico. En contraste con la serenidad del prudente y valeroso don Silvano, el pánico de los pastores, así como su incapacidad para comprender la situación, no pretende otra cosa que desatar la carcajada de los oyentes.

Junto a su limitación cultural y a sus errores intelectuales, el rústico expone a la risa del auditorio la serie de defectos morales característica de un ser embrutecido. Dentro de esa lista de vicios, y como uno de los más recurrentes, figura la pereza, puesta de manifiesto a menudo en jocosas escenas donde un superior exasperado incita vanamente al trabajo o reprende sin fruto la indolencia de un rudo subalterno, esquema al que pertenece la que se desarrolla en el séptimo cuadro de nuestro auto entre Gil Vaz y Marçal (vv. 867-924), aderezada con las sales habitualmente derivadas de la tozudez, la torpeza verbal y los disparates conceptuales que gobiernan la discusión<sup>54</sup>. Ocurre, por otro lado, que los protagonistas de la polémica son padre e hijo. Nos damos cuenta, en definitiva, de que el anónimo dramaturgo está combinando el motivo cómico de la desidia con otro paso más novedoso en la tradición de la teatralidad rústica: el de la disputa paródica paterno-filial, de manera que el efecto hilarante de la insostenible dejadez del hijo desobediente se enriquece mediante la exhibición de la ridícula solemnidad del progenitor desbordado<sup>55</sup>.

<sup>51</sup> Un ejemplo muy claro lo ofrece el pastor Bonifacio en la *Égloga o farsa del Nascimento*, de Lucas FERNÁNDEZ, vv. 1-60; cf. *Farsas y églogas* (ed. de M<sup>a</sup> Josefa Canellada), Madrid, Castalia, 1973, 165-167.

<sup>52</sup> Ya el mencionado Bonifacio de Lucas FERNÁNDEZ proclamaba: «Ño ay zagal (...) / en esta tierra, / tan sabiondo ni entendido» (*Égloga o farsa del Nascimento*, vv. 16-18). Por su parte, el pastor Pagano, de Bartolomé de TORRES NAHARRO, enumera toda una serie de saberes (*Comedia Jacinta*, V, vv. 133-156, en J. E. GILLET, "Propalladia" and other works of Bartolomé de Torres Naharro, Pennsylvania, Bryn Mawr, 1951, II, 359-360), comenzando por la astrología, de la que también presume, por ejemplo, el mozo rústico Gil en el *Auto do Duque de Florença*: «Conta o sonho, e vê-lo-ei, / e quiçais to destrinçarei, / que são sabedor da estrela» (vv. 1126-1128).

<sup>53</sup> De tal modo, nuestra obra ofrece el caso más elaborado de un aspecto «recorrente no teatro do século XVI», según escribe José CAMÓES: «o efeito de cómico produzido por personagens portuguesas tentarem fazer-se entender numa imitação de língua estrangeira» (*Teatro Português do Século XVI. I: Auto do Caseiro de Alvalade, Auto dos Escrivães do Pelourinho, Auto do Escudeiro Surdo, Auto de Florisbel, Auto de Guiomar do Porto*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2007, 12).

<sup>54</sup> El de la pereza es un vicio compartido por rústicos, parvos y simples. Recuérdense, por ejemplo: Gil VICENTE, *Auto da Fama*, en *As Obras*, vol. II, pp. 190-191; Sebastián de HOROZCO, *Historia de Rut*, en *Representaciones* (ed. Fernando González Ollé), Madrid, Castalia, 1979, pp. 181-187; Lope de RUEDA, *Coloquio de Camila*, en *Obras* (ed. Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, RAE, 1908, II, pp. 78-83; *Auto do Duque de Florença*, vv. 862-870; Simão Machado, *Comédia da pastora Alfea*, I, vv. 375-459.

<sup>55</sup> En su magna recapitulación de la materia dramática pastoril, Simão Machado también amplificará este tema: cf. *Comédia da pastora Alfea*, II, vv. 1558-1629.

#### 4.2. *El bobo*

A medida que los argumentos dramáticos renacentistas fueron trasladándose de las majadas a la ciudad, el papel cómico desempeñado otrora por el rústico zafio pasó a ser ejecutado por su réplica urbana: el criado simple. El de nuestro auto asiste a su amo, el hidalgo español, en el camino y en la morada.

Acompaña, en efecto, la primera salida al tablado del castellano, en la segunda escena del tercer cuadro, convirtiendo con sus intervenciones el tramo inicial (vv. 384-418) en un embrionario intermedio humorístico. El bobo, que viene sustrayendo sin permiso las viandas de la alforja, pretende hacerse perdonar sus hurtos pasados y los que tiene pensados para el futuro mediante burdas mentiras o proponiendo a su señor acuerdos absurdos, exhibiendo en definitiva su glotonería ridícula y su no menos hilarante mezcla de sandez y torpe trapacería, con la que se gana el título de «bestia (...) maleciosa» (v. 403). En los compases finales de la misma secuencia, el simple pretende suscitar nuestra risa mostrando el desmesurado pavor que le producen los síntomas de locura de doña Paula (vv. 456-473).

En la segunda escena del sexto cuadro, situado en la casa aragonesa del español, el criado sale al tablado para anunciar la llegada de alguien (vv. 732-741). A pesar de las deturpaciones textuales que oscurecen el pasaje, comprendemos sin dificultad que su actuación en este punto está destinada a hacernos reír de su falta completa de memoria y de su ineptitud para entender y cumplir las órdenes más sencillas. En seguida, su estupidez le llevará a entrometerse y entorpecer con necedades el examen médico que aparentemente está llevando a cabo el supuesto psiquiatra portugués (vv. 762-773). Descubierta la burla de doña Paula y don Silvano, el simple criado, temeroso de que el castellano descargue su ira sobre él, teje otra burda mentira en que vuelve a mostrar su inocente malicia (vv. 840-866).

En la tradición portuguesa, el origen del personaje se halla en el *parvo* vicentino. Apenas discernible del ignaro zagalejo en alguna ocasión (como ocurre con el Joane del *Auto da Fama*), aparece dibujado con un perfil más nítido ya en *O Velho da Horta*, donde el criado *parvo*, también llamado Joanne, mezcla necedades y alusiones a su glotonería mientras transmite al amo un recado de su esposa. Réplicas de esta figura comparecen en obras como la *Comédia de Rubena* (tercera parte), la *Frágua de Amor* y la *Nau de Amores*. La actuación más singular del tipo se produce, sin embargo, en el prólogo de la *Floresta de Enganos*, recitado por un filósofo que, por lo afilado de su lengua, padece un desesperante castigo: «ataron así conmigo / este bobo que aquí veis»<sup>56</sup>.

No obstante lo dicho, en este aspecto los dramaturgos de la escuela vicentina deben de haber recibido también la influencia de los poetas-representantes españoles, cuyo teatro se caracteriza por un predominio tan acentuado de la orientación lúdica y humorística que los episodios cómicos de los autos, farsas, coloquios y comedias terminaron obteniendo el reconocimiento explícito de su autonomía, verificada por su aptitud para ser transferidos de una a otra representación extensa. Aludimos, por supuesto, al proceso de configuración del paso o entremés como género dramático, delimitado, entre otros rasgos, por la serie de tipos que conforman la galería de sus personajes, donde sobresale precisamente la figura del simple o bobo<sup>57</sup>.

Entre las notas que lo describen, constitutivas de otros tantos resortes humorísticos, se hallan en efecto las seleccionadas para caracterizar al Juan del *Auto dos Enanos*. Escribe Eugenio Asensio:

<sup>56</sup> Vv. 19-20, en Gil VICENTE, *As Obras*, vol. I, 480.

<sup>57</sup> En opinión de Eugenio ASENSIO, el simple y el fanfarrón cobarde son las «dos columnas» del entremés en su primer estadio, el de Lope de Rueda (cf. *Itinerario del entremés*, Madrid, Gredos, 1971 [2ª ed.], 45). A propósito de esa misma producción, Juan M<sup>a</sup> MARÍN escribe: «El protagonista principal de casi todas estas piezas es el simple» («Introducción» a Lope de RUEDA, *Pasos completos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1990, 29).

Esencialmente, es percibido como diferente, como el estúpido cuya inteligencia inferior no alcanza el nivel normal y suscita en los espectadores un sentimiento de superioridad halagador<sup>58</sup>.

Algunas de sus «constantes pruebas de estulticia» son, según Juan M<sup>a</sup> Marín, que no acaba de comprender las recomendaciones que se le hacen ni las órdenes que se le dictan; desmemoriado, apenas logra retener lo que se le acaba de decir; le falta discreción para actuar de acuerdo con las normas sociales o para controlar sus reacciones más espontáneas...<sup>59</sup>

Esta enumeración de torpezas recubre perfectamente la actuación de nuestro criado en las escenas segunda y tercera del sexto cuadro. Todo lo que debía hacer en aquella consistía en anunciar a su amo la llegada a la casa de un médico portugués y comunicar a éste la invitación para entrar. La tarea se complica, sin embargo, tanto por el hecho de que en el camino entre la puerta de la calle y la sala ha olvidado lo que tenía que decir, como porque entiende al revés la respuesta de su señor. Una vez en la casa el falso psiquiatra, el simple muestra su ignorancia completa de las reglas del juego social, al inmiscuirse neciamente en la acción y la conversación, solicitando también para sí un examen médico y prorrumpiendo en lamentos cuando se le asegura que habrá de morir algún día. Actitudes semejantes a estas exhibe, por ejemplo, el simple Juan Sano, de la *Farsa Paliana*, de Juan de Timoneda, mencionada arriba, incapaz de memorizar las instrucciones que su señor pretendía hacer llegar por medio de él al capataz de su plantación<sup>60</sup>.

«A la estulticia que lo define» —continúa Juan M<sup>a</sup> Marín— «viene a sumarse la glotonería: [el simple siempre arrastra un hambre insaciable]<sup>61</sup>. Esta dolencia parece aquejar también al fámulo de nuestro castellano, especialmente en el tercer cuadro de la representación, donde no solamente nos enteramos de que ha dado buena cuenta bajo cuerda de uno de los panes de la alforja, sino que nos anuncia su disposición a hacer lo mismo con otro, al tiempo que urge a su amo para detenerse a comer, sin querer esperar siquiera a llegar «cabe la fuente del pino» (v. 410). Tampoco habría llegado a su destino, a buen seguro, el pastel cuyo transporte se le hubiera encomendado, del mismo modo que el simple y tragón Leno no puede entregar a Troico la hojaldra de Timbria, sino tan sólo el rastro de olor que ha dejado en el envoltorio<sup>62</sup>.

Nuestro criado, como Leno, es tragón. Y así como éste pretende eximirse de la responsabilidad de haberse comido la mantecada apelando a días aciagos y a hojaldras aciagas, aquél inventa la historia de que un «lagartón» (v. 391) le ha robado el pan, aventurando incluso la posibilidad de que alguna «raposa» (v. 400) repita el hurto. Pretende, por lo tanto, engañar a su amo, en una actitud que le vale, según decíamos, la calificación de «bestia (...) maleciosa» (v. 403), relacionada con el aspecto más ambiguo del tipo. En palabras de Juan M<sup>a</sup> Marín, al simple

se le sube a las tablas para que ría el auditorio con sus disparates, pues el menos avisado de los espectadores se sentirá muy superior al personaje y complacido y hasta halagado ante tanto desatino. Por eso no deja de sorprender que a veces adopte, curiosamente, una conducta distinta y se comporte como un criado malicioso y ladino, con cierto ingenio para el mal, sin perder por ello otros rasgos esenciales del necio<sup>63</sup>.

<sup>58</sup> *Itinerario del entremés*, 52.

<sup>59</sup> «Introducción», 30-31.

<sup>60</sup> *Obras de Juan de Timoneda*, vol. 3, 108-110.

<sup>61</sup> «Introducción», 31. Eugenio ASENSIO observa igualmente que el bobo adolece de un «hambre (...) inmortal» (*Itinerario del entremés*, 54).

<sup>62</sup> Se trata del incidente nuclear del primer entremés del *Coloquio de Timbria*, titulado convencionalmente *La mantecada*. Cf. Lope de RUEDA, *Pasos completos*, 199-202.

<sup>63</sup> «Introducción», 30.

Quizá sería más exacto decir que el bobo de Lope de Rueda, como el de nuestro auto, manifiesta cierta disposición para la traza, pero carece completamente de la astucia necesaria, de modo que sus intentos de protegerse mediante engaños no solamente fracasan, sino que resultan ridículos por su transparencia. Ese es el efecto de las inverosímiles fábulas de nuestro Juan sobre el lagarto y la raposa, así como de la urdida por el citado Leno de Lope de Rueda, cuando pretende disuadir a su amo de que le castigue haciéndose pasar por ratón de las Indias<sup>64</sup>. En uno y otro caso, la ingenuidad con que se concibe y ejecuta la treta no hace sino subrayar irónicamente la estulticia del personaje<sup>65</sup>.

---

<sup>64</sup> En el quinto paso del *Coloquio de Timbria*, conocido por el título de *El ratón manso*. Cf. Lope de RUEDA, *Pasos completos*, 213-215.

<sup>65</sup> Ya Eugenio ASENSIO reconoció que «El bobo encierra mayor complejidad que la que salta a primera vista». Junto a su necedad esencial, también «puede representar al débil e indefenso frente al fuerte, astuto o injusto que le veja, burla y maltrata. (...) En esta segunda función se crecerá ridiculizando al fuerte, humillando al astuto, dando la réplica al pedante». Concluye, no obstante, que «La segunda función, la de representar la inocencia oprimida y a veces triunfante, está casi enteramente ausente de las piezas de Rueda, en las cuales el personaje encarna meramente la ignorancia y necedad». Serán sus imitadores los que elaboren esa faceta: «La escuela de Rueda –quiere decir los entremeses en prosa que dominan hasta entrado el siglo XVII– desarrolló esta posibilidad», de manera que «cómo la simplicidad se va tiñendo de malicia, lo observamos a medida que avanza el tiempo» (*Itinerario del entremés*, 53-54). El simple de nuestro auto está diseñado, sin embargo, según el modelo del batihoja sevillano.