

**ACTES DEL VII CONGRÉS
DE L'ASSOCIACIÓ HISPÀNICA
DE LITERATURA MEDIEVAL**
(Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)

Volum II

EDITORS:
SANTIAGO FORTUÑO LLORENS
TOMÀS MARTÍNEZ ROMERO



**UNIVERSITAT
JAUME·I**

BIBLIOTECA DE LA UNIVERSITAT JAUME I. Dades catalogàfiques

**Asociación Hispánica de Literatura Medieval. Congreso Internacional (7è :
1997 : Castelló de la Plana)**

Actes del VII Congrès de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval :
(Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997) / editors, Santiago Fortuño Llorens,
Tomàs Martínez Romero. — Castelló de la Plana : Publicacions de la Universitat
Jaume I, 1999

3 v. ; cm.

Bibliografia. — Textos en català i castellà

ISBN 84-8021-278-0 (o.c.). — ISBN 84-8021-279-9 (v. 1). — ISBN
84-8021-280-2 (v. 2). — ISBN 84-8021-281-0 (v. 3)

1. Literatura espanyola-S. X/XV-Congressos. I. Fortuño Llorens, Santiago,
ed. II. Martínez i Romero, Tomàs, ed. III. Universitat Jaume I (Castelló). Publicacions
de la Universitat Jaume I, ed. IV. Títol.

821.134.2.09"09/14"(061)

Cap part d'aquesta publicació, incloent-hi el disseny de la coberta, no pot ser
reproduïda, emmagatzemada, ni transmesa de cap manera, ni per cap mitjà
(elèctric, químic, mecànic, òptic, de gravació o bé de fotocòpia)
sense autorització prèvia de la marca editorial.

© Del text: els autors, 1999

© De la present edició: Publicacions de la Universitat Jaume I, 1999

Edita: Publicacions de la Universitat Jaume I
Campus de la Penyeta Roja. 12071 Castelló de la Plana

ISBN: 84-8021-280-2 (segon volum)
ISBN: 84-8021-278-0 (obra completa)

Imprimeix: Castelló d'Impressió, s. l.

Dipòsit legal: CS-257-1999 (II)



LA VENA SATÍRICA DE GIL VICENTE

ARMANDO LÓPEZ CASTRO

Universidad de León

EN EL TEATRO de Gil Vicente se funden las dos grandes tendencias del alma portuguesa: la exaltación lírica y la deformación satírica. Mientras su lirismo hereda, en buena parte, temas y formas de la tradición medieval, su actitud crítica se debe más a la apariencia con que vivía la sociedad de su tiempo, en donde la explotación del pueblo por una clase media, ficticia y parasitaria, enriquecida con la expansión ultramarina, había dado como resultado una Corte rica en un país pobre. Para un espíritu profundamente religioso, la crisis de valores morales no podía engendrar más que la nostalgia por un pasado feliz. Por eso su teatro, en el período comprendido entre 1525 y 1533, cumple una función *desenmascaradora*, de resistencia frente al olvido de lo esencial, de aquello que es permanente.

La política absolutista, ya iniciada por D. Juan II y continuada por D. Manuel I y D. Juan III, trajo como consecuencia un reforzamiento del poder central y la esperanza de vivir de los favores reales, la atracción de la corte y el abandono de los campos («Cedo nam há-d’haver vilãos: / todos del -Rey, todos del -Rey», según dice el Paje en la *Farsa dos Almocreves*). La denuncia del parasitismo y la adherencia, producto de la corrupción general que domina en la Corte, es constante a lo largo del teatro vicentino. Ya en la farsa *Quem tem farelos?* (1515?), conocida también como la *Farsa do escudeiro pobre*, su protagonista, el escudero Aires Rosado, que tanto recuerda al del *Lazarillo*, pues tiene criado, pero nada que comer, vive de la apariencia, con la esperanza de introducirse en la Corte, de ser del rey. De ahí que, en el casamiento con la campesina Isabel, vea la posibilidad de mejorar su estado, pretensión que es rechazada por la madre de la joven.

Vai comer, homem coitado,
e dá ao demo o tanger.
E demais, se não tens pão,
que má hora começaste,
aprenderas a alfaiate
ou, sequer, a tecelão.
(vv. 450-455)

Estas palabras subrayan la contraposición entre apariencia y realidad, entre el lenguaje directo de los campesinos y la falsa galantería de los hidalgos cortesanos. El contrapunto de las voces animales con el discurso amoroso de Aires Rosado acentúa la falsedad del escudero, contribuyendo a su desenmascaramiento. Lo que hace ridículo su lenguaje cortés es la inclusión de expresiones populares («dá ao demo», «enforcar», «mão pesar») en el lenguaje de la galantería. La estilización se asocia así al desenmascaramiento, el lenguaje a la intención moral.¹

Estilización y desenmascaramiento concurren igualmente en el texto vicentino de *Don Duardos* (1522?), en donde la retórica alambicada del hidalgo Camilote, que mata y muere por defender la belleza de Maimonda, revela la falsedad del lenguaje amoroso oficial

¡Oh Maimonda, estrela mía!
¡Oh Maimonda, frol del mundo!
¡Oh rosa pura!,
¡Vos sois claridad del día!
¡Vos sois Apolo segundo
en hermosura!
Por vos cantó Salamón
el cantar de los cantares
namorados,
sus canciones vuessas son
y vos le distes mis pares
de cuidados.

(vv. 109-120)

El efecto burlesco surge aquí del contraste de la realidad con el ideal. La virtualidad de su expresión, plasmada estilísticamente en la exclamación y la hipérbole, busca el efecto poético de *re*-conocer el enmascaramiento como engaño. Porque el vacío de identidad operado por la máscara, tan frecuente por lo demás en las fiestas palaciegas, debe ser colmado por un len-

1. El punto de vista clásico sobre la sátira, que perduró hasta fines del siglo XVIII, daba mayor importancia a la intención moral. Véase el meritorio ensayo de C. George Peale, «La sátira y sus principios organizadores» (rev. *Prohemio*, IV, 1-2, abril-septiembre 1973, pp. 189-209), que toma en cuenta las dos dimensiones de la sátira, como actitud y como forma, siguiendo los estudios más importantes sobre el género.

En cuanto al estudio estilístico de la sátira en el teatro vicentino, véase Hope Hamilton-Faria, *The Farces of Gil Vicente: A Study in the Stylistics of Satire*, Madrid, Plaza Mayor, 1976. En él se hace un análisis de las farsas vicentinas más conocidas de acuerdo con los principios del lenguaje realista.

guaje retórico, estilizado, con el que se construye una relación *ficticia*, válida teatralmente, gracias a la cual la emoción resulta del ideal contra-puesto a la realidad. Estilizado el discurso del personaje, rápidamente le cae el disfraz.²

Un gran dramaturgo debe preservar siempre su libertad artística, de manera que Gil Vicente, aunque empiece a componer sus primeras piezas navideñas de acuerdo con las normas establecidas por los dramaturgos salmantinos, cada vez va siendo menos los otros para ser más él mismo. Tal independencia la consigue con la serie de *Las Barcas* (1517-1519), que constituyen la síntesis medieval más perfecta de tradición e innovación, de equilibrio entre lo sagrado y lo profano. Integrado en ese contexto de austeridad y vitalismo, el personaje de Joane o Parvo, descendiente de los antiguos bufones y «bobos» de la cultura carnavalesca, encarna otro mundo al margen del oficial. Por eso, su lenguaje obsceno y escatológico adquiere un carácter insólito en la *Barca do Inferno* (1517), donde la simplicidad del loco, al margen de todo dogmatismo religioso, es la que le abre las puertas de la salvación. De ahí que, ante la pregunta del Ángel («Quem es tu?»), responda: «Nam sou ningem», y el Ángel le conteste

Tu passarás, se quiseres,
porque, em todos teus fazeres,
per malicia nam erraste:
tua *simpreza* t'abaste
para gozar dos prazeres.

(vv. 313-317)

Representante del loco medieval, pues «esta naviarra» alude a *la nave de los locos*, ya presente en *Der Narrenschiffen* (1494) de Sebastian Brant, su ambivalencia ignora toda distinción entre lo oficial y lo particular. Situándose en una zona intermedia entre la vida y el arte, en una frontera a la vez real e ideal, Gil Vicente utiliza el recurso de colocar en boca del loco la verdad. Su

2. El episodio del Hidalgo Camilote ha sido analizado por D. Alonso en su ensayo, «El hidalgo Camilote y el hidalgo Don Quijote», en *Del Siglo de Oro a este siglo de siglas*, Madrid, Gredos, 1968, pp. 20-28. En cuanto al texto citado, véase mi edición de la *Tragicomedia de Don Duardos*, Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1996.

En cuanto a la consideración de la *máscara* en el teatro vicentino, además del estudio de E. Asensio («De los Momos Cortesanos a los Autos Caballerescos de Gil Vicente», reproducido en *Estudios Portugueses*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1974, pp. 25-36), es necesario tener en cuenta el de Maria Aparecida Ribeiro, *Gil Vicente e a nostalgia da ordem*, Rio de Janeiro, Livraria Eu e Você Editora, 1984, pp. 84-91.

mática, basada en el método dialéctico de contraponer la figura central a distintas situaciones sin aparente relación entre sí, idéntico lenguaje alegórico.

Tales convenciones, que tienen como fundamento la contradicción entre moral y sociedad, contribuyen a la trabazón dramática de las piezas, como sucede en la *Farsa de Inês Pereira* (1523), que tiene en común con *Quem tem farelos?* el conflicto generacional, expresado en el diálogo entre madre e hija, o la figura de Frei Paço en *Romagem dos Agravados*, cuya mezcla de fraile y de cortesano sirve para censurar por igual al poder eclesiástico y al palaciego («o paço em frade tornado, / nem he paço nem he frade», v, 16, 19-21), para degradar o desvalorizar ambos poderes mediante la técnica reductiva tan característica del lenguaje satírico.⁴

Las comedias, escritas para satisfacer los gustos del público cortesano, dependen en gran medida de su espectacularidad, están mejor construidas dramáticamente y ofrecen una mayor penetración psicológica. Tales cualidades se aprecian ya en las escenas finales de la *Comédia de Rubena* (1521), que tanto contrastan con las iniciales, y forman parte de ese «estilo elevado», que Gil Vicente defiende en la Carta-Prólogo al *Don Duardos* (1522?) y continúa utilizando en *Amadís de Gaula* (1523 ó 1524), *Frágua de Amor* (1524), *Templo de Apolo* (1526), *Nau de Amores* y *Comédia sobre a Divisa da Cidade de Coimbra* (ambas de 1527) y *Auto da Lusitânia* (1532). La convergencia de caballería y cortesía es la que permite unificar las comedias caballerescas, *Comédia de Rubena*, *Don Duardos* y *Amadís de Gaula*, que no hacen más que seguir las convenciones del género caballeresco: un marco exótico, una historia de esquema fijo, en la que el protagonista tiene que vencer múltiples obstáculos para alcanzar el amor de su dama, y unos personajes que se expresan en una lengua ya anticuada.

La tradición del amor cortés presentaba un código fuertemente jerarquizado y la singularidad de Gil Vicente, al componer *Don Duardos*, va a consistir en la mezcla de tradición y novedad, en ser original apartándose del modelo común. Para ello, prescinde de los amores de otros héroes caballerescos y escoge los del príncipe Don Duardos con la infanta Flérida, por estar más personifica-

4. A esta reducción satírica, que se plasma estilísticamente en el uso de la analogía, la doble visión, el juego de palabras y los tropos metafóricos, tales como la comparación y el hipérbole, la antonomasia y la ironía, se ha referido M. Hodgart en su estudio, *La sátira*, Madrid, Guadarrama, 1969.

En cuanto a las sátiras citadas, tengo en cuenta la edición de Maria de Lourdes Saraiva, *Sátiras sociais*, Lisboa, Europa-América, 1975, que contiene: *Auto da Índia* (pp. 27-52); *Quem tem farelos?* (pp. 53-81); *Inês Pereira* (pp. 82-132); *O Juiz da Beira* (pp. 133-172); *Farsa dos almocreves* (pp. 173-208); *Romagem dos agravados* (pp. 209-263).

dos y menos sujetos a la convención, refuerza la unidad dramática mediante la relación entre la acción secundaria y la principal, según la cual el discreto caballero cortesano se convierte también en el más discreto amante, y concentra su atención en la profunda inquietud de la pasión amorosa. Desde la separación inicial tras el combate hasta el momento en que decide saber quién es el supuesto Julián, Flérida se comporta, lo mismo que Melibea, con plena autonomía de sí misma, de manera que su lenguaje directo e intenso («tal me hallo, / que no sé cómo os diga / ni calle tanta pasión / como callo», vv. 1123-1126) contrasta con el más convencional de Don Duardos en su primer monólogo

Yo adoro, diosa mía,
más que a los dioses sagrados
tu alteza,
que eres dios de mi alegría,
criador de mis cuidados
y tristeza.
A ti adoro, causadora
deste vil officio triste
que escogí;
a ti adoro, señora,
que mi ánima quesiste
para ti.

(vv. 838-849)

donde el uso del vocabulario religioso en la lengua del amor, que responde al hábito cancioneril de parafrasear «a lo profano» los textos sagrados, según el cual el servicio de amor se convierte en una adoración donde se atribuyen a la dama rasgos propios de la divinidad, produce un efecto paródico que las autoridades inquisitoriales, después de la muerte de Gil Vicente, consideraron como sacrílego.⁵

Las *moralidades*, largos debates entre personajes alegóricos, que representan las virtudes y los vicios que acompañan a los hombres en su viaje al más allá, forman un núcleo bastante reducido, *Auto da Fé* (1510), los tres *Autos das Barcas*

5. Esa es la razón por la que, en la edición de 1586, los términos religiosos han sido secularizados. Así, en la *Comédia do Viuvo*, a la que se considera como precedente o esbozo de *Don Duardos*, la censura corrige «es *paraíso*» por «es me aviso» y «*dieras* mías» por «reinas mías». Para el uso de tales procedimientos retóricos, véase el ya clásico estudio de P. Teyssier, *La langue de Gil Vicente*, Paris, Klincksieck, 1959, pp. 472-473.

En cuanto a la falsa galantería del hidalgo cortesano, es importante el trabajo de Maria Leonor García da Cruz, *Gil Vicente e a sociedade portuguesa de quinhentos*, Lisboa, Gradiva, 1990, pp. 222-234.

(1517-1519), *Auto da Alma* (1518), *Auto da Feira* (1527?), y se escriben entre 1502 y 1525, año de la muerte de la austera reina D. Leonor, viuda de D. Juan II. La composición procesional en forma de escenas simétricas o cuadros yuxtapuestos, la variedad de personajes y el recurso a la alegoría, rasgos comunes a todas estas obras, aparecen con especial intensidad en los tres *Autos das Barcas*, que vienen a ser tres variaciones sobre el viejo tópico del *cursus animarum post mortem*, de gran vigencia en la tradición clásica y medieval.

El hecho de presentarse relacionadas entre sí por el propio texto (así, en la *Barca do Purgatorio*, el Ángel se refiere a «primeira viagem», al viaje al Infierno del primer auto), hace también que nos fijemos, entre otros pormenores, en la sátira edificante que domina a lo largo de la serie. Esa sátira contra los poderosos, que ya aparece en la *Barca do Inferno*, se hace más explícita en el *Auto de la Barca de la Gloria*, que introduce la figura de la Muerte para guiar las almas al más allá. A pesar de que actúa como medianera y no cumple una función central, como sucede en las Danzas macabras medievales, no por ello desempeña un papel secundario, pues es la encargada de llevar a juicio a los grandes reclamados por el Diablo, que tanto más se burla de ellos cuanto más alta es su posición social. Por eso la Muerte dice al Papa:

Vos, Padre sancto, ¿pensastes
ser inmortal? Tal os vistes,
nunca me considerastes,
tanto em vos os *enlevastes*,
que nunca me conocistes.
(vv. 705-709)

La Muerte es respetuosa con las instituciones, pero implacable con los individuos, sean emperadores o papas, de manera que su acusación se debe fundamentalmente a no haber cumplido con el papel asignado. Una vez más lo que se defiende es el sistema social tradicional. Por eso el dramaturgo no se limita a adular a los grandes, sino a mostrar que no pueden salvarse por justicia.⁶

6. Mientras en la *Dança General* castellana el estado y la dignidad social se sobrepone al elemento humano, individual, en las *Barcas* vicentinas ocurre lo contrario. Por eso señala A. E. Beau, «O que, porém, distingue as suas *Barcas da Dança General* é o maior movimento dramático-cénico e o maior realismo, não só por aludir a realidade conhecida, mais ainda por as personagens de Gil Vicente se apresentarem como seres humanos e não só como os representantes de estados sociais», *Estudos*, Vol. 1, Universidade de Coimbra, 1959, p. 212.

Por lo que se refiere a la composición del auto y a la caracterización de los personajes, véase la edición de M. Idalina Resina Rodrigues, *Auto da Barca da Glória. Nao de Amores*, Madrid, Castalia, 1995, en donde se ofrece una bibliografía selecta y actualizada sobre el tema.

Teniendo en cuenta el propósito desenmascarador de la sátira y su doble condición de actitud y forma, podemos establecer la siguiente tipología de la sátira vicentina:

1) *La ambivalencia*. A diferencia del valor negativo de la sátira moderna, la vicentina es a la vez negación del desorden y afirmación del orden. Para Gil Vicente el hombre debe alcanzar la salvación sin salir de su condición social, de manera que su sátira se dirige contra todos aquellos que abandonan su estado por ambición u orgullo. La censura del desorden es una forma de *re*-afirmar el orden. Lo propio de la sátira vicentina consiste en su estado transitivo, ritual, en la recuperación del equilibrio perdido, en la reposición del aura.⁷

2) *La variedad de tipos*. Por su estructura fuertemente jerarquizada, la sociedad medieval es una gran productora de tipos. Y son tipos, y no caracteres al modo de Shakespeare o Calderón, lo que Gil Vicente retrata y renueva en sus autos. No ha sido todavía estudiada en profundidad toda esta tipología, en la que intervienen distintos lenguajes, mímico, gestual, tropológico, pues las acotaciones de la *Copilaçam* de 1562 tampoco permiten señalarlos con precisión. Baste apuntar, por ahora, algunos de los símbolos satíricos más expresivos de acuerdo con las tres categorías dramáticas señaladas.

Así, en la *Farsa de Inês Pereira* (1523), lo que revela el proverbio burlesco «Mais quero asno que me leve que cavalo que me derrube», en torno al cual gira el sentido de la pieza, es una especie de prolongación en el animal de la conducta del amo. Lo mismo sucede con la Justicia, que en la comedia *Frágua de Amor* (1524) entra «em figura de uma velha corcovada, torta, muito mal feita, com sua vara quebrada» y pide, entre otras cosas, que le hagan las «mãos menores / que não possam apanhar», subrayando así de forma indirecta su carácter venal. Del mismo modo, en el *Auto da Festa* se nos dice que el villano alcanzaría justicia «com duas dúzias de perdizes!». Tampoco está ausente esta dimensión satírica de las obras religiosas, como vemos en el Hidalgo de la *Barca do Inferno*, al que acompaña un Paje con una silla que lleva a cuestas, signo de la «fumosa senhoria» de su señor. Son tales símbolos los que delimitan visual y plásticamente a los tipos en su forma de actuar.⁸

7. En las *Barcas* hallamos un escenario ritual, todo ese simbolismo del viaje o paso de un mundo a otro. Véase el ensayo de Dalila Pereira da Costa, «Ritos escatológicos nas Barcas», en *Gil Vicente e sua época*, Lisboa, Guimarães Editores, 1989, pp. 163-176. Dicho estudio debe inscribirse en el más amplio de Arnold van Gennep, *Ritos de paso*, Madrid, Taurus, 1986.

8. Para la visión de los tipos tradicionales, el Bobo, la Alcahueta, el Pastor y el Judío, a los que hay que añadir el Negro, el Fraile y los distintos tipos de Hidalgo, véase el estudio de António José

3) *La variedad lingüística*. La diversidad de tipos se refleja en la diversidad de lenguajes. Cada uno de estos tipos, campesinos, hidalgos, alcahuetas, judíos, gitanos, negros, tiene su propia manera de hablar y es por ella como se lo identifica. Al difuminarse la personalidad de los tipos bajo los caracteres generales del grupo al que pertenecen, su lenguaje produce un efecto de *estilización*. Una parodia de esta retórica erudita podemos verla en cada una de las tres formas dramáticas antes apuntadas. Así, la sátira contra los malos poetas cortesanos, sobre todo los del *Cancioneiro Geral* (1516), queda patente en el cancionero burlesco de Aires Rosado, el escudero de la farsa *Quem tem farelos?*, y más tarde la parodia sobre los juegos de comentarios de inspiración petrarquista, moda recién llegada de Italia, resulta ejemplificada en el lenguaje preciosista de Colopêndio, de la farsa *Romagem dos Agravados*, que irónicamente es presentado como un hidalgo «de grande aviso».

En el humanismo renacentista el «hombre avisado y discreto» era el que usaba hábilmente todas esas sutilezas del estilo cortesano. Claros ejemplos de este lenguaje sutil y preciosista aparecen en las comedias caballerescas, especialmente en los soliloquios nocturnos de *Don Duardos*, donde los juegos cancioneriles, llenos de paradojas y antítesis, poliptotos y derivaciones («Pues *acuérdesete*, Amor, / que *recuerdes* mi señora / que se *acuerde* / que no duerme mi dolor / ni soledad sola una hora / se me pierde», vv. 1091-1096), sirven a Gil Vicente para burlarse de todo ese lenguaje artificioso, que tanto contrasta con el más natural y directo de Flérida.

Por último, aunque en las obras de inspiración religiosa tiene menos cabida la sátira, no por ello deja de estar presente. Así, en el *Auto da Barca do Inferno*, el más burlesco de los tres, el lucrativo oficio de la alcahueta Brísida Vaz viene sugerido mediante la repetición aliterativa («Eu so aquela preciosa / que dava as *moças* a *molhos!*», vv. 523-524), recurso que forma parte de la espontaneidad de la lengua popular, que se caracteriza por una búsqueda sistemática de la expresividad.⁹

Saraiva, *Gil Vicente e o fim do Teatro Medieval*, 3ª ed., Lisboa, Livraria Bertrand, 1981, pp. 95-100. Igualmente importante es el ensayo de Américo da Costa Ramalho, «Alguns aspectos do cómico vicentino», en *Estudos sobre o século XVI*, 2ª ed., Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983, pp. 95-124.

9. Además del estudio ya citado de P. Teyssier, *La langue de Gil Vicente*, deben tenerse en cuenta los de Mário Martins, *O riso, o sorriso e a paródia na literatura portuguesa de Quatrocentos*, 2ª ed., Lisboa, ICALP, 1987, y de Graça Videira Lopes, *A sátira nos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Lisboa, Estampa, 1984, sobre todo por lo que se refiere a la tradición popular en la que Gil Vicente siempre se inspira. En cuanto a los dos modos literarios del teatro vicentino, la sátira y el lirismo, véase el riguroso estudio de José Augusto Cardoso Bernardes, *Sátira e lirismo. Modelos de síntese no Teatro de Gil Vicente*, Universidade de Coimbra, 1996.

El ámbito de la sátira vicentina, en el que se mezclan la risa, la sonrisa y la parodia, no consiente una fácil reducción. Perspicaz y conciso, tal vez las cualidades más apreciadas en el satírico, supo el dramaturgo portugués utilizar con maestría sus variados registros, especialmente su medieval parodia de lo sagrado, ya presente en el *Sermão à rainha D. Lianor* (1506), para restaurar el orden perdido. La parodia es una especie de catarsis, una forma de conjurar lo trágico. Debido a esta purificación, a este *re*-conocimiento de un mundo al revés, la sátira vicentina no resulta nunca irreverente, sino llena de humor, procurando, en sus múltiples variantes, enmendar a cuantos subvierten el orden, pues el objeto del escritor satírico debe ser siempre moral. Al censurar a los representantes del mundo oficial, Gil Vicente se pone al lado de los marginados y excluidos, como él mismo hizo bajo la figura del loco predicador en el sermón burlesco de 1506, de todos aquellos que habían padecido las consecuencias de la corrupción dominante. Y es que la sátira, aun siendo profundamente ortodoxa, no deja nunca de ser subversiva.

Sobre la disposición del espíritu portugués para la sátira, que tiene una amplia representación desde las *Cantigas de Escarnho e Maldizer* hasta el *Cancioneiro Geral* de 1516, recopilado por Garcia de Resende, los contemporáneos de éste exclamaban: «desta terra o zombar / é tão bravo e tão forte, / que quem dele escapar / há-de passar pela morte!». La expresión rápida y sintética de tales versos no sólo pone de manifiesto la conciencia de una dimensión satírica entonces dominante, sino también una especie de ambigüedad, propia del que se mueve en la difícil frontera entre dos mundos. Porque la sátira de Gil Vicente, sustentada en una permanente ambivalencia de insatisfacción y nostalgia, responde al deseo de exaltar el orden en medio del desorden.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, D. (1998): «El hidalgo Camilote y el hidalgo Don Quijote», *Del Siglo de Oro a este siglo de siglas*, Madrid, Gredos, pp. 20-28.
- ASENSIO, E. (1974): «De los Momos Cortesanos a los Autos Caballerescos de Gil Vicente», *Estudios Portugueses*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 25-36.
- BAJTIN, M. ((1974): *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Barcelona, Barral.
- BEAU, Albin (1959): *Estudos*, vol I, Universidade Coimbra
- DA COSTA RAMALHO, A. (1983): «Alguns aspectos do cómico vicentino», *Estudos sobre o século XVI*, Lisboa, INCM, 2ª ed.

- GARCÍA DA CRUZ, M^a L. (1990): *Gil Vicente e a sociedade portuguesa de quinhentos*, Lisboa, Gradiva.
- HAMILTON-FARIA, P. (1976): *The Farces of Gil Vicente: A Study in the Stylistics of Satire*, Madrid, Plaza Mayor.
- HODGART, M. (1969): *La sátira*, Madrid, Guadarrama.
- MARTINS, M. (1987): *O riso, o sorriso e a paródia na literatura portuguesa de Quatrocentos*, Lisboa, ICALP. 2^a ed.
- PEALE, C. George (1973): «La sátira y sus principios organizadores» *Prohemio*, IV, 1-2, abril-septiembre, pp. 189-209.
- PEREIRA DA COSTA (1989): *Gil Vicente e sua época*, Lisboa, Guimerães Editores.
- RECKERT, S. (1977): *Gil Vicente: espírito y letra. I. Estudios*, Madrid, Gredos.
- RIBEIRO, M^a A. (1984): *Gil Vicente e a nostalgia da ordem*, Río de Janeiro, Eu e Você.
- SARAIVA, A. J. (1981): *Gil Vicente e o fim do Teatro Medieval*, Lisboa, Bertrand, 3^a ed.
- TELES, M. J. *et alia* (1984): *O Discurso Carnavalesco em Gil Vicente*, Lisboa, GEC.
- TEYSSIER, P. (1959): *La langue de Gil Vicente*, Paris, Klincksieck.
- VICENTE, G. (1987): *As barcas*, A. López Castro (ed.), Universidad de León.
- (1996): *Tragicomedia de Dom Duardos*, A. López Castro (ed.), Salamanca, Ediciones el Colegio de España.
- VIDEIRA LOPES, G. (1994): *A sátira nos cançoneiros medievais galego-portugueses*, Lisboa, Estampa.