

# *La figura femenina central del «Auto da Índia»: ¿tipo individualizado o personaje dramático?*

DENIS M. CANELLAS DE CASTRO DUARTE

*Universidad Complutense*

El estudio de la obra de Gil Vicente se resiente en general del análisis global a que se la suele someter desde distintas perspectivas críticas. Así, para algunos el escritor no pasa de un medieval impermeable en tanto para otros alcanza fueros, cuando menos, de prerrenacentista ideológico. A muchos parece ser que se les olvida el hecho de que ambas cualidades pueden confluír en un creador a caballo entre dos mundos históricos y culturales que una perspicacia e intuición geniales absorben, captan y sintetizan desde una óptica lo suficientemente amplia como para dar origen a este encuentro de opiniones críticas<sup>1</sup>.

Hace falta que la investigación literaria sobre el teatro vicentino, y en particular sobre lo que comúnmente designamos como «teatro costumbrista o social» del cual forma parte el «Auto da Índia», dé paso a la realización de una moderna edición crítica con la consiguiente fijación del texto y las correspondientes anotaciones y aclaraciones que permitan una mayor flexibilidad interpretativa a la hora de enjuiciar la obra del dramaturgo portugués. Ello quizá contribuiría a que con más frecuencia nos olvidáramos de ciertos aspectos cronológicos de la producción del autor y pasáramos a dedicarle, en textos muy particulares, un interés más específico. Desde este punto de vista se anularían distinciones y prejuicios en el abordaje del texto que, como tales, son contrarios a todo espíritu científico e inducen a planteamientos erróneos. A menudo se escucha y se lee que el «Auto da Índia», como obra primeriza, carece de la elaboración de otras piezas posteriores, y si, a primera vista, tal afirmación pudiera ser admisible, tras una lectura atenta del auto se hace, cuando menos, discutible. Con razón la considera Stephen Reckert<sup>2</sup> la primera obra notable del dramaturgo, a la cual se habrán seguido otras menos notables y, naturalmente, otras que lo son más.

Lo que sí sorprende, por encima de todo, en el «Auto da Índia» es el tratamiento dado a la figura central femenina por parte del autor. Acostumbrados como estamos

<sup>1</sup> António José Saraiva, *Gil Vicente e o fim do Teatro Medieval*, 3.ª ed., Livraria Bertrand, Lisboa, 1981. Se hace particularmente interesante la lectura del «Prólogo para a 3.ª edição. Sobre a Teoria do Progresso em Arte», págs. 9-24.

<sup>2</sup> Stephen Reckert, *Espírito e Letra de Gil Vicente*. Imprensa Nacional, Casa da Moeda, Lisboa, 1983.

a la postura tradicional de enjuiciamiento crítico antes referida y a considerar la globalidad de la producción vicentina como un conjunto de *símbolos* y *tipos*, heredados algunos —la mayoría— y creados otros a partir de la observación directa del autor, a duras penas nos damos cuenta de la importancia que reviste el comportamiento de Constança a lo largo de toda la obra. Pero vayamos por etapas:

1. Hay quienes ven en el «Auto da Índia» una farsa desenfadada y crítica formulada a partir de las consecuencias producidas por la «nueva situación» social resultante del alejamiento del territorio portugués de un amplio sector de la población masculina ocupada en la gesta ultramarina de los Descubrimientos, luchando por la afirmación y dominio de la conquista, y obteniendo a cambio poco más que la infidelidad de sus mujeres.

2. Hay quienes ven tan sólo, en contra de alguna crítica siempre predisuelta a enarbolar Gil Vicente como paladín del Imperio y para la cual el «Auto da Índia» debe surgir al menos como incómodo, un ataque feroz y despiadado a los excesos coloniales y colonizadores de los portugueses en ultramar («Fomos ao rio de Meca / pelejámos e roubámos / e muito risco passámos...»), vv. 465, 466, 467). Lo cierto es que Gil Vicente, como hombre de su tiempo y agudo observador de cuanto le rodea, no deja nunca de preocuparse con estos y otros aspectos e incluso, en una obra tan distinta al «Auto da Índia» como el «Triunfo do Inverno», representada en abril de 1529, veinte años después de aquella, aprovecha la escena de la tempestad para denunciar la incompetencia de los pilotos de la ruta de la India, la falta de entrenamiento de las tripulaciones y la manera poco digna, normalmente a través del privilegio de la nobleza de sangre, como se obtienen puestos de mando en esas naves portuguesas:

«Esta he hũa errada,  
que mil erros traz consigo,  
officio de tanto perigo  
dar-se a quem não sabe nada.  
Este ladrão do dinheiro  
faz estes maos terremotos;  
que eu sei mais que dez pilotos,  
e sempre sou marinheiro»<sup>3</sup>.

Lo cual es la confirmación por otras palabras de la queja que se escapa de la boca del marido de Constança a su regreso de la India («*Se não fora o capiitão / eu trouxera a meu quinhão / um milhão, vos certifico*», vv. 499, 500, 501).

3. Hay también quienes intentan justificar el adulterio no sólo por la ausencia del marido, sino por la necesidad material de mera supervivencia económica y hacen hincapié en este presupuesto que consideramos totalmente descabellado, como veremos más adelante.

De todo esto hay en el auto, al menos como escenario, entorno o trasfondo, hoy tal vez diríamos *background*, en el cual se desarrolla toda la problemática existencial de Constança. Pero ¿es Constança sólo un *tipo* o algo más?

El amplio espectro de la tipología vicentina abarca desde la *alegoría* hasta el *carácter individual*, que encontramos en figuras *típicas* muy individualizadas como la

<sup>3</sup> Gil Vicente, *Triunfo do Inverno*, editado por Livraria Sá da Costa, 4.ª ed., vol. IV, a cargo de Marques Braga, Lisboa, 1971, págs. 295-6, nota a los vv. 17-20.

de Inês Pereira en la farsa del mismo nombre, incluyéndose entre ambos límites una amplia colección de tipos generalmente designados por su respectivo nombre de clase<sup>4</sup>. El comportamiento de Constança se situaría a primera vista al mismo nivel del de Inês Pereira. Pero su figura abulta y se distingue de las demás a través de una caracterización psicológica que, a nuestro modo de entender, va más allá del simple *tipo*, toda vez que nos parece capaz de crear un conjunto dramático, es decir, plantearnos un *problema* y no un *caso*. Esto no parece suceder con Inês Pereira, aunque, como acertadamente afirma Saraiva, ésta no pueda ser sino la misma e incomparable Inês Pereira<sup>5</sup>. Su figura, no obstante, se halla inmersa en una *narración*, tan necesaria al teatro de tipos, que abarca desde los primeros escarceos amorosos hasta el segundo matrimonio en una sucesión de hechos a manera de novela, y, aunque se da la permanencia y coherencia de los principales personajes, fenómeno que no siempre ocurre en el teatro vicentino, no por ello podemos decir que la farsa permite a la inconfundible Inês Pereira situarse ante la posibilidad de una opción libremente razonada que se traduzca ante el espectador en la presentación o planteamiento de su problema. Esto mismo ocurría en el teatro europeo del siglo XV, particularmente el francés, con sus farsas costumbristas, y no puede extrañarnos que también ocurra en el teatro portugués de comienzos del siglo XVI. Pero nos parece que en el «Auto da Índia» nada de esto ocurre.

Profundizando su análisis, constatamos que es a partir de Constança de donde irradian las diferentes líneas de encuentro y desencuentro de una perspectiva *dramática* y no meramente *narrativa*. Sentimos a su alrededor el merodear de *tipos sociales* (todas las figuras masculinas y en cierta medida también la figura de la criada) perfectamente organizados y relacionados según un conjunto creado por la situación cómica, en perfecta interdependencia, y no desgarrados como simples figuras que vayan desfilando a lo largo de una narración, como suele suceder en el teatro de tipos de esta época. En el centro, pues, una mujer por cuyas venas corre una savia de jovial frescura y humanidad que la hacen distar con mucho del simple *tipo*, por muy individualizado que éste pudiera ser.

El adulterio aparece tratado con frecuencia en toda la literatura europea anterior y contemporánea de Gil Vicente (acordémonos, por ejemplo, de «Maitre Pathelin», ya que antes hicimos referencia a la farsa costumbrista francesa del cuatrocientos). El mismo dramaturgo no lo circunscribe solamente al «Auto da Índia». Pero la verdad es que, consciente o inconscientemente, no lo vuelve a tratar del mismo modo. En este orden de cosas es sorprendente comprobar cómo la crítica más «progresista» no se ha dado cuenta de esta realidad, ya que, estamos seguros, hubiese reivindicado a estas alturas el descubrimiento de Gil Vicente como autor de la primera obra, posiblemente la única, verdaderamente feminista del teatro portugués... Evidentemente lo que encontramos en el dramaturgo es una observación aguda del entorno físico y moral de su lugar y época. Esta observación la aprovecha para reproducir *tipos sociales* o *figuras escénicas con rasgos psicológicos*, figuras esas que, como intentaremos demostrar en el caso de Constança, rebasan a veces el límite máximo del espectro tipológico para acercarse de alguna manera a *personajes dramáticos en situación*. Ello no debe de sorprendernos toda vez que, a la hora de plasmar y desarrollar en creación artística esa capacidad observadora, es éste el límite que separa el «genio» del

<sup>4</sup> António José Saraiva, *ob. cit.*, pág. 96.

<sup>5</sup> António José Saraiva, *ob. cit.*, pág. 96.

«creador normal», y aquello que, entre otras cosas, debió llevar Menéndez y Pelayo a afirmar la excelencia sin parangón de Gil Vicente como autor dramático en toda la Europa de su tiempo.

El tipo social, como veremos en las figuras masculinas del «Auto da Índia», se define según los atributos especiales de una clase, dejando a un lado toda y cualquier variedad particular intrínseca al individuo. De este modo, el comportamiento estereotipado y el lenguaje son los signos externos que mejor se adaptan a identificar una clase o una profesión. Por ello tampoco sorprende que el discurso lingüístico de cada figura sea distinto al de las demás, dando así lugar a un auténtico fresco del uso de la lengua en la época, que a veces también en Gil Vicente va más allá de la lengua de clase y baja a la lengua *individual*. La moderna investigación sociolingüística tendría mucho que aprovechar del dramaturgo portugués<sup>6</sup>.

Como ya hemos dicho, el «Auto da Índia» está considerado por muchos, por su situación primeriza en la cronología dramática vicentina, una obra incipiente en su concepción y desarrollo. Quizá lo sea aparentemente, pero lo que no se puede cuestionar, ya desde el primer momento, es el talento escénico de su autor: está perfectamente concebida para la puesta en escena y no se la puede enjuiciar correctamente si no se tiene en cuenta esta realidad que deberíamos considerar como algo intrínseco a su misma esencia como *obra de teatro*. Desde esta perspectiva, el «Auto da Índia» es, en casi todos los aspectos, una obra plenamente lograda y correctamente construida con un esquema de simetrías y correspondencias bien delineadas y orientadas a conseguir efectos estéticos y de contenido ideológico. Y eso pese a desconocer Gil Vicente la ley de las tres unidades y a dar de ello prueba fehaciente en el mismo «Auto da Índia»<sup>7</sup>. El número escaso de personajes —cinco en total, todos ellos interdependientes— determina la concentración ideal para el tratamiento correcto de las figuras. Las masculinas son *tipos* pertenecientes a la galería humana de la época de los Descubrimientos y a la cambiante sociedad en transición de la Lisboa quinientista, a excepción del castellano Juan de Zamora, aunque también éste pertenezca al cuadro cosmopolita de la capital lusa. Pese a saber los nombres de dos de estas figuras —el portugués Lemos y el castellano Zamora— y a escuchar sus respectivos discursos, distintos en contenido y forma, nada hay que nos pueda inducir a un estudio psicológico particular de las mismas, porque su manera de actuar y situarse ante los estímulos es de hecho estereotipada<sup>8</sup>. Lo mismo se puede afirmar respecto del marido a su regreso de la India, un tipo más de la galería vicentina: bruto, bobalicón, explotado por sus superiores («Se não fora o capitão / eu trouxera a meu quinhão / ...», vv. 499-500) y engañado por su mujer. En los discursos verbales de estas figuras masculinas, cuando se dirigen a Constança o hablan de ella, no existe nada que pueda ayudar a caracterizarlos como *individuos*. Son *tipos sociales* que se comportan como tales y de quienes esperamos que digan exactamente lo que

<sup>6</sup> Américo da Costa Ramalho, *Estudos sobre a época do Renascimento*, Coimbra, 1969. Muy importante la lectura de los capítulos dedicados a Gil Vicente (págs. 119-183), particularmente sobre el problema de los conocimientos literarios y lingüísticos del dramaturgo, que nos parece aquí brillante y definitivamente resuelto.

<sup>7</sup> Albin Eduard Beau, *Uma Conferência Inédita sobre Teatro*, Faculdade de Letras, Coimbra, 1977. Muy interesantes las tesis sobre la estructura de los autos y otras particularidades de la literatura vicentina.

<sup>8</sup> António José Saraiva, *ob. cit.*, pág. 95. Con toda seguridad, la referencia a la figura del español situándola en la «Farsa de Inês Pereira» se debe a un error de imprenta.

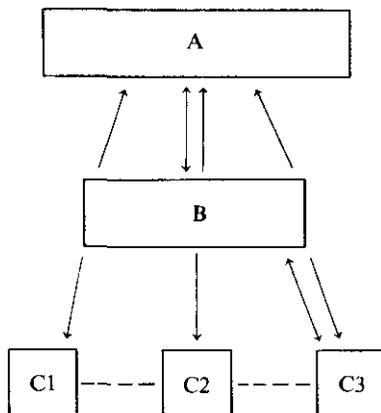
dicen. Y, pese a que sólo dialogan con Constança, lo que sí puede sorprender es su interdependencia y su coincidencia en escena, de ninguna manera aislada o fortuita.

Veamos lo que ocurre con Constança: es posible que su mismo nombre lleve implícita una carga conotativa de efecto cómico sobre el espectador que presencia los devaneos amorosos de una adúltera coqueta e *inconstante*. Su discurso lingüístico sorprende, porque no siempre dice aquello que uno esperaría oír, a la vez que reacciona de modo muy personal. Es una adúltera como tantas, pero hay que reconocer que se trata de una adúltera muy especial y muy identificable con características que sólo pueden concurrir en su persona y en nadie más, porque responde psicológicamente en ciertos momentos que parecen constituir *situaciones-límite*. No nos parece existir en el «Auto da Índia» esa acostumbrada narración dentro de la cual se mueven los tipos por ella determinados, como en la «Farsa de Inês Pereira» u «O Velho da Horta». En efecto, algo más existe, algo que hemos llamado *situación-límite* y determina la existencia de un *personaje dramático* en acción, tal y como lo concebimos fuera del teatro de tipos. La figura de Constança, con sus razonamientos sobre la infidelidad en general y sobre la suya en particular, tiene una clarísima posibilidad de *opción*, que termina ejerciendo, y demuestra un cuadro psicológico completo de recursos y comportamientos que igualmente ejerce en los momentos oportunos. La escena en la que coinciden los dos amantes a la misma hora y el regreso del marido, por ejemplo, son hábilmente solucionados por Constança de una manera que la sitúa más allá del comportamiento estereotipado. Si por un momento imagináramos, desde un punto de vista actual, la representación del auto como un desfile de títeres merodeando alrededor de Constança y profiriendo sus respectivos discursos, no nos ocasionaría rechazo alguno esta puesta en escena si se mantuviera la figura de Constança con forma y características humanas *individualizadas*.

Para quienes buscan siempre la moraleja aleccionadora y el aprendizaje ético en el teatro vicentino, el «Auto da Índia» se manifiesta por su carácter sorprendente y hasta deliciosamente amoral: Constança engaña sistemáticamente a su marido, incluso cuando éste vive a su lado, sigue engañándolo en su ausencia, lo seguirá haciendo —todo nos lo hace creer— tras su regreso y, por si fuera poco, no lo hace por motivos económicos, sino porque le da placer esa manera de actuar, porque su marido no la satisface sexualmente, porque es joven y bella, y, según ella misma, ¿qué más se le puede pedir a la vida? Una lectura atenta del texto nos deja la idea de que Constança utiliza a sus amantes y a su marido, pero jamás se deja utilizar por ellos. Su personaje presenta trazos psicológicos de cambio de humor perfectamente identificables que van desde la euforia hasta la zozobra momentánea («Não sei pera que é viver», v. 411), situándose muy por encima del tipo perfectamente individualizado.

La figura de la criada de quien no sabemos el nombre, al contrario de lo que sucede con los tipos masculinos, no deja de presentar esporádicamente algunos rasgos de comportamiento psicológico que la sitúan a mitad de camino entre las figuras-tipo masculinas y el personaje dramático de Constança, manifestándose como un tipo individualizado. Dialoga con el ama y también con algún amante de ésta, está presente en la mayor parte de las situaciones que se producen. Es como si Gil Vicente, por alguna razón, se hubiese volcado en las figuras femeninas de esta obra en desfavor de las masculinas. La criada, con algo de alcahueta (herencia que Gil Vicente recibe de Juan del Encina, quien, a su vez, la recibiera de *La Celestina*), funciona así como un eslabón entre los *tipos* y el *personaje*, presentando rasgos característicos

comunes a unos y a otros, y, en algunos momentos, al contrario de lo que sucede con los amantes y el marido de Constança, determina en ésta comportamientos psicológicos perfectamente exteriorizados (temor y zozobra, v. 411). Podríamos establecer el siguiente esquema



en el que A sería Constança, B la criada, C1 y C2 los amantes español y portugués y C3 el marido. Entre B y C3 cabe la posibilidad de que exista algún lazo más fuerte que la simple relación criada-amo, lo cual, de ser así, justificaría ciertos comportamientos de la criada, exteriorizados en comentarios sobre el marido de Constança («do triste dele hei dó», v. 56) y plasmados en algún que otro intercambio equívoco de palabras entre A y B:

A—Porque não matas a fogo?

B—Raivar, que este é outro jogo.

A—Perra, cadela, tinhosa,  
que rosmeas, aleivosa?

B—*Digo que o matarei logo*<sup>9</sup>.

A—Não sei pera que é viver (vv. 406, 407, 408, 409, 410, 411).

Pasemos a analizar más de cerca el texto y empecemos con la figura de la criada: no sabemos a ciencia cierta su edad y muchos la consideran una joven alegre, despreocupada y colaboradora en cierta medida del ama en los amoríos de ésta. La lectura más atenta del auto nos hace dudar de la totalidad de la afirmación: en efecto, la criada «colabora» con Constança, pero a la vez le da —o pretende dárselos— consejos y opiniones sobre los amantes

«Jesú! Como é rebolão!

Dai, dai ó demo o ladrão» (vv. 201-202).

«Não vos fieis vós naquele,  
porque aquilo é refião.» (vv. 204-205)

<sup>9</sup> El verso 410 nos parece ambiguo. El pronombre complemento se refiere al fuego, pero el sentido puede ampliarse hasta alcanzar el significado de *fuego* que late en el pecho del marido que regresa. Sólo de este modo gana sentido el verso 411 proferido por Constança. Nos permitimos discordar de la interpretación de Marques Braga en *Gil Vicente. Obras completas*, vol. V, Livraria Sá da Costa, 6.ª ed., Lisboa, 1978, pág. 110.

refiriéndose al castellano;

«Quem? o rascão do sombreiro?

.....  
Seria, mas bem safado;  
não suspirava o coitado,  
senão por algum dinheiro.» (vv. 210, 212, 213, 214)

refiriéndose al amante portugués Lemos:

«do triste dele hei dó.» (v. 56), refiriéndose al marido, comentario harto improbable en boca de una joven despreocupada e impensada. Por otra parte, no se le conocen relaciones sexuales a través de ninguna referencia en el texto, excepto si aceptamos la posibilidad, hipotética pero probable, equivocadamente expresada en el verso 410 ya anteriormente señalado. De todos modos, una posible relación entre la criada y el marido de Constança tampoco aportaría datos muy concretos a la determinación exacta de la edad de aquella.

Otros comentarios judiciosos dejan entrever un elevado grado de confianza y un cierto dominio de la situación, lo cual puede traducir una diferencia etaria, perfectamente visible al lado de la juventud de Constança:

«Ali, eramá! Todas ficassem assi.  
Leixou-lhe pera três anos  
trigo, azeite, mel e panos» (vv. 63, 64, 65, 66).

Este comentario a su vez demuestra, pese a quien pese, el hecho de que Constança se acuesta por placer y no por necesidades económicas: además los amantes no tienen donde caerse muertos y eso lo deja muy claro Gil Vicente en más de una ocasión; por ejemplo, en los vv. 213-214 y 194-195, «que aunque tal capa me veis / tengo más que pensareis».

Cuando Constança, tras recibir de la criada la buena nueva de la partida confirmada del marido, le promete regalar una toca de seda, escucha de su boca:

«Ou quando ele vier,  
dai-me do que vos trazer!» (vv. 50-51).

No nos parece que este comportamiento sea el de una joven, incluso más joven, como pretenden muchos, que el ama. Por el contrario, este rechazo de una oferta como la toca de seda, que bien podría interesar a una joven muchacha, para en su lugar aguardar el regreso del amo, que se supone va a volver cargado de riquezas, parece demostrar un espíritu cuando menos calculador y algo experiente. Y suma y sigue: al marcharse Lemos, tras hacer el amor con Constança, la criada reflexiona y comenta:

«Quantas artes, quantas manhas  
que sabe fazer minha ama!  
Um na rua, outro na cama!» (vv. 353.354-355)<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> En la edición ya citada de Marques Braga el parlamento de la criada empieza en el verso 353. como de hecho sucede en la edición de 1562. Hay quien defiende su inicio en el verso 352, en

No podemos dejar de pensar en *La Celestina*, texto que Gil Vicente conoció muy bien, y tampoco podemos evitar que la figura de la criada se nos vaya haciendo cada vez más madura e incluso encontremos en ella algo de confidente y alcahueta a la vez. Si el verso 410 puede interpretarse en el sentido de esa ambigüedad que parece señalar la idea de «matar o fogo», más clara quedaría la actitud de la criada al enterarse del regreso definitivo del amo, actitud esa que hace dudar y vacilar al ama. En efecto, Constança se derrumba aparentemente ante la actitud impertinente y desafiante de la criada de quien además parece temer la denuncia de su comportamiento o algún tipo de chantaje. «*Não sei pera que é viver*» (v. 411) refleja la zozobra de Constança y establece el contraste entre la mujer vitalista, fogosa y sedienta de placer, que hasta entonces viéramos capaz de dominar todo tipo de situaciones, y la otra cara de esa imagen, nuevo trazo psicológico de esa misma mujer.

Lo cierto es que la relación entre el ama y la criada es más fuerte, en lo que pueda determinar un cambio de procedimiento por parte de aquélla, que entre Constança y sus amantes, incluido el marido. En efecto, a éstos los domina y controla Constança a la perfección, lo cual no siempre ocurre con la criada. Esta no necesita ser vieja, pero debe de ser algo mayor que el ama, como incluso convendría a un hogar cuyos posibles avatares serían seguidos con curiosidad e interés malsanos pro parte de un vecindario conocedor de la ausencia prolongada del marido de Constança.

Otro aspecto a tener en cuenta es el siguiente: ni el ama ni la criada hacen jamás el ridículo. Puestas en las situaciones más burlescas, jamás se salen mal de ellas. En cambio, sí se burlan de los demás, ya sea a través de referencias a sus atuendos, gestos o manera de hablar, ya sea poniéndolos directamente en un aprieto, como hace Constança con el castellano y la moza con el portugués. Este, con quien Constança se acuesta de muy buen grado porque le gusta como hombre, no escapa a la crítica de la criada, quien le ridiculiza ante los ojos del ama al poner a descubierto sus escasísimos recursos materiales a la hora de pagar los alimentos para la cena.

La intervención constante de la criada en la acción, incluso con ánimo de modificarla o retrasarla como en el caso precedente, sus continuas piruetas verbales y físicas, la sitúan más allá del tipo común de criada que esperaríamos encontrar en este tipo de farsa. A esta mujer sólo la concebimos como la criada de Constança en esta obra y nada más, pese a los rasgos que presenta, comunes a su clase, y hacen de ella obviamente un personaje *tipo*. Pero es un *tipo* fuertemente *individualizado*, cuya individualización se hace no a través de determinantes físicas (nada sabemos de hecho de su cuerpo ni de su voz ni de su manera específica de hablar, como en tantos otros tipos vicentinos), sino a través de un comportamiento con trazos psicológicos. En esto se opone diametralmente a las figuras masculinas: la capa del castellano, el sombrero del portugués, la barriga del marido...

Veamos ahora la figura de Constança: es joven, bella y ardiente. Lo sabemos no

---

estas ediciones atribuido a Constança: «Ó que medidas tamanhas.» Ambas teorías nos parecen defendibles y, desde la perspectiva de la puesta en escena teniendo en cuenta el problema de los espacios temporales y la fluidez de los diálogos, quizá resulte mejor comenzar el habla de la criada en el verso 352. De todos modos, debemos de tener presente que, en el verso 225, es la mismísima Constança quien se dirige a Lemos con las mismas palabras («Jesu! Tamanha medida!») al recibirle en casa, por lo que no podrá extrañarnos que lo despida del mismo modo. Casi podríamos decir que estas referencias a las exageradas venias de Lemos funcionarían como un *leit-motiv* para este personaje.

sólo a través de las palabras de sus aduladores, que de todos modos siempre sonarían iguales, sino que lo escuchamos de sus mismos labios:

«quem se vê moça e fermosa» (v. 75)

«Partem em Maio daqui,  
quando o sangue novo atíça:  
parece-te que é justiça?» (vv. 91-92-93).

Surge en estos versos la justificación del adulterio (el mes de mayo, la sangre joven, el abandono del marido...) y la consiguiente pregunta retórica (v. 93) que hace de Constança un personaje por completo amoral, obedeciendo más a las leyes naturales biológicas que a cualquier otro tipo de sistema ético que la pudiera conformar y delimitar en sus planteamientos fisiológicos y psicológicos.

Al marido lo aborrece profundamente, tal vez porque éste no la satisface sexualmente. De hecho, su infidelidad no se produce solamente durante las ausencias prolongadas:

«Não sinto quem não s'enfare  
dum diabo Zebedeu» (vv. 39-40)

«Hi se vai ele a pescar  
meia légua polo mar,  
isto bem o sabes tu,  
quanto mais a Calecu:  
quem há tanto d'esperar?» (vv. 77-78-79-80-81).

Evidentemente tanto Lemos como Juan de Zamora no aparecen casualmente («Supe que vuestro marido era ido», v. 127), ya que antes Constança debió favorecerles con su amor o con promesas. Y ésta sigue en sus razonamientos sobre la práctica del amor:

«O certo é dar a prazer.  
Pera que é envelhecer  
esperando polo vento?» (vv. 86-87-88).

En todo momento y circunstancia Constança demuestra poseer el dominio absoluto de la situación, incluso cuando las cosas parecen complicarse como en el momento en que coinciden los dos amantes a la misma hora. Ante la pregunta de Lemos, ya dentro de casa, al escuchar el insólito sonido provocado por las piedritas que el castellano, según lo convenido con Constança, va tirando a la ventana, aquélla resuelve así la situación:

«Lemos. Quem tira àquela janela?  
Ama. Meninos que andam brincando,  
e tiram de quando em quando.» (vv. 245-246-247).

Nada aparentemente más inocente que un grupo de niños jugando y tirando piedras a las ventanas: esto lo primero que se le ocurrió para justificar y subsanar el

incidente. Pero ante la lógica sorpresa y hasta una cierta desconfianza de Lemos, Constança opta por no perder el tiempo con más evasivas: empuja el portugués hacia la cocina

«Lemos. Que dizeis, senhora minha?  
Ama. Metei-vos nessa cozinha,  
que m'estão ali chamando.» (vv. 248-249-250)

y trata de arreglar de alguna manera la situación con el castellano. Las palabras brevísimas que le dirige, porque Lemos aguarda desconfiado en la cocina, son prueba de su sangre fría:

«Calai-vos muitieramá,  
até que meu irmão se vá  
dissimulai por hi entanto» (vv. 255-256-257).

La excusa del «hermano» es insuperable de ingenio e impide todo movimiento por parte del castellano, dejándole las manos libres a Constança para acostarse con Lemos. Esta escena de la coincidencia de los amantes, tantas veces tratada en el teatro hasta la saciedad, está aquí genialmente resuelta por Gil Vicente. Constança rebasa la figura tipo para volverse una mujer de carne y hueso puesta ante una situación que ella misma debe de solucionar y de la cual va a salir airosa.

Pero ante Lemos, que seguramente escuchó el acento extranjero del castellano, Constança tiene igualmente que justificarse de un modo convincente y para ello busca la manera más ocurrente, diciéndole que se trata del «castellano vinagrero»:

«Lemos. Quem é aquele que falava?  
Ama. O castelhano vinagreiro.  
Lemos. Que quer?  
Ama. Vem polo dinheiro  
do vinagre que me dava.» (vv. 260-261-262-263).

Y, como si nada, segura ya del dominio de la situación, sigue por otros derroteros:

«Vós querieis cá cear?  
Eu não tenho que vos dar.» (vv. 264-265)

La interpretación crítica tradicional se basa en esta afirmación (v. 265) para demostrar la precaria situación económica de Constança en la ausencia del marido y de esa manera poder justificar el adulterio, lo cual no nos parece cierto: recordemos los versos 63, 64, 65 y 66 antes transcritos. Lo que sí sabemos con seguridad es que Lemos no tiene dinero, porque, en conversación con el ama, ya nos lo había dejado entrever la criada («Não suspirava o coitado / senão por algum dinheiro.», vv. 213-214), aunque Constança no pareció demasiado convencida de ello o le quitó importancia al hecho. Quizá para demostrar a la criada que aquélla se equivocaba o, para de alguna manera, aprovecharse de Lemos, Constança hace tal afirmación a que Lemos contesta de un modo fanfarrón:

«Vá esta moça à ribeira  
e traga-a cá toda inteira  
que toda se há-de gastar.» (vv. 266-267-268)

Esta contestación la aprovecha la criada para burlarse de Lemos y ponerle en ridículo ante los ojos del ama que, como siempre ocurre en estas cosas del amor, pretende no enterarse de nada. Es como si en la obra nada estuviera al azar, sino perfectamente estructurado sobre una sólida base de técnica dramática.

Cuando el castellano irrumpe de nuevo en la calle haciendo gran escándalo, Constança, presa de un cierto temor y segura de que ya nada puede impedir que Lemos acuda a la ventana para enterarse, intenta el último recurso y la más fuerte de todas las estratagemas. Decide asustar a Lemos con la posibilidad de que el ruido se deba a una actuación de la justicia:

«Entrai-vós ali, senhor,  
que oiço o corregedor;  
temo tanto esta devassa:  
entrai vos ness'outra casa,  
que sinto grande rumor.» (vv. 298-299-300-301-302)

Lemos, probablemente a vueltas con algún problema con la justicia, no rechista y sigue el consejo de la amante. Esta, tras escuchar el torrente de palabras que le dirige Juan de Zamora, le cierra la ventana diciendo impasible: «Isso são rebolarias» (v. 339), para luego volver a los brazos de Lemos. Es el dominio absoluto por parte de Constança. Sólo se la ve zozobrar, ante la impertinencia de la criada, en el verso 411: «Não sei pera que é viver.» Este dominio de la situación, sin embargo, no es lineal y sufre oscilaciones, ya que, para afirmarse, pasa por una serie de razonamientos previos que se traducen en cautelas y actuaciones fingidas, y se apoya a veces en convencionalismos aparentes, como cuando Constança, intentando que Lemos, ya más bebido de lo normal, no cante tan alto, le frena de la siguiente manera:

«A vizinhança que dirá,  
se meu marido aqui não está,  
e vos ouvirem cantar?  
Que rezão lhe posso dar,  
que não seja muito má?» (vv. 289-290-291-292-293).

Todo esto son circunstancias, características y determinantes que alejan del *tipo* a esta figura y la convierten en algo cercano a un personaje psicológico, cuyo entresijo intelectual vamos conociendo y acompañando a medida que se desarrolla la *acción*.

El regreso del marido, los momentos cómicos que se producen con una Constança que, si por un lado, finge gran alegría por verlo de regreso a casa, aunque venga sin dinero, y por otra parte trata a toda costa de evitarlo físicamente, demuestra a la perfección la existencia de estos trazos psicológicos bien marcados en este personaje que hace gala de una lógica fría que casi siempre le permite hacer frente a las contrariedades, aunque en algún que otro momento reacciona de modo mucho más emocional. Por ejemplo, al enterarse de que el marido regresa sin dinero, deja escapar un grito que, momentáneamente, puede traicionarla y ante el cual el marido reacciona diciendo:

«Calai-vos que vós vereis  
quão louçã haveis de sair.» (vv. 502-503)

Pero, una vez más, se impone su «sentido común» y enseguida trata de alejar cualquier duda que pudiera plantearsele al marido:

«Pois que vós vivo viestes,  
que quero eu de mais riqueza?» (vv. 506-507).

Esto le permitirá seguir haciendo la misma vida de siempre, con o sin marido presente cuya llegada inesperada, que no le permite preparar un escenario más triste y más acorde con la ausencia de aquél, también encuentra en la mente de Constança la solución adecuada:

«esta camisa que trago  
em vossa dita a vesti,  
porque vinha bom mandado.» (vv. 477-478-479).

Así, las buenas noticias que le llegaban de la India justificaban la elegancia de la ropa que llevaba. ¿Qué mejor excusa y más oportuna a los ojos de un marido recién llegado?

Hay en Constança, a lo largo de la obra, una capacidad permanente de respuesta para todo, y a todo contesta sin que se le pregunte nada. Jamás resbala en su misma trampa y sabe salir airosa de momentos difíciles que otra mujer, en idénticas circunstancias, probablemente no fuese capaz de dominar.

En la última estratagema usada, a fin de retrasar aún más el reencuentro en el lecho con el marido, nos deja desconcertados por inesperada. Pero Constança se sale con la suya y consigue, llevándose al marido, abandonar la casa para irse a ver la nao (u otra cosa que fuese con tal de salir en aquel momento y evitar el contacto físico con el hombre que aborrece).

No sabemos si Gil Vicente al crear esta figura, esta Constança lógica y a la vez ardiente y amoral, la aleja consciente o inconscientemente de su galería de tipos para convertirla en un personaje dramático. Pero no cabe duda de que nos encontramos en presencia de uno de estos personajes. Y lo cierto es que Gil Vicente nos ofrece casi un estudio bastante complejo y completo de la psicología femenina, en cuya defensa parece, con esta obra, querer acudir.