

ESTUDIOS SOBRE EL TEATRO DE GIL VICENTE:  
OBRAS DE CRÍTICA SOCIAL Y RELIGIOSA\*

*Stanislav Zimic*

*A FARSA DO CLÉRIGO DA BEIRA*

La crítica más severa de la *Farsa do Clérigo da Beira* es la misma que se suele hacer a muchas obras gilvicentinas: "é muito desarticulada e consituida por una série de sketches".<sup>1</sup> Contribuyen a tal conclusión los dos títulos de la obra, pues en el *Índice de los libros prohibidos* de 1551 se conoce como *Auto de Pedreanes*, del "demonio" que "profetiza" por boca de Cezília.<sup>2</sup> El primer título correspondería sólo a la parte inicial del texto, protagonizada por el Clérigo disoluto, su hijo Francisco y el ingenuo villano Gonçalo. Toda la actuación de Pedreanes "se afasta... tanto... do assunto da peça" porque fue una ocurrencia posterior a la concepción original: "quase no final da composição é que o autor teve a ideia de aproveitar o ensejo para fazer graciosas alusões à côrte";<sup>3</sup> "some unexpected exigency forced him to change course and conclude the piece in such a weak fashion, from a dramatic point of view".<sup>4</sup> Además de no haber conexión lógica alguna entre la parte inicial y la final de la obra, ¿de qué modo—se preguntan los críticos—se relacionan éstas con la materia intermedia, las escenas protagonizadas por los dos "moços de corte", Almeida y Duarte, y por Gonçalo y el Negro? Siendo las situaciones "completamente desconexas", no puede haber "enredo nem mesmo tema dominante".<sup>5</sup> Único contrapeso a estas supuestas deficiencias sería la "grande comicidade" del "pormenor da cenas",<sup>6</sup> de acuerdo con la consabida tendencia crítica de atribuir a la comicidad de Gil Vicente el propósito principal de provocar divertidas carcajadas, sin apreciar debidamente tras ellas "il volto caprigno del Poeta, sempre con quel sorrisetto beffardo all'angolo della bocca e con quegli occhi socchiusi in una perenne canzonatura",<sup>7</sup> en ademán

\* Estudios anteriores de esta serie en AN, XVI (1983); XVIII (1985).

1 P. Teyssier, *Gil Vicente. O Autor e a Obra*, Lisboa: 1982, pág. 79.

2 O. De Pratt, *Gil Vicente. Notas e Comentários*, Lisboa: 1931, pág. 246.

3 *Ibid.*, pág. 247.

4 J. I. Suárez, *The Carnival Stage. Vicentine Comedy Within the Serio-Comic Mode*, Fairleigh Dickinson University Press: 1993, pág. 102.

5 A. J. Saraiva, *Gil Vicente. O Fim do Teatro Medieval*, Publicações Europa-América: 1965, pág. 127. P. Teyssier, *Gil Vicente. O Autor e a Obra*, Lisboa: 1982, pág. 80.

6 *Ibid.*

7 E. di Poppa Vólture, *Gil Vicente. Teatro*, Firenze: 1957, vol. II, pág. 645.

satírico y condenatorio, diríamos, de las necedades y maldades humanas, individuales y colectivas.

Según nuestra lectura de las obras gilvicentinas, su heterogeneidad no responde a la mera preocupación de producir la variedad por la variedad, con una combinación al azar de elementos dramáticos y teatrales, por el deseo preponderante de entretener a su público. Incluso entre los elementos aparentemente más dispares de todas las obras estudiadas siempre descubrimos una relación lógica que los armoniza, revelándolos, en su conjunto, como vehículo o metáfora artística, dramática y teatralmente ingeniosa y, a la vez, ideológica y moralmente significativa, importante. En este aspecto fundamental, la *Farsa do Clérigo da Beira* no es una excepción.

Advirtamos, ante todo, que hasta en el aspecto más externo de la trama hay por lo menos un "tenue filo conduttore",<sup>8</sup> pues la escena inicial—en la que, entre otras cosas, el Clérigo hace referencias críticas a la corte—se enlaza naturalmente con la siguiente, en la que Gonçalo va camino de la corte para vender "uns marmelos", una "lebre" y "un par de capões", para "haver dinheiro dos cortesões", por lo cual el Clérigo le advierte que éstos "são lobos pera michos e raposos de nação" (525).<sup>9</sup> En efecto, en la escena siguiente, Almeida y Duarte, "rascões" cortesanos, le roban, con burdos trucos, toda su mercancía, aún antes de llegar a la corte (526-529). Muy desengañado, Gonçalo concluye: "As almas dos cortesões são coma nau sem governo" (530);<sup>10</sup> pero el Clérigo le advierte que aquellos no son los únicos tramposos que hay en el mundo; en el camino debe guardarse también de un "Negro" que es "o maior ladrão do mundo" (531). Pese a esta advertencia y a sus previas experiencias con gente engañosa, Gonçalo, confiado en la protección divina ("Vou-me e Deus vá comigo", 525) es engañado de nuevo, quedando en cueros: "Jesu! E o meu chapeirão / e o cinto e esmoleira?" (532-538). Gonçalo reconoce su propia culpa por haber sido tan ingenuo ("Agora merecia eu / um par de trochadas boas", 538), pero poco después cae víctima de Pedreanes, al revelararle éste por boca de la "demoninhada" Cezília, el destino tan "inconcebible" de la "lebre" y los "capões" "assados", y al "profetizarle", o más bien imponerle astutamente el matrimonio con una mujer de ciertos atributos físicos y morales grotescos,<sup>11</sup> so pena de graves consecuencias para él, en caso de que reaccione con alguna reticencia: "Esta mesma há tu d'haver /.../ senão pouco has-de viver" (540). Y es que la voz de Cecília disimula la ventriloquía de la "velha" que la conduce por el mundo, probablemente una "endemoniada" tercera. A Gonçalo se le presenta, sugerentemente, como "tia" (538). Parte de su disimulación es autopresentarse ella también como beneficiaria de las profecías de Pedreanes: "Pedreanes, não vos vades, / rogo-vo-lo" (541). En la última escena, reaparecen Almeida y Duarte, con pretextos mentirosos para no tener que pagarle a Gonçalo lo robado, por lo cual Pedreanes, el demonio, apela al espíritu cristiano de Gonçalo: "Sei tudo lembrado / que dixeste que por Deus / lhe havias por perdonado / pola

<sup>8</sup> Ibid.

<sup>9</sup> Citamos por la *Copilaçam de todas as obras de Gil Vicente*, Lisboa, ed. M.L. Carvalho Buescu, 1983, vol. II.

<sup>10</sup> Gonçalo es "uma personagem patética cuja voz acusadora tem acentos comoventes" (A. J. Saraiva, O. Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, Porto: 1976, pág. 209).

---

11 Lo ha visto ya J. J. Suárez, *The Carnival Stage*, pág. 102. Quizás por el acento grave que se pone en el "engaño" en esta obra, la "velha" no se nos presenta con rasgos tan humorísticos como otras terceras gilvicentinas, particularmente la Feiticeira del *Auto das Fadas*. Esta se presenta al rey, tratando de justificar sus tercerías, con el argumento de que ella las practica "pera fazer bem":

... havendo piedade  
de mulheres mal casadas

e as ver bem maridadas

...  
[de] namorado sem conforto,  
desejando antes ser morto,  
que ter aquela paixão.

...  
[de] homem solteiro,  
que quer casar com Costança,  
sem nenhũa esperança,  
triste, morto de paixão.

...  
Assi, que as tais feitçarias  
são, Senhor, obras mui pias.

(*Copilaçam de todas las obras de Gil Vicente*,  
Carvalho Buescu, vol. II, págs. 402-403).

Justificación "moral" de la tercería, solicitada por todo el mundo:

... Genebra Pereira  
nunca fez mal a ninguém;  
mas antes, por querer bem,  
ando nas encruzilhadas  
às horas que as bem fadadas  
dormen sono repousado. (*Ibid.*, 405)

Orgullo profesional en el manejo de toda clase de "feitiços" y en la eficacia de sus intervenciones. Son fácilmente reconocibles los rasgos fundamentales de los congéneres anteriores, particularmente de la Celestina de Rojas, pero independientemente de las posibles influencias, esta Feiticeira se nos impone como creación original y como uno de los más extraordinarios retratos literarios de Gil Vicente. "Magistrale rapidità nel ritratto della strega" (E. di Poppa Vulture, *Gil Vicente. Teatro*, II, 457), realizado casi sólo por medio de la elocuencia "hechiceril", imaginativa, pintoresca, graciosamente prepóstera de Genebra Pereira, delicia para el oído atento a los juegos fónicos y verbales y, también, claro está, a los deliberados traviosos sinsentidos:

Ladainha da Pereira,  
escrita em pele de rata,  
tinta de pingo de pata,  
assada per mão de nogueira

...  
Pitas, pitas, pitas, pitas,  
patelas, patelas, patelas.  
Bem venhais, minhas donzelas,  
linguadas frescas fritas. (*Ibid.*, 416)

De particular encanto "lingüístico" es el altercado de la Feiticeira con el Diabo, cuya "língua picarda" es comprensible más o menos como el francés y el italiano del *Auto da Fama*—(véase P. Groult, "El diablo picardo de Gil Vicente", en *Literatura espiritual española*, Madrid: 1980, págs. 191-204; M.J. Palla, "La Sorcière et l'entremetteuse dans le théâtre de Gil Vicente", en *Théâtre et spectacles hier et aujourd'hui*. Actes du 115<sup>e</sup> Congrès national des sociétés savantes, Avignon, 1990, [Paris, 1991], págs. 165-175)—y con el Frade "escomulgado", de cuyos congéneres dice: "não

arma de teus eréus, / e não te devem cornado?". Sin embargo, no le aconseja perdonar a todos los que lo han engañado: "Vai pedir o chapeirão / ao negro do maracote" (542), pues, despachado Gonçalo de tal modo, Pedreanes puede dedicar toda su atención a sus nuevos clientes Almeida y Duarte. Estos, en la última escena, le hacen preguntas relacionadas con ciertos altos cortesanos, pero no se trata de un mero juego de palacio para concluir la pieza y sin relación con todo lo anterior, según se cree generalmente, pues algunas de esas preguntas "graciosas"—que alternan astutamente con otras inocentes, para no revelar la intención—son, en realidad, inquisiciones perversas de los dos "rascões" en la vulnerabilidad de sus potenciales víctimas en la corte:

Duarte: O Conde de Marialva  
sabes quanto há-de viver?

...

Sabes quantos anos há  
que Vasco de Fois é nado?

Almeida: Afonso d"Albuquerque, irmão,  
porque a sua condição  
não poderá ser melhor?

...

Duarte: ... Jorge de Melo

...

traz sempre contas na mão,  
mas nno sei lá no capelo  
como vai r devaço.

...

Almeida: Ele reza pola rua  
... por galanteria?

Duarte: Que lhe pede [a Dios] na oração?

...

E Brezeanos guardado  
das damas qu"es perro viejo? (544-546)

---

nos posso ouvir nem ver" (415)—¿no podía faltar la nota anticlerical—, y a quien encarga un sermón sobre el tema, "Amor vincit omnia", en castellano, asimismo muy entretenido y relacionado con la actuación del religioso en la *Farsa dos Físicos*. E. di Poppa Vólture piensa que el *Auto das Fadas* es una obra para el "passatempo" de la corte, compuesta "a costo di piú alta ispirazione", sin implicación ideológica alguna (*Gil Vicente. Teatro*, II, 457). En cambio, J. N. Alçada encuentra muchas sutiles implicaciones satíricas, particularmente con respecto a la Iglesia, en el altercado entre la Feiticeira y el Diabo ("Charivari, Rébus e heresia na fala do Diabo picardo do *Auto das fadas*", *QP*, 15-24 (1984-1988), 51-147). Convenimos en que en los textos gilvicentinos a menudo hay implicaciones difícilmente perceptibles a primera vista.

La pesquisa malévola de las debilidades ajenas (vejez, mala salud, condiciones, inclinaciones, pasiones, devociones, pensamientos, "fantasías", etc., cuestionables) es, claro está, lo primero que los dos "rascões" emprenden para atrapar eventualmente a sus superiores cortesanos, como antes atraparón, aunque con mucha mayor facilidad, al ingenuo villano, representante de toda la gente campesina, carente de toda "sofisticación" cortesana. Al verse despojado de sus bienes por los "rascões", Gonçalo observa que "quem furta um furto tal, / outro melhor furtará" (530), con total acierto, pues su predicción está a punto de cumplirse, según lo sugiere la última escena. Esta es así un remate lógico, con que se destaca que ninguna esfera social es inmune al engaño y a la explotación, pues "já todo o mundo é raposo, / já não há í que fiar /.../ Quem se faz mais verdadeiro / crede que é o mentiroso" (538). Por esto en la pieza se abarca un ambiente social nacional representativo, "corte y aldea", y una gama humana correspondiente: "altos" y "bajos", cortesanos y rústicos, ricos y pobres, religiosos y laicos, "educados" e ignorantes, hombres y mujeres, viejos y jóvenes... La última escena representa también un remate de muy irónica justicia poética, con poderosa implicación satírica: "se cosecha lo que se siembra"; "de tal palo tal astilla".

Almeida y Duarte representan "a invasão da nobreza por camadas vilãs, a permanencia junto do rei de numerosos cortesãos vindos de estratos inferiores da sociedade", pero no creemos que Gil Vicente se proponga condenar con ellos "o afastamento, cada vez mais acentuado, da sociedade portuguesa em relação a um modelo estratificado e de contornos rígidos, organizado conforme criterios jurídicos que distribuía os individuos segundo as suas funções e demarcava claramente a fronteira entre o nobre e privilegiado e as camadas vilãs",<sup>12</sup> ni mucho menos la "movilidad social" en sí. Tomando como base nuestros estudios, nos resulta evidente que para Gil Vicente la calidad de la persona se demuestra principalmente mediante su integridad y moralidad, por encima del estado social, y que la aspiración a la genuina, honesta mejora personal, incluso en el aspecto social, de clases, no es de ningún modo condenable. Es cierto que Gonçalo ridiculiza a Almeida y Duarte como vanidosos—vienen "muito louçãos"—pese a su origen humilde ("mais propinquos dos arados / que parentes de meneses" 526, 528); pero, además de tratarse de una oportuna reacción a una conducta ostentosa particular, cabe preguntarse si no es la corte misma la que principalmente fomenta tan deplorables actitudes. Muy significativamente, Almeida mismo lamenta, en un momento de excepcional candidez:

A tormenta da má vida  
que eu levo neste Paço,  
sabes que conta lhe faço?  
Que vou n'ũa nau perdida,  
rota pelo espinhaço. (526)

---

<sup>12</sup> M. L. García da Cruz, *Gil Vicente e a Sociedade Portuguesa de Quinhentos*, Lisboa: 1990, pág. 144.

Nave "perdida", "rota", "sem governo" en la "tormenta", que lleva a todos sus tripulantes a una inexorable perdición, en el sentido moral, claro, pues corolario de los tropiezos de la conciencia es el medro material. Esta inevitable correlación la destaca de modo muy explícito el Clérigo, evidentemente muy familiar con la vida en la corte:

Medrará este rapaz [su hijo]  
na corte mais que ninguém,  
porque lá não fazem bem  
senão a quem menos faz.

...

Nunca diz bem de pessoa,  
nem verdade nunca a traz.  
Mexerica que por nada  
revolverá São Francisco;  
que pera a corte é um visco,  
que a caça toda a manada. (519)

Se nos sugiere que el Clérigo educó a su hijo de tal modo anticipando ya su carrera en la corte. En ésta aprenderían, pues, con toda probabilidad, Almeida y Duarte todas las maldades y "manhas" que todavía no sabían para "medrar" en la corrupta e intrigante sociedad cortesana y para engañar y explotar a cualquiera. De los estratos más altos de la corte, pues, se impartiría la lección de la deshonestidad y del engaño, y la prueba más contundente de que los hombres son "lobos", "raposos de nação" (525): "homo homini lupus", con la advertencia de que "já não há í que fiar" de nadie, con desastrosas consecuencias morales para toda la nación.

De todos modos, en Almeida y Duarte reconocemos fácilmente a los "rascões" de la corte real, a quienes Gil Vicente hace protagonizar, con papel humana y políticamente muy odioso, ya en su primera obra teatral, *Auto de ãa Visitação*, 1502:

Un "vaqueiro" entra en la "câmara" de la reina Dona Maria, recién parida, para darle a ella y al príncipe, el futuro Juan III, los parabienes, en nombre de su "consejo y aldea" (20).<sup>13</sup> Sin embargo, según informa a la familia real allí reunida, al querer él entrar en el palacio, unos cortesanos, "rascones", lo maltrataron, tratando de hacerle renunciar a la visita a la reina:

Pardiez! Siete arrepelones  
me pegaron a la entrada,  
mas yo di una puñada  
a uno de los rascones. (19)

---

<sup>13</sup> Citamos por la *Copilaçam de todas las obras de Gil Vicente*. Ed. Carvalhão Buescu, vol. I.

Logró sobreponerse a esos malévolos individuos, pero confiesa que, la experiencia lo ha dejado muy desanimado y que, pese a su genuino amor y profunda admiración por la familia real ("Oh que bien tan principal, universal"),

si [él] tal supiera,  
no viniera;  
y si viniera, no entrara;  
y si entrara, [él] mirara  
de manera  
que ninguno no [le] diera. (19)

El Vaquero teme que lo mismo que le ha pasado a él les pase también a sus "compañeros, porqueros y vaqueros" que han venido a dar al "nacido esclarecido"—como los pastores de Belén al niño Jesús—parabienes y regalos: "mil huevos y leche..., y un ciento de quesadas..., quesos, miel", todo "lo que han podido". Por esto, vacila mucho en llamarlos para que acudan a ver a su "príncipe excelente" y participar en la alegría que debiera ser de todo el reino:

Quiérolos ir a llamar:  
más según yo vi las señas,  
hanles de mesar las greñas  
los rascones al entrar. (22)

Es que estos "rascones", son para los rústicos veneradores del "príncipe", un obstáculo mucho más formidable que el que supuso Herodes para los veneradores de Cristo.

Esta obrita que, quizás por su obviedad, no se suele apreciar mucho, revela un magnífico contraste entre los tonos de exaltación y alegría y los de amargura y pesimismo que, de hecho, informan, significativamente, hasta los últimos versos, impregnanándolos de penosa ironía. Ésta cobra su verdadero impacto al proyectarse sobre el fondo histórico, social y político de la época: el conflicto multiseccular entre los estamentos y, en particular, la preocupación de la nobleza de todos los niveles por salvaguardar sus intereses políticos y económicos, manteniendo, en todo lo posible, al rey separado de su pueblo. Éste desea obsequiar a su "señor natural" con todo su amor y lealtad, pero queda frustrado en sus nobles, sinceros deseos por los malévolos e importunos "rascones". Este es, pues, el tema del "sencilísimo" *Auto de ãa Visitação*, que, inspirándose en la notoria "visita" de los pastores bíblicos y Herodes—que personifica la mala intención de los "rascones" simultáneamente frente al pueblo y al monarca—se revela como una sutil alegoría de una histórica crisis social nacional. Por el conflicto político esencial que en ella se dramatiza, implícitamente, se impone también como sugerente precursora de la *Fuenteovejuna* de Lope y otras piezas afines del teatro del Siglo de Oro.<sup>14</sup> De

---

<sup>14</sup> Observaciones adicionales sobre el *Auto de ãa Visitação* en nuestro estudio sobre el *Auto das Ciganas*.

acuerdo con la acotación final, "a Rainha velha... pediu ao autor que isto mesmo [el mismo *Auto*] lhe representasse as matinas do Natal, endereçado ao nascimento do Redentor". Sin embargo, al autor le pareció que "a substância [del *Auto*] era mui desviada" del tema navideño, por lo cual, "em lugar disto fez" otro, el *Auto Pastoril Castelhana* (22-23). Es comprensible la reacción de Gil Vicente, pues ¿cómo podría ser navideño el *Auto de la visitación*, en que el resquemor y el odio amenazan con imponerse al mundo sofocando el natural impulso amoroso?

Es oportuno comprender que su clasificación entre las obras "de devoción" sólo es lícita si se entiende como tal la devoción del pueblo al monarca,<sup>15</sup> o si "devoción" se nos sugiere en un sentido muy irónico.

No cabe duda de que la *Égloga primera* de Encina inspiró el *Auto de ña Visitaço*,<sup>16</sup> pero cabe observar el hecho significativo de que mientras en aquélla se dramatiza un conflicto muy personal del autor, con ciertos cortesanos envidiosos de sus talentos artísticos, en la pieza gilvicentina se eleva lo personal al nivel nacional, colectivo, que así adquiere mayor transcendencia como estreno del teatro secular nacional.<sup>17</sup>

Almeida y Duarte representan, pues, a los "rascones" de la corte que, no sólo procuran impedir el contacto directo entre el rey y su pueblo, sino que desuellan a éste en cualquier circunstancia, como voraces parásitos. Por motivarlos sólo la codicia, entre sí mantienen relaciones de acerba envidia, que los induce a contraminarse del modo más dañino y humillante posible:

Duarte: Assi como bafejais  
                  ainda me cheirais a nabos.  
Almeida: Bem parece que a dois cabos  
                  coseis tudo o que falais. (527)

Ambos de origen humilde, no dejan de echarse en cara mutuamente su rústica ascendencia: "Logo falais por mondar, / como homen daquela terra". Ambos corruptos, no vacilan en reprocharse descaradamente su deshonestidad: "Viva o Conde do Redondo, / que lhe furtais quanto tendes" (526-528). Cómplices en la explotación y en los robos—"partiremos como irmão com irmão" (529)—en la repartición del botín, previsiblemente, tratan de sacar el mejor provecho, mintiéndose y engañándose mutuamente:

Almeida: Duarte, tendes vós í  
                  dinheiro na faltriqueira?  
Duarte: Eu vendi patos na feira?  
Almeida: Nem eu tão poco os vendi,  
                  nem tenho eira nem beira. (542)

---

<sup>15</sup> M. Calderón, *Gil Vicente. Teatro castellano*, Barcelona: 1996, "Prólogo", XXXIX.

<sup>16</sup> R. E. Surtz, *The Birth of a Theater. Dramatic Convention in the Spanish Theater from Juan del Encina to Lope de Vega*, Princeton-Madrid: 1979, págs. 85-86.

<sup>17</sup> S. ñimic, *Juan del Encina. Teatro y poesía*, Madrid: 1986, págs. 47-48.



El "alto" engaña y explota al "bajo", pero éste, debido a que tiene tan buen maestro, también sabe hacerlo, si la ocasión se le presenta para ello. El Negro—que, en su categoría de esclavo, ocupa el peldaño más bajo en esa jerarquía social—roba a Gonçalo lo que todavía a éste le ha quedado después del encuentro con los tramposos "rascones" cortesanos. Es chocante el cinismo con que el Negro pretende indignarse por el robo de los "rascones" ("Jeju! Jeju!... Aramá, tanta ladrão!"), y simpatizar con la víctima y, particularmente, sorprende el cinismo con el que relata sus propios sufrimientos y desgracias para desarmar al ingenuo villano de toda cautela:

Ele [el dueño] comprei mi primero;  
quando já paga a rinheiro,  
deira a mi fero na pé  
É masa tredora aquele. (532)<sup>18</sup>

Víctima de la crueldad humana, ¿sería concebible de alguna manera que pudiese victimizar a otros? Es, en gran parte, por tan ingenua racionalización íntima, astutamente calculada por el Negro, que Gonçalo, olvidado de la advertencia del Clérigo ("Não olhes no que falar, qu' é muito falso o cabrão", 531), se queda al fin en cueros. ¿Es también la historia de la esclavitud del Negro, al menos en sus particulares, una invención, parte de la manipulación psicológica de sus víctimas?

La explotación y la crueldad caracterizan hasta las relaciones de familia, según lo ilustra el desapacible episodio del Clérigo y Francisco, su hijo bastardo. Aquél trata a éste como despreciable criado, abusando de él con pedidos irrazonables, como cuando en el monte, a una "legua" de camino, le manda llevar a casa el "breviario", inmediatamente después de haber vuelto Francisco con la "furoa" que fue a buscar por mandato anterior (518-520). Los encargos del Clérigo parecen revelar un deseo sádico de hacer que el muchacho se afane tras tareas innecesarias, frustrantes. Este, probablemente víctima frecuente de semejantes abusos por parte de su "pai"—así lo llama tal vez con irónica implicación de la palabra pervertida tanto en el sentido secular como espiritual—se percata de ello claramente: "Eu creio que cuidais que sou correio / que vai e vem polas postas" (518). De ahí que le responda con mala voluntad y falta total de respeto: "Vá la quem tiver coroa...; Ide vos: não tendes pés?" (519). Con maliciosa gratificación, se complace en recordarle al disoluto sacerdote sus muchas impropiedades y descuidos del deber:

Vós haveis de celebrar  
missa da festa em pessoa  
e não fazeis a coroa

---

<sup>18</sup> En traducción de R. da Costa e Sá:

Ele [el dueño] me comprou primeiro,  
e assim que pagou o dinheiro,  
deitou-me ferro nos pés.  
Ele é mais traidor.

antes que vamos a caçar?  
Pois, pai, não haveis de olhar  
que sois Clérigo da Beira...? (518)

Como reflejo fiel de todo lo impropio—moral, espiritual y cívicamente—que se acepta y practica rutinariamente en la sociedad, el Clérigo considera su sacrílega irresponsabilidad profesional y su burda impropiedad personal como algo completamente normal. En vísperas de Navidad manda a su barragana que se encargue de todos los preparativos, "se [ele] para la missa solemne tardar [de la caza]". Se demuestran sus prioridades y su total indiferencia por lo que más profundamente debiera inspirarle el espíritu. Su grotesca profesión religiosa se refleja, de modo artísticamente muy ingenioso, en su paródica oración para que la caza le sea propicia (520-523) y en la estridente incongruidad de lo sagrado y lo material en su vida cotidiana: "os corporais... ficam na cantareira. / E o cáliz achará no almario... atado c"os seus toucados, / e os amitos pendurados / onde a minha espada está /.../ E solte a cabra também, / que está presa pola estola" (524). Incluso estos encargos de "ordenar" la iglesia se deben tan sólo al temor de una posible visita de Marcos Esteves "da corte", pues "a achar [éste] tudo dessa sorte..." (524).

Incapaz de sentir compasión ni caridad, el Clérigo se hace obedecer con amenazas de violentos castigos:

Creio que a vara ha d"andar  
se isso vai dessa maneira;

...

Requeiro-te que vás embora,  
ante que se assanhe o abade. (518, 519)

Con hiriente sarcasmo le echa en cara a Francisco, su hijo: "Filho de clérigo és, / nunca bom feito farás" (519), con egregia ironía para el lector. Por oportunismo del momento, pero seguramente no con menor sarcasmo, le asegura después: "filho és de bom pai, / e ta mãe boa mulher" (523). Con la barragana, glotona: "Já minha mãe tem tascada / a regueifa do baptismo /.../ que ela não lhe escapa nada"; tonta, según lo sugieren varios detalles (520, 524); y mujer y madre "postiza", se completa el retrato de esta nada amable familia, de esta "antifamilia". No, este episodio no representa un mero altercado cómico de familia, como se suele alegar, sino una imagen desconsoladora de una terrible animosidad y de una inescrupulosa explotación que infecta al mismo núcleo elemental, al microcosmos de la sociedad entera.

Todas las situaciones de la obra se reflejan mutuamente y se complementan representativa, significativamente, en la implicación esencial de una nación como "nau perdida" en un total vacío moral, "rota" en la violenta "tormenta" de la codicia, del egoísmo y del engaño, que hace al hombre "lobo" de su prójimo. "Tormenta" peligrosa, fatal, en que la ausencia o la irresponsabilidad del piloto ("nau sem governo") es particularmente lamentable y condenable. La total ausencia

de valores morales orientadores en la sociedad, de lo que todos somos conscientes y de acuerdo a lo cual ajustan sus vidas, se expresa de la manera más elocuente y comprensiva en la racionalización del Negro: ")para que furtá?"

Dira mundo turo canseira:  
senhor grande, canseira;  
hombre prove, canseira;

...

negro cativo, canseira;  
senhoro de negro, canseira;

...

vira reza mundo turo, turo é canseira. (533-534)<sup>19</sup>

Todo en el mundo es "miseria" y todo acto humano, bueno o malo, es asimismo "miseria", en realidad, moralmente indiferente para esa sociedad. Entonces, ¿"para qué [nno] furtá"?, en nombre de todos, se pregunta el Negro, justificando sus robos, presentes y futuros. Sí, también ha oído que "no ir al paraíso" es "grande, grande, grande canseira" (534), pero que es un peligro fácilmente evitable, con tal de rezar puntualmente por el favor divino, como, de hecho, hace al implorar la asistencia de la Virgen en sus hurtos:

... Semo Santa  
Maria dinheiro me lá darno  
que é vê esa carta d"que mucho  
que furte cantara Furunando (535)<sup>20</sup>

En el epígrafe de la pieza se nos dice que se trata de "outra farsa de folgar" (517), pero, exceptuando algunas cómicas salidas lingüísticas, dialectales, realmente no podemos encontrar motivos para la risa. Luis, autor de dicha

---

19 No mundo, tudo é canseira:  
senhor grande, -canseira;  
homem pobre, -canseira;  
...  
negro cativo, -canseira;  
senhor de negro, -canseira;  
...  
vida de resa o mundo todo,  
tudo é canseira. (Ibid., 172)

20 R. da Costa no traduce este fragmento, pero creemos que el significado queda claro. En su evocación imaginativa de las posibles situaciones en que como dueño de dinero se encontraría (536-537), el Negro nos hace recordar *Emperor Jones*, de O'Neil. Se trataría de una muestra precoz de una modalidad teatral moderna, quizás digna de estudio más detenido.

aseveración, probablemente interpreta mal el pensamiento y la intención de su padre, como esto ocurre con cierta frecuencia en su empresa editorial de la *Copilaçam*. La presencia del rey, Juan III, en la representación de la *Farsa do Clérigo da Beira* sería una adicional razón formidable para que Gil Vicente expresase su visión alarmada del estado moral de la nación.

*University of Texas, Austin*