PERSONAJES FEMENINOS EN LA LITERATURA RENACENTISTA PORTUGUESA

María Rosa Álvarez Sellers
Universitat de València

---

ya entre los hombres todos los caminos van a dar a historias de mujeres.
Menina e moça. Bernardim Ribeiro

El Renacimiento es uno de los momentos en que con más fuerza la literatura portuguesa brilla con luz propia. Rica en autores y géneros, produce obras de imborrable memoria, surcadas de situaciones y personajes capaces de trazar las líneas esenciales del complejo mosaico en el que se articulaba una sociedad marcada por el cambio y el desconcierto. Teatro, poesía, épica o novela se hacen eco de una variada galería de caracteres femeninos que permiten intuir modificaciones significativas en las condiciones de vida de la mujer. La literatura la presenta como portadora de su voluntad, con la capacidad de decisión suficiente para orientar, que no determinar, su destino, con sentimientos privados y voz propia para manifestarlos, o con la astucia y comicidad necesarias para poner en práctica estratagemas cargadas de ingenio e ironía, aunque no siempre disculpables.

Todas las clases sociales tienen cabida en estas páginas: princesas, damas, burguesas, mancebas, alcahuetas... incluso ninfas y diosas, cuyas naturalezas diferentes contribuirán a mostrar distintos puntos de vista acerca de una realidad tan inestable como inquietante[1].

Quizá uno de los personajes femeninos más cautivadores de la literatura renacentista portuguesa sea Flérida, hija del Emperador de

---

1. Así lo expresa la narradora de la *Menina e moça*:

> No sé dónde ha de ir a parar este desconcierto del mundo. [...]
>
> Mas todo, en fin, es así. Se hacen unas cosas para otras para las que no se hacían. [...] Nos arrastran nuestros hados con no sé qué antojos que tenemos las cosas delante y no las vemos. Todo anda tan cambiado que no se entiende, y así nos vienen a asaltar nuestros sufrimientos cuando estamos más desprevenidos de ellos, de tal forma que nos duele a un mismo tiempo el bien que perdimos y el mal que después cobramos.

Bernardim Ribeiro, *Menina e moça*, edición de Antonio Gallego Morell y Juan M. Carrasco, Madrid, Cátedra, 1992, pp. 65-66.

Constantinopla y enamorada sin quererlo de un falso jardinero, cuya engañosa identidad esconde la de un caballero que ha decidido someterla a la difícil prueba de demostrar que el corazón no distingue estados:

FLÉRIDA. Mucho mejor empleado
te debieras emplear.
Tu figura,
en tal hábito y tonsura,
causa pesar en te viendo.
DON DUARDOS. Pues aún quedo debiendo
loores a la ventura.
FLÉRIDA. ¿No fuera mejor que fueras
a lo menos escudero?
DON DUARDOS. ¡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[2]

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[3]. Considerado patrimonio de las almas nobles, el amor sólo podía ser vivido por aquellos con cualidades suficientes para comprenderlo y realizarlo, lo cual excluía de sus dominios a las clases

2. Gil Vicente, *Don Duardos*, edición incluida en las *Obras Completas de Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos, 1985, vol. VIII, pp. 295-358.

3. Don Duardos insistirá siempre en la importancia de la pasión por encima de la apariencia que se espera que la encarne:

DON DUARDOS. ¿No verná, por vuesa fé?
ARTADA. No hasta ser sabidora
quién sois vos.
DON DUARDOS. 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 DUARDOS. Quien tiene amor verdadero
no pregunta

bajas, incapaces de ir más allá de la simple atracción[4]. Sin embargo, el autor de la Corte, que escribe para un público escogido, transforma una acción propia de novela sentimental o de novela de caballerías en una parábola sobre los valores esenciales del ser humano, y 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, pero elige el camino más difícil: el que pasa por el respeto de la voluntad y la decisión ajena. Flérida sufre por la confusión a que están sometidos sus sentidos: de repente aparece un hortelano que le dedica tiernas palabras de amor, impropias de su condición y de su estado. Alguien que con cada mirada la obliga a sentir e, inevitablemente, a escoger, poniendo en cuestión la educación y las normas aprendidas. La batalla es dura, la decisión difícil. Flérida sufre y Don Duardos espera; espera y reclama, y presiona, e insiste. Sin embargo, la transgresión no es completa; la princesa no es del todo inocente. Ella nunca llega a creer realmente que un jardinero sea capaz de tan alta empresa, pero sí puede imaginar que tal identidad oculte un enigma por descifrar. Por eso pregunta, y también reclama e insiste en conocer quién es en verdad aquel que con su lenguaje desmiente sus hechos:

FLÉRIDA. ¿Viste a Primaleón
en los reinos estranjeros,
y sus famas?
DON DUARDOS. No es de mi condición
de mirar a caballeros,
sino a damas.
ARTADA. ¿En ti se entiende mirar?
DON DUARDOS. Conosco, señora mía,
que soy ciego,
ni también puedo negar
que, ciego, sin alegría,
ardo en fuego.

---

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

4. Arnau de Vilanova, en su tratado médico *De amore heroico*, afirma que las almas superiores, en su opinión las de linaje noble, son las más sensibles a la enfermedad del amor.

FLÉRIDA. Debes hablar como vistes,
o vestir como respondes.
DON DUARDOS. Buen vestido
no hace ledos los tristes.
FLÉRIDA. ¡Ojalá tuviesen condes
tu sentido!
vv. 732-749

"Debes hablar como vistes, / o vestir como respondes" es la clave del problema, la llave que abre la puerta de salida del laberinto de pasión en el que ambos han quedado atrapados en virtud del empeño y la osadía de Don Duardos. Gil Vicente sabía que hubiera sido inaceptable que el hortelano fuera verdaderamente quien dice ser[5]. La legitimidad del sistema queda a salvo cuando el caballero abandona el disfraz y renuncia a la ilusión, mas sólo lo hace cuando ya Flérida se ha rendido a la evidencia del sentimiento tras resolver su difícil conflicto espiritual. Y aún le resta otra prueba por pasar: Don Duardos le pide que lo deje todo y lo siga a Inglaterra, donde se casarán. Flérida se confía a la ventura, se despide del jardín, mudo interlocutor de las cuitas de ambos, y embarca con su amado, mientras permanecen en el aire las palabras de una de sus doncellas:

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

Pero si Flérida es un ejemplo de la entrega volitiva completa por amor, no lo es en menor grado Inés de Castro, protagonista de la tragedia *Castro* de António Ferreira. Personaje histórico cuyo lado humano destaca el autor, contribuyendo a forjar el mito de la mujer fielmente enamorada e injustamente sacrificada a la Razón de Estado. Si la política había hecho de ella un peligro para la paz del reino cuya eliminación, por tanto, era necesaria, la literatura la convierte en una mártir cuyo único delito fue amar sin condiciones[6]. Y las sucesivas versiones españolas y portuguesas continuarán alimentando la imagen positiva de una mujer convertida ahora en el personaje central del triángulo amoroso que involucraba a su vez al futuro rey de Portugal, Don Pedro, y a su esposa, Doña Constanza.

---

5. Transgresión semejante culminará Lope de Vega en *El perro del hortelano*.

6. Véase al respecto: Paul Teyssier, "Le mythe d'Inès de Castro – La reine morte". *Archivos do Centro Cultural Português*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1974, vol. III, pp. 569-572.

Castro comienza con las palabras jubilosas de Inés, segura del amor de Don Pedro, surgido antes incluso de casarse:

Cos olhos lhe acendi no peito fogo,
Fogo, que sempre ardeu, e inda arde agora
Na primeira viveza inteiro, e puro.
Por mim lhe aborreciam altos estados.
Por mim os nomes de Princesas grandes,
Por tão grande me havia nos seus olhos.
Um tempo duro, mas em fim forçado
[...]
Deu a Costança a mão, mas a alma livre,
Amor, desejo, e fé me guardou sempre.
Quantas vezes quisera honestamente
Podê-la dar a mim! quantas mais vezes
S' arrependeu depois de se ver preso!
Não lhe apagou o amor a nova esposa;
Não o tão festejado nascimento
Do desejado parto: antes mais vivo
Co tempo, e co desejo ardia o fogo.
I, vv. 10-28, p. 158[7]

Mas también con sus recelos ante la oposición del pueblo y el Rey a su relación:

[...] meu Senhor,
Soam-me as cruéis vozes deste povo.
Vejo del-Rei a força, e império grave
Armado contra mim, contra a constância,
Que em meu amor tégora tens mostrado.
Não receio, Senhor, que a fé tão firme
Queiras quebrar a quem tua alma deste;
Mas receio a fortuna que mais possa
Com seu furor, que tu com teu amor brando.
[...]
Me segures, me guardes, me conserves
Contra os duros mandados do teu pai,
Contra importunas vozes dos que podem
Mudar acaso teu constante peito.
I, vv. 4-22, p. 161

7. António Ferreira, *Castro*, edición de Silvério Augusto Benedito, Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses, 1989.

Ferreira, sin embargo, la despoja del protagonismo absoluto para desviar el interés de la acción hacia las reflexiones en torno a las potestades del Rey, sus obligaciones y limitaciones. Fiel representante de las pautas clasicistas en Portugal[8] y exponente de las preocupaciones ideológicas de los intelectuales renacentistas, evita los meandros amorosos en favor del desarrollo psicológico de unos caracteres marcados por la interrogación y la duda, contrapunto de aquellos que defienden sin vacilar el orden establecido:

INFANTE. Um Príncipe de um Reino tão cativo
Há-de-ser, que não faça o que costuma
Qualquer do povo seu?
SECRETÁRIO. Um Príncipe antes
Há-de ter seu esprito tão alçado
Da terra, que dela erga o pensamento
Ao baixo povo seu, para que o siga.
Esprito há-de ser puro: um ouro limpo,
Sem fezes, e sem liga: exemplo claro
De fortaleza, mansidão, e justiça.
I, vv. 3-11, p. 177

La trama amorosa queda reducida a pretexto del conflicto entre el deseo y el deber que ha de librar el poderoso[9]. Ferreira insiste en que éste se debe siempre a sus súbditos y, en consecuencia, al bien público,

---

8. Dentro de los cânones aristotélico-horacianos da tragédia, a acção da *Castro,* que é una, decorre num curto espaço de tempo pouco mais de un dia, e resulta da interdependencia de três personagens: Inês de Castro, D. Pedro, Afonso IV. Mas D. Pedro não chega a contracenar com as outras personagens e encontra-se, durante a maior parte do tempo, num local muito afastado daquele onde se desenrola a acçao. Falta portanto, a unidade de espaço, que não era ainda exigida pelos teóricos da tragédia.

Antonio José Saraiva y Oscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora, 1985, p. 277.

9. El propio Rey lamenta las exigencias de su cargo, al que considera un cautiverio:

Mor alteza, e mor animo é as grandezas
Desprezar, que aceitar: e mais seguro
A si cada um reger, que o Mundo todo.
O resplandor deste ouro nos engana
E é terra em fim, e terra a mais pesada.
De ua alta fortaleza estamos sempre

razón que permitirá justificar el sacrificio de Inés[10]. Sabiéndose en el ojo del huracán, también ella se debate entre el impulso del sentimiento y el temor a su suerte, acrecentado por los funestos presagios que le avanzan unos sueños que consiguen borrar las alegrías primeras. Pero la fuerza trágica del personaje reside precisamente en la aceptación de su destino:

> Eu fico, fico só, mas inocente.
> Não quero mais ajudas, venha a morte:
> Moura eu, mas inocente.
> III, vv. 11-13, p. 207

Pese a los consejos del Coro, Inés no intenta huir, aunque sí defenderse:

> CASTRO. [...]
> Ouve minha razão, minh' inocência.
> Culpa é, senhor, guardar amor constante
> A quem mo tem? se por amor me matas,
> Que farás ao imigo? amei teu filho,
> Não o matei. Amor amor merece;
> Estas são minhas culpas: estas queres
> Com morte castigar? em que a mereço?
> PACHECO. Dona Inês, contra ti é a sentença dada.
> IV, vv. 6-13, p. 215

La sentencia es inexorable, pero de Inés no quedará la imagen de la amenaza a destruir, sino la de la víctima del amor inmolada en el altar de los derechos ajenos:

> CASTRO. [...]
> S' os olhos de teu filho s' enganaram
> Com o que viram em mim, que culpa tenho?

> Postos por atalaias à fortuna:
> Por escudos do povo oferecidos
> A receber seus golpes; não fazê-lo
> É usar mal do ceptro, e bem fazlê-lo
> É não ter vida mais segura, e certa,
> Que quanto estes perigos nos prometem.
> II, vv. 11-22, p. 182

10. REI. Ela que culpa ten?
PACHECO. Da ocasiao
REI. Oh que ela nao a dá, o Infante a toma.

Paguei-lhe aquele amor com outro amor,
Fraqueza costumada em todo estado.
Se contra Deus pequei, contra ti não.
Não soube defender-me, dei-me toda.
IV, vv. 17-22, p. 217

Inés representa la fidelidad al sentimiento frente a la crueldad de la norma y de todos aquellos que la acatan sin cuestionarla. Ella, y no Don Pedro, es quien simboliza los valores marginados por la colectividad, a los que, a su pesar, el Infante se debe, aunque defienda a su vez el derecho al deseo. Sin embargo, al contrario de lo que sucede en versiones posteriores, los amantes nunca llegan a encontrarse, haciendo realidad de antemano un destino anunciado y ya conocido por los espectadores. Inés será quien dé la réplica a los que creen poseer una razón que está por encima de toda duda, y los años la convertirán en personaje ejemplar del querer y el sacrificio.

Pero, como es lógico, no todos los personajes femeninos de la época tienen la altura moral de Flérida e Inés. También las clases medias y bajas están representadas en obras tan significativas como el *Auto da Índia* o el *Auto da Barca do Inferno*. Mezclando la comicidad y la crítica, ambas retratan con ironía la sociedad contemporánea a Gil Vicente.

El *Auto da Índia* toma como eje referencial el tan discutido tema de la expansión portuguesa, sobre cuyo punto de destino no se ponían de acuerdo los estamentos privilegiados. Si la nobleza era partidaria de mantener y reforzar las posiciones africanas, la burguesía prefería dirigir la travesía hacia Oriente con el fin de ampliar sus mercados y sus riquezas. La obra vicentina se detiene en la parte menos espectacular del proceso, en los efectos de la hazaña sobre la vida familiar y cotidiana: Tristão da Cunha embarca hacia la Moça y su mujer, Constanza, queda aguardando durante tres años en los que tiene varios amantes. Cuando el marido regresa tan pobre como se fue, ella afirma haber permanecido llorando en su ausencia, y él prefiere no preguntar. De nada ha servido, pues, la aventura ultramarina, descrita como una rapiña:

Que lai há, que a condene, ou que justicia?
CONSELHEIROS. O Bem comum, Senhor, tem tais larguezas
Com que justifica obras duvidosas
REI. Assi que assentais nisto?
CONSELHEIROS. Nisto: moura.
II, v. 5, p. 185; vv. 1-5, p. 186

MARIDO. [...]
Fomos ao rio de Meca
pelejámos e roubámos
e muito risco passámos
à vela, árvore seca.
vv. 464-467[11]

Por su parte, Constanza reclama el derecho a disfrutar del presente, con o sin su marido:

MOÇA. Que entendeis? Ando dizendo
que quem assi fica sem nada,
coma vós, que é obrigada...
Já me vós is entendendo.
AMA. Ah, ah, ah, ah, ah, ah!
est' era bem graciosa,
quem se vê moça e fermosa
esperar pola ira má.
Hi se vai ele a pescar
meia légua polo mar,
isto bem o sabes tu;
quanto mais a Calecu:
quem há tanto d' esperar?
Milhor, senhor, sê tu comigo.
À hora de minha morte
que eu faça tão peca sorte.
Guarde-me Deus de tal perigo.
O certo é dar a prazer;
pera que é envelhecer
esperando polo vento?
quant' eu por mui nécia sento
a que o contrairo fizer.
Partem em Maio daqui
quando o sangue novo atiça;
parece-te que é justiça?
vv. 69-93

A un lado quedan la inocencia de Flérida o la fidelidad de Inés. Lejos de la idealización de la dama aristocrática, las mujeres de clases inferiores poseen la libertad de sentir en igualdad de condiciones a los hombres y hasta de convertirlos en objeto de burla. Así trata Constanza —cuyo nombre ya es pura ironía— a sus amantes y a su marido,

11. Gil Vicente, *Auto da Índia*, en *Teatro de Gil Vicente*, Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses, 1987, pp. 45-62.

mostrando una picardía digna de enlazar con la tradición celestinesca. Como en las cantigas de amigo, es ella la que alaba su belleza sin necesidad de la aprobación masculina, y ahora el matrimonio le ha proporcionado la independencia justa para hacer su voluntad:

AMA. Mas que graça, que seria,
se este negro meu marido
tornasse a Lisboa vivo
para minha companhia!
mas isto não pode ser;
Que ele havia de morrer
somente de ver o mar.
Quero fiar e cantar
segura de o nunca ver.
vv. 375-383

Pero Tristão regresa, y en su presencia ella adopta el papel de la mujer afligida en y por la ausencia. Destierra rápidamente los signos materiales de su vida libertina y finge haber estado ayunando y rezando. El sarcasmo de Gil Vicente queda plasmado en unos maliciosos versos puestos en boca del Ama:

Juro-vos que de saudade
tanto de pão não comia
a triste de mi cada dia.
Doente, era uma piedade!
Já carne nunca a comi:
esta camisa que trago,
em vossa dita a vesti
porque vinha bom mandado.
Onde não há marido
cuidai que tudo é tristura,
não há prazer nem folgura;
sabei que é viver perdido.
vv. 472-483

Amparado en la comicidad propia de la farsa, el autor preferido de la Corte critica y satiriza a un tiempo ya no los delirios de grandeza de la sociedad en que vivía, sino las consecuencias de éstos sobre los propios cimientos de la misma: la familia, el matrimonio, degradados por largas separaciones movidas por la ambición[12] que favorecen las posibles veleidades de la mujer —condenada a años de espera— y propician la pérdida de autoridad de los hombres, que, como Tristão, pue-

12. AMA. Porém vindes muito rico?

den llegar a preferir el engaño antes que enfrentarse a la triste realidad que aguarda al que regresa. El marido sufre una doble humillación: pública, pues el capitán es quien se queda con las ganancias, y privada, ya que Constanza se entretenía con sus amantes y no deseaba que volviera. He ahí el resultado de conceder libertad a las mujeres[13].

Y libertad es lo que reclama también Inês Pereira, protagonista de la farsa que lleva su nombre. Libertad para escoger marido a su gusto, única salida a la anodina soltería, dedicada a trabajos domésticos.

MARIDO. Se nao fora o capitao,
eu trouxera a meu quinhão
um milhão, vos certifico.
vv. 498-501

13. No queda claro, sin embargo, que la postura de Gil Vicente ante la expansión sea totalmente negativa, pues sus obras se dirigen a la nobleza, y ésta preferiría rumbos más cercanos, mientras que Tristão da Cunha embarca hacia la India, destino elegido por la burguesía. Idéntica ambigüedad observamos en el pasaje de *Os Lusíadas* protagonizado por el "velho de Restelo", quien a punto de salir las naves inicia un parlamento advirtiendo de los peligros del viaje; entre ellos, la distancia:

Dura e inquietaçao d'alma e da vida,
Fonte de *desamparos* e adultérios,
Sagaz consumidora conhecida
De fazendas, de reinos e impérios!
Chamam-te ilustre, chamam-te subida,
Sendo *dina de infames vitupérios;*
Chamam-te Fama e Glória soberana,
Nomes com quemse o povo néscio engana
[...]

Deixas criar às portas o inimigo,
Por ires buscar outro de tao longe,
Por quem se despovoe o Reino antigo,
Se enfranqueça e se vá deitando a longe!
Buscas o incerto e incógnito perigo
Por que a Fama te exalte e te lisonje
Chamamdo-te senhor, com larga cópia,
Da Índia, Pérsia, Arábia e de Etiópia

Oh! Maldito o primeiro que, no mundo,
Nas ondas vela pos em seco lenho!
Dino da eterna pena do Profundo,
Se é justa a justa Lei que sigo e tenho!
Nunca juízio algum, alto e profundo,
Nem cítara sonora ou vivo engenho,
Te de por isso fama nem memória,

INÊS. Porém, não hei-de casar
senão com homem avisado;
ainda que pobre e pelado,
seja discreto em falar:
que assim o tenho assentado.
LIANOR. Eu vos trago um bom marido,
rico, honrado, conhecido:
diz que em camisa vos quer.
INÊS. Primeiro eu hei-de saber
se é parvo, se sabido.
vv. 184-193[14]

Pero ese no es privilegio concedido a las mujeres:

LIANOR. Não queiras ser tão senhora:
casa, filha, que te preste;
não percas a ocasião.
Queres casar a prazer
no tempo d' agora, Inês?
Antes casa em que te pês,
que não é tempo de escolher.
vv. 240-246

Empujada por su madre a un matrimonio concertado por una alcahueta, Inês insiste en buscar una difícil cualidad, la discreción, y por ello desprecia a un pretendiente al que cree demasiado simple, y sin embargo se deja deslumbrar por la labia y el porte de un escudero que al instante de casarse le marca claramente cuáles son sus obligaciones:

ESCUDEIRO. Oh, esposa, não faleis,
que casar é cativeiro.
vv. 729-730

Le prohíbe además cantar, hablar con otras personas, ir a la iglesia o asomarse a la ventana, vigilada siempre por un criado. Inês se lamenta de su vanidad pasada y se jura a sí misma escoger mejor si

---

Mas contigo se acabe o nome e glória!
Canto IV, estrofas 96, 101 y 102

Luís de Camões, *Os Lusíadas*, edición de Emanuel Paulo Ramos, Lisboa, Porto Ed., 1986, pp. 189-190.

14. Gil Vicente, *Farsa de Inês Pereira*, en *Teatro de Gil Vicente*, Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses, 1987, pp. 121-157.

vuelve a tener la oportunidad. Al poco queda viuda y se casa con aquel que rechazó, buscando ahora "um muito manso marido; / não no quero já sabido, / pois tão caro há-de custar" (vv. 934-936). Y termina escuchando los requiebros de un ermitaño y adoptando, en fin, la filosofía de la esposa del *Auto da Índia*: mejor engañar que ser engañado. Este marido tolerante deja a Inês hacer su voluntad con el beneplácito de la sociedad, gracias a las libertades que otorgan los matrimonios sin amor, los cuales permiten a la mujer convertir al hombre en objeto de su capricho[15].

Pero la ironía vicentina roza la misoginia en el *Auto da Barca do Inferno*, cuyos protagonistas, aun después de muertos, insisten en conservar los hábitos que les han asegurado el pasaje en la nave del diablo. Las mujeres del mismo ilustran un auténtico mosaico de los defectos femeninos. Así, el *fidalgo* cree poder eludir su destino porque su dama queda rezando por la salvación de su alma; el demonio se ríe de su ignorancia:

DIABO. Pois, estando tu expirando,
se estava ela requebrando
com outro de menos preço.
FIDALGO. Dá-me licença, te peço,
que vá ver minha mulher.
DIABO. E ela, por não te ver,
despenhar-se-á dum cabeço.
Quanto ela hoje rezou,
entre seus gritos e gritas,
foi dar graças infinitas
a quem na desassombrou.
FIDALGO. Quanto a ela, bem chorou.
DIABO. Não há aí choro de alegria?!
FIDALGO. E as lástimas que dizia?
DIABO. Sua mãe lhas ensinou.
vv. 148-162[16]

---

15. A propósito de las protagonistas del *Auto da Índia* y la *Farsa de Inês Pereira*, Saraiva y Lopes, *op. cit.*, p. 207, afirman:

> Há uma longa tradiçao de farsa medieval sobre o tema do adultério feminino, e a ela se liga esta veia vicentina, mas impressiona a extraordinária vivacidade destas figuras.

16. La maldad femenina se transmite de generación en generación. Gil Vicente, *Auto (de moralidade) Barca do Inferno*, en *Teatro de Gil Vicente*, Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses, 1987, pp. 63-93.

La manceba de un fraile y una alcahueta, Brísida Vaz, que viene acompañada de las mozas que vendía y tiene una particular visión de sí misma[17], completan la galería de caracteres femeninos de este "Auto de Moralidade", salpicado de personajes poco ejemplares y de dudosa moralidad.

Similares desinhibiciones presentan, no obstante, las ninfas que en *Os Lusíadas* se ofrecen como recompensa a las fatigas de Vasco de Gama y sus marineros en la *ilha dos amores*, adoctrinadas por la propia Venus —protectora de éstos durante el viaje— para sumergirlos en los placeres del amor:[18]

Já todo o belo coro se aparelha
Das Nereidas, e junto caminhava
Em coreias gentis, usança velha,
Pera a ilha a que Vénus as guiava.
Ali a fermosa Deusa lhe aconselha
O que ela fez mil vezes, quando amava.
Elas, que vão do doce amor vencidas,

17.

Eu sou ua mártir tal,
açoites tenho eu levados
e tormentos suportados
que ninguém me foi igual.
Se eu fosse ao fogo infernal
lá iria todo o mundo!
vv. 517-522

18. Saraiva y Lopes califican de rasgo típicamente renacentista en *Os Lusíadas* precisamente "a palpitação afrodisíaca que vibra em todo o poema", por oposición a la severa moral medieval:

> Não se trata de uma ou outra nota erótica a condimentar a narrativa: é uma tensão permanente, ressumante a cada pretexto, distendendo-se e repousando finalmente na ilha de Vénus, coroamento do poema, a ilha Afortunada, a utopia onde Camões transfigura a sua mais aguda percepção do maravilhoso do amor. A ilha dá imagen de um possível regresso ao Éden bíblico, através de um desejo sensual que, por mediação das ninfas e de Tétis, se ergue até a uma visão transparente de toda a máquina do mundo.

Op. cit., p. 347.

Por razones de espacio, limitamos las consideraciones sobre la variedad de personajes femeninos de la obra camoniana a las protagonistas del episodio de la *ilha dos amores*, escogidas por ser de naturaleza diferente a las citadas en este capítulo.

Estão a seu conselho oferecidas.
[...]
Oh! Que famintos beijos na floresta, ·
E que mimoso choro que soava!
Que afagos tão suaves, que ira honesta,
Que em risinhos alegres se tornava!
O que mais passam na menhã e na sesta,
Que Vénus com prazeres inflamava,
Milhor é esprimentá-lo que julgá-lo;
Mas julgue-o quem não pode esprimentá-lo.

Canto IX, estrofas 50 y 83

Pero la condición de objeto amoroso de las diosas, con cuyo contacto los lusos pueden lograr la inmortalidad, queda desterrada cuando el propio Camões desvela la metáfora y parece situarlas en el terreno de la imaginación, convirtiéndolas en un premio espiritual y no físico:

Que as Ninfas do Oceano, tão fermosas,
Tethys e a Ilha angélica pintada,
Outra cousa não é que as deleitosas
Honras que a vida fazem sublimada.

Canto IX, estrofa 89

Ahora bien, si los géneros descritos aumentan el protagonismo concedido a la mujer, es la novela la que le otorga decididamente un papel privilegiado:

> Só no século XV se assiste na Europa medieval ao aparecimento de uma literatura novelística consagradora da nova amatória naturalista-feminista. A mulher, que deixava de ser servida pelo cavaleiro, chamava a si o respeito e a veneração do homem, de quem passara a ser colaboradora. Eis a origem dos primeiros romances sentimentais e erótico-sentimentais, segundo Menéndez y Pelayo. Dispensando a movimentação característica da fábula cavaleiresca, esse novo género de ficção faz valer os sentimentos do homem e muito particularmente os da mulher, agora mais realisticamente observados. A donzela que esperava noivo, que casava, que ficava solteira, que não tinha amores, que vivia saudosa do seu amado, a vida inteira no seio da família, eis o motivo das atenções do escritor. Quão longe se estava ainda, porém, da observação e da análise! Antes de analisar sentimentos, o romancista começava por entronizá-los. De sentimentos entronizados falava agora a literatura novelística[19].

19. João Gaspar Simões, *Perspectiva histórica da ficção portuguesa (das origens ao século XX)*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1987, pp. 82-83.

En efecto, los sentimientos se convertirán en eje de muchas novelas del Renacimiento, y en ellas se le concede especial importancia al sentir femenino, que se vislumbra como un mundo de posibilidades narrativas por descubrir. Ya no sólo cuenta ser objeto de una pasión, sino también experimentarla y dirigirla; ahora la mujer puede enamorarse primero o renunciar al afecto en nombre de una independencia sentimental hasta entonces negada, tal y como acontece en la novela sentimental del XV: Laureola, por ejemplo, en *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro, reclama el derecho a elegir por sí misma, sin tener la obligación de corresponder a Leriano, que llegará a morir al comprender lo inútil de su esperanza, pues ni sus ruegos ni pruebas amorosas conseguirán mudar la voluntad de la dama, situada con firmeza por encima del amor y la piedad[20].

Las mujeres son, sin duda, protagonistas de una de las ficciones más características de la prosa portuguesa: *Menina e moça*, obra inconclusa de Bernardim Ribeiro rodeada de misterios acerca de su intención, desenlace y encuadre genérico. Con trazos pastoriles, sentimentales y caballerescos, Menéndez Pelayo la definió, al fin, como *"una novela sui generis"*[21], opinión que comparte y justifica João Gaspar Simões diciendo que *"nela se exprime uma subjectividade especificamente portuguesa"*[22]. Antonio Gallego Morell señala su *"carácter de literatura feminista"* aunque evitando la polémica[23]. Pero lo que nos interesa destacar es el papel preeminente que se concede en ella a la voz femenina, convertida no sólo en personaje central, sino también en narradora de los sucesos. El título corresponde a las primeras pala-

---

20. Laureola comienza su primera carta con una declaración de intenciones:

> La muerte que esperavas tú de penado, merecía yo por culpa da si en esto que hago pecase mi voluntad, lo que cierto no es assí, que más te scrivo por redemir tu vida que por satisfazer tu deseo;

Diego de San Pedro, *Cárcel de amor*, en *Obras completas*, edición de Keith Whinnom, Madrid, Castalia, 1991, vol. II, p. 109.

21. Acaba incluyéndola en la ficción bucólica tras afirmar que no es "el primer ensayo de novela pastoril, como generalmente se dice, sino una novela sui generis, llena de subjetivismo romántico, en que el escenario es pastoril, aunque la mayor parte de las aventuras son caballerescas". *Orígenes de la novela*, Madrid, C.S.I.C., 1943, vol. II, p. 220.

22. *Op. cit.*, p. 102.

23. Una novela feminista que no quiere decir una diatriba del sexo masculino a la manera de la época: quizá el más delicado rasgo de femi-

bras del relato, palabras pronunciadas por una joven dispuesta a revelar una historia que quedará sofocada por las que irá contando una dama que encontrará a orillas del río y cuya conversación sostendrá el hilo argumental que irá enlazando los sucesivos acontecimientos, los cuales, finalmente, quedarán en suspenso. El infortunio une a todos los personajes, y en particular "todas as figuras femininas da obra são fatalmente tristes e irremediavelmente desventuradas. O mudável da vida, a fatalidade do destino, a inconstância dos homens, a tristeza das mulheres"[24] se mezclan en la novela para crear en ella "essa atmosfera melodiosa, triste, fatal" que "é o que nela há de melhor, o seu viés incomunicável, a sua singularidade"[25].

La obra está llena de juicios femeninos sobre el destino de las mujeres y sus posibilidades vitales:

> ¡Pobres de las doncellas que, porque ven que las enamoran los hombres con obras, creen que también así se enamoran ellos! Y es muy por el contrario, pues a los hombres los enamoran los desdenes presuntuosos: después de una blandura de ojos, mucha aspereza de obras. Esto les debe venir de su natural: ser tan duros que parece que no tienen en mucho sino lo que mucho trabajan. Nosotras, blandas de nacimiento, hacemos otra cosa. Pero si ellos con nosotras hiciesen un juicio, ¿qué razones mostrarían a su favor? Pues el amor, ¿qué es, sino voluntad? Ésta no se da ni se toma a la fuerza... Mas sea por la desventura de las mujeres o por la ventura de los hombres, la sentencia sería dada en contra, porque a ellos los prenden desdenes y buenas obras a ellas. Y esta es la única manera que tienen para enamorarlos si no estuviesen enamorados de ellas... Aunque al amor, ¿quién le pondrá ley?[26]

La literatura portuguesa del Renacimiento ofrece, en resumen, una variada tipología de personajes femeninos con características y puntos de vista que los diferencian y singularizan. Sin embargo, a tenor de las obras estudiadas, podríamos concluir que todas ellas tienen en común la reivindicación y asunción de unos derechos fundamentales pero no siempre atribuidos a la mujer: el derecho a la independencia del sentir, a la elección del objeto al que dirigirlo y a la manifestación del mismo. Sólo Inés de Castro, personaje histórico de futuro conocido, tiene vedado el paso a las rutas que exploran las demás, poseedoras de las libertades que permite el saberse figuras de ficción. Pero el elenco

---

nidad esté en la ausencia de todo sentido polémico.

Ed. cit., p. 23.

24. João Gaspar Simões, *op. cit.*, p. 103.

25. *Ibidem*, p. 105.

26. *Menina e moça*, *op. cit.*, pp. 83-84.

femenino analizado muestra algo más: es un indicio de los cambios que están operándose en la mentalidad y la estructura de la sociedad de la época, una sociedad donde al fin esos cambios parecen alcanzar positivamente a la mujer, que empieza a ser vista como alguien ya no inferior o superior al hombre, sino distinto. Prueba de ello es que tales caracteres debían obedecer a los cánones de verosimilitud para poder hacer creíble la historia. Las mujeres parecen haber conquistado algo importante: el derecho a decir "no", a poder rechazar el ser encumbradas para quedar, en definitiva, doblegadas por la voluntad masculina.

Las ninfas se ofrecen gustosas a los marineros —y Tetis a Vasco de Gama—, convirtiéndose en el mejor de los premios —sea o no metafórico— a tantas fatigas, pero compartiendo con ellos el placer de la entrega. Inés de Castro queda como ejemplo de la víctima del amor inmolado en el altar de la Razón de Estado; pero lejos de convertirse en objetivo a superar, la tradición trágica del XVII continuará con la estela de mujeres sacrificadas en aras ya no del bien público sino del bienestar personal y, supuestamente, colectivo, en aras del sostenimiento a toda costa del norte vital de los maridos: el honor y la honra. El optimismo del Renacimiento permite, todavía, el espejismo del triunfo. Flérida es obligada a realizar una complicada elección que supone dejar atrás todo aquello que hasta el momento ha orientado su vida; pero de ella depende, al fin, su destino. La prueba es difícil, pues rechazar al jardinero implica, sin saberlo, renunciar a conocer la verdad, y aceptarlo es lanzarse al vacío, desligarse de la seguridad que da la norma. Aunque Flérida nunca llegue a creer y admitir la falsa identidad es lo bastante intrépida como para abandonarse a la duda y apostar por la intuición. Don Duardos ha inventado las reglas del juego, aun sabiendo que no puede controlar el desenlace. Ante la Corte, Gil Vicente reclama, para la mujer, el margen de la voluntad.

Si *Don Duardos* acaba felizmente, la tristeza impregna el clima de las historias que van entretejiéndose en *Menina e moça*, cuyo sino parece estar marcado por la fatalidad. Todos los personajes quedan unidos por la desdicha de no ver colmadas sus ansias amorosas, y las narradoras se limitan a relatar unos acontecimientos para los que no consiguen encontrar sentido. Las mujeres aquí son tan activas como los hombres, pero nadie logra librarse del infortunio.

Todo lo contrario de lo que sucede a las protagonistas de los autos y farsas vicentinos, cuyo empeño las conduce a encontrar la llave de la propia independencia: el matrimonio sin amor, que cubre las apariencias y encubre los deseos. Constanza e Inês Pereira burlan a sus maridos en nombre de una recién conquistada autonomía que pasa por la elusión de valores como la fidelidad o el aprecio, rodeadas de hombres que no se caracterizan por la ternura o la inteligencia. La parte negativa de la astucia femenina queda además destacada en el *Auto da Barca do Inferno,* donde las mujeres parecen haber perdido todas sus cualidades.

Así pues, la literatura portuguesa del Renacimiento, eco de una realidad cambiante y problemática, convierte a la mujer en reflejo especular de la misma, dotándola de voz y personalidad propia independientemente del género literario y de la clase social que ejemplifique. Los comportamientos sociales están cambiando, y si, aunque por motivos diferentes —ya no por guerras religiosas o de reconquista—, el hombre vuelve a ausentarse, puesta la mira en lo que hay allende los mares, la mujer deberá asumir competencias que pasan primero por el reconocimiento de su voluntad y del derecho a sentir y actuar, derechos que serán admitidos y plasmados de diferentes formas en la escritura, la cual parece asumir la misión de intentar situar a la mujer en el lugar reservado a los que poseen no la capacidad, sino el privilegio, de la decisión.