

MARGINALIDAD Y CENSURA EN EL TEATRO PORTUGUÉS Y ESPAÑOL RENACENTISTA: TRAS LA HUELLA DEL GESTO EN LA PALABRA

TATIANA JORDÁ FABRA
Universitat de València

1. *El proyecto teatral de Gil Vicente y sus relaciones con el teatro español*

El teatro posee una larga y compleja trayectoria como instrumento de censura o, cuanto menos, de difusión ideológica de alta eficacia, aunque su propia naturaleza propicie que ésta no pueda controlarse fácilmente por diversos factores; la inmediatez de la recepción o las múltiples interpretaciones del texto por parte de los actores, así como la diversidad de lecturas que el espectador puede realizar, convierte la obra dramática en un texto abierto y sujeto no sólo al carácter intelectual de su escritura sino también a la escenificación de la misma. De este modo, parece tan importante acercarse a la forma de composición y estructura textual de una obra dramática, como a los múltiples factores que intervienen en su puesta en escena, pues ambos exigen el mismo cuidado por parte de un autor interesado en difundir un mensaje único, para no dejar demasiado margen a la libre interpretación.

Durante la segunda mitad del siglo XV y los comienzos del siguiente se producirán cambios sociales tan importantes en Portugal que el Rey, como máximo responsable del centro de poder e irradiación cultural en que se convierte la Corte, no dudará en intervenir para ejercer el control ideológico a través de todos los mecanismos a su alcance, haciendo de este modo explícitas en la dramaturgia del momento las contradicciones y continuos cambios en que se hallaba inmersa la sociedad. En este punto me parece de mucha utilidad atender a la *idea* de teatro de este momento que Quirante, Rodríguez y Sirera definen como “la celebració d’una ideologia o d’una mitologia activa”¹, explicándola de la siguiente manera:

Com a celebració, és festa, ritu, difon la seua teatralitat i espectacularitat per tot el cos social. Com a ideologia, suposa la projecció de somnis, evasions, costums, pensaments, i també els retos i tabús de la societat. Com a mitologia activa, comporta la tendència a l’al·legorització, simbolització, grandiositat escenogràfica i simbòlica en la representació del poder.²

La obra dramática del *mestre de cerimónias* Gil Vicente se ajusta bien a esta definición, ya que contribuirá a trazar los parámetros morales más convenientes al poder mediante los que el cortesano deberá regirse, pues el poeta, aunque inmerso en la vida palaciega y conocedor de las novedades renacentistas, no dejará de ser nunca un hombre de la Edad Media (Bernardes Cardoso, 1996). Así, siempre al servicio del Rey y fiel a su creencia en una sociedad estamental, el dramaturgo se esforzará en defender el orden establecido, atacando todas aquellas actitudes que lo subviertan o sean indignas del pequeño microcosmos ejemplar que ha de ser la Corte. Consecuentemente, el autor producirá alrededor de cincuenta piezas más cercanas a la Edad Media, aunque reflejen perfectamente el momento de tránsito al Renacimiento y donde, por tanto, aparecen multitud de *tipos* sociales y actitudes reprobables propias de la *nueva era* sobre los que se ejerce la censura³. En el afán de escenificar con verismo la sátira de una sociedad en

¹ Quirante Santacruz, Rodríguez Cuadros, y Sirera Turó (1999: pp. 16).

² *Ibid.*

³ Véase Pereira da Costa (1989).

la que proliferan la ociosidad, la ambición y la superficialidad, los personajes no sólo dependen del retrato creado a través de los versos (*el logos*), sino que también se hará imprescindible un elemento marginado secularmente por creerse alejado de la virtud que la práctica escénica cortesana propicia: el *gestus*.

Su recuperación ya había comenzado en la liturgia para cohesionar a la sociedad medieval, quedando la función expresiva marcada negativamente frente a la simbólica; pues la primera se relaciona con la movilidad, que provoca que el cuerpo esté fuera de control ya que expresa interioridades individuales y, por tanto, no pueden controlarse; mientras que la función simbólica implica convención y es por ello que adquiere un significado positivo. Así, el *gestus* se relacionará con la medida y la convención, mientras que el *motus* lo hará con el descontrol. Desde este momento la rapidez, los visajes o movimientos que se alejen del hieratismo y la compostura estarán mal vistos⁴. El teatro de la primera parte del siglo XVI comenzará a recuperar esa expresividad perdida a través de este *actor*⁵ inicial, pues así lo exigirá la práctica escénica continua.

De este modo, pese a la ausencia de documentación para-teatral que haga referencia a la figura del actor, veremos a continuación que, si bien es cierto que no se puede hablar todavía de tal como oficio, sí puede reconocerse la existencia de una cierta *tejné* a través de las didascalias o en los propios versos de la obra dramática del autor más prolífico y decisivo durante esta etapa: Gil Vicente⁶. Así, estableceremos una mirada comparativa con sus coetáneos de la escuela salmantina y los autores españoles del siglo XVII, para poder apreciar que en la evolución del *teatro de la palabra* al *teatro del gesto*, la obra dramática vicentina ocupa un lugar imprescindible.

Gil Vicente escribirá farsas, autos, comedias y moralidades, los cuales, por su propia naturaleza, requerirán distintos tipos de puesta en escena y, por tanto, diferencias notables en el trabajo del actor. El hieratismo y la compostura con que sería representado el Rey en el *Auto da Barca da Glória* o un caballero de elevado espíritu como Don Duardos, nada tendría que ver con la representación de los personajes *farsescos*. Éstos, basados todos en la amoralidad y el incumplimiento de los patrones de comportamiento, serán representados con mayor libertad expresiva para conseguir satirizarlos y, así, proceder a su marginalización. Y es en las farsas donde, a mi parecer, podemos encontrar los nexos más interesantes con el posterior teatro español, aunque mucho se haya escrito sobre la relación con sus coetáneos españoles y la pertinencia o no de que compartan un lugar común en la historia de las prácticas escénicas.

Siguiendo a Bernardes Cardoso (2000: pp. 247-248), creo que puesto que es innegable que el *mestre* Gil recogiera la influencia del teatro castellano, se trata de evaluar la extensión de la misma. Así, es bien cierto que Gil Vicente hará hablar *sayagués* a sus pastores rústicos porque Juan del Encina y Lucas Fernández crean anteriormente la figura del pastor alejado del bucolismo y la contemplación, para conferirle el verismo del que carecía hasta el momento; también el elemento musical estará muy presente en la dramaturgia de Juan del Encina y Gil Vicente; y tópicos como el *pesebre* o el tema amoroso serán también recogidos por el portugués.

Sin embargo, al decir de Bernardes, “a pesar de la presencia de esta matriz en la obra del dramaturgo portugués, es importante subrayar que en él se constatan, sin duda, indicios muy claros de individualidad estética e ideológica” (p. 248). Y esto queda demostrado, no sólo porque utiliza de forma original los motivos que recoge, sino

⁴ Rodríguez Cuadros (1998: pp. 315–323).

⁵ Nos referiremos a los representantes de las obras vicentinas con el término *actor*, pues ya demuestran manejar la técnica de un oficio no consolidado como tal hasta el Siglo de Oro.

⁶ La breve aproximación a la *tejné* actoral aquí recogida, sigue la línea de investigación en la que trabaja desde hace mucho E. Rodríguez Cuadros, cuyos estudios constituyen el punto de partida y la base de éste.

porque termina superando la práctica escénica de los salmantinos, escribiendo cerca de cincuenta obras de géneros diferenciados, a través de las que mantiene una coherencia estética y crítica que hacen del dramaturgo el primero de los modernos, situándose, pues, a un nivel bien distinto al de los autores españoles. Y es obvio que el desarrollo de tal obra contribuirá, por fuerza, a la evolución de las prácticas escénicas, hallando ya en sus piezas multitud de personajes o esquemas de situación que parecen constituir la antesala de la época áurea del teatro español, y que no encuentran, paradójicamente, continuadores en Portugal.

Así, pues, partiendo de la dramaturgia de Gil Vicente, creo, puede efectuarse el camino que la *tejné* del actor tuvo que recorrer hasta convertirse en la verdadera técnica de un oficio, y aquellos que la dominaban, en profesionales. En mi opinión, la obra vicentina puede ayudarnos a entender la primera mitad del siglo XVI como un tramo esencial de este recorrido, sin el cual no hubiera sido posible contemplar desde hoy la modernidad del actor del Barroco de las obras de Lope y Calderón⁷. Además, concretamente en la obra del dramaturgo, escenógrafo y actor luso, se opera una evolución notable, puesto que desde los primitivos pastores del *Auto Pastoril Castelhana* de clara ascendencia castellano-leonesa, hasta los *tipos* representados en la *Farsa de Inês Pereira* y después en la *Floresta de Engaños*, asistimos a la progresiva recuperación del gesto, que triunfará definitivamente en el teatro español del Siglo de Oro.

2. Las farsas vicentinas: un paso decisivo hacia la rehabilitación del gesto

En la *Farsa de Inês Pereira* –una de las obras más célebres de Gil Vicente– nos hallamos frente a la Alcahueta, el Escudero aprovechado, el Criado descontento y grosero, los Judíos casamenteros o una Dama sin un atisbo de moralidad; toda una galería de tipos sociales retratados a través de unos versos de tanta expresividad, que parece impensable que los actores no *farsaran* acompañándolos con gestos y movimientos. Además, la farsa vicentina, basada en la concatenación de engaños, exigirá del actor que sea capaz de cambiar de registro, pues el carácter amoral de muchos de los personajes les conducirá a fingir para intentar ocultar su verdadera naturaleza.

Pero la palabra *fingir* aparece también con otras connotaciones al principio de la obra en la acotación que introduce la primera escena: “finge-se, na introdução, que Inês Pereira,..., está lavrando em casa,...”⁸ Aparece *finge-se*, lo cual no solo indica que la actriz⁹ tendría que ponerse en posición de estar bordando como si estuviera llevando a cabo esa acción, sino que el público también finge que se lo cree. Encontramos, nada más comenzar, la esencia del teatro moderno: los actores fingen y los espectadores se lo creen en ese momento, por convención.

Inês Pereira se nos presenta como una joven antagonica a las Damas de la comedia del Siglo de Oro, pues blasfema, muestra concupiscencia, y es grosera y atrevida. Únicamente cambia su actitud cuando desea conquistar a un Escudero de la Corte, pues estas son las normas que ha de seguir, según su madre: “Se este escudeiro há-de vir / e é homem de discrição, / hás-te de pôr en feição, / de falar pouco e não rir./ E mais Inês,

⁷ Para una aproximación al actor del Siglo de Oro, véase Oehrlein (1993).

⁸ *La farsa de Inês Pereira*, incluida en la *Compilaçam de Todas as Obras de Gil Vicente* (Gil Vicente, 1983: p. 427). He manejado únicamente esta edición, por lo que en adelante solo señalaré las páginas.

⁹ Aunque aquí vamos a hablar de la *actriz* en femenino, hay que tener presente que es posible que los papeles femeninos fueran representados tanto por mujeres como por hombres.

não muito olhar, / e muito chão o menear, / por que te julguem por muda, porque a moça sisuda / é uma perla per amar” (p. 442).

Como puede notarse, el hablar poco, no reír demasiado ni mirar con descaro, así como ejecutar los movimientos con suavidad, conforman el paradigma opuesto al comportamiento de Inês, que ha de haber sido demostrado ya con anterioridad a estos consejos. Esto apoya la teoría de que la actriz sí gesticulaba y accionaba, ya que de no ser así este pasaje carecería de sentido; abandonaría el hieratismo y la compostura, para *pintar* un personaje indigno y mentiroso, diseñado en un contexto cómico. De hecho, a la llegada del Escudero, Inês no habla una sola vez, pero como tampoco abandona el escenario es de suponer que está *haciendo algo* que no se nos indica mediante acotaciones externas, pero que sí podemos adivinar gracias a los consejos de su madre. Estaría, pues, callada, mirándolo de soslayo y moviéndose con sutileza: *actuando con decoro*, eso sí, fingido. Ponerse *em feição* significa, pues, *tomar cierta pose o figura* cuando el estado natural es otro; eso conlleva cierta técnica, en el sentido de conocer y saber imitar tanto a la mujer decorosa, como a la que no lo es. Para ello, antes de mostrarnos esa *figura* ha tenido que mostrarnos la otra.

Más tarde, cuando el Escudero muere deshonrosamente en la guerra después de casarse con ella y maltratarla, Inês vuelve a fingir, pues lo primero que siente es alegría, aunque lo que expresa frente a los demás es tristeza, y así lo indica también la acotación “Vem Lianor Vaz visitá-la, e ela finge-se muito anojada” (p. 455). Como podemos comprobar, la protagonista vuelve a mentir, fingiéndose triste, cuando ya se nos ha presentado eufórica con anterioridad. No podemos pensar que solamente finge a través de las palabras, pues de nuevo estas *poses enfrentadas* han de acompañarse o configurarse a través de palabras y gestos.

Pero hay también otros personajes que *fingen* en la obra, como la pareja del Escudero y su Criado cuando van a ver a Inês por vez primera y el Escudero pretende conquistarla engañándola, haciéndose pasar por el hombre *avisado y discreto* que ella espera y que realmente no es. Aparece bastante tipificado y, aunque evolucionará mucho más a lo largo de los siglos XVI y XVII, aquí ya se pueden extraer sus rasgos más significativos: la pobreza, la falsedad y la cobardía. Éstas se materializan en la obra a través de su modo de actuar y hablar, aunque también aparece ya uno de los objetos que en el siglo XVII lo acompañará siempre: la viola. Junto a él, preludiando al Gracioso del teatro de Lope, encontramos al Criado que le va a acompañar en esta empresa, aunque le sea contrario en todo y le falte el respeto en cada intervención. Y concretamente en la escena que reproduce el vapuleo al que el criado somete a su amo, descubrimos otro de los elementos fundamentales de la *commedia dell'arte*: los *lazzi*. Esta situación cómica en la que amo y criado discuten, insultándose y quejándose el uno del otro, conocerá gran éxito en el teatro español posterior a Gil Vicente¹⁰.

El Criado, que en el teatro de Lope alcanzará un éxito, incluso, superior al del Galán o la Dama, ya muestra aquí su irreverencia y condición famélica constante, que también responde a la estética de *lo grotesco*. El actor debería materializar su carácter burlesco mediante sus movimientos e inflexiones tonales, haciendo gala de su técnica vocal tanto en los *apartes* –que obtendrán un resultado formidable en el Siglo de Oro y que suponen también un alto grado de convención– como en los comentarios irónicos sobre su amo. Además, también utilizaría un vestuario que denotara la pobreza en que el Escudero le hace vivir, pues él mismo se refiere de esta forma a su pobre calzado cuando el Escudero le pide que haga una reverencia a Inês: “mau calçado é o meu para estas vistas assi” (p. 443). Vemos, pues, que este criado ya reúne algunas de las características que,

¹⁰ Para un mayor entendimiento de la *commedia dell'arte*, véase Marotti (1997: vol. I, pp. 55–58)

una vez estilizadas y caricaturizadas al máximo, configurarán la máscara o tipo del Gracioso.

Muy distinto al Escudero y bastante cercano al Patán de la *commedia dell'arte*, encontramos a Pero Marques: un *vilãozinho* torpe y despistado. Es claro que los papeles del Escudero y del Simple no podrían representarse sin hacer hincapié en las diferencias de voz, gesto y compostura de ambos personajes. Así, mientras que el primero trata de fingirse *discreto*, es decir, mesurado y actuando en apariencia con buen entendimiento, el Simple o Rústico es el que no sabe *fingir* ni *hacer la corte*, pues pierde la compostura, desarrollando toda una retórica de movimientos titubeantes y ridículos. Pero Marques es el asno, mientras que el Escudero es el caballo del dicho que generó esta farsa: “antes quero asno que me leve que cavalho que me derrube.”

De facto, Pero Marques protagonizará una de las escenas más graciosas de la obra que, bajo mi punto de vista, puede también ser considerada como un *lazzi*, pues va a ver a Inês como pretendiente y su torpeza le hace sentarse *de espaldas* a ella y su madre como indica la acotación: “Assentou-se com as costas pera elas [...]” (p. 435). Y demostrando su carácter lento y poco avisado, dice de cara al público sin rectificar su posición: “Eu cuido que não estou bem” (p. 435). Esto provocaría la risa inmediata del público y no cabe duda que es una situación bufonesca repetida hasta hoy y que funciona para poner de relevancia la simpleza de alguien.

Pero hay un elemento que también forma parte de la *tejné* del actor sobre el que todavía no hemos hablado: el *maquillaje*. Comentemos en este punto una acotación implícita referida a Lianor Vaz, la Alcahueta, que a mí me parece muy significativa y que podría funcionar como elemento de *atrezzo* caracterizador de un personaje, pues sirve para que el público lo identifique con inmediatez. Aparece asegurando que viene “amarela” (p. 429) a causa de un intento de violación, por ser éste el color relacionado con la enfermedad o la turbación, mientras que la madre de Inês Pereira dice que la ve “mais ruiva que uma panela” (p. 429); haciendo referencia clara al color sonrosado de sus mejillas, símbolo del deleite carnal y de su mentira.

Se trata de un intento de caracterizar a un personaje que existe tanto en la realidad como en la ficción, definido por dedicarse a un *oficio* deleznable. Aunque las acciones lo definan poco a poco, la economía teatral de una pieza tan corta exige que deba ser reconocido en seguida, a través de la materialización de su amoralidad. No se trata solamente de la conducta sexual de una mujer, sino de su falsedad y de la falta de pudor en general: de ahí que al mismo tiempo que entra persignándose, pueda apreciarse el rubor de sus mejillas, que se convierte en delator de su falta. La caracterización, no obstante, la extraemos también de unos diálogos repletos de groserías y salidas de tono, que introducen al lector de hoy y al espectador de la época nuevamente en el mundo de *lo grotesco*, muy presente en la dramaturgia de un autor imbuido de la cultura medieval.

Y es precisamente durante el relato de la falsa violación por parte de un clérigo donde encontramos otro de los mecanismos desarrollados en el teatro posterior, y que tiene que ver con el dominio de la técnica de modulación de la voz. La Alcahueta recurre a este recurso tomado del antiguo oficio de los remedadores, para reproducir el diálogo acaecido entre el clérigo y ella durante el forcejeo, imaginamos, mediante inflexiones tonales y gesticulación, representando a los dos protagonistas de dicho encuentro: “...Jesú! Homem qué has contigo?”/ Irmã, eu t’assolverei / co o breviário de Braga! / Que breviario, ou que praga que nao quero, àquele d’el Rei! (p. 430).

De forma similar a la del maquillaje, caso que las utilizaran, actuarían las *medias máscaras* o *narices* alargadas de los dos Judíos Casamenteros que aparecen en la obra. Latão y Vidal se encuentran completamente diferenciados del resto por su forma de hablar caótica y muy rápida, que seguramente iría acompañada de visajes y

movimientos ridículos que les harían descomponer rostro y figura. Aparecen caricaturizados y despersonalizados ya que hablan al mismo tiempo y nadie les llama por sus nombres. Puede ser que, en su afán por presentarlos como un personaje completamente tipificado, los dotara de *narices alargadas* o *máscaras* que homogeneizaran el rostro de ambos para conseguir el efecto deseado. En caso de no ser así, la gestualidad particular, así como la utilización de su propio registro verbal, vendría a suplir la utilización de dichas *máscaras*¹¹.

Los Judíos, pues, quedan también tipificados en una sátira que fundamentalmente ataca la ambición, el ocio y el materialismo¹². A través de esta farsa, Gil Vicente acomete contra los vicios de la sociedad portuguesa del momento, cegada por los descubrimientos y los bienes terrenales. Por ello, el dramaturgo mantendrá a lo largo de toda su obra una crítica constante al abandono de la espiritualidad, siendo objeto de sus más duras sátiras los avariciosos en general, y los comerciantes de forma muy particular.

De hecho, en la *Floresta de Engaños*, su última obra, encontraremos la misma sátira a los comerciantes, esta vez centrada en la figura del Mercader, que encontrará también desarrollo en el teatro posterior al Renacimiento, viéndose ligado en ocasiones al tipo del Judío. Como éste, es probable que el Mercader llevara también una bolsa de dinero o que apareciera siempre contándolo, pues siendo la astucia y la avaricia sus cualidades internas, tendrían que materializarse de algún modo en la puesta en escena.

Pero no es el único personaje ambicioso y falso de la *Floresta*, ya que el *mestre* Gil recrea para el público un jardín repleto de falsedades y mezquindades, transitado por una serie de *personajes tipo* que se comportan según su condición. Tampoco aquí puede faltar el Escudero, de nuevo presentado como tramposo y conquistador, cuyo único interés es el económico; esta vez engañará a un Mercader disfrazado de Viuda a la que, a su vez, éste querrá estafar. Se introduce, pues, otro de los elementos importantes que desarrollará el Barroco y que dará lugar a multitud de situaciones graciosas y equívocas: el *disfraz*. Éste nos da una idea del grado de caracterización de los personajes, ya que no sería posible utilizarlo si tanto la Viuda como el Escudero no fueran personajes fácilmente reconocibles por el público a través del maquillaje, objetos o prendas de vestuario. De este modo, encontramos ya un cierto nivel de convención y tipificación, así como de técnica, pues el Escudero tendría que modular su voz y cambiar sus movimientos y gestos para remedar a una viuda.

Y, entre otros, también el Parvo o el Letrado desfilan por esta galería, mostrando el análisis del último una gran cercanía a la estilización y esquematismo que presentan los *tipos* del teatro áureo¹³. Su registro peculiar, vestuario y características básicas nos sitúan, creo, en un punto bastante avanzado del camino hacia la rehabilitación del *gesto*. En los personajes de la *Floresta* –y sin necesidad de *hilar muy fino*– parece perfilarse la realidad de los que tendrá que encarnar, dar vida y (al fin) interpretar el actor profesional del Barroco.

Es preciso concluir, pues, que aunque Gil Vicente crea un teatro todavía basado en la palabra, también se sirve de los gestos, movimientos, inflexiones tonales o del maquillaje para transmitir la crítica moral y la censura a que somete al *nuevo Portugal*; entendiendo, eso sí, que esta *gestualidad* no sirve aún para *expresar*, sino para *comunicar* con eficacia y economía. Y si bien es cierto que, en este punto del camino, el

¹¹ Cf. Rodríguez cuadros, *op.cit.*

¹² La situación de los judíos en Portugal_ que no sufren en esta obra sátira religiosa sino moral_ ha sido escrupulosamente estudiada por Ferro Tavares (1992).

¹³ Para estudiar algunos de los *tipos* más relevantes de los siglos XVI y XVII, puede resultar muy útil consultar los estudios sobre el tema de Chevalier (1982).

actor depende del texto y no hay improvisación, ha de reconocerse que se trata de un momento en que ya se está produciendo la seriación y tipificación de gestos que más tarde va a permitirle al actor Barroco partir de un personaje como si éste fuera un boceto e improvisar. Hasta entonces, este teatro adquiere la importancia de *training*, absolutamente necesario para la posterior consolidación de los *tipos*, y su *interpretación* (Rodríguez Cuadros, 1998:111-117).

Una vez más, pues, interrogar al texto, parece la mejor solución para desentrañar la realidad de una práctica, *el arte de lo efímero*, que no solo caracteriza el momento en que se produce, sino que guarda en ella la memoria de sus protagonistas.

BIBLIOGRAFÍA

- BERNARDES, José A. (2000): “Humanismo y Renacimiento: El Teatro”, incluido como subapartado en *Historia de la Literatura Portuguesa*, eds. J.L. Gavilanes y A. Apolinário, pp. 243-290.
- BERNARDES, José A. (1996): *Sátira y Lirismo. Modelos de Síntese no Teatro de Gil Vicente*, Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade.
- CHEVALIER, Maxime (1982): *Tipos cómicos y folklore (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Edi-6.
- HERMENEGILDO, Alfredo (1997): “Registro de representantes: soporte escénico del personaje dramático en el siglo XVI”, en *Del oficio al mito: el actor en sus documentos*, coord. E. Rodríguez, vol. I, pp. 121-159.
- MAROTTI, Ferruccio (1997): “El actor en la Commedia dell’arte”, en *Del Oficio al mito: el actor en sus documentos*, coord. E. Rodríguez, vol. I, pp. 55-88.
- OEHLING, Josef (1993): *El actor en el Teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia.
- PEREIRA, Dalila (1989): *Gil Vicente e sua época*, Lisboa, Guimarães editores.
- QUIRANTE, L., Rodríguez, E. y Sirera, J. (1999): *Pràctiques escèniques de l’edat mitjana als segles d’or*, València, Universitat de València.
- RODRÍGUEZ, Evangelina (1998): *La técnica del actor en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia.
- VICENTE, Gil (1983): *La Farsa de Inês Pereira*, edición incluida en la *Compilaçam de Todalas obras de Gil Vicente*, Porto, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.