

Inaptos de oro: figuraciones del otro en el teatro portugués del siglo XVI

Golden Misfits: Depictions of the Other in Portuguese Theatre of the 16th century

José Camões

Universidade de Lisboa
PORTUGAL
jose_camoes@sapo.pt

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 6.1, 2018, pp. 263-273]

Recibido: 03-03-2017 / Aceptado: 10-03-2017

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2018.06.01.20>

Resumen. Las figuraciones de etnias minoritarias marginalizadas han sido una presencia constante en el teatro portugués del siglo XVI. Se analizan casos concretos que muestran como el teatro estrecha las márgenes, integrando en el universo ficcional la realidad cotidiana.

Palabras clave. Teatro; negro; gitano; judío; siglo XVI; Portugal.

Abstract. Portuguese theatre of the 16th century has often depicted marginalized ethnic minorities. This paper analyses different cases that show how the theatre narrows the margins by integrating reality in its fictional universe.

Keywords. Theatre; Black man; Jew; Gypsy; 16th century; Portugal.

Desde muy temprano el teatro portugués integra en la función la representación del otro —entendiéndolo como parte de minorías étnicas, religiosas o sociales, pero también como personaje con rasgos morfológicos poco comunes y, a menudo, de comportamientos marginales.

En 1490, en la ciudad de Évora, se realizaron las fiestas de la boda del príncipe Afonso, hijo del rey Juan II, con la princesa Isabel, hija de los Reyes Católicos. La celebración fue grandiosa y los cronistas fueron pródigos en su descripción. En el capítulo 123 de su *Vida e feitos del rei D. João II*, de 1545, Garcia de Resende, por ejemplo, registra uno de los momentos que causaron gran sorpresa y entusiasmo:

E houve aí ãa muito grande representaçam dum rei de Guiné em que vinham três gigantes espantosos que pareciam vivos, de mais de quarenta palmos cada um, com ricos vestidos, todos pintados d'ouro que parecia cousa muito rica, e com eles ãa mui grande e rica mourisca retorta em que *vinham dozentos homens tintos de negro*, muito grandes bailadores, todos cheos de grossas manilhas polos braços e pernas, douradas, que cuidavam que eram d'ouro e cheos de cascavêl dourados e muito bem concertados, cousa mui bem feita e de muito custo por serem tantos, em que se gastou muita seda e ouro, e faziam tamanho roído com os muitos cascavêl que traziam que se nam ouviam com eles¹.

Es de notar la expresión «vinham dozentos homens tintos de negro». Son hombres blancos que se pintan de negro para representar figuras de esa etnia. Pero el disfraz no se agota en la imagen. En el *Cancioneiro Geral* de 1516, el mismo Garcia de Resende copió el «breve» que el rey negro ofreció a la princesa en esa «morisca retorta», escrito por el Coudel-Mor (General de la Caballería) Francisco da Silveira. Creo que es el registro más antiguo que hay de palabras proferidas en el teatro en Portugal:

A mim rei de negro estar Serra Lioa
 longe muito terra onde viver nós
 lodar caibela tubao de Lisboa
 falar muao novas calar pera vós.
 Querer a mim logo ver vós como vai
 leixar molher meu partir muito sinha
 porque sempre nós servir vosso pai
 folgar muito negro estar vós rainha

aqueste gente meu taibo terra nossa
 nunca folgar andar sempre guerra
 nam saber qui que balhar terra vossa
 balhar que saber como nossa terra.
 se logo vós quer mandar a mim venha
 fazer que saber tomar que achar
 mandar fazer taibo lugar Des mantenha
 e logo meu negro senhora balhar².

La conciencia de que el otro minoritario puede ser imitable, provocando la risa, va a desarrollar convenciones que estarán presentes a lo largo de la historia del teatro en Portugal. No sabemos si fue el autor de los versos quien representó la figura del negro rey de Guinea; es posible, lo que no quiere decir que no hubiera actores o chocarreros negros. Conozco, incluso, el caso, que creo ser excepcional, de Panasco, «um negro nascido no Congo, criado de moço em Portugal, cativo de D. João de Menezes, o Picasino, irmão do 1.º Conde de Cantanhede, D. Pedro de Meneses. Chamava-se João de Sá. D. João III folgava muito com ele e fê-lo seu

1. Resende, *Vida e feitos*, ff. 74c-75c.

2. Resende, *Cancioneiro Geral*, f. 23b.

moço fidalgo, com mil réis de moradia e lhe deu o hábito de Santiago»³. Ignoramos hasta qué punto esto fue una realidad, pero lo cierto es que en los libros de los moradores del rey Juan III hay constancia de un João de Sá, hecho caballero. En un hoy día célebre cuadro de la colección particular de Joe Berardo se puede ver en la representación de la bulliciosa actividad junto al Chafariz del Rei, la figura de un negro con el hábito de Cristo a caballo, en la Lisboa del Quinientos.



Chafariz del rei (1570-1580). Anónimo, madera, 93 x 163 cm, Lisboa, Colección Berardo

Trascurridos poco más de diez años de aquellas bodas de 1490, tiene inicio la actividad teatral de un hombre que a lo largo de tres décadas impondrá un modelo que el teatro seguirá en Portugal. En 1502, Gil Vicente se representa como un rústico aldeano que, tal como el rey africano de diez años antes, verbaliza su deslumbramiento con la corte portuguesa y se instaura como voz de sus compañeros en la expresión de la alegría que siente por el acontecimiento que se celebra —el nacimiento del príncipe heredero y futuro rey de Portugal. Puedo añadir que los trabajadores rurales, los camponeses, que no dejan su tierra para desplazarse a la corte no tienen voz propia en el teatro de Quinientos. Como señala Helena Reis Silva, de ellos conocemos tan solo el «ratinho» (de la provincia de Beira o gallego), que abandonó su tierra intentando adaptarse a un mundo extraño que vislumbra ser mejor que el suyo⁴.

Así es que en Portugal la emergencia del teatro ocurre en el universo cortesano y desde su origen se instala como parte integrante de un programa de representación monárquica, desde el núcleo central («la corte es un precioso norte», dice Gil Vicente en su *Auto da Lusitânia*) hasta la organización social recreada en las Barcas del mismo Gil Vicente, en un modelo que, como afirmé arriba, se mantendrá por décadas. Esa representación conlleva la figuración de toda una panoplia de «lugares identitarios alternativos», en los que destacan los étnicos.

3. *Relação de quem foi D. Aleixo*, ff. 96v-97.

4. Reis Silva, 2013.

En su teatro, Gil Vicente pone en escena grupos socialmente minoritarios variados: judíos, negros, moros y gitanos. Al ser un teatro «realístico», aquel que quiere representar «por el natural», inventa un código que pasa, sobre todo, por la fijación de la forma lingüística —no nos llegó ninguna imagen del teatro del Quiñientos, aparentemente no hubo ningún pintor o grabador que se haya interesado en registrarlas, pero podemos ser optimistas y pensar que están ahí, esperando ser descubiertas.

Sin embargo, además de la convención pragmática que atribuye a la deturpación del portugués o del castellano el casi estatuto lingüístico de *pigin*, cualquiera que sea, se adivina el intento de dejar claro el establecimiento de un código que permita reconocer el habla de moro —que remonta, por lo menos, a la mora Tais de la tragicomedia de las *Cortes de Júpiter* de Gil Vicente— en otros textos un poco posteriores y de diversos autores, como en el lenguaje del cautivo Mahometo del *Auto do Duque de Florença*, o en frecuentes usos del habla de negro, esa de matriz portuguesa, conforme a su nacionalización.

De los distintos registros de la figura del negro en el teatro de Gil Vicente me gustaría atraer la atención para el de la tragicomedia *Frágua de Amor*, compuesta para celebrar las bodas entre Juan III y Catalina de Austria, en Évora, en 1525. Se trata de una gran alegoría amorosa que servirá igualmente a intención satírica. En una forja construida en el escenario, entrarán ciertas figuras que necesitan ser refundidas, de manera a ganar una nueva forma. Por ejemplo, la Justicia surge como vieja corcovada y saldrá de la forja en la figura de una mujer derecha y elegante, tras haber sido expoliada de las escorias del soborno, y un Fraile quiere dejar de serlo para poder dedicarse a los placeres mundanos. Entre los candidatos a la reforma, se encuentra el negro Furunando, con nombre y voz propios. Su petición es convertirse en hombre blanco:

Faze-me branco, rogo-te, homem,
asinha, logo, logo, logo,
mandai logo acendere fogo
e minha nariz feito bem
e faze-me beija delgada, te rogo (vv. 415-419).

Lo que desea es, pues, una nueva identidad, un paso más hacia la integración. Cuando Júpiter le pregunta cómo quiere ser, contesta que quiere ser «branco como ovo de galinha» y pide «Fazer nariz mui delgada / fermosa minha dedo» (vv. 444-445).

Su deseo es atendido. Sin embargo, «não há bela sem senão» como decimos en portugués, o no hay rosa sin espinas. Se le cambia el color de la piel pero sigue expresándose en su habla de negro. Todo su esfuerzo fue en vano y si él sigue hablando a lo negro y no en portugués correcto, entonces mejor que vuelva a ser quien y como era antes:

Sai o Negro da frágua muito gentil homem branco, porém a fala de negro nam se lhe pode tirar na frágua, e ele diz:

Já mão minha branco estai
e aqui perna branco é
mas a mi fala guiné.
Se a mi negro falai
a mi branco para qué?
*Se fala meu é negregado
e nam fala portuguás
para qué mi martelado?*

MERCÚRIO No podemos hacer más
lo que pediste te han dado.

NEGRO Dá cá, minha negro tornai
se mi fala namorado
a moier que branco sai
ele dirá a mi: bai bai
tu sá home ó sá riabo?
A negra se a mi falai
dirá a mi: sá chacorreiro.
Oiai seoro ferreiro
*boso meu negro tornai
como mi saba primeiro (vv. 470-489).*

Lo que parece entenderse de esta pequeña moralidad es que la identidad está en la lengua y el pobre Furunando no es apto para ser blanco, teniendo que resignarse con su tragedia: una vez reformado no tiene lugar para hacerse oír, convirtiéndose en un auténtico inadaptado social y, lo que es peor, no apto para el amor⁵. Le queda a este negro el deseo de volver a ser lo que era, o es, ya que aun siendo blanco no deja de ser negro. Más trágicamente, su marginalidad no se le puede quitar e incluso se acentúa si llevamos en cuenta que todas las pruebas de aceptación habían sido superadas, incluyendo la del bautismo que le garantiza un sentido de pertenencia. Lo absurdo es que sea una diosa pagana la que vele por los valores cristianos, permitiendo que se introduzca la típica comicidad resultante de la deturpación del latín que produce sentidos nuevos en portugués. Para satisfacer la petición de Venus para que rece el *Kyrye Eleisón*, contesta con el *Pater noster* transformado en pato nuestro, que, además, es muy bueno:

VÉNUS Negro no t'entendo cosa
eres ya cristiano? Di.

NEGRO Furunando chama a mi
e a bós chama foromosa.

5. Cabe decir que todos los marginados teatrales de la primera mitad del XVI se encuentran en la misma situación: el *parvo*, el bobo, el simple, el enano, el salvaje, el feo, el monstruo, todos son declarados inaptos para el amor.

VÉNUS Di ahora el Crieleisón.

NEGRO De muto boa vontade:
pato nosso é muto bom (vv. 307-313).

Si Venus no entiende al negro, intentos hay de provocar una buena comunicación entre blancos y negros a lo largo del teatro del Quinientos, aunque sea solo para introducir comicidad y risa. En el *Auto das Regateiras*, de António Ribeiro Chiado, al no tener conciencia de que el habla de negro es una corruptela de su propio idioma, Pero Vaz llega a pensar que si habla en esa forma convencional se hará entender por la esclava que integrará la dote de su futura nuera. Pero su comadre lo desengaña, ya que la negra habla un portugués sufrible, pues «no es ella tan salvaje»:

PERO VAZ E esta de qu'anos será?

VELHA Ela veio a meu poder
moça de trinta e um ano
não tendes comigo engano.

PERO VAZ E agora que pode haver?

VELHA Não queira Deos que vos menta
houve-a no tremor da terra
pode agora ser essa perra
moça dalguns cinquenta
salvante s'a conta erra.

PERO VAZ *Quanto ano Portugal?*

VELHA *Não é ela tão salvagem
falai-lhe vossa linguagem
inda qu'ela fale mal.*

PERO VAZ *Quanto ano? Não tender?*

NEGRA *Bosso tem grande boroço.*

PERO VAZ *Como chamar terra vosso?*

NEGRA *Terra meu nunca saber* (vv. 799-816).

Inadaptado, por lo menos a los ojos del dueño de la casa donde transcurre una representación teatral, parece ser también el negro músico que en el *Auto de la*

Natural Invención, del mismo autor, se encuentra sentado entre los espectadores, causando gran perplejidad al blanco, poco habituado a ver a los negros tan acomodados y, sobre todo, con una actividad artística organizada. Durante los preparativos para la representación, el anfitrión, dada la necesidad de sillas, manda que se levante un embozado que se descubre ser un negro contratado para cantar y tañer en el espectáculo. Incrédulo, el dueño de la casa llama al autor para que confirme cosa tan inusitada.

Lo curioso es que estamos ante un caso en el que la identidad no es reconocida por la lengua. Este Negro habla en perfecto portugués. Los negros se van saliendo de la margen social y entrando en la margen del teatro, hasta llegar a la cumbre de lo insólito en el *Auto de Vicente Anes Joeira*, donde el negro es médico —«mestre Guiné», le llaman los clientes de su consulta— aunque siga utilizando la lengua convencional para su etnia. El teatro va dando cuenta del estrechamiento de las márgenes, integrando en el universo ficcional la realidad cotidiana de una sociedad que fue la primera aldea global, en palabras de Martin Page⁶.

Es lo que sucede en el *Auto da Lusitânia*, también de Gil Vicente, con las figuras de los judíos no conversos. Teóricamente no existen en el reino (fueron expatriados o bautizados en el reinado de Manuel I) pero ocupan en el teatro los lugares que tradicionalmente les están atribuidos en la sociedad: médicos o astrónomos, y, más frecuentemente, sastres y mercaderes. Gil Vicente cristaliza su imagen perseguida en la *Barca del Inferno* que los coloca más allá de la margen. Sin embargo, el teatro da oportunidad a la convergencia de voces, ya de los intolerados, ya de una conciencia apaciguadora y fomentadora de la convivencia armoniosa.

Creo que es eso lo que se muestra en el *Auto da Lusitânia*, representado en Lisboa en 1532, por la imposibilidad de Gil Vicente de hacerlo en noviembre de 1531, como estaba previsto inicialmente, para festejar el nacimiento del Príncipe D. Manuel, hijo de Juan III, en la villa de Alvíto.

El introito está constituido por una breve pieza sobre una familia judaica de Lisboa, igual a tantas otras de distintos credos que habitaban la ciudad, muy en especial el cristiano. Un padre que salió por la mañana, un niño que duerme en la cuna mientras la madre hace las tareas domésticas sin conseguir que su hija la ayude, ya que ésta se encuentra más interesada en los galanteos de un cristiano noble que la corteja desde la calle. La situación proporciona la típica actualización de conflictos de generaciones entre madre e hija, terminando de forma bastante inesperada: si le siguen fastidiando, la joven rebelde amenaza con renegar de la ley judaica, patente en el nombre —ella se llama Lediça, típica onomástica hebraica:

Mãe amiga, eu queria
que cesseis de me assacar,
que sairei de siso um dia
e poer-m'-ei nome Maria
ou Felipa ou Guiomar (vv. 184-188).

6. Martin Page, 2002.

O sea, la identidad se cambia con la facilidad de renombrarse.

La llegada del padre completa la escena doméstica, interrumpida por la entrada de un amigo judío con la noticia de la inminente entrada de la familia real en Lisboa, para cuyos festejos la comunidad judía decidió colaborar con teatro. Al darse cuenta que de no saben cómo hacerlo deciden inspirarse en nadie más que en el mismo Gil Vicente, en una de sus muchas escenas auto-referenciales o metateatrales pirandelianas *avant la lettre*.

La escena es testigo de una realidad que al parecer no está conforme a la Historia: la integración de la comunidad judía en la vida administrativa y social de la ciudad. De hecho, el padre relata con orgullo su encuentro con el regidor y con el conde Mordomo-mayor, habiendo ambos saludado al judío con cortesías inusitadas:

Encontrou-me o regedor
fui eu assi encontrá-lo
onde mora Abrão Baeça
falo-vos do seu favor
que ató os pés do cavalo
m'abaixou sua cabeça (vv. 215-220).

Nunca logre esse mantão
se o conde mordomo mor
nam se emborcou ató chão
c'o barrete no arçã
como se eu fora doitor
da Casa da Rolação (vv. 227-232).

Esta bonhomía que se transparenta en clave bien humorada parece estar en sintonía con el registro serio y grave de la carta que Gil Vicente envió al rey desde Santarém contándole haber cumplido la diligencia que el monarca le había encargado.

El 26 de enero de 1531 el reino fue assolado por un violento temblor de tierra, que se hizo sentir con particular violencia en la zona de Ribatejo. No se hicieron esperar las voces eclesiásticas que atribuían el terremoto a la ira de Dios por la tolerancia con que se aceptaba la presencia de herejes en Portugal (léase judíos y musulmanes):

E se alguns há que são ainda estrangeiros na nossa fé e se consentem, devemos imaginar que se faz por ventura com tam santo zelo que Deos é disso muito servido e parece mais justa virtude aos servos de Deos e seus pregadores animar a estes e confessá-los e provocá-los que escandalizá-los e corrê-los por contentar a desvairada openião do vulgo⁷.

La acción de Gil Vicente puede atestiguar una política real de integración y respeto por los distintos credos en conflicto con las instituciones religiosas que ansiaban por instrumentos represores (la Inquisición tardaría tan solo cinco años en llegar).

7. Gil Vicente, *Tormenta (carta a D. João III)*, pp. 481-482.

Por fin, cabe evocar a los gitanos, representados en el teatro no en su tónica vida cotidiana de pequeña delincuencia, sino como grupo cuyas costumbres divierten «los payos». Así es en la farsa de las *Gitanas*, de Gil Vicente, que las introduce en final de fiesta para leer la buena dicha a las damas y caballeros de la corte. Lo hacen en una especie de andaluz que el autor dejó codificado en la grafía, con abundancia de lo que se cree ser marcas de ceceo (la cedilla):

	Mantenga fidalguz ceñurez hermusuz.
CASSANDRA	Dadnuz limuzna pur l'amur de Diuz. Cristianuz çumuz veiz aquí la cruz.
LUCRÉCIA	La virgen María uz haga dichuzuz. Dadnuz limuzna ceñurez pudruzuz tantico de pan haré la mezura.
MARTINA	Oh precizuza rozica ceñura el cielo vuz cumpla luz decéuz vuestruz.
CASSANDRA	Dadme una camisa açúcar colado nieve de cira firmal preciuzo.
LUCRÉCIA	Dadme una çaya ceñur graciuzo lirio de Grecia mi cielo estrellado.
GIRALDA	Ceñura ceñura dadme uno tocado antucha del cielo sin cera y pavilo. Oh ruza nacida ribera del Nilo la virgen te traya buen cino y buen hado.
LUCRÉCIA	Andad acá hermanaz y vamo a eztaz siñuraz de gran hermozura dremuz el ciño la buna ventura darán çuz mercedez para que comamuz.
CASSANDRA	Llamemuz a Claudio antes que nuz vamo Carmelio Auricio y haremuz fiezta como hizimos ayer por la ciezza.
GIRALDA	Ve a llamarloz y nuz esperamuz (vv. 1-24).

Más interesante es que en ese mismo idioma hablen las diosas griegas y romanas de la farsa de *Lusitania*, ya mencionada, que dicen venir de Grecia y Egipto. La verdad es que lo que hacen es lo mismo: predecir la mala dicha, en este caso, de la

pobre Lusitania destinada a casarse con un inapto para el sexo, quedando, la pobre sin ser maridada:

Vem estas deosas em dança ao som desta cantiga:

Luz amores de la niña
 qué tan linduz ujuz ha
 qué tan linduz ujuz ha
 ay Diuz quién luz haverá
 ay Diuz quién luz cervirá.

VÉNUS Dexemuz ora el cantar
 y antes destaz ricaz bodaz
 que venimos celebrar
 pongámonuz hí luego todaz
 cada una en su altar
 Verecinta Februa y Vesta
 romanaz más singularez
 antes de empeçar la fiesta
 poneos a la mano diestra
 en vuestros çantoz altares (vv. 692-706).

Pero al final del espectáculo desaparece el disfraz gitano de las diosas de manera que la apoteosis se haga en tono serio: la imitación de otro ha cumplido su función de comicidad exótica y es hora de valorar el sentimiento patrio:

VÉNUS Portugal, dados las manos
 y luego fiesta a la mano,
 el cantar que le digamos
 será el que en Grecia usamos
 tornado en buen castellano (vv. 1085-1089).

Lo que cantan es una anticuada cantiga de amigo.

Cantam: Vanse mis amores madre
 luengas tierras van morar
 yo no los puedo olvidar
 ¿quién me los hará tornar? (vv. 1090-1094).

Tal como no es desperdicio el oro que se deposita en el fondo de las cubas en el proceso de fundición, convirtiéndose en valoradas heces de oro, así se convierten en materia teatral muy rica estos inaptos de oro.

BIBLIOGRAFÍA

- Chiado, António Ribeiro, «Auto das Regateiras», in *Teatro*, ed. Cleonice Berardinelli e Ronaldo Menegaz, Porto, Lello & Irmão, 1994, pp. 99-194.
- Page, Martin, *The First Global Village: How Portugal Changed the World*, Lisboa, Casa das Letras, 2002.
- Reis Silva, Helena, «Representações de classe no teatro português de Quinhentos», comunicación en el *Congreso Internacional «Teatro: estética y poder»*, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 21-23 noviembre de 2013.
- Relação de quem foi D. Aleixo*, Ms. P-129 de la Congress Library, Washington.
- Resende, Garcia de, *Vida e feitos del rei D. João II*, Lisboa, Luís Rodrigues, 1545.
- Resende, Garcia de, *Cancioneiro Geral*, Lisboa, Hermão de Campos, 1516.
- Vicente, Gil, *Ciganas*, in *As Obras II*, cord. José Camões, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2002, pp. 319-326.
- Vicente, Gil, *Lusitânia*, in *As Obras II*, cord. José Camões, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2002, pp. 381-415.
- Vicente, Gil, *Frágua d'Amor*, in *As Obras I*, cord. José Camões, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2002, pp. 641-662.
- Vicente, Gil, *Tormenta (carta a D. João III)*, in *As Obras II*, cord. José Camões, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2002, pp. 478-482.