



Liquids

Revista d'estudis
literaris ibèrics

Nº 3, 2009, pp. 79-96

Issn: 1998-2513

**DE LA NOVELA A LA ESCENA: LOS MECANISMOS DE DRAMATIZACIÓN DE
DON DUARDOS DE GIL VICENTE**

TATIANA JORDÁ FABRA

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

RESUMEN: Este trabajo trata de estudiar el proceso de transformación de una Novela de Caballerías en una obra dramática susceptible de ser representada, mediante la identificación de los mecanismos que utiliza el autor para ello. Con este pequeño estudio se pretende poner de manifiesto la interesante relación entre géneros durante una etapa en la cual las fronteras entre ellos todavía no estaba definida.

PALABRAS CLAVE: novela de caballerías, teatro portugués, literatura comparada, adaptaciones literarias

ABSTRACT: This work tries to study the transformation process of a Novel of Cavalries into a dramatic piece susceptible of being performed, through the identification of the ways that the author uses for it. This brief study tries to highlight the interesting relation among genres during a stage in which the borders between them were not defined yet.

KEYWORDS: chivalric romance, Portuguese theatre, compared literature,, literary adjustments

I. *DON DUARDOS* O LA MADUREZ DEL TEATRO VICENTINO

Don Duardos está considerada por muchos la *ópera prima* de Gil Vicente. Según Stephen Reckert, es como un poema cuya belleza radica tanto en las poesías líricas que contiene como en la “sabia maestría con que Vicente ha estructurado, mediante recursos puramente dramáticos la pieza [...] el argumento, los motivos y los personajes, aunque extraídos directamente del *Primaleón*, sirven, no obstante, para proporcionar al autor un estribo en el que apoyarse [...]”.¹ Esta ponderación de las cualidades líricas de la obra no ha evitado, precisamente, que parte de la tradición crítica haya observado que *Don Duardos* es una composición que retorna al primitivo teatro declamado de los primeros años del siglo XVI. Tampoco lo ha hecho la noticia de que la obra pudo no estrenarse debido a la muerte del monarca, pues parte de los investigadores han considerado, incluso, que la obra ni siquiera se escribió para ser representada, sino para ser leída en voz alta.²

La polémica, sin embargo, no afecta en lo esencial a nuestras consideraciones pues abordamos el texto de Vicente como un escrito en donde importan las marcas que lo convierten en texto dramático, manteniéndonos al margen de que éste pudiera o no llevarlo a cabo por las diversas circunstancias que, en este momento de anteprofesionalización, podían impedir que una obra llegara a estrenarse. Pese a ello, sí nos interesa señalar que, tal vez, la obra fuera pensada tanto para la lectura como para su puesta en escena, lo cual explicaría también la perfecta imbricación del lirismo con la acción. Esta posibilidad no es remota en ningún caso pues, en el momento de su escritura, los autores comenzaban a publicar los textos y a difundirlos mediante la imprenta. Tales perspectivas aumentarían, suponemos, la preocupación de los mismos por la calidad literaria, aunque su carácter dramático configurara un texto de alta virtualidad escénica.

¹ «Estudio preliminar» en Manuel CALDERÓN (edición, prólogo y notas), *Teatro castellano de Gil Vicente*, Barcelona, Crítica, 1996, p. 15.

² La mayor parte de vicentistas se pone de acuerdo en considerar *Don Duardos* como la obra de mayor valía retórica o lírica, pero una de las más paupérrimas en cuanto a posibilidades escenográficas o, si se quiere, cualidades dramáticas. Algunos, incluso, sostienen que aquí Vicente da un giro en la evolución de su ejercicio escénico, y renuncia a la curiosidad escenográfica que había presidido sus farsas. Vid. Ángel SANMIGUEL, “La evolución del espacio escénico ideal en la obra en castellano de Gil Vicente” en Jean CANAVAGGIO (ed.), *Edad Media y Renacimiento: continuidades y rupturas*, Caen, Université de Caen, Centre de Publications, 1991, pp. 145-159.

Un texto, decíamos, elaborado con esmero y que responde al cambio en el gusto que se está operando en la corte, al cual intenta adaptarse el dramaturgo mediante un viraje bastante radical, que lo aleja de las *baxas figuras* de farsa y lo acerca a otras de mayor dignidad:

Como quiera (excelente Príncipe y Rey muy poderoso) que las comedias, farsas, y moralidades que he compuesto en servicio de la Reyna vuestra tía (cuanto en caso de amores) fueron figuras baxas, en las quales no había conveniente retórica, que pudiese satisfacer el delicado espíritu de V.A., conocí que me cumplía mater más velas a mi pobre fusta. Y así con deseo de ganar su contentamiento hallé lo que en extremo deseaba, que fue D. Duardos y Flérída, que son tan altas figuras como su historia cuenta, con tan dulce retórica y escogido estilo, cuanto se puede alcanzar en la humana inteligencia: lo que yo aquí hiciera si pudiera tanto como la mitad del deseo, que de servir a V.A. tengo [...]³

Sus fuentes de inspiración son bastante explícitas: por un lado, es obvio que la materia (i.e., los personajes y la temática) surge de las páginas de la novela de caballerías *Palmerín de Oliva* cuya continuación cuenta las hazañas de *Primaleón*⁴ y, en el segundo libro, los amores de Flérída, hija del Emperador Palmerín de Constantinopla, y Don Duardos, príncipe de Inglaterra.⁵ Y es que las novelas caballerescas gozan del favor regio en ese momento ya que constituyen un elemento de gran alcance propagandístico por el tono épico que ensalza los valores caballerescos, y contribuyen a la idealización de la Corte como molde de perfección. No obstante, hay otra influencia sobresaliente en ella, pues *Don Duardos* también se encuentra en deuda — quizá la que más de entre todas sus obras— con la tradición del *momo*, puesto que la obra comienza precisamente con un torneo y la Corte reunida en torno a él.⁶ Se produce una superposición de roles, y la Corte que se encuentra reunida

³ *Tragicomédia de Don Duardos*, incluida en M^a Leonor CARVALHÃO BUESCU (ed.), *Compilaçam de Todas as Obras de Gil Vicente*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da moeda, 1983, vol. II, p. 13. Como únicamente citamos por esta edición, en adelante sólo señalaremos los versos.

⁴ Para este estudio se ha utilizado la edición de M^a Carmen MARÍN PINA, *Primaleón*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1998.

⁵ Cf. SITO ALBA, M., "El teatro en el siglo XVI (desde finales de la Edad Media a comienzos del siglo XVII)", en José M.^a Díez BORQUE (dir.), *Historia del teatro en España*, I, Madrid, Taurus, 1984, p. 209.

⁶ La voz 'momo', se entiende, no se refiere aquí a los gestos y ademanes de histriones y juglares, sino a "una pieza de breve duración, que antiguamente (siglos XV y XVI) solía representarse en los festejos de la nobleza [...]"

Manuel GÓMEZ GARCÍA, *Diccionario Akal de Teatro*, Madrid, Akal, , 1997, p. 562.

en la *ficción* se corresponde con la Corte de la *realidad*;⁷ lo que no conocemos es el grado de participación de los asistentes, y nos preguntamos, por ejemplo, si diría el Rey su papel correspondiente en la función o sería un actor quien lo representara. El concepto del *teatro* como *juego* está plenamente vigente en esta comedia, y este *momo* dentro de otro *momo* así lo demuestra.

Las diversas polémicas en torno al problema de las fuentes de esta obra son enormemente interesantes, mas vamos a centrarnos únicamente en los aspectos que, a nuestro modo de ver, resultan más pertinentes para los asuntos que ocupan un lugar prioritario en estas páginas, renunciando así a un análisis más profundo y extenso de esta magnífica pieza dramática. En ella, junto al esfuerzo por el cambio de temática, queda patente el gran avance en la técnica de composición del autor luso, ya que una parte importante de la materia diegética de la novela se encuentra transformada en *teatro* a través de una gran cantidad de recursos cuya identificación y análisis constituyen el objeto de este trabajo.

Únicamente, pues, aspiramos a dejar al descubierto una pequeña puerta a la teatralidad que contiene *Don Duardos*, que ha quedado sin explicar y que, a nuestro modo de ver, no sólo existe sino que es de capital importancia para comprender la relevancia de la obra vicentina en el *continuum* teatral peninsular. Para ello, trataremos de establecer de qué manera transforma Gil Vicente la materia narrativa en substancia teatral, de la que es, sin duda, una de las composiciones más hermosas de la literatura universal.

II. ADAPTACIÓN DE LA NOVELA AL GÉNERO DRAMÁTICO

2.1. ALTERACIONES Y OLVIDOS SOBRE LA ESCENA

La primera cuestión que surge ante nosotros es la identificación de los obstáculos y facilidades que encontraría Vicente al enfrentarse al gran reto que, sin duda, representó esta *tragicomedia*. Parece obvio que el hecho de que la novela fuera conocida por todos constituía un arma de doble filo, pues, aunque la fama de la historia sirviera positivamente a la economía teatral, es cierto que resultaría más difícil entretener y sorprender al público. De otro lado, la tarea de concentrar la enorme materia diegética en un drama —más breve, por definición genérica— fue, seguramente, el siguiente problema, ya

⁷ Cf. Stephen RECKERT, *Espíritu y Letra de Gil Vicente*, IN-CM, Lisboa, 1983, cap. I, p. 41.

que no sólo habría de resumir la obra y trasladarla al escenario, sino también convertirla en un objeto susceptible de ser representado, dotándola de potencial escénico. Afortunadamente, Vicente contaba con una larga trayectoria como autor y director, hecho por el que halló la manera de transmitir el mensaje deseado a través de la espectacularidad, el divertimento, el ingenio y el juego, eso sí, sujetos por el corsé del decoro que imponía la nueva temática.⁸

Al enfrentarse a la lectura de ambas obras, llama la atención la enorme síntesis realizada con gran acierto por el maestro lusitano al escoger los nudos esenciales del argumento y despojar la acción de cualquier detalle o acción secundaria que pueda distraer la atención del público. De esta forma, mientras en la novela encontramos el universo caballeresco atomizado en episodios de amor, acción, valor, magia o guerra; en el drama vicentino el amor es sujeto y objeto de la historia. Frente a lo que cabría esperar, esta reducción contribuye a la excelencia de la obra, que radica en la amplificación y hondura significativa que consigue plantear la unidad temática. Así, donde el *lector* del *Palmerín* se había encontrado con las peripecias de unos caballeros y sus damas, asistió más tarde, ya convertido en *público*, a la reflexión sobre la pureza del verdadero amor y su necesaria independencia de la condición social; mientras en la novela el héroe pasaba por diversos escenarios donde se desarrollaban sus pruebas y heroicidades, la historia de *Don Duardos* se concentra en el momento de la trama en que éste se disfraza de villano para intentar conquistar a Flérida en el huerto que trabaja.

Para Vicente lo esencial es la lucha interna que ambos sostienen en este entorno, y los diálogos y largos soliloquios permiten que seamos testigos de la evolución de su relación y de cómo Don Duardos le enseña a reconocer y aceptar sus genuinos sentimientos. Nuestro héroe sólo sale del huerto para enfrentarse a Camilote, caballero que ofende a Flérida y desafía a todo aquel que no reconozca la superioridad de su dama. Único momento, pues, de

⁸ “El decoro en las comedias es como el gobernalle en la nao, el cual el buen cómico siempre debe traer ante los ojos. Es decoro una justa y decente continuación de la materia, conviene a saber: dando a cada uno lo suyo, evitar las cosas impropias, usar de todas las legítimas, de manera que el siervo no diga ni haga actos del señor, et e converso, y el lugar triste entristecello, y el alegre alegrallo, con toda advertencia, diligencia y modo posibles, etc.”

«Prohemio» a la *Propalladia* de TORRES NAHARRO, reproducida en SÁNCHEZ ESCRIBANO y PORQUERAS MAYO, *Preceptiva dramática española. Renacimiento y Barroco*, Madrid, Gredos, 1971, pp. 64-65.

separación y muy breve, imaginamos, para mantener en tensión las fibras de sus relaciones.

Por otro lado, Gil Vicente decide perder por el camino relevantes sucesos del relato caballeresco como el embarazo de Flérida, ya que al drama le resulta más provechoso obviar este hecho y demorar su entrega hasta los últimos versos. Las tribulaciones de los amantes son el punto de partida y el fin de trayecto de *Don Duardos*, pues el dramatismo se encuentra en la voluntad de éste, que lucha para que Flérida rompa con las ataduras sociales, y en la resistencia de ella, que resulta vencida finalmente por la pureza de la pasión de Julián. Por ello el autor no duda en mutilar el argumento, eliminando otro episodio en que la dama descubre —confesada entre sueños— la verdadera identidad de Julián: es claro que para dotar de significado el mensaje de que el amor no conoce barreras, ella ha de arriesgar su honor y marchar junto a su amado sin conocer su verdadera identidad.

Un final emocionante y dramático que, como el resto de cambios, trató de agradar y sorprender desde el escenario. Veamos ahora de qué manera dan el salto al drama los personajes y cómo vehiculan la historia.

2.2.- PERSONAJES Y FUNCIONES. LA PALABRA COMO ELEMENTO DEFINIDOR

Pero la dramaturgia no termina con la creación de nuevas líneas argumentales o el *olvido* de otras, al *mestre* Gil le interesa —por encima de todo— otorgar a los personajes el *alma* que no poseían en la novela, haciéndolos caminar por veredas repletas de un gran lirismo que vuelca sus miedos y deseos a través de técnicas como el soliloquio. Veredas, donde los diálogos, los dobles sentidos y los apartes les confieren a estas figuras, originariamente planas, el relieve y entidad necesarios para el tablado. Nos interesa reproducir aquí la definición de *soliloquio* que ofrece Patrice Pavis:

Discurso que una persona o un personaje se dirige a sí mismo. El *soliloquio*, más aún que el *monólogo*, se refiere a una situación en la que el personaje medita sobre su situación psicológica y moral, desvelando de este modo, gracias a una convención teatral, aquello que, de lo contrario sería un simple monólogo interior. La técnica del soliloquio revela al espectador el alma o el inconsciente del personaje: de aquí, su dimensión épica y lírica, y su capacidad

para convertirse en un fragmento escogido separable de la obra y dotado de un valor autónomo [...]º

De este modo, un amplio sector de vicentistas ha afirmado categóricamente la dimensión psicológica de los personajes de esta obra; a nosotros, sin embargo, nos parece obvio que aquí los largos soliloquios reflejan dicha dimensión, pero también hacen avanzar la trama. En nuestro análisis, veremos las pruebas que aportamos para ello, pues no creemos que dichos parlamentos ofrezcan solamente una oportunidad para el lucimiento poético del autor, sino que son momentos exigidos por las necesidades dramáticas y, por tanto, con una funcionalidad clara.

Cuando D. Duardos comprende que la verdad de los sentimientos es esencial, decide conquistar a Flérida abandonando su aspecto de caballero para tomar los *viles paños* de pastor. Se disfraza —como ya había sucedido en la *Comedia do Viúvo* o en la *Comedia de Rubena*—, siguiendo así con el tópico del *príncipe encubierto*. Deja de ser el Doncel del Mar para convertirse simplemente en un hombre; un hombre sencillo al que los hortelanos que cuidan la huerta de Flérida hacen pasar por su hijo, Julián, pues éste les promete desenterrar un tesoro —inventado, claro— y darles una parte. El *disfraz* posee una función dramática que vehicula la totalidad del drama, pues como apunta Álvarez Sellers: “Ese juego de ausencia-presencia, ver-no ver, saber-ignorar, articulará la historia desde el principio, sustentado por el consejo de la infanta Olimba a Don Duardos: “cúmpleos mudar la vida / y el nombre y el estado / y el vestido”.¹⁰ A partir de entonces, los amantes se verán inmersos en un conflicto que pivota en torno a la curiosidad de la dama y la obstinación en el engaño de su amado.¹¹

El personaje de Flérida experimenta, si cabe, una evolución mayor o, al menos, más explicitada en el texto que la del propio Don Duardos: pasa de la más alegre superficialidad en su primera incursión a la huerta, a las dudas y a la incertidumbre al verse en el trance de escoger entre arriesgar la seguridad que su estatus le proporciona o ceder ante la fuerza de la pasión de un hombre cuya identidad no conoce —aunque intuye—. Hasta intenta rebelarse contra

º *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1998, p. 430.

¹⁰ “Peligros de amor y trampas del Lenguaje: *Don Duardos* de Gil Vicente”, *Quadrant*, 12, Montpellier, Université Paul Valéry, 1995, p. 9.

¹¹ *Ibidem*, pp. 6, 9-11.

sus propios sentimientos ante la determinación de las ardientes palabras de Don Duardos:

D. DUARDOS [...]

sed vos Roma, yo Trajano

para vos.

Sed para mi Constantino,

[...]

y yo la moça del molino,

la que él hizo por amor

Emperadora.

[...]

FLÉRIDA Vámonos d' aquí, Artada,

de esta huerta sin consuelo

para nos,

De fuego seas quemada,

y sea rayo del cielo,

plega a Dios!¹²

Creemos que el ejemplo es bastante gráfico y representa bien las contradicciones internas de una mujer que, unos versos atrás, cada vez más rendida a la pureza del amor de Don Duardos, le pide, entrando en el juego del doble sentido: “Julián, ve tu ahora / y cógeme una manzana”.¹³ Estamos de acuerdo con Stanislav Zimick cuando señala la enorme importancia de los diferentes estadios por los que pasa el alma de Flérída; los tránsitos de uno a otro son, incluso, más destacables que los del propio Don Duardos.¹⁴

En Flérída encontramos a una mujer que también debe desafiar los tópicos del amor cortés —he aquí su tragedia—, pues ha de ser ella quien se sacrifique por su amado, ya que éste le exige el abandono de su casa para fugarse con un rostro (y una promesa) anónimo.¹⁵ Don Duardos necesita que tome esa decisión para darse la oportunidad de conocer el amor verdadero y sufre por ello, pues si ella decidiera no arriesgarse, él lo perdería todo. A tal

¹² Pp. 66-67.

¹³ Pp. 66-67.

¹⁴ Cf. *Op. cit.*, pp., 98-99.

¹⁵ “Haciendo gala de una modernidad inusitada, Gil Vicente convierte lo que podría haber sido una trama ejemplar de amor cortés en una reflexión acerca de los sentimientos y los valores sociales a los que deben dirigirse. [...] otorga el protagonismo a la mujer, objeto encumbrado por los poetas cortesanos para ser, en el fondo, sujeto pasivo de sus afectos. Bien distinto es el planteamiento de *Don Duardos*. Es cierto que el caballero es quien toma las riendas del destino para dirigir hacia él el corazón de su dama [...]”.

ÁLVAREZ SELLERS, M^a Rosa. “Personajes femeninos en la literatura renacentista portuguesa”, en FERRAN CARBÓ [et.al] (eds.), *Dona i Literatura, Quaderns de Filologia III*, València, Universitat de València, 1997, pp. 8-9.

punto llega su pasión, pasión convertida en lamentos y lágrimas sinceras, que difieren de las cuitas de las novelas de caballerías pues hay humanidad en ellas. Humanidad, sí: la esencia del teatro moderno.

Podría argumentarse, por el contrario, que el hecho fantástico de que Flérída se enamore de Don Duardos a causa de un encantamiento es el naipe que provoca el derrumbe del castillo, pero nosotros creemos en la tesis de que la copa encantada simboliza el despertar o madurez de Flérída cuando reconoce la pureza del verdadero amor. Además, Vicente conseguiría un momento de magia y catarsis repleto de emoción:

Después de beber FLÉRIDA, dice ella:

FLÉRIDA ¡Oh, qué agua tan sabrosa!
 toda se m'apostó
 'n el corazón.
 Y la copa, ¡muy graciosa!
 ¡Oh, Dios libre a quien la dio
 de pación!

DON DUARDOS Voy, señora, a trabajar,
 Dios sabe quán trabajado.

FLÉRIDA Mucho mejor empleado
 te devieras emplear.
 Tu figura,
 en tal hábito y tonsura,
 causa pesar en te viendo.
 ...
 ¿Adónde te quieres ir?
 No te vayas, por tu vida;
 tien sosiego.
 Y si te avías de partir,
 ¿para qué era tu venida,
 irte luego?

(Vv. 1025- 1036 y 1054-1059)

El Caballero y la Dama convertidos, pues, en dos almas en comunión cuya naturaleza requiere, por consiguiente, la transformación de algunos personajes que han de contribuir tanto a su caracterización como a la elaboración del mensaje global. Como ya hemos comentado, Vicente elimina

algunos de ellos al igual que lo hace con ciertos capítulos, pero mantiene a los que considera esenciales para el desarrollo de la trama. Ejemplo de ello es el de los varios sirvientes y ayudantes del héroe novelesco, sintetizados en el drama en uno solo: la infanta Olimba, de seguro escogida por ser la maga que prepara a Don Duardos el filtro amoroso destinado a Flérida, quien, a su vez, contará con la ayuda de Artada. Esta operación mejora el entendimiento de la trama pues lo realmente importante es que se cumpla la función de *auxiliar*,¹⁶ aunque la elección debió atender, por otro lado, al enriquecimiento del espectáculo por medio de la escena en que la maga traza el plan para atrapar el amor de Flérida. Dicho pasaje posibilitaría la irrupción en escena de cierto ambiente de magia y oscuridad, sin duda requerido por las misteriosas palabras de Olimba al aclamarse a la Diosa pagana Venus.

Pero existe otro valioso ejemplo que demuestra la maestría del autor: nos referimos a las parejas Maimonda-Camilote y Julián-Constanza, que sirven para elaborar la imagen del ideal de amor representado por la pareja de Flérida-Don Duardos. En la novela no existe tal contraposición, pues Maimonda y Camilote son utilizados para que el caballero se luzca ante su amado, mientras que en el drama vicentino cumple la función de escenificar el falso amor cortés. Lo mismo ocurre con el binomio Constanza-Julián, guardianes del huerto de Flérida y, en cierta forma, coadjutores también de Don Duardos: su transformación es bastante importante porque en la novela aparecen como unos villanos avariciosos y no hay en sus páginas nada comparable a los bellos y deliciosos diálogos de amor en escena. Respiran el aprecio que siente Vicente hacia la vida y gente sencilla, tan contraria a la vanidad y falsa espiritualidad cortesana. Esta simpatía es tal vez el motivo por el que el autor atenúa su codicia y los convierte en símbolo de la igualdad de calidades ante el amor verdadero (espiritual) por medio de diálogos propios de un amor tan idealizado y profundo como el de los protagonistas. Sirven, pues, a la caracterización del amor sincero frente al modelo cortesano, aunque también posibilitan el desarrollo de la acción:

COSTANZA ¿Qué miráis, mi corderito?

¹⁶ Nos referimos a la función narrativa del personaje que W. Propp (*Morphologie du conte*, París, Le Seuil, 1965, p. 165) define como “la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga”, según la cual el texto dramático puede descomponerse en motivos y actantes, que para Propp son siete: el héroe, el falso héroe, el agresor, el donante, el auxiliar, la princesa y el mandatario.

JULIÁN ¡Quán ufano y quán bonito
 está el pomar dende ayer!

COSTANZA ¡Oh, qué cosa es el verano!

JULIÁN Mirad, mi alma, el rosal
 cómo está tan cordeal
 y el peral tan loçano.

COSTANZA ¡Quán alegre y quán florido
 está, señor mi marido,
 el jazmín
 y los granados,
 los membrillos quán rosados,
 y todo tan florecido!
 Los naranjos y mançanos...
 ¡alabado sea Dios!

JULIÁN Pues más florida estáis vos.
(Vv. 544-558)

Por otra parte, Gil Vicente, un hombre de teatro, conoce la necesidad de incorporar *válvulas de escape* durante la función, y sabe que el humor es una de las más efectivas. Escoge a Maimonda y Camilote para cumplir tal cometido, puesto que constituyen una pareja prodigiosamente fea y ridícula capaz de mover al público a risa. Stanislav Zimik¹⁷ apunta, creemos con gran acierto, que la fealdad de Maimonda también representa la fealdad de los espíritus deformados, pues no hay amor genuino en su corazón, sino pura convención. Desde el punto de vista cómico, no hay duda de la graciosidad implícita en la grotesta descripción de este personaje, aunque sí pensamos, como Zimik, que éste no es su único cometido en la pieza. Con su entrada en la Corte, por ejemplo, asistimos a una escena de gran comicidad, pues mientras Camilote la presenta como la cumbre de toda belleza, los cortesanos comienzan a mofarse de ellos haciendo referencia a la vejez o al espantoso rostro de ella. Vale la pena reproducir aquí un diálogo repleto de ironías y dobles sentidos:

Llegan delante del Emperador y dice CAMILOTE:

CAMILOTE Clarísimo emperador!
 Sepa Vuestra Magestad

¹⁷ *Ensayos y notas sobre el teatro de Gil Vicente*, Madrid, Iberoamericana, 2003, pp. 301-302.

Imperial,
 que esta doncella es la frol
 de la hermosa beldad
 natural.

EMPERADOR Cúya hija es, si sabéis?
 CAMILOTE Hija del Sol es, por cierto.
 EMPERADOR Bien parece!
 En qué intención la traéis?
 CAMILOTE Por mostrar por quien soy muerto
 qué merece.

EMPERADOR Cobrastes alta ventura!
 Qué años habrá ella?
 CAMILOTE [...]

 Empero, señor, será
 muchacha de cuarenta años,
 mas o menos
 [...]

AMANDRIA Señoras, qué cosa es ésta?
 ARTADA Ésta debe ser Gridonia,
 o Melisa.

FLÉRIDA Parece a la reina Dido,
 y Camilote a Eneas!
 [...]

 Espantado es mi sentido!
 Quién hizo cosas tan feas,
 namoradas?¹⁸

(vv. 205-270)

Por su parte, también la pareja de hortelanos junto a sus hijos tendrá sus momentos cómicos, aunque la mirada que los presenta, insistimos, no es maliciosa: simplemente se recrea en la sencillez de sus vidas, que se encuentran en intensa relación con la naturaleza y denotan defectos propios de su estatus, como la gula o la codicia.

Finalmente, el humor no sólo descansa en los personajes de categoría inferior; Flérída y Don Duardos también protagonizan algún momento jocoso, si bien es cierto que el *tono* es más refinado. Estamos pensado en el momento en que Constanza, la hortelana, presenta a Don Duardos disfrazado bajo el nombre de Julián, y éste, afectado por la proximidad de su amada, enmudece.

¹⁸ Pp. 19-20.

Las damas de compañía de Flérida no dudan en burlarse de él hasta que deciden empujarlo a una fuente:

FLÉRIDA Ha mucho que eres venido?
 En qué tierras andoviste,
 Julián?
 No hablas?

ARTADA *Está corrido.*

FLÉRIDA Cuánto había que fuiste?

ARTADA Bendiga Dios el niño!
 Cómo es bonito y despierto!
 No lo veis?
 [...]

ARTADA Mas echémosle a nadar
 en el tanque!

AMÁNDRIA Bien será!

ARTADA Suso, vamos!

FLÉRIDA Por qué no quieres hablar?¹⁹

(vv. 672- 695)

La diferencia entre este pasaje y el que lo engendra en su versión narrada es notable, pues Gil Vicente lo convierte en un episodio que escenifica el ambiente cortesano de risa y juego, partiendo de una descripción mucho más sobria del momento elíptico de Don Duardos. La comparación de ambos resulta ciertamente interesante:

Julián estava ante su señora tan ledo que no podia fablar. Y quando F[l]érida le dixo que viniessse en buena ora, omillóse ant'ella que fablalle no pudo, y estovo así gran pieça que jamás los ojos partió d'ella, y dezía entre sí que mucha razón tenía de amalla así tan afincadamente. E como las doncellas lo vieron así estar mudo, començaron de reír d'él y dixeron:

- Entiendo que en balde fue este tan hermoso que debe de ser tan sandío que no sabe qué dezir.

Artada, que cabe la infanta estava, les dixo:

- Yo creo que él es mudo. preguntémosgelo si lo es o porqué calla así.
- Bien será- dixeron las donzellas.

¹⁹ Pp. 33 y 34, respectivamente. Los subrayados son nuestros y pretenden señalar las acotaciones implícitas que señalan la actitud del actor.

Y Artada le dixo:

- ¡Ay, amigo!, ¿vós tenéis atada la lengua o por qué no fabláis a la infanta?
(p. 221)

Por último —ya para clausurar el somero análisis de los personajes—, debemos mencionar al más paciente, al que mejor caracteriza a la pareja al recoger sus cuitas: el *paisaje*. Éste adquiere entidad propia al convertirse en confidente de las angustias e ilusiones de ambos, transformándose en el símbolo de su interior y amplificando sus distintos estados. Dámaso Alonso expresa con gran finura su valoración al respecto, mediante las siguientes palabras:

Pero el pomar, la huerta no es sólo el sitio de vagar de Flérida y sus damas, el lugar de las largas lamentaciones amorosas de Don Duardos, el punto de cita de las semideclaradas entrevistas; no es sólo el fondo luminoso y aromado de la trama simple y deliciosa. La huerta es más: es esencial a la concepción vicentina del *Don Duardos*; es un personaje mudo, que está en las mentes y en los corazones de todos, que preside la acción y muy lejos de candilejas y tramoyas, o, si queréis, de la tela del vestuario, transforma la escena en encantada y encantadora criatura de arte.²⁰

El simbolismo resulta, en resumen, esencial para la comprensión de una obra de hondura psicológica, que esconde tras de sí cierto trasfondo humanista y reacciona contra un esquema del pasado para reclamar la importancia del interior del ser humano. Vicente siempre había criticado al hombre que se guiaba por las apariencias y que no cultivaba su espíritu, su alma, pero, hasta la composición de *Don Duardos*, no explicitó de tal forma la valía del hombre *per se* y no por su pertenencia a uno de los estatus privilegiados.

2.3.- ELEMENTOS DE PARATEATRALIDAD

Hasta ahora, hemos analizado la adaptación de los elementos diegéticos al formato del drama, hagamos ahora la operación inversa y veamos cómo incorpora en el drama los elementos puramente espectaculares; cómo escoge dispositivos propios del lenguaje teatral y los *cuela* en la representación para deleite de un público que desea sentirse participe de la *fiesta*. El mayor logro, creemos, es que consigue integrarlos también como agentes al servicio de la acción.

²⁰ *Tragicomédia de Don Duardos*, Madrid, CSIC, 1942, «Introducción», p. 22.

Nuestro autor trabaja como organizador de fastos al servicio de la Corte durante aproximadamente treinta años, hecho por el cual recibe el nombramiento de *Mestre de Cerimónias*. Conoce, pues, el gusto del público y los entresijos de la cultura espectacular cortesana, de forma que no duda en utilizar esta experiencia para conformar un espectáculo más rico. Uno de los ejemplos más claros aparece al comienzo de la obra, pues Vicente abre la función con la celebración de un *momo* en el que se representa un torneo que descubre los personajes al público: otra novedad para el lector del *Primaleón*, que no los conocía de esta forma, aunque en la novela sí se describía el *momo*. Es obvio que a Vicente le parecería una buena técnica para presentar a las figuras principales de forma económica a la vez que constituiría uno de los elementos espectaculares del montaje, que abría la puerta a la intervención del público cortesano.

Otro género *parateatral* propio del fasto cortesano es la *justa poética* en la que se utiliza la poesía o la canción para debatir de forma ingeniosa y frívola acerca de algún asunto ligero. En el *Primaleón* no encontramos este episodio y, sin embargo, sí lo introduce Vicente en su obra para dotar a los personajes de más matices y para *tender un puente* más a un público que gusta de estos juegos. Resulta de lo más sugerente asistir a una discusión acerca de las cuitas amorosas entre los protagonistas, pues es una forma muy teatral de escenificar la lucha que se establece entre ellos. La resistencia de Flérida no puede dejar de sorprendernos:

Tocan las damas sus instrumentos, y dice Artada:

ARTADA Señora, ¿qué cantaremos?

FLÉRIDA Julián lo dirá presto.

D. DUARDOS Señoras, cantad aquesto:

«¡Oh, mi pasión dolorosa,
aunque penes, no te quexes,
ni te acabes, ni me dexes.

Dos mil suspiros embío
y doblados pensamientos,
Que me trayan más tromentos
al triste corazón mío.

Pues amor, que es señorío,
te manda que no me dexes,

no te acabes ni te quexes!»

FLÉRIDA Mas, cantad esta canción:
«Quien pone su afición
do ningún remedio espera,
no se aquexe porque muera.»

D. DUARDOS Mas, podéis muy bien cantar:
«Aunque no espero gozar
galardón de mi servir,
no me entiendo arrepentir.»
(vv. 1231-1251)

Pero este elemento viene acompañado de otro: la *música*. Utilizada a lo largo de toda la obra, observamos que este recurso no sólo sirve como complemento edulcorante de situaciones graciosas, sino que adelanta la acción y caracteriza a otros personajes como Julián y Constanza, cuyas canciones reflejan su condición.²¹

²¹ JULIÁN Veníos acostar, señora.
«Soledad tengo de ti,
oh tierras donde nascí.»

CONSTANÇA Ay, mi amor, cantalda ahora.

Canta Julián

«Soledad tengo de ti,
oh tierras donde nascí.»

Falado

Bien solía yo mosicar
n' el tiempo que Dios querría.

CONSTANÇA Como os oyo cantar
llórame ell ánima mía.

JULIÁN Vámonos ora acostar.
(Vv. 826-836)

CONCLUSIONES PARA UNA REPRESENTACIÓN IDEAL

Tras este breve análisis, creemos poder afirmar que el trabajo de adaptación dramática realizado por Gil Vicente responde a la clara voluntad de escenificación de la obra. Además, la mano que guía la pluma resulta ser la de un dramaturgo maduro que utiliza su experiencia práctica para la creación del drama. La elección de los elementos responde a su validez ya probada sobre las tablas, a saber: la transformación de los personajes, la síntesis de la intriga mediante el control de las funciones teatrales, el empleo de recursos parateatrales y la utilización del discurso directo a través del *monólogo* y el *diálogo*.²²

Reconocer su labor de adaptación es reconocer la madurez de un dramaturgo que consigue elaborar un producto original al gusto del público, a partir de la revisión de un género exitoso y consolidado; además no cabe sino admirar su coherencia, puesto que no renuncia a la pedagogía desde la escena independientemente de la forma y el tenor de las representaciones.

El resultado final nos conduce a un *objeto* representable que plantearía un reto para los agentes de la representación, pues trata de mostrar un modelo ideal de amor puro y espiritual, encarnado en una pareja que se rebela contra las normas y las formas. Su caracterización viene dada por los largos *monólogos* y *soliloquios* que ambos protagonizan pero también por la contraposición que ofrecen otros personajes, incluido el huerto cómplice de sus aventuras; la *lírica* y el *paisaje* también contribuyen a esta rica y compleja ilustración.

Don Duardos: una 'compostura' realizada por un sastre experimentado, que no renuncia a los elementos inherentes a la producción teatral cortesana, mientras sumerge al público en un fantástico universo donde todo empieza y acaba en el amor.

²² Cf. BERNARDES, José Augusto Cardoso, «Humanismo y Renacimiento», en GAVILANES y APOLINARIO, *Historia de la Literatura Portuguesa*, Madrid, Cátedra, 1999, cap. III, pp. 264-265.

BIBLIOGRAFÍA

- ALOSO, Dámaso. *Tragicomédia de Don Duardos*, Madrid, CSIC, 1942, «Introducción».
- ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa. “Peligros de amor y trampas de lenguaje: Don Duardos de Gil Vicente”. *Quadrant, Université Paul-Valéry, Montpellier III*, nº 12, 1995, pp. 5-30.
- “Personajes femeninos en la literatura renacentista portuguesa”, en Ferran Carbó [et.al] (eds.), *Dona i Literatura, Quaderns de Filologia III*, València, Universitat de València, 1997, pp. 7-25.
- “Da novela de cavalaria à comédia renascentista: *Don Duardos e Amadís de Gaula* de Gil Vicente”, *Límite*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2007.
- BERNARDES, José Augusto Cardoso, «Humanismo y Renacimiento», en *Histria de la Literatura Portuguesa*, Madrid, Cátedra, 1999, cap. III, pp. 243-290.
- GÓMEZ GARCÍA, Manuel. *Diccionario Akal de Teatro*, Madrid, Akal, 1997.
- MARÍN PINA, M^a Carmen (ed.). *Primaleón*, Salamanca, Alcalá de Henares; Centro de Estudios cervantinos, 1998
- PAVIS, Patrice. *Diccionario del Teatro*, Barcelona, Paidós, 1998.
- RECKERT, Stephen. *Espirito e Letra de Gil Vicente*, IN-CM, Lisboa, 1983.
- *Teatro castellano de Gil Vicente, op. cit.*,
- SITO ALBA, M. "El teatro en el siglo XVI (desde finales de la Edad Media a comienzos del siglo XVII), en José M.^a Díez Borque (dir.), *Historia del teatro en España*, I, Madrid, Taurus, 1984, 155-471
- SANMIGUEL, Ángel. “La evolución del espacio escénico ideal en la obra en castellano de Gil Vicente” en Jean Canavaggio (ed.), *Edad Media y Renacimiento: continuidades y rupturas*, Caen, Université de Caen, Centre de Publications, 1991, pp. 145-159.
- VICENTE, Gil. *Tragédia de Dom Duardos*, en M^a Leonor Carvalhão Buesco (ed.), *Compilaçam de Todas as Obras de Gil Vicente*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983, vol II, pp. 13-75.
- ZIMIC, Stanislav. *Ensayos y notas sobre el teatro de Gil Vicente*, Madrid: Iberoamericana, Frankfurt am Mein : Vervuert, 2003.