QUADRANT N° 12 – 1995
Centre de Recherche en
Littérature de Langue Portugaise
Université Paul-Valéry – Montpellier III

PELIGROS DE AMOR Y TRAMPAS DE LENGUAJE : *DON DUARDOS* DE GIL VICENTE

Muchos son enamorados
y muy pocos escogidos
Olimba, *Don Duardos.*

La *Tragicomedia de Don Duardos* (¿1522?)[1] es una de las piezas más famosas de Gil Vicente y también una de las más estudiadas y alabadas por la crítica. Procedente del fabuloso mundo de la novela de caballerías, reduce éste sin embargo a los elementos esenciales de la condición humana : el sentimiento y la expresión ; en este caso particular, el amor y el lenguaje. Pensada para un público cortesano y ligada a la herencia de los *momos*,[2] desdeña contra lo esperable posibilidades argumentales ligadas a la convención de sus fuentes, estructura y receptores para convertir, paradójicamente, el conflicto pasional en el núcleo de la intriga. Hazañas y galardones quedan relegados a un segundo plano en una obra cuyo acertado título de « tragicomedia » evoca, a nuestro parecer, el difícil equilibrio en el que se sostiene un tema propio de comedia, el amor,[3] pero que fácilmente podría desembocar en tragedia : en la tragedia de la no correspondencia y de la insatisfacción eterna – voluntariamente provocadas – si Flérida no superara la dura prueba a que la somete Don Duardos, caballero atípico donde los haya, tocado con la gracia del amor y empeñado en conquistarlo sólo con y por su persona en un mundo donde la valía social está por encima del querer.

El amor como conflicto : una guerra de pasión

La obra tiene un comienzo espectacular : reunida la corte, Don Duardos entra y desafía a Primaleón, hijo del Emperador, para reparar la ofensa hecha por éste a Gridonia ; temiendo por ambos, el Emperador manda a su hija Flérida que detenga la lucha. Ese es un momento fatal para el recién llegado, pues a partir de entonces ya nada será como era, y de una guerra pasará a otra :[4]

DON DUAR. (...)
¡Oh admirable ventura! :
que en medio de una cuestión,
en estremo
hallé otra más escura
guerra, de tanta pasión
que la temo.
(vv. 91-96)[5]

Esa guerra de pasión se convertirá ahora en la única importante. Que el amor entra por los ojos y se instala como una dolencia sin remedio hasta encontrar la justa correspondencia ya lo habían dicho los trovadores, y de ello se habían quejado tantas veces los poetas galaico-portugueses, presos del hechizo amoroso, inevitable pero deseado, a la espera de un don que nunca llegaba.[6] El protagonista vicentino sufre como ellos la punzada del amor instantáneo, que entra por los sentidos para alojarse en el alma, pero no se resigna a callar, solicitar y esperar ; abandonando la actitud poética adopta la dramática, y se dispone a pasar a la acción, a averiguar cuál es la senda que conduce al corazón de Flérida. Esta, aunque él no lo sepa, tampoco resta indiferente : « Debiérale preguntar / su nombre, por lo saber, / y hice mal » (vv. 103-105). Esa será la particular obsesión de la princesa a lo largo de la trama. Si Don Duardos se empeña en conocerla y dejarse conocer, ella sentirá siempre el irresistible deseo de averiguar quién es él cada vez que lo ve, prerrogativa que le será tenazmente negada. La curiosidad anima a ambos, y es el filo de la atracción que ella aún no ha descubierto y que él se obstina en ocultar. Entonces amarán a ciegas, pues ni Don Duardos será lo que parece ni Flérida parecerá lo que es : mujer antes que princesa. No en vano son « los milagros de amores / maravillas de Copido », como dice el Emperador :

COME
CAM AS OBRAS DO
liuro terceyro que he das
Tragicomedias.

¶E esta primeyra he sobre os amores de
dom Duardos principe de Inglater-
ra, com Flerida filha do Em-
perador Palmeyrim de Cõ
stantinopla. Foy repre
sentada ao sere-
nissimo
Prin.
cipe & poderoso Rey dom
Ioam o terceyro deste
nome em Por-
tugal.

Copilacam de todalas obras de Gil Vicente, Lixboa, Ioam Aluarez, 1562, f° CXXIII r°

Tales fuerzas no tuvieron
otros dioses poderosos,
que hace ser
a los que nunca se vieron
enamorados deseosos,
sin se ver.
Estos son amores finos
y de más alto metal,
porque son
los pensamientos divinos,
y también es divinal
la pasión.
Los amores generales,
si dan tristeza y enojos,
como sé,
aunque sean especiales,
primero vieron los ojos
el porqué.
Mas el nunca ver de vista
y ser presente la ausencia,
y conversar,
es tan perfecta conquista
que traspasa la excelencia
del amar.
(vv. 283-306)

Ese juego de presencia-ausencia, 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 » (vv. 475-477). Entonces se disfrazará de jardinero y reclamará ser amado por sus cualidades y no por su apariencia. Se trata de amor verdadero, y sólo hay una forma de obtenerlo. Pero el precio es muy alto, la apuesta absoluta : todo o nada. Con su estrategia, Don Duardos alcanzará el corazón de Flérida o lo perderá para siempre. Y también a la inversa, pues si ella lo rechaza en virtud de lo que parece y en favor de la norma social, ya nunca será lo que es para él y todo habrá terminado. Don Duardos arriesga un amor perfecto,

es decir, correspondido, lo cual es extremadamente peligroso.[7] Y es precisamente lo único que no puede ocultar, el lenguaje, lo que lo salvará de la tragedia en la que muchos otros caen. Años después Lope de Vega escribiría *El Caballero de Olmedo*, donde un amor también perfecto se malogra por las acciones imprudentes y los errores de los protagonistas.[8] Don Duardos oculta su identidad a Flérida bajo un pobre disfraz, pero ésta nunca será totalmente engañada : las palabras de fino amador que le dirije el nuevo jardinero despertarán la sospecha y mantendrán viva la llama de la posibilidad de un amor *completo* que conjugue algo tan difícil como la voluntad individual y los preceptos sociales. Don Duardos exige de ella lo que quizás ni él mismo hubiera podido ofrecer si el caso fuera el contrario, y emplea medios no del todo legítimos : el engaño y el encantamiento. Flérida sólo vencerá guiada por su instinto.

En efecto : Olimba le entrega una copa mágica, para que cuando beba la princesa « el amor / que le tenéis / a ella, os terná ella, / y perdida de dolor / la cobraréis » (vv. 503-507). Pero ésta no actúa como el cordón que Celestina da a Melibea. Gil Vicente no deja en manos de azares y hechizos algo tan primordial en la vida humana como el sentimiento, por eso, antes de que Flérida vea de nuevo al ahora transfigurado caballero, la presenta prendida ya de su memoria :

FLERIDA. ¡Oh, qué grande caballero!
ARTADA. ¿Cuál, señora?
FLERIDA. El que herió
a Primalcón.
(...)
AMANDRIA. ¿Supo, señora, quién era?
FLERIDA. Nunca se me quiso dar
a conocer,
mas, a según su manera,
gran señor, a mi pensar,
debía ser.
(vv. 614-625)

Costanza, la hortelana, presenta a Don Duardos como Julián, un hijo suyo que acaba de llegar. La curiosidad de la princesa y la admiración de sus damas pugnan por hacerle hablar, pero él se obstina en permanecer en un

significativo silencio, pues como a todo personaje en conflicto consigo mismo, el corazón no lo deja hablar : « Señoras, cuando el corazón / del esfuerzo tiene mengua, / ya se piensa / que, de fuerza y con razón, / será turbada la lengua / y suspensa » (vv. 696-701) ; [9] ha visto mujeres muy bellas, pero todas son ahora « unas sombras de vos », « y tales os hizo Dios, / que, aunque esté mudo mil años, / no es nada » (vv. 729-731). Esa irrupción en escena de palabras inesperadas es el primer indicio de alerta para Flérida, que intenta en vano reducirlo a la condición que le es propia, consciente de que el joven está traspasando los límites que comúnmente le corresponden :

FLERIDA. ¿Viste a Primaleón
en los reinos estranjeros,
y sus famas?
DON DUAR. No es de mi condición
de mirar a caballeros,
sino a damas.
ARTADA. ¿En ti se entiende mirar?
DON DUAR. Conosco, señora mía,
que soy ciego,
ni también puedo negar
que, ciego, sin alegría,
ardo en fuego.[10]
FLERIDA. Debes hablar como vistes,
o vestir como respondes.
DON DUAR. Buen vestido
no hace ledos los tristes.
FLERIDA. ¡Ojalá tuviesen condes
tu sentido!
(vv. 732-749)

Don Duardos ha ganado la primera batalla de esa « guerra de pasión », pues ha logrado dejarla suspensa y cavilosa acerca de cuál puede ser ese mal que él dice sufrir. Amandria la desengaña de la condición masculina : « que oís decir / a amadores, / que a todos veréis quejar, / y ninguno veréis morir / por amores » (vv. 775-779). Si alguno « hiciese adoración / por su dama, / y esto estando solo / y llorando su pasión, / éste ama » (vv. 787-791). La doncella desconfía del componente exhibicionista que para muchos tiene el amor. Si no

se hace público el pesar, si no se precia del inevitable y resignado sufrimiento que comporta la condición esquiva y cruel de la dama, el hombre parece no gozar amando, pues parte inexcusable del proceso es el placer de ser admirado como amante fiel y constante pese a las adversidades, y en especial frente a la ceguera y falta de piedad de la dama, que no es capaz de advertir y valorar lo que tan dignamente se le ofrece. Ese no es el verdadero amor según Amandria, sino el que sufre en silencio, el que calla para no ofender, el que renuncia al propio bien en favor de la felicidad de la amada.[11] De momento, Don Duardos sólo cumple la primera premisa, pues inmediatamente asistimos a su soliloquio en el jardín, esa naturaleza personificada a la que dirije sus cuitas :[12] « Yo solo, señora, velo, / sin Dios, sin alma, sin vida / y sin mudanza » (vv. 877-879).

Al día siguiente, Flérida manda a Amandria que busque a Julián, y al verlo de nuevo quejarse e interrogarlo, él introduce por primera vez la parte más delicada de la cuestión : se queja « De Dios, / porque no nos hizo iguales / los nacidos » (vv. 982-984). Y luego, tras conseguir que ella beba de la copa encantada, aborda directamente la materia :

FLERIDA. Mucho mejor empleado
te debieras emplear.
Tu figura,
en tal hábito y tonsura,
causa pesar en te viendo.
DON DUAR. Pues aún quedo debiendo
loores a la ventura.
FLERIDA. ¿No fuera mejor que fueras
a lo menos escudero?
DON DUAR. ¡Oh, señora!, ansí me quiero :
hombre de bajas maneras ;
que el estado
no es bienaventurado,
que el precio está en la persona.
(vv. 1032-1045)

Y cuando él insinúa que piensa marcharse, ella le ruega que no lo haga : « No te vayas, por tu vida ; / ten sosiego » (vv. 1055-1056) y confiesa a Artada que si lo hiciera « pesarme hía / como si mucho perdiese » (vv. 1062-1063).

La siguiente aparición de Flérida en el jardín viene acompañada de una significativa acotación : « (Vase Don Duardos. Y viene Flérida descubriendo a Artada el amor que tiene a Don Duardos, sin saber quién era.) » Significativa no sólo porque la princesa se presente ya como enamorada, sino por el carácter desinteresado de ese amor, pues el dramaturgo nos da un dato innecesario para la interpretación escénica : Flérida ama sin saber a quién. Pero como todos los personajes aprisionados en el conflicto entre el deseo y la norma, se siente incapaz de expresar esa pasión, aunque reconoce poseerla :

FLERIDA. (...)
tal me hallo,
que no sé cómo os diga
ni calle tanta pasión
como callo.
(vv. 1123-1126)

Artada se asusta ante tal noticia y le recuerda sus deberes : « ¡Jesús!, y vuesa grandeza, / vueso imperio y merecer, / ¿qué le dirán? » (vv. 1148-1150), además de recomendarle que se case con alguno de los príncipes que la pretenden – entre ellos Don Duardos –. Pero, empleando la misma metáfora guerrera que el caballero cuando la vio, la princesa confiesa haber descubierto el enigma : « Julïán me da la guerra / por amor. / Esta noche lo aseché / y dijo que es caballero, / y no hortelano ; / sabed de él, por vuestra fe, / qué hombre es, que creer no quiero / que es villano » (vv. 1161-1168). Y prueba a Artada lo que dice apoyándose, precisamente, en las palabras del hortelano :

FLERIDA. Vamos pasar los calores
debajo del naranjal.
DON DUAR. Señora, ahí es natural :
caerá flor en las flores.
FLERIDA. ¿De manera
que siempre tienes ligera
la respuesta enamorada?
[Aparte a Artada :]
¿No os digo yo, Artada,
que va honda esta ribera?
ARTADA. Señora, yo estó espantada.
(vv. 1211-1220)

En una pieza cortesana como ésta no podía faltar un elemento tan característico como la música, cuya presencia pocas veces es inocente. En este caso sirve para declararse de forma encubierta, para hablar como si no se estuviera diciendo lo que se está, de hecho, pronunciando :

FLERIDA. Mas, cantad esta canción :
« Quien pone su afición
do ningún remedio espera,
no se aqueje porque muera. »
DON DUAR. Mas, podéis muy bien cantar :
« Aunque no espero gozar
galardón de mi servir,
no me entiendo arrepentir. »
(vv. 1244-1251)

Don Duardos hace honor a la tradición poética galaico-portuguesa de las cantigas de amor, donde el trovador era consciente de amar sin esperanza, de sufrir sin remedio ante la indiferencia o el desdén de su *senhor*, a la que únicamente podía rogar que lo escuchara ; del mismo modo, el protagonista vicentino no se arrepiente de amar pese a no esperar correspondencia.

Aquejada por los efectos del agua que bebió en la copa encantada, Flérida se marcha triste y llorosa, y entonces Don Duardos da, a su vez, otra prueba de amor verdadero ; lamenta haber empleado esa argucia, ese falso camino, porque ha conseguido ensombrecer el ánimo de su amada y, como todo fiel amante, no desea perjudicarla : « ¡Oh Olimba!, ¿qué heciste? : / que para remedïarme, / de mil suertes / heciste a Flérida triste ; / y verla triste es matarme / de mil muertes » (vv. 1296-1301) ; « Conozco que fue traición » (v. 1314).

Para evitar males mayores, Flérida se propone no volver a la huerta, pero tres días después envía a Artada a averiguar la identidad de Don Duardos que, ofendido, insiste en tomar como estandarte el sentimiento y no la cuna :

DON DUAR. ¿No vernná, por vuesa fe?
ARTADA. No hasta ser sabidora
quién sois vos.
DON DUAR. Señora, eso ¿para qué?
Soy suyo ; ella es mi señora

y mi dios.

ARTADA. Ya Flérida es sabedor
que sois grande caballero,
y, más, barrunta
que seréis grande señor.

DON DUAR. Quien tiene amor verdadero
no pregunta
ni por alto ni por bajo
ni igual ni medïano.
Sepa, pues,
que el amor que aquí me trajo,
aunque yo fuese villano,
él no lo es.
(vv. 1510-1527)

Por sus palabras, deduce también Artada que el hortelano no es lo que parece : « Señora, no es villano, / mas gran cosa » (vv. 1616-1617) y anima a Flérida a que vaya a hablar a solas con él. La princesa espera encontrar así la prueba definitiva : « Si yo hallo que de hecho / me habla claros amores, / yo me fundo / que es ansí como sospecho / ser príncipe de los mayores / que hay en el mundo » (vv. 1630-1635). Y, en efecto, Julián le confiesa que por ella ha perdido el seso, el ánima e, incluso, « perdí de ser quien solía », y al preguntarle Flérida quién era, inventa un falso pasado como humilde campesino. Flérida se desanima, pero él vuelve a perturbarla :

FLERIDA. Paréceme a mí, Artada,
que este caso no camina
buen camino.

DON DUAR. Ya lo veo, alma mía :
que es camino de dolor
y de pesar.

FLERIDA. ¿Adónde hallaste osadía?

DON DUAR. En el templo del Amor,
sobre el altar.

FLERIDA. Luego bien sospecho yo
que no llega ahí villano.

DON DUAR. ¡Oh, mi Dios,
no queráis saber quién so! :
(vv. 1735-1747)

Por fin accede el joven a contarle lo que desea a condición de hablarle esa noche a solas. Aunque no parece prudente, Flérida encuentra inútil la resistencia, pues su anhelo de descubrir el secreto es más fuerte que la compostura : « ¿Qué remedio?, que yo me fino. / Por saber quién es este hombre / soy perdida. / Ardo en fuego de contino / con ansias que no han nombre / ni medida » (vv. 1822-1827)

Ese permanente fuego halla un punto de sosiego cuando Flérida se entera de que alguien de la estatura y hermosura de Julián ha matado a Camilote – según cuenta la acotación –, « caballero salvaje » enamorado de una fea y madura doncella, Maimonda, de la cual había predicado que superaba en prendas a cualquier mujer, incluida Flérida. Esta acción se convierte en una nueva pieza para completar el particular y complejo rompecabezas que debe reconstruir la princesa :

ARTADA. ¿Qué caso sería y buena fortuna
matar Julïán aquel fiero hombre?
FLERIDA. Que no es Julián, Artada, su nombre,
y él lo mató sin duda ninguna.
Y éste m' afirmo ser mor caballero
de toda la Grecia y de todo el mundo.
Y cada vez más este caso es profundo,
que ahora le quiero más que de primero.
(vv. 1860-1867)

Esa progresión amorosa[13] encuentra por fin respuesta cuando Don Duardos se presenta esa noche ante ella « vestido de príncipe » ; él le entrega una corona de rosas, ella le da a besar la mano, pero Don Duardos no olvida su propósito primero : que amor todo lo puede, y que la condición social no debe ser ni aliada ni contrincante de éste.

DON DUAR. (...)
Yo a vos amo, y no más.
Por princesa, por ventura,

no, ¡cuitado! ;
que mucho queda detrás
de vuesa gran hermosura
vueso estado.
¡Por mí, por mí (yo por vos,
y no por serdes tan alta,
soy cativo),
dadme la vida, mi Dios! :
(vv. 1902-1911)

Con todo, Flérida le reprocha el engaño y lo acusa de querer « que pierda el amor / a mi padre y a mi señora / y al sosiego, / y a mi fama y a mi loor / y a mi bondad, que se desdora / en este fuego (...) Todo siento, todo veo, / y todo se hace escuro / para mí » (vv. 1920-1937). Pero como todo fiel vasallo y amador, Don Duardos insiste en « que os pido galardón / que me debéis ». Ante el desconsuelo de Flérida – « ¿Qué será de mí, Artada, / pues que amar y resistir / es mi pasión? » (vv. 1944-1946) –, Artada – « Señora, estoy espantada » – le revela cantando la clave del enigma :

« Al Amor y a la Fortuna
no hay defensión ninguna. »
(vv. 1950-1951)

Flérida no encuentra más solución que asumir su destino y entregarse voluntariamente a la Ventura :

DON DUAR. ¿Qué decís, señora mía?
FLERIDA. Ya me di a la ventura,
mi señora.
Y pues sabe este pomar
y la huerta mi dolor
tan profundo,
quiero que sepa la mar
que el amor es el señor
de este mundo.
(vv. 1979-1987)

La princesa embarca en las naves de Don Duardos y se despide de todo cuanto ha sido su vida hasta ese momento haciendo alusión a la fuerza de su sino y a la asunción consciente del mismo. Las flores, que tantas veces la han escuchado, pueden ahora hablar por ella :

Quedaos adiós, mis flores,
mi gloria que ser solía :
voyme a tierras estranjeras,
pues ventura allá me guía.
Si mi padre me buscare,
que grande bien me quería,
digan que amor me lleva,
que no fué la culpa mía :
tal tema tomó comigo
que me venció su porfía.
¡Triste no sé adó vo,
ni nadie me lo decía!
(vv. 2004-2015)

El caballero la consuela y Flérida se adormece por fin « en brazos de Don Duardos / que bien le pertenecía ». Artada resume y concluye la trama :

Sepan cuantos son nacidos
aquesta sentencia mía :
contra la muerte y amor
nadie no tiene valía.
(vv. 2046-2049)

Sentimiento y lenguaje : la solución del enigma

Termina así una historia de amor con final feliz. Sin embargo, desde el pincipio, Gil Vicente la llama « tragicomedia », cuando no aparecen en ella acontecimientos luctuosos, si exceptuamos la muerte de Camilote, contada en una acotación y sucedida fuera de escena. Tal nomenclatura pudiera deberse al diletantismo que caracteriza a muchas obras del XV y XVI, que oscilan en su título intentando reflejar y aprehender la vida de la forma más global posible, de ahí que sus enunciados no siempre correspondan con fidelidad a su conte-

nido.[14] Pero pudiera deberse también, como dijimos al comienzo, al tratamiento de un tema que bien podría rozar lo trágico, porque Don Duardos aspira a un amor completo y pretende incluir a Flérida en su propósito. Por eso renuncia a todo, incluso a sí mismo, para intentar demostrar lo que parece imposible : que el amor puede ser más importante que la condición social. El camino es muy peligroso. Muchos personajes de la tradición dramática aurosecular sienten la punzada del deseo pero no llegan a saborear sus mieles ; es muy fácil cometer algún error, y éstos se pagan con la muerte o con la entrada en el limbo del desamor. Don Duardos lo arriesga todo aun sabiendo que la pérdida puede ser absoluta, y entonces ya no podrá volver atrás. Está en juego el amor verdadero, y se dispone a acometer la empresa con el escudo de la fe y del sentimiento, principios que deberán animar también a Flérida si quiere salir victoriosa de las pruebas a las que, sin saberlo, su enamorado ha decidido someterla. Ella debe amarlo por lo que es y no por lo que parece, igual que él la ama por ella misma y no por su estado. Por eso se disfraza de hortelano y emprende la cruzada más peligrosa adentrándose en el bosque del sentir ajeno.

Sin embargo, emplea medios reprobables : el engaño y el hechizo, aunque ni uno ni otro serán, al fin, de gran utilidad, pues el dramaturgo no consiente que éstos puedan alterar la opinión que merece su personaje, ni deja a merced del azar algo tan fundamental como la dicha. Por eso presenta a Flérida interesada por el desconocido caballero en cuanto lo ve, igual que le ha sucedido antes a él. Ese será el desafío al que deberá hacer frente la princesa : averiguar quién se ha enfrentado a Primaleón, cuestionar la identidad de Julián, el nuevo jardinero, y asociar ambos como partes de una única personalidad, como dos mitades unidas por el lazo del amor. Desde la perspectiva de la dama, la obra parece anticipar la incertidumbre barroca, el confuso laberinto, ese permanente juego de los sentidos que nos engañan a cada paso, sea cual sea la dirección tomada. Pero si para el encerrado Segismundo la conexión entre el mundo del deseo y el del sueño es el amor por Rosaura,[15] para la desconcertada Flérida será el lenguaje, peligrosamente sembrado de trampas sucesivas.

Porque Don Duardos no dice nada y lo dice todo a un tiempo ; sólo habla de una verdad, de *la verdad* : el amor. El resto de lo que dice es falso. Sus palabras no comunican, y sin embargo, expresan, y obligan a Flérida a dudar, a cavilar, a escuchar. En ellas está la clave del enigma que la atormenta : quién es el hortelano y si, en realidad, es quien dice o parece ser. Este sólo habla de afectos, esperando que algún día la princesa haga lo mismo y

deje de interrogarlo acerca de su identidad. Y es que Flérida no puede dejar de sospechar, no consigue dar crédito a lo que ve y ajustarlo con lo que escucha. Su interlocutor dice verdades y mentiras a la vez : sobre qué siente, sobre quién es, y configura con las trampas que tiende su lenguaje un espejismo que Flérida debe despejar si acepta confiar en el corazón y no en los ojos, devolviéndole la imagen especular que él reclama. No hay amor perfecto si no es correspondido, pero tampoco si no es completo. Y ambos aspiran a eso, a completar el círculo en que los envuelve el desatinado rodeo que Don Duardos ha elegido dar para obtener la felicidad, una felicidad que probablemente hubiera logrado con menor esfuerzo si se hubiera presentado a la ya interesada Flérida tras la lucha con Primaleón. No, no es la copa encantada la que transforma a la dulce princesa, y ese interés recíproco e instantáneo salva a Don Duardos de malas interpretaciones acerca de su honestidad y de parentescos con el infortunado Calixto de la también *Tragicomedia de Calixto y Melibea*, convirtiendo asimismo el amor en fruto volitivo cuyo destino no se elige, se encuentra, y no en producto del azar o el egoísmo.

La antinomia amor falso / amor verdadero se convierte, de hecho, en el eje que hace girar la trama y en torno al cual se van disponiendo las posiciones de los distintos personajes. Cuando Artada habla del verdadero amante como aquel que sufre a solas y en silencio, a continuación pronuncia Don Duardos un soliloquio que viene a confirmar ese pronóstico, y cuando éste advierte los tristes efectos del agua de la copa encantada sobre Flérida, se arrepiente de inmediato de haber recurrido a esa argucia, y cuando la princesa le hace notar que no habla como viste, el hortelano insiste en que él puede ser villano, pero su amor no lo es. Pese a lo que pueda resultar de su temeraria conducta, a lo que no renuncia Don Duardos es al disfraz, que le permite acercarse de forma continuada a la inaccesible princesa, atraer su atención, comunicarle sus sentimientos y observar sus reacciones en el jardín, marco adecuado a su espíritu, convertido en mudo interlocutor de los soliloquios del caballero y de las dudas de Flérida. El recurso al disfraz ha sido muy utilizado por la tradición dramática, dadas sus posibilidades escénicas. Funcionalmente consiste en la anulación del personaje real mediante la presentación visual de otro, muy a menudo antitético o polar para aprovechar al máximo la inversión : dama / labradora, caballero / criado, dama / galán, etc. El disfraz permite hacer rentable la ausencia gracias a la presencia equívoca, pues en el disfrazado hay, en realidad, dos personajes : el que es, cuyo secreto comparten los espectadores y el que los otros, al mismo nivel de la acción, creen que es. Por tanto, hay un personaje

ausente en la presencia, funcionando dramatúrgicamente y con una variada pluralidad de posibilidades en cuanto a los que están / no están en el secreto – en este caso nadie, excepto Olimba, que no vuelve a aparecer –. Es una ausencia pertinente que genera significado pero que, en cuanto que se tiene presente, es sólo apariencia de ausencia, un juego con el ser y el estar para conseguir una variada gama de situaciones escénicas muy contrastadas.[16] Pero aquí no es del todo exacta esta descripción, pues Don Duardos no deja huellas de su verdadera presencia – nadie sabe el nombre del que desafió a Primaleón – y no es, por consiguiente, recordado por ésta ; así, Flérida sólo podrá enamorarse, si lo hace, del hortelano, y ni siquiera de alguien que le recuerde a Don Duardos, a quien no sabe que conoce, lo cual hace aún más difícil la situación de la confundida princesa, que no puede imaginar que está ante un disfraz porque no sabe de nadie que pudiera haberse disfrazado y no puede, por tanto, asociar ambas personalidades.

No obstante, Flérida, cuenta con un solo recurso al que tampoco renunciará : su fe en el lenguaje, algo tan versátil y mudable, único lazo, sin embargo, entre el deseo y la apariencia, único modo de superar los peligros del amor en un recorrido sembrado de trampas lingüísticas, única arma contra el espejismo, contra la ilusión de realidad que se ha dispuesto en torno a ella. Al contrario de lo común en la tradición dramática, aquí no son los ojos los que abren la puerta del alma sino, paradójicamente, las palabras, medio favorito para encubrir y alterar la realidad, ahora puente delator de una verdad silenciada.[17]

Con todo, Flérida no parece creer en el poder transformador del amor, o al menos en la dirección en que desea Don Duardos : no supone que un hortelano pueda elevar su espíritu hasta el punto de sentir como un caballero, pero sí puede concebir que un caballero sea capaz de todo por amor, incluso de fingir una apariencia humilde para conquistarla. Por eso nunca llega a creer la mentira de Don Duardos, ni aun cuando éste inventa un falso pasado como campesino,[18] por eso insiste en que su lenguaje revela lo que él calla o encubre, y en que le diga quién es en realidad. Pero el dramaturgo no es de la misma opinión. Gil Vicente contradice los principios del amor cortés, que sólo podía cifrarse en almas y cuerpos nobles, para demostrar que el amor puede alcanzar a todo aquel que es capaz de sentirlo, incluso a un « caballero salvaje » como Camilote o a dos rústicos como Julián y Costanza Roiz, los jardineros y falsos padres del joven hortelano.[19] La pareja de Camilote y Maimonda ha sido interpretada como la contrapartida grotesca de los protagonistas, como si el autor

deformara conscientemente la propia realidad de la trama para evitar caer en la parodia, y atajase ese riesgo realizándola él mismo.[20] Se trata de un amor desatinado, desde luego, no sólo por la falta de cualidades de Maimonda y el propio Camilote, sino porque, en el mayor de los absurdos, Camilote mata y muere por demostrar algo que a todas luces es falso para los demás, esto es, para los que no están, ni nunca podrían estar, enamorados de Maimonda, pero que es la única verdad para su amante : que ésta supera en hermosura a todas las mujeres, incluida Flérida. Cuando Don Duardos se entere, él mismo lo matará, y ello será a la postre un nuevo signo de nobleza para el atormentado espíritu de la princesa. Pero si el amor es ciego y a Cupido se le representa con un ojo tapado, Camilote tiene derecho a creer en lo imposible y a llegar a morir por ello. Pero a morir por amor, como el más digno y esforzado de los caballeros. Y ese mismo sentimiento, despojado de la desmesura e instalado en lo cotidiano, alcanza también a la pareja de hortelanos, en una revolucionaria apuesta del autor portugués por la igualdad de espíritu que tanto predica Don Duardos. Aunque ambos aceptan al nuevo hijo con la promesa de recibir parte de un escondido tesoro y Julián aborda con torpeza el tema del matrimonio cuando intenta casar al recién llegado, esas rústicas maneras cambian por completo cuando se dirige a su esposa, para la que siempre tiene palabras de ternura que son correspondidas por ella.[21] En nuestra opinión, pues, ni Camilote es tan ridículo ni Julián tan grosero. Las dos parejas vienen a completar el triángulo cuyo vértice es la formada por Flérida y Don Duardos, ejemplo de un amor verdadero y completo.

Pero queda aún la última prueba : Don Duardos pide a su amada que lo abandone todo y marche con él a Inglaterra. Tras dudar un instante, Flérida se despide del jardín y decide entregarse a la Ventura, confiando y haciendo del amor el bien más preciado. Ahora será ella la que mude de vida y costumbres, como antes hizo Don Duardos, quien le señala que deja un edén por otro, pues « en los reinos de Inglaterra / más claras aguas había / y más hermosos jardines, / y vuesos, señora mía » (vv. 2018-2021). Ambos renacen a una nueva vida guiados por la fuerza de sus sentimientos, lo único cierto en medio de las incertidumbres sufridas.[22]

En la corte, en una época de pactos e intereses, Gil Vicente recuerda que debemos aspirar, dentro de nuestras posibilidades, al máximo, es decir, a la felicidad, al anhelo de espejamiento y de complemento, y que encontrar y conquistar a la persona deseada debe ser el objetivo primordial en la vida. Porque pese a los peligros del amor y a las trampas del lenguaje, éste puede

conducirnos a aquél. Y el amor, lo parezca o no, existe, y puede estar en el lugar y los ojos más insospechados. Con una modernidad inusitada, Gil Vicente parece animarnos a acometer, como sus personajes, la aventura de descubrirlo, alcanzarlo y conservarlo.

María Rosa ALVAREZ SELLERS
Universitat de València

NOTES

1) « Según Révah, la pieza fue escrita en 1522, pero no se llegó a representar por haberse suspendido las representaciones teatrales en la corte a causa de la muerte del rey don Manuel en diciembre de 1521. Dada la extensión de la pieza – más de dos mil versos –, es probable que no se destinara a la escena sino a la lectura ; Gil Vicente habría aprovechado la suspensión de la actividad teatral palaciega para iniciar una nueva etapa en su carrera de dramaturgo ». [*BHTP*, II, 1951, pp. 10-12] Citado por Thomas R. Hart en *Gil Vicente. Obras dramáticas castellanas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, p. XLI. Dámaso Alonso, en cambio, señala que « la *Tragicomedia de Don Duardos* debió probablemente representarse entre 1521 y 1525. » *Obras completas*, Madrid, Gredos, 1985, vol. VIII, p. 282.

2) Tal y como ha mostrado Stephen Reckert, *Gil Vicente : espíritu y letra*, Madrid, Gredos, 1977.

3) Gil Vicente encabeza la obra puntualizando : « Sobre os amores de dom Duardos, príncipe de Inglaterra, con Flérida, filha do Emperador Palmeyrim de Constantinopla ».

4) En *La venganza de Tamar*, de Tirso de Molina (escrita en 1621 ; publicada en Tortosa en 1634 en la *Parte Tercera de las Comedias de Tirso*), Absalón compara el amor a la guerra, pues por amor se escalan muros, rondan casas y trazan ardides : « Luego Amor, a Marte iguala » (I, p. 363 b).

Citamos por la edición de Blanca de los Ríos en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1968, vol. III.

5) Citamos por la edición de Dámaso Alonso, *op. cit.*, pp. 295-358.

6) Citamos a continuación algunos ejemplos tomados de diversas cantigas de amor incluidas en la *Antología de la poesía gallego-portuguesa*, edición de Carlos Alvar y Vicente Beltrán, Madrid, Alhambra, 1989 :

> « Senhor, vej' eu que avedes sabor / de mha morte veer, e de meu mal ; / poys contra vós nulha ren non mi val, / rogar-vus quero, por Nostro Senhor, / *que vus non pês o que vus rogarey, / e depoys, se vus prouger, morrerey*. »
>
> Pero D' Armea, siglo XIII, cobla I, p. 134.

> « Senhor fremosa, por Nostro Senhor, / e por mesura, e porque non á / en min se non mort' (e cedo será), / e porque soo vosso servidor, / *e polo ben que vos quer' outrossi, / ¡ay meu lume, doede-vus de mi!* »
>
> Pay Gomez Charinho, siglo XIII, cobla I, p. 228.

« E sabe Deus que adur eu vin i / dizer-vus como me vejo morrer / por vos, senhor ; mais non poss al fazer! / E vel por Deus, doede-vus de mi, / ca por vos moir', esto sabede ben ; / e se quiserdes, mia senhor, por én / non me deviades leixar morrer. »

Roy Queimado, siglo XIII, cobla II, p. 244.

7) En la filosofía de Aristóteles, la forma determina la materia ; igualmente, el amor existe sólo si es correspondido.

ALONSO. Amor, no te llame amor
el que no te corresponde,
pues que no hay materia adonde
no imprima forma el favor.
(I, vv. 1-4)
(...)
pensando correspondencia,
engendra amor esperanza.
Ojos, si ha quedado en vos
de la vista el mismo efeto,
amor vivirá perfeto,
pues fue engendrado de dos ;
pero si tú, ciego dios,
diversas flechas tomaste,
no te alabes que alcanzaste
la victoria ; que perdiste
si de mí solo naciste,
pues imperfecto quedaste.
(I, vv. 19-30)

Lope de Vega, *El caballero de Olmedo*. Citamos por la edición de Joseph Pérez, Madrid, Castalia, 1970.

8) Alonso e Inés deciden ocultar su amor hasta encontrar el momento oportuno para comunicárselo al padre de ella. Mientras, cada noche, el caballero viaja de Olmedo a Medina para ver a su amada. Pero Don Rodrigo, un pretendiente desdeñado, descubrirá el suceso, y una noche esperará a Don Alonso y lo matará de regreso a Olmedo, justo en el momento en que el padre de Inés acepta gozoso el compromiso de ambos.

9) Lo mismo le sucederá a Flérida más adelante cuando se reconozca enamorada de Don Duardos (vv. 1123-1126).

10) El amor continuará siendo en la tradición dramática posterior un fuego que abrasa y consume, tal y como manifiestan los protagonistas del triángulo amoroso de *El Caballero de Olmedo, op. cit* :

ALONSO. Acertaste con mi amor.
Esa labradora es
fuego que me abrasa y arde.
(I, vv. 69-71)

RODRIGO. (...)
que cuanto más doña Inés
con sus desdenes me mata,
tanto más me enciende el pecho ;
así su nieve me abrasa.
(I, vv. 631-634)

INES. (...)
O es venganza o es victoria
de amor en mi condición ;
parece que el corazón
se me abrasa en su memoria.
(I, vv. 724-726)

El fuego es una imagen recurrente tanto en teatro como en novela para explicitar la pasión sensual ; aunque ancestralmente connotaba lujuria, fue cristianizada como referencia a la caridad a partir del siglo XIII.

11) Johan Ayras De Santiago, en una cantiga de amor del siglo XIII, expresa con claridad la disyuntiva entre el amor y el egoísmo ; de ésta, compuesta por tres estrofas, citamos dos y la *fiinda* :

« Desej' eu ben aver de mia senhor / mais non desej' aver ben d' ela tal, / por seer meu ben, que seja seu mal ; / e por aquesto, par Nostro Senhor, / non queria que mi fezesse ben / en que perdesse do seu nulha ren, / ca non é meu ben o que seu mal for.

(...) E ja eu muitos namorados vi / que non davan nulha ren por aver / sas senhores mal, pois a sí prazer / fazian, e por esto dig' assi : / se eu mia senhor amo polo meu / ben e non cato a nulha ren do seu / non am' eu mia senhor, mais amo mí.

E mal mi venha se atal fui eu, / ca, des que no mund' andei por seu, / amei sa prol muito máis c' a de mí »

Antología de la poesía gallego-portuguesa, *op. cit.*, p. 286.

12) La originalidad de Gil Vicente en este punto ha sido ya apreciada por la crítica :

« Miro ahora a todo el teatro clásico español y no veo por ninguna parte otro de los valores de la *Tragicomedia*. He aquí una obra que –con una intuición que creeríamos alarde de nuestros días– ha incorporado el paisaje al arte dramático.

Es posible que en toda la literatura española no haya habido un solo creador que haya sentido la naturaleza de un modo a la par tan directo y tan intenso.

(...) 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 tramoya, o, si queréis, de la tela del vestuario– transforma la escena en encantada y encantadora criatura de arte. »

Dámaso Alonso, *op. cit.*, pp. 283-285.

Don Duardos, en efecto, es consciente del poder evocador de la naturaleza, pues en su segundo soliloquio, cuando piensa en algún medio para que Flérida también lo recuerde dice :

Amor, Amor, más te pido :
que cuando ya bien despierta
la verás,

que le digas al oído :
« Señora, la vuesa huerta... »
y no más...
(vv. 1097-1102)

13) Según Damaso Alonso, *op. cit.*, p. 288, es muy original e importante :

« ¡Qué diferencia entre esta lenta matización psicológica y los cambios bruscos e infundamentados del teatro de Lope! Aquí, en la expresión, por matices sumamente delicados y pequeños, de las variaciones de un alma, es donde está el mayor valor dramático de la *Tragicomedia*. »

14) *Fernando Servato* (ca. 1493) de Carlos y Marcelino Verardo, es llamado « tragicocomoedia » en la introducción por mezclar personas graves con un desenlace feliz ; *Tragedia Policiana* (Toledo, 1549) en la que se tratan los amores de Policiano y Filomena ; la *Tragicomedia de Calixto y Melibea* (ca. 1498) muestra en el discurso final de Pleberio, en donde se plantea el sentido de la vida, cómo del desarrollo de una historia de amor ha surgido un planteamiento trágico. Hay obras como la *Farça a manera de tragedia* (Valencia, 1537) de tema pastoril, o la *Farsa de Lucrecia, tragedia de la castidad de Lucrecia*, de Juan Pastor, que vacilan en su título y tienden a mezclar estilos en su afán de reflejar la vida en toda su complejidad. Quizá la « tragicocomoedia » de Plauto pudiera ser el modelo para justificar una forma dramática mixta que no correspondía a las reglas clásicas de la tragedia ni de la comedia, pero todavía no se empleaban adecuadamente los nombres de los géneros dramáticos, ni en la Península ni en otras partes. *Historia Baetica* (1493) de Carlos Verardo, no se llama « tragicomedia » aunque su autor sabe que, según las normas, ni es comedia ni es tragedia. Al *Anfitrión* de Plauto se le suele llamar « comedia » en las traducciones. « Tragicomedia » podía aplicarse a un poema alegórico (*Tragicomedia del paraíso y del infierno*, de 1539, adaptación de las *Barcas* de Gil Vicente), las imitaciones de la *Celestina* (*Tragicomedia de Lysandro y Roselia*, Salamanca, 1542), la *Tragicomedia Filomena* de Timoneda (1559) y la propia *Tragicomedia de Don Duardos* de Gil Vicente.

Véase Margarete Newels, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*, London, Tamesis Books, 1974.

Luciana Stegagno Picchio interpreta la costumbre de Gil Vicente de rotular genéricamente sus piezas como un intento de insertarse en una nueva tradición dramática :

> « Es posible también que el empeño de Gil Vicente por dar el nombre de *comedia* a textos profanos que no tenían nada que ver con los procedimientos de representación medieval y que se dirigían a un público cortesano, al igual que a un público de la corte se dirigían las comedias regulares de los humanistas italianos, fuese una tentativa de insertarse en una nueva corriente cultural. Pero Gil Vicente nunca fue más allá de la tentativa : de un modo inconsciente o tal vez deliberado. Los personajes que pueblan sus comedias, procedentes de la tradición de la novela sentimental ibérica (*Comedia de Rubena*), de la realidad de una nueva burguesía lusitana (*Comedia del viudo*), de una mitología convencional, pero siempre fantástica (*Floresta de enganos*) y también de las llamadas *tragicomedias* (el término aparece en la *Copilaçam* de 1562, pero tal vez fue una tardía etiqueta de Luis Vicente), están muy lejos de las figuras urbanas que pueblan la nueva comedia regular. Las tragicomedias están empapadas de cultura artúrica, que penetró en la Península Ibérica con el nuevo florecimiento de

la novela caballeresca, sus protagonistas se llaman Don Duardos o Amadís, y no tienen nada en común con los héroes de Plauto o de Terencio, que eran los modelos de los comediográfos renacentistas ; pero son los mismos personajes que llenan libros como el *Amadís de Gaula*, el *Palmerín de Oliva* o el *Primaleón*. Las comedias, o si se prefiere tragicomedias, de Gil Vicente, no respetan ninguna unidad »

Profilo storico della letteratura portoghese, Vallardi, Milán, 1967, pp. 8-16. Citado como « Trayectoria de Gil Vicente » por Francisco Rico ed., *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1980, vol. II, *Siglos de Oro : Renacimiento*, al cuidado de Francisco López Estrada, p. 562.

15) Cuando, tras ser devuelto a la torre por haberse comportado mal en palacio y no haber superado el experimento al que lo somete su padre, Basilio, Clotaldo le explica que todo lo que cree haber vivido no fue más que un sueño, Segismundo descubre que hay algo a lo que aferrarse, algo que conecta ambos mundos independientemente de lo que le diga su ayo :

De todos era señor,
y de todos me vengaba.
Sólo a una mujer amaba ;
que fue verdad, creo yo,
en que todo se acabó,
y esto solo no se acaba.
(II, vv. 2132-2137)

Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*. Citamos por la edición de Evangelina Rodriguez Cuadros, Madrid, Espasa-Calpe, 1987.

También Flérida distingue entre el mundo del sueño y el de la vigilia, y Don Duardos, como Segismundo, los conecta a través del amor :

FLERIDA. ¿Qué hablas? ¿Estás dormido?
¿Sueñas en la Troya ahora?
DON DUAR. Mas despierto
el sueño de vueso olvido,
con que estos días, señora,
me habéis muerto.
FLERIDA. Si supiese bien de cierto
que eso me dices velando,
matarm' hía.
DON DUAR. Yo no hago desconcierto
en andaros contemplando
noche y día.
(vv. 1684-1695)

16) Cf. José María Díez Borque, « Presencia-Ausencia escénica del personaje », en VV. AA., *El personaje dramático*, Madrid, Taurus, 1985.

17) Numerosos son los ejemplos en el teatro aurosecular en que ojos y labios se contradicen, y entonces se afirma la veracidad de los ojos por encima de las palabras.

En *La hija del aire* (1ª parte, 1664), de Calderón, el Rey Nino, enamorado de Semíramis, e Irene, hermana del Rey, enamorada de Menón, obligan a éstos con amenazas a romper su compromiso. En el jardín, los dos hermanos escuchan escondidos la conversación, sin que los enamorados sepan que el otro ha sufrido idéntica coacción. Por eso Menón sólo encuentra un medio para desmentir sus voces de ruptura :

[Alto.] Semíramis, aunque tengas
quejas de mí, y aunque ignoro
la ocasión, no te he de dar
(Aparte.) ¡quién vio más terrible ahogo!
[Alto.] satisfacciones, porque
no puedo. *[Aparte a ella.]* ¡Atiende a mis ojos,
hermoso imposible mío!
Esto a las quejas respondo ;
y en cuanto a que ser no quieras
mi esposa, yo te perdono
el desaire... *(Aparte.)* No hago tal.
[Alto.] de decírmelo en mi rostro,
pues con eso has excusado
que yo te diga lo propio.

(1ª parte, III, vv. 2512-2525)

Citamos por la edición de Francisco Ruiz Ramón, Madrid, Cátedra, 1987.

18) FLERIDA. ¿Quién solías tú de ser?
DON DUAR. De mozo guardé ganado
y araba :
esto sé yo bien hacer.
Después dejé el arado
y trasquilaba.
Después estuve a soldada,
y acarreaba harina
de un molino.

(vv. 1726-1734)

19) Thomas R. Hart, *op. cit.*, p. XLIII, señala otra transgresión del amor cortés :

« Asimismo don Duardos exige no sólo que Flérida acepte el homenaje amoroso que él le rinde, sino también que ella corresponda a su amor. Es algo así como una inversión de la situación que solemos encontrar en las historias del amor cortés : aquí es el caballero quien insiste en probar la constancia de su dama. Que el amor puede exigir sacrificios al amante no es, por cierto, nada nuevo ; sí lo es, en cambio, que aquí sea la dama quien se ve obligada a realizar el sacrificio. »

20) « El poeta y crítico William Empson, partiendo de la teoría de que toda idea noble lleva en sí misma su propia autoparodia grosera, « muy parecida a ella, y con idéntico nombre », explica el fenómeno de la intriga secundaria cómica en un drama serio como una estratagema para anticipar la reacción escéptica o burlona que de otra manera podría ocurrírsele espontáneamente al público. Se trataría, en realidad, según Empson, de una seudoparodia, destinada no a parodiar el

argumento principal, sino exactamente lo contrario : a evitar que el público imagine que se ha adelantado al autor en reconocer lo que ese argumento tiene de parodiable.

Es ésta, desde luego, la interpretación más evidente del episodio de Camilote y Maimonda, intercalado en la acción central de la tragicomedia vicentina. La grotesca pareja serviría para permitir al autor curarse en salud, caricaturizando en un espejo deformador a sus románticos protagonistas D. Duardos y Flérida antes que se le ocurra al auditorio hacerlo por su propia cuenta. »

Stephen Reckert, *op. cit.*, pp. 40-41.

Dámaso Alonso, *op. cit.*, p. 281, opina que :

« Lo desmesurado del episodio de Camilote (ligado después, pero, ¡con cuánta torpeza!, a la acción principal) se justifica por la necesidad que este artista primitivo, amador de rudos contrastes, siente de intercalar en la comedia un tiempo de « scherzo » : algo en la línea de la farsa o del paso. »

21) JULIAN. ¡Es placer!
Mirad, señora mujer.
COSTANZA. ¿Qué miráis, mi corderito?
JULIAN. ¡Cuán ufano y cuán bonito
está el pomar dende ayer!
COSTANZA. ¡Oh, qué cosa es el verano!
JULIAN. Mirad, mi alma, el rosal
cómo está tan cordeal
y el peral tan lozano.
COSTANZA. ¡Cuán alegre y cuán florido
está, señor mi marido,
el jazmín y los granados,
los membrillos cuán rosados,
y todo tan florecido!
Los naranjos y manzanos...
¡Alabado sea Dios!
JULIAN. Pues más florida estáis vos.

(vv. 542-558)

22) Thomas R. Hart, *op. cit.*, p. XLV, señala que en *Don Duardos* Gil Vicente « imprime nueva vida a las caducas fórmulas del amor cortés » para mostrar « que en este caso no se trata de letra muerta tradicional, sino de vividas emociones ». Y explica tan atípico final de la siguiente manera :

> « Cuando don Duardos insiste en que Flérida corresponda a su pasión, Gil Vicente se aproxima mucho más a nuestro concepto moderno del amor romántico que a la tradición cortesana. Notemos que la pieza no termina con las bodas de don Duardos y Flérida ; sin duda, don Duardos se casará con su dama cuando lleguen a Inglaterra, pero no se casa aquí, en Constantinopla, en presencia de los padres de ella. El amor aparece como una fuerza disgregadora que junta a los amantes sólo por separarlos del resto de la sociedad ; no admite ningún término medio, ninguna limitación de su propia autoridad. » (pp. XLV-XLVI)

BIBLIOGRAFIA

Alonso, Dámaso. *Obras completas*, Madrid, Gredos, 1985, vol. VIII, pp. 273-479.

Alvar, Carlos y Beltrán, Vicente. *Antología de la poesía gallego-portuguesa*, Madrid, Alhambra, 1989.

Calderón de la Barca, Pedro. *La vida es sueño*, edición de Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid, Espasa-Calpe, 1987.

Calderón de la Barca, Pedro. *La hija del aire*, edición de Francisco Ruiz Ramón, Madrid, Cátedra, 1987.

Díez Borque, José María. « Presencia-Ausencia escénica del personaje », en VV. AA., *El personaje dramático*, Madrid, Taurus, 1985.

Hart, Thomas R. *Gil Vicente. Obras dramáticas castellanas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1975.

Molina, Tirso de. *Obras completas*, edición de Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1968, vol. III.

Newels, Margarete. *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*, London, Tamesis Books, 1974.

Reckert, Stephen. *Gil Vicente : espíritu y letra*, Madrid, Gredos, 1977.

Stegagno Picchio, Luciana. *Profilo storico della letteratura portoghese*, Vallardi, Milán, 1967, pp. 8-16. Citado como « Trayectoria de Gil Vicente » por Francisco Rico ed., *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1980, vol. II, *Siglos de Oro : Renacimiento*, al cuidado de Francisco López Estrada, pp. 558-563.

Vega, Lope de. *El caballero de Olmedo*, edición de Joseph Pérez, Madrid, Castalia, 1970.