

Gil Vicente

Tragédia Dom Duardos

o príncipe estrangeiro



1522
1523



Noémio Ramos
2017

Gil Vicente, Tragédia Dom Duardos

Título *Gil Vicente, Tragédia Dom Duardos*
Sub-títulos *O Príncipe estrangeiro*
História da Europa – 21

Autor Noémio Ramos

Desenho e Capa Noémio Ramos
Revisão do texto Maria João Ramos
Editor Noémio Ramos
Localidade Faro
Data Julho de 2017

BNP

Depósito Legal **428825/17**

(c) Projecto, Estudos, Investigação, Produção e Interpretação
de Noémio Ramos.
- Todos os direitos reservados.

Gil Vicente, Tragédia Dom Duardos

O Príncipe estrangeiro

História da Europa – 21

Autor e Editor

Noémio Ramos

1ª Edição

prt 12 exemplares

formato digital: .swf

Faro, Julho de 2017

www.gilvicente.eu

Índice

INTRODUÇÃO	9
LENDO A <i>TRAGÉDIA DOM DUARDOS</i>	15
• ALUMIANDO PORMENORES	15
• COSIGNAÇÕES NO MYTHOS	29
• ESTRUTURA ESQUEMÁTICA DA PEÇA	30
► SUORTE DO MYTHOS	34
• A REVOLTA TOLEDANA — OS COMUNEROS	34
► DO MYTHOS AO ENREDO	48
• OS MAIOS EM DOM DUARDOS	51
• CANTIGAS E POEMAS SUGERIDOS	58
• A AVENTURA DO MAR E O PATRÃO	62
• CONTROVÉRSIAS?	64
• O SENTIDO PARA ALÉM DAS APARÊNCIAS	64
• NA CONTINUIDADE DO TEMA BASE	72
TRAGÉDIA DOM DUARDOS	73
ENQUADRAMENTO CRONOLÓGICO	141

Introdução

Alfredo Hermenegildo (...) nos introduce a ese mundo mágico de Don Duardos, una historia de amor que tiene detrás toda la tradición del amor caballeresco.

(...), sólo la puntuación (con respeto de los apóstrofes de la época) y la ortografía que no falsee la dicción han sido actualizadas, lo que permite una incursión auténtica en un universo jocoso y lírico al mismo tiempo, hijo de François Rabelais y de Juan de la Cruz.¹

Este trecho da “promoção” do livro *Tragicomédia Don Duardos de Gil Vicente*, da Editorial: Publiconsulting Media/TeaPal, de 2011, para iPhone, etc., é bem elucidativo da desmedida falta de informação sobre as obras e autores portugueses: diz o autor da “promoção do livro” que o *universo jocoso e ao mesmo tempo lírico*, da peça de Gil Vicente de 1522, *Dom Duardos*, representado na Corte portuguesa em 1523, é *filho* dos autores designados... (1) *François Rabelais*, que publicou a sua primeira obra, *Pantagruel*, em 1532, sob pseudónimo, Alcofribas Nasier; e (2) *Juan de la Cruz* que nasceu em 1542 e as suas obras foram publicadas no século XVII.

A *Tragédia Dom Duardos*, tem sido considerada por grande parte da crítica tradicional como a mais bela de todas as peças criadas por Gil Vicente, e também classificada como a *obra-prima* do autor. A peça escrita em castelhano em 1522, foi especialmente dirigida a el-rei João III de Portugal e, na ocasião, serviu de “prova” para obtenção de aprovação da continuidade do trabalho do autor na Corte portuguesa, com as funções de *mestre de retórica das representações (apresentações)* talvez também com a finalidade (pressuposta) de ser representada por ocasião da despedida da rainha Leonor de Habsburgo (viúva de Manuel I), porquanto, a segunda versão – *nuevamente hecho* – nos parece que terá sido representada à Corte portuguesa, pela primeira vez, em *dia de Maio* de 1523.²

1 - Em <http://uqtr.ca/teatro/teapal/ebooks.html>. Sítio (web) da Université du Québec à Trois-Rivières (2015). O autor do livro, o professor Alfredo Hermenegildo, por certo não terá sido consultado, nem terá ainda dado conta de tamanha barbaridade.

2 - *Dom Duardos* é uma das peças de Gil Vicente mais estudadas e comentadas e, talvez por ser claramente profana, não tem sofrido tanto dos constantes preconceitos introduzidos *a priori* nos estudos realizados sobre a maioria das obras do autor. O facto de classificarmos a peça como uma tragédia, como muitos outros autores, e datarmos a sua representação em 1523, surge esclarecido no percorrer do texto.

Também se torna evidente que a avaliação corrente desta peça se realiza quase exclusivamente pelo seu texto (pela *lírica* nos versos na fala das personagens Duardos e Flérída), porque o que em geral se avalia nas peças de Gil Vicente não tem em consideração o espectáculo constituinte da peça de teatro, nem o carácter do drama (acção dramática) da peça na sua plenitude, pois – *Dom Duardos* – não tem sido analisado senão pela beleza aparente – tanto a beleza proposta das figuras, como pelo belo poético evidente no texto – transmitida pelo par de protagonistas. Porquanto, o que tem sido exposto pela crítica tradicional em relação às peças de Gil Vicente, em geral corresponde apenas a algumas das aparências na acção, pois nunca a estrutura global ou o sentido das peças de teatro surgem esclarecidos. E, se em muitos casos a *crítica tradicional* se tem pronunciado sobre o drama e a perícia do autor na concepção das obras, em qualquer destes casos os eminentes investigadores não se aperceberam das tramas dos enredos, e nunca do drama ou da *acção dramática* – e sobre as *mythologias* envolvidas nem por sonhos as alcançaram – pois, nem sequer uma vaga ideia dos temas (concepções) que suportam e fundamentam as peças alcançaram expor. Na verdade estas nossas palavras não passam de uma simples tradução do alerta de um dos especialistas mais atentos.

...ninguna de las clasificaciones propuestas hasta ahora satisface.

...el acercamiento a la base del tema conceptual que informa cada una de las obras es el más apropiado, lógico y prometedor para aclarar este difícil problema. Claro está, la dificultad consiste, ante todo, en descubrir en cada caso cuál sea este tema y en distinguirlo de los demás, secundarios, que sirven de contraste o soporte en la obra.³

Percorrendo as aparências notamos que, de uma forma bastante clara, se torna evidente que a peça trata do amor, e no fio condutor do enredo, trata da conquista amorosa por meio de muito esforço e luta, por sedução e à força de muito iludir, por dissimulação, dominando e subjugando (magia). Pois, porque só cumprindo escrupulosamente a estratégia delineada por Olimba, Duardos alcança o seu objectivo, logrando a sua conquista. Todavia, no decorrer da peça, atingida a conquista, Duardos suspende a sua fruição – diferindo do enredo da novela – ficando Flérída, completamente entregue ao *espectro* criado como *ardil de conquista* (veremos que também territorial), enamorada do jovem Julián (o suposto filho do hortelão) – não ao ser huma-

3 - Stanislav Zimic, *Estudios sobre el teatro de Gil Vicente*. Santander: Separata do Boletim da Biblioteca de Menéndez Pelayo, 1983.

no nele, porque por intermédio dele mesmo (ser humano) a malícia do engano solidifica-se, – pelo que, dominada (pela magia) Flérída fica sujeita à imposição que adia o momento em que espera esclarecer as suas permanentes suspeitas, – que ele mente e a engana, que ele será um *príncipe encantado* como a sua linguagem o denuncia – assim, a ela resta esperar uma melhor oportunidade, o que, pelo premeditado engano, se vai transformar em completa decepção (*y será emperador / el engaño*). Todavia, retardado para uma noite de escuridão o elucidar da enigmática figura, nem nesse momento oportuno o amor será vivido. Flérída não vai desfrutar do amor do seu amado, porque afinal ele é uma outra pessoa, alguém que foi uma permanente e residente esperança de amor (um cavaleiro nobre e destemido) que agora se concretiza, mas que, por isso mesmo, a decepciona (pela falsidade daquele ser humano). Contudo, por final da peça, Duardos compromete-se com uma nova perspectiva de amor, oferecendo a Flérída a oportunidade de com ele partilhar, em união de amor, os seus próprios sucessos que prevê para um futuro próximo, idealizado.

E, se entendemos que nos *parece evidente*, é porque quase tudo nesta peça trata de aparências em confronto com outras aparências que, por sugestões diversas, vão ocupando o lugar de algo muito real que a peça transmite na sua *realidade de facto*. Além disso, têm sido as aparências, aquilo que mais tem sido valorizado nesta peça pela *crítica tradicional*. A maioria dos autores considera mesmo que, com o seu disfarce, o protagonista (Duardos) espera que Flérída melhor distinga assim a diferença entre realidade e aparência, contradizendo a própria coerência e expectativa da personagem, quando afirma: *El hombre queremos ver / que los paños son de lana*. Porque tanto se há de aplicar ao traje do vilão como ao principesco (ainda que a lã seja seda). Por exemplo, Zimic considera que Duardos *se desfaz do traje principesco por o considerar como uma supérflua e perigosa distração, precisamente porque pretende revelar a sua verdadeira personalidade e a sua alma, sem ambiguidades de qualquer espécie*.⁴

A *crítica tradicional* sempre teve a necessidade e a vontade de especular sobre o teatro de Gil Vicente – porque, tal como nas artes plásticas, quando não se entende *adere-se ao cortejo imperial* e especula-se – ao ponto de se contradizer por completo com aquilo que se afirma, omitindo o que é óbvio e

4 - Duardos “*desecha el disfraz principesco, que considera como superflua y peligrosa distracción, precisamente porque quiere revelar su verdadera personalidad y su alma, sin ambages de ninguna especie*”. Stanislav Zimic, *Estudios sobre el teatro de Gil Vicente*. Santander: Separata do Boletim da Biblioteca de Menéndez Pelayo, 1983.

evidente, claramente enunciado no texto da peça, para demonstrar a sinceridade e pureza do amor do protagonista, pois reconhecemos que algumas leituras eruditas têm conduzido à triste conclusão que, agindo com malícia e falsidade, mentindo e insistindo na mentira, travestindo a realidade do próprio ser, usando a magia para dominar, etc., foi possível na peça, não ao público ou ao leitor, mas a Flérída, ver Duardos a *revelar su verdadera personalidad y su alma, sin ambages de ninguna especie*. Porém, o facto é que o sentido da peça, a verdade na sua interpretação, é a que também está claramente presente no *romance* final, na oralidade da narrativa e no canto, que é para ser entendido como tal.

Agarrando agora (também) o cordel de alguma escassa erudição, devemos lembrar que o *romance em verso* escrito por Gil Vicente para o final da peça, corresponde ao que os especialistas espanhóis classificam como (fazendo parte do) *romancero nuevo*, – que será depois desenvolvido por Cervantes, Lope de Vega, e até, mais recentemente, por Garcia Lorca – isto é, constitui um *romance* escrito, uma obra de autor, realizada por *imitação* formal consciente dos *romances populares*, mas organizada em estrofes, em geral quadras aglutinadas (como no caso de Gil Vicente), e, para tais *romances*, muitas vezes também os autores ou terceiros escreveram música; assim dando um outro seguimento à tradição oral, popular e anónima do *romancero viejo* dos séculos XIV e XV. Contudo, convém sublinhar que, como para o caso em causa, os novos *romances*, de autor, apresentam uma estrutura bem definida: uma **narrativa** com enquadramento organizado numa trama, distinguindo-se uma situação inicial de *conflito* num lugar e tempo, com personagens e acção, depois *narrando* alguma transformação ou a exposição da *complexidade de conflito*, e por fim, a *resolução do conflito* com o desfecho final no destino das personagens. Observando e analisando bem o romance final da peça, havemos de concluir que: constitui uma *narrativa* do destino de Flérída que inclui os elementos que acabámos de enunciar (como componentes do *romancero nuevo*) e também teve música do autor.

Flérída *perdeu a sua liberdade*, entregou-se ao acaso (à sua senhora, Ventura), pela esperança que vê confirmada (o corpo do homem em *falso pano*, é afinal o de um príncipe) sofre uma interior e conflituosa dor – desencanto e decepção pela mentira vivida – porque vítima de engano e falsidade, vive um amor que não foi de seu ânimo, por isso sente-se dominada, **vencida**, e assim se entrega, **rendendo-se ao amor**: *Ya me di a la Ventura, / mi señora. / Y pues sabe este pumar / y la huerta mi dolor / tan profundo.*

Atingida pelo engano sistemático, Flérída acaba conformada ao seu destino, dizendo: *quiero que sepa la mar / que el amor es el señor / deste mundo*. Completamente dominada exprime a sua tristeza no romance final da obra: *Quedaos a Dios mis flores / mi gloria que ser solía, / voyme a tierras extranjeras / pues ventura allá me guía. // Si mi padre me buscare / que grande bien me quería / digan que amor me lleva / que no fue la culpa mía. // Tal tema tomó conmigo / que me venció su profía / triste no sé adó vo / ni nadie me lo decía*. Como conclusão sobre o amor no drama da peça de teatro, o romance oferece a resolução do conflito amoroso de Flérída: o adormecer nos braços do homem a quem se entregou – a quem pertence, – na expectativa de viver um futuro de amor – *pues Ventura allá me guía* – enquanto que Duardos morto de amores – *Señora vos me matastes* – embarca Flérída numa (nova aventura) aventura naval com a promessa de um futuro mais além (numa Inglaterra ideal), um futuro majestoso e rico.

Mas, não é este o momento nem o lugar para nos debruçarmos sobre as mais ricas especulações produzidas sobre esta peça, de entre as quais destacamos também os trabalhos de Stephen Reckert pela exposição de um vasto conjunto de conceitos e ideias do universo cultural contemporâneo na análise de uma obra do século xvi. Contudo, a aplicação de uma vasta erudição deslocada do objecto em causa, porque pensamos que *antes* de uma análise de confronto do próprio *universo cultural e criativo* de uma obra produzida há séculos com o universo cultural contemporâneo, como afirmámos nos nossos primeiros trabalhos, é necessário compreender o sentido da obra e os seus significados, entendidos como aqueles que foram formulados ou atribuídos pelo seu autor no seu próprio lugar e tempo. Pois se assim não actuarmos, as nossas análises, por mais ricas em atributos culturais que sejam, e ainda que demonstrem vastíssimo saber e erudição, em pouco ou nada – ainda que com uso da erudição formal (abstracta) – podem contribuir para atingir a verdade: um entendimento mais próximo da interpretação científica da obra, mesmo à luz da actualidade.

Destacando e valorizando algumas cenas ou diálogos e desvalorizando outras, preterindo partes indeléveis do texto da peça, não só pormenores mas até nós e enleios importantes, factos indispensáveis do *enredo* (a *forma aparente*) perdendo o agir das personagens e o carácter das acções, a *crítica tradicional* tem perdido o tino ao fio da meada, não se dando conta da perda do enredar tecido no drama, porque passando-lhe despercebidas as alegorias, perdeu o próprio significado das frases e do objecto (referência) a que respei-

tam, etc.. A *realidade de facto*, a *base* que conduz ao *tema conceptual* (Zimic), encontra-se no *todo completo* do texto e do subtexto da peça, no contexto da acção, lugar e tempo em que se desenvolve a acção dramática (da obra de Arte), em qualquer das duas versões que nos chegaram (ambas da pena de Gil Vicente), uma na sequência imediata da outra. Recordamos que uma obra de Arte é um todo completo, enclausurado, que na sua clausura contém em si toda a sua génese.

Em todo o caso, tal como a *crítica tradicional*, embora diversamente, também nós consideramos esta peça de Gil Vicente, a *Tragédia Dom Duar-dos*, como uma das mais belas peças produzidas pelo autor.

Lendo a *Tragédia Dom Duardos*

ALUMIANDO PORMENORES

Embora nos significados mais formais da peça também se envolva alguma motivação apropriada ao momento da sua representação, a próxima partida de Leonor de Habsburgo para o pretendido casamento (1522,1523) com o duque Carlos III de Bourbon, aliado de Carlos V, esta é apenas mais uma valência particular (partir para viver um novo amor), sem interferência no âmago do trabalho criativo da *Tragédia*, portanto, na realidade não se constitui como suporte (base) da peça, pois o *mythos* da *Tragédia Dom Duardos* encontra-se na tomada da *posse* (*conquista*, conquista amorosa) de Castela e Espanha, por Carlos de Habsburgo (1517-1519 a 1522) o rei, *príncipe estrangeiro*.

Pelo *mythos* da peça a *posse* como rei de Castela e Aragão (Espanha) por Carlos I, implica a conquista do amor do povo de Espanha, porque Carlos vem acompanhado de uma grande comitiva da Corte flamenga a quem distribui os cargos da governação provocando a revolta da nobreza de Castela e da população de toda a Espanha. Assim a *conquista* de Flérída (Castela, Espanha) por Duardos (Carlos V) implica a conquista do seu território, sobretudo da Horta (Castela), o território mais poderoso de Espanha. Neste contexto, note-se como Olimba caracteriza a dificuldade *daquela* conquista, pelo amor de Flérída – antes de especificar a estratégia para a vitória – respondendo à pergunta de Duardos: *Flérída cómo la haberé?*

Olimba *Con fatiga*
porque es su gravedad tanta 445
mi señor que yo no sé
qué os diga.

Más es eso de hacer
que vencerdes a Melcar
en Normandía 450
ni cuando fuistes prender
a Lerfira en la mar
de Turquía.

*Ni matardes al soldán
de Babilonia que matastes 455
y tan presto
por librardes de afán
Belagriz como librastes.
Más es esto!*

Assim, no paradigma do romance de cavalaria, e mais precisamente aqui nesta peça, conforme sublinha Olimba (repetindo com o exemplo de vários casos), a *conquista* amorosa implica uma outra guerra, requer uma vitória sobre algum outro, *num outro território*, num território alheio, onde o herói estrangeiro obtém algo do alheio, contrariando ofensas ou desafios, obtendo a vitória através de luta.

Recorrendo ao universo cultural da época o autor introduz na acção dramática o *imaginário* vulgarizado entre as elites: os *romances de cavalaria*, a ficção da época ao alcance da maioria do público cortesão.

Na época *Primaleón* é a obra de grande sucesso que serve de suporte à peça. Havia sido publicada em Salamanca em 1512 e, nestes tempos, prepararam-se novas edições, em Sevilha (1524) e em Toledo (1528). Assim, partindo do *objecto do imaginário* – os amores de Dom Duardos por Flérída – criado pelo texto de *Primaleón*, o autor capta parte do ambiente emocional da novela e, ainda considerando os normativos éticos da Cavalaria (pela empatia cultural, social e política da época⁵), toma-os como os pontos de partida para a caracterização das *figuras* da sua peça, onde, passando a definir como *objecto*, de facto fundamental, a *questão do amor* – nos seus mais diversos aspectos – no contexto do *imaginário* social, político e cultural, da novela – Duardos e Camilote confrontam o Poder, um por Gridónia, outro por Maimonda – e, tomando a conquista amorosa (a matéria da acção) como um objecto dual – real⁶ e aparente – na *acção dramática*, desenvolve o seu próprio projecto de *criação*, procedendo conforme o que a si mesmo se comprometeu – dramatizar a *História da Europa* (ocidental) a cada *momento* do seu tempo, – seguindo a *trama* do *mythos* criado como fundamento (base) da acção dramática. Portanto, do ponto de vista da *Poética* de Aristóteles, a peça *Dom Duardos* constitui uma *tragédia complexa* porque a acção fundamental se baseia no

5 - De recordar que a recepção oficial a Carlos de Habsburgo em Espanha incluiu as cerimónias próprias das Ordens de Cavalaria e até a realização de torneios, justas (pelejas), anunciadas por arautos e reis de armas.

6 - Real: não o manifestado literal e textualmente pelo discurso, mas o que se observa nas acções, decisões, atitudes e conotações do agir e falar, no contexto da acção dramática da peça.

mythos. A concepção do *mythos* deriva da própria realidade histórica do momento político, e o seu plasmar pelo enredo da novela, às mãos de Gil Vicente é relativamente simples – talvez pela simplicidade tenham derivado as críticas referidas em *Inês Pereira* – pois o autor aproveita algo que já havia sido definido por outro autor – a caracterização e pragmática do universo cultural, parte da *trama*, do ambiente e das figuras, – contudo é a partir da *trama* do *mythos* (baseado na política do *momento*) que formula o *enredo* da peça, organizando-o em sequências de episódios arquitectados de forma a expor o tecer dos enleios e expectativas de desfecho de modo progressivo, conduzindo a um finalizar brando – e tristemente aceite por uma Flérída vencida – na resolução trágica do desenlace dos nós tecidos nos primeiros episódios (logo desde o início), perspectivando para o *objecto* da conquista amorosa de Duardos – e lembramos que o *objectivo* de Duardos, logo que com Flérída se viu confrontado pela primeira vez, foi a sua conquista, – o recomeço da aventura amorosa num futuro, igualmente integrado naquele *imaginário*, sob a forma de sonho recuperador. O que, numa antecipação perspectivada nesta peça por Gil Vicente, em termos de realidade histórica – no mundo real – se vai efectivar: a grandeza de Espanha.

Como dissemos, a questão fundamental do *mythos* da peça *Dom Duardos*, remonta a Castela, aos anos de 1517, 1519 a 1522, prosseguindo o primeiro ensaio realizado em *Viuvo* (1519), onde Rosvel (Carlos I de Castela em 1517) surge de surpresa e disfarçado, o rei chega a Espanha em segredo e só se faz anunciar passados alguns dias, mas agora em *Dom Duardos* recorrendo aos acontecimentos decorrentes desde esses anos e até 1522. O autor, por conjugação, retoma também uma *máxima* de Platão já exposta anteriormente noutra peça, na fala da figura do Príncipe no final de *Rubena* (1521): *Más alta, dice Platón, / es la virtud que el estado* (1709) /... Ora, em *Dom Duardos* o lema presente nestes dois versos é mesmo concretizado – figurado na prática da *acção dramática* – num confronto das acções, entre o agir das duas figuras chave da peça, nas personagens Camilote e Duardos, destacando-se este último, como o protagonista da tragédia, pelo desenrolar do drama – programado, – quando recebe e aceita de Olimba a orientação e a estratégia que deve cumprir: *cúmpleos mudar la vida*, (475) / *y el nombre y el estado / y el vestido*; todavia, como acontecerá em *Frágua de Amor* com a personagem do Negro, a sua linguagem e cultura não pode ser alterada a bel prazer, faz parte do seu ser, do meio social a que pertence, e assim vai denunciar o seu estatuto social, o seu *estado* constantemente ocultado pela mentira do jovem de Julián (Duardos). Após cumprir os planos estratégicos de Olimba – com-

pletados os enganos e a acção de domínio mágico – Duardos *evoca* um sentimento de arrependimento consciente, formalmente belo, lastimando a atitude que teve para com Flérída – mas não para com os hortelãos – dando mostras disso a Artada. Entretanto, Flérída dominada pela magia mas com a permanente suspeita, perante o enganar persistente assumido por Duardos, e exprimindo o desejo de ver no jovem hortelão pelo menos um aspirante aos seus pares, dirá: *No fuera mejor que fueras / a lo menos escudero* (1040) / *muy honrado*? Contudo, ainda mais inabalável, insistindo no engano perpetrado, planeado e organizado, Duardos responde: *Oh señora así me quiero / hombre de baxas maneras / que el estado*. E a mentira construída para atingir os seus objectivos é mantida com toda a firmeza por Duardos, enquanto Flérída, vítima da taça em que bebeu, alcança um amor verdadeiro ao *espectro* dado pelo vestir do jovem hortelão, Julián (Duardos). Porém, logo que atingido o seu objectivo, a conquista de facto, pela posse da coroa (grinalda) de Maimonda – a conquista do Poder: o domínio sobre a Liberdade, detendo o poder de decisão sobre a Liberdade, oferecendo a grinalda a Flérída, fazendo dela *diesa del vivir y señora del matar* – Duardos (numa última peripécia) surge vestido de príncipe perante Flérída, que, no confronto da situação, toma consciência que, na sua perspectiva já interiorizada de renúncia ao seu *estado* (estatuto social), aceitando o seu amor ao homem suspeito no hortelão, foi afinal sacrificada por meio de um grande e continuado engano.

No início da peça Duardos havia afirmado perante o imperador: *Que si con muestra de rey* (25) / *vendiéredes después señor / falso paño, / vos os quedaréis sin ley / y será emperador / el engaño*. (30). O trágico destino de Flérída, está expresso no finalizar a peça, *narrado* e depois cantado repetindo o *romance* que se tornou célebre.

Resumido o que mais se nos evidenciou no *enredo* da peça, limitámos aqui, substancialmente, os significados e conteúdos desta obra-prima do dramaturgo. Todavia, esta breve interpretação que acabámos de apresentar, resume, fria e cruelmente, não ainda as verdades mais significativas do conteúdo da peça, mas a *realidade de facto* dos amores de Duardos e Flérída.

De sublinhar ainda que, na época, embora alguns anos depois, mas em pleno século xvi, Jorge Ferreira de Vasconcelos, no *Memorial das proezas da segunda távola redonda*, (1567, edição abreviada de *Triunfos de Sagamor, rey de Inglaterra e França*, 1554), figura uma das personagens a desfazer o logro interpretativo da peça *Dom Duardos* pelas palavras que aqui transcrevemos.

...antes vos digo que tenho o vosso Dom Duardos por mau namorado, porque fez duas coisas mui contrárias ao amor, o qual para o ser há-de ter sempre mais respeito ao proveito da pessoa amada que ao seu próprio: e não compadece damno ou perda em quem ama, e muito menos força, nem quer merecer por maus meios, mas por si mesmo. E dom Duardos como amante cobiçoso e mal sofrido, tentou, antes forçou a vontade de Flérída per manha de encantamentos, e fez mal a sua senhora por segurar seu próprio bem, o que o amor puro não compadece.

Não obstante, a peça não trata apenas do amor pela beleza aparente (da nobreza, em histórias de príncipes encantados), porque a questão fundamental da peça é o amor nos seus mais profundos significados, desde o sentido platónico do amor à Verdade, à Justiça e ao Belo, aos sentidos e ao conceito de amor, que, com maior frequência, foram idealizados naquela época – o amor cortês, – incluindo o sentido mais comum do amor fraterno, que se estende da amizade e camaradagem entre iguais – hortelãos na sua comunidade e para com Julián (Duardos) aceite como tal – ou entre amos e servidores (Flérída e hortelãos), ao amor carnal (Grimanesa), popular e familiar (Julião e Constanza), parental (pelos filhos do casal), ao amor à Terra (horta, país, território de vivência social, *Soledad tengo de ti*), à Natureza e à Vida (gosto de viver, ver e sentir, rosas, maçãs, laranjal, paisagem), e, por certo o amor mais destacado no âmago da peça, o sentido do amor que se oculta no *mythos*: o amor à Liberdade, figurado em Camilote, por um firme, verdadeiro e constante amor a Maimonda, que por ela luta e morre. Entretanto, e em verdade, também o par Duardos e Flérída se envolvem em querelas que reflectem as suas atitudes contraditórias e conflituosas perante o amor à Verdade e à Justiça (e não só por Gridónia). Porém, Flérída é sacrificada ao perder a sua liberdade vitimada pela magia e pelo engano a que foi sujeita.

Embora no fio da meada, e destacando-se bem pela sua importância no enredo, a peça não se reduza à questão dos amores de Duardos e Flérída, porque o seu sentido é definido logo na abertura da peça, pela questão inicial do desafio ao Poder imperial (Duardos em defesa de Gridónia contra o filho do imperador), pondo em risco a prol do Império – a reprodução do Poder (Duardos feriu Primaleão e, mais perto do final diz Flérída: *y más ido el mi amado / hermano Primaleón*) – e, concluindo a peça, perspectivando para Flérída um novo Poder ao lado de Duardos – mais além (*plus ultra*) – que é glorificado com a partida do casal para um universo recuperador de um novo mundo. Mas que também já estavam declarados e definidos desde o início da peça, ao enunciar os grandes ideais, as regras e costumes do sistema de Poder de-

safiado, reafirmando a sua defesa pela entrega da própria vida, primeiro declarados e assumidos por Duardos, e depois alargados por Camilote em defesa de Maimonda e, a confirmação dos ideais apresentados por Camilote, são ainda reforçados e enriquecidos pela intervenção do imperador perante o desafio que o Cavaleiro selvagem lhe coloca.

A relação do homem (social) perante o Poder e suas normas é formulada na peça pela ética e pelas regras da Cavalaria (sublinhe-se ideais dos romances de cavalaria) e, nessa base de organização política se fundamenta todo o desenrolar da peça, como suporte de todos os aspectos políticos e sociais, incluindo a questão do amor. Ora, o amor para além da relação amorosa do acasalamento, na perspectiva do ser humano, do *homem social* (pelo mais moderno, *renascentista*), é o *amor pelo ser humano* (a comunidade) – a fraternidade humana como ideal da filosofia e moral humanista, – parte do meio social organizado, que faz parte de uma Nação, um Estado, que para o autor constitui a questão primeira, social e política, o que, nesta peça, se define e concretiza pelas ideias de justiça e igualdade de direitos e deveres perante os outros, na defesa da comunidade, com honestidade e com verdade, na ética seguida pelos princípios assumidos e actos praticados na maior lealdade, cumprindo as obrigações em conformidade com as virtudes defendidas: Verdade, Justiça, defesa da Liberdade individual e da comunidade (porque o homem é um ser social e tais virtudes só têm significado na e pela Sociedade), que o autor enquadra, no contexto da *acção dramática* desta peça, na filosofia e pragmática das Ordens de Cavalaria. Por exemplo: Duardos requer confronto com Primaleón em defesa de Gridónia (facto que constitui um agir por e numa comunidade, segundo as suas regras). E, tais princípios, ainda que *figurados* neste *universo cultural*, são amplamente enunciados por Duardos que depois os vai trair progressivamente até ao final da peça e, afinal é Camilote quem os vai cumprir com vontade e generosidade pela dedicação à sua causa, e oferecer a sua própria vida, lutando por eles no seu amor.

O aumento progressivo da intensidade do conflito amoroso, tecendo a trama só se vai resolver depois de Duardos atingir os objectivos fundamentais presentes no *mythos* da peça – a vitória sobre o Cavaleiro selvagem e o confisco da grinalda, a coroa de rosas de Maimonda, – a detenção e o domínio sobre a Liberdade. Portanto, o confisco da coroa de flores a Maimonda e, de seguida, Duardos já transformado em príncipe, com a dádiva da grinalda a Flérída, constitui a peripécia que provoca o desenlace da peça em tragédia, numa triste vitória de um amor de engano. Pois, como se verifica, o momento mais importante (quando os versos passam a ser de arte maior) não é quando

sucede a vitória de Duardos sobre Camilote, mas num momento posterior a isso, indo Duardos no encalço de Maimonda, fazendo-se noite cerrada, o passo mais solene da peça corresponde a algo que se passa também fora de cena, quando Duardos se apodera da grinalda de Maimonda (a alegoria à Liberdade) e ela desaparece, não se sabendo mais nada dela. Aquele momento solene de expectativa e escuridão, termina com a entrada de Duardos já como príncipe, porém respeitando e exaltando a morte do Cavaleiro selvagem e, oferecendo a grinalda a Flérída: *A vos señora, son debidas / flores, de más altas rosas / y peligro, / aunque estas, fueron cogidas / en las sierras más hermosas / deste siglo* – os Comuneros, as *Comunidades de Castela* – explicando o valor da grinalda e a sua importância na entrega a Flérída. A Castela se deve o despoletar da luta de um povo pela Liberdade.

Depois comprova-se a tragédia com a máxima final: *Al amor y a la fortuna / no hay defensión ninguna*. (Contra o amor e o destino não há defesa nenhuma). Uma canção impregnada na cultura da época, recuperando o lema ao idílio XI de Teócrito, *O Ciclope*: *Nessun farmaco c'è contro l'amore, / Nícia, né unguento o polvere, mi pare, / se non le Pieridi*. (*Contra o amor não há remédio nenhum Nícias; nem unguento nem pó, me parece, senão o canto das musas*). Assim se propõe a cantiga como se verifica pelo diálogo.

Flérída	<i>Qué será de mí Artada pues que amar y resistir es mi pasión?</i>	1945
---------	---	------

Artada	<i>Señora estoy espantada y cantando quiero decir la conclusión:</i>	1950
--------	--	------

***Al amor y a la fortuna
no hay defensión ninguna.***

Flérída	<i>Aunque nunca se halló al amor y a la fortuna defensión debiera haber triste yo para mí siquiera alguna de razón.</i>	1955
---------	---	------

	<i>Oh Ventura diesa mia refugio de los humanos Soberano</i>	1960
--	---	------

*tú sola tomo por guía
y entrégome en tus manos
por mi mano.*

Por fim Flérída reafirma ter entregue a sua vida à deusa Ventura, sua Senhora, – entregando ao acaso o seu destino – e que o seu pomar, toda a horta (o território e os seus), é testemunha da sua mais profunda dor, que também ao mar (mais além, *plus ultra*) a quer dar a conhecer, porque o amor é o senhor deste mundo. Assim, o desfecho da peça exprime, além da tristeza dor de Flérída e da sua rendição dolorosa à aventura que a espera, a tragédia da perda da Liberdade de um povo. Um povo que conheceu bem a peça e o seu sentido último e, por isso, soube manter na sua memória, recordando o *romance* final da *Tragédia Dom Duardos*, expressão máxima da tristeza pela perda da Liberdade no conteúdo da peça, pois: *o amor tudo vence, rendamo-nos ao amor*.

Dom Duardos	<i>Qué decís señora mía?</i>	1980
Flérída	<i>Ya me di a la Ventura, mi señora.</i>	

	<i>Y pues sabe este pumar y la huerta mi dolor tan profundo</i>	1985
	<i>quiero que sepa la mar que el amor es el señor deste mundo.</i>	

Artada	<i>Por memoria de tal trance y tan terrible partida Venturosa</i>	1990
	<i>cantemos nuevo romance a la nueva despedida peligrosa:</i>	

Assim, completando a ideia do domínio do amor, aceitando as adversidades do destino (ventura, fortuna, sorte), expressa naquela máxima, parafraseando os versos de Virgílio, como conformação à ventura – *y tan terrible partida / venturosa* – no verso: *Omnia vincit Amor; et nos cedamus Amori*. (O amor tudo vence, rendamo-nos ao amor).

Para finalizar a peça, e em despedida ao público, predispondo o cimentar da catarse no público, Artada ordena um novo canto (canto das musas, o único remédio na rendição ao amor, Teócrito), em forma dolorosa e nostálgica, agora um romance *a la nueva despedida / peligrosa*.

(...)

*Quedaos a Dios mis flores / mi gloria que ser solía
voyme a tierras extranjeras / pues Ventura allá me guía.
Si mi padre me buscare / que grande bien me quería
digan que amor me lleva / que no fue la culpa mía.
Tal tema tomó conmigo / que me venciò su profía
triste no sé adó vo / ni nadie me lo decía.*

(...)

Duardos perante os lamentos de perda da Liberdade de Flérída – ***triste no sé adó vo / ni nadie me lo decía*** – vencida e rendida, promete-lhe bem-estar, riqueza, ostentação e exaltação do seu próprio ser, exposto em registos esmaltados.

(...)

*Con letreros esmaltados / que cuentan la vida mía
cuentan los vivos dolores / que me distes aquel día.
Cuando con Primaleón / fuertemente combatía
Señora vos me matastes / que yo a él no lo temía.
Sus lágrimas consolaba / Flérída que esto oía.*

(...)

*Al son de sus dulces remos / la princesa se adormía
en brazos de don Duardos / que bien le pertenecía.
Sepan cuantos son nacidos / aquesta sentencia mía:
que contra la muerte y amor / nadie no tiene valía.*

Entretanto, a questão do amor humano, como elemento psicológico e vivência humana do sentimento amoroso, nos aspectos inter-pessoais do amor entre o homem e a mulher, desenvolve-se na peça pelas relações entre o par da nobreza (Duardos e Flérída), o par de hortelãos (Julião e Constança), a caricatura ao amor cortês no par de *maios* (Camilote e Maimonda) e o amor carnal na proposta de casamento de Julián (Duardos) com Grimanesa. Todavia, o fio condutor do *enredo* – no enrolar e desenrolar – pertence ao novelo dos amores entre Duardos e Flérída, que na sua aparência formal (e sua extrema beleza) parecem obscurecer o fundo (e os fundamentos), em todo o contexto da peça, em termos de forma do *objecto de arte* – o sentido da peça como uma tragédia – adquire uma maior presença e, necessariamente, a liderança (protagonismo) da *acção dramática*, manifestando-se também assim

pelo cumprimento da *trama* (do *mythos*) na representação da *realidade de facto* (no *enredo*) estabelecida pelo autor no *mythos* idealizado para esta peça.

Apesar do muito tactear entre aparências e enganos, quanto ao *lugar* Dâmaso Alonso observou muito bem o enredo da peça, destacando também a Horta (o jardim), considerando-a essencial na concepção de Gil Vicente, como que uma *personagem muda*, verificando que:

...el pomar, la huerta no es solo el sitio de vagar de Flérída y sus damas, el lugar de las largas lamentaciones amorosas de D. Duardos, el punto de cita de las semideclaradas entrevistas; no es solo el sostenimiento y placer de Julián y su buena Constanza, ni tampoco fondo luminoso y aromado de la trama simple y deliciosa. La huerta es más: es esencial a la concepción vicentina del Don Duardos; es un personaje mudo, que está en las mentes y en los corazones de todos, que preside la acción y muy lejos de candilejas y tramoyas, o, si queréis, de la tela del vestuario, transforma la escena en encantada y encantadora criatura de arte.⁷

Na verdade, a Horta (cenário: jardim do palácio de Flérída) figura na peça o território (o alheio) a conquistar, e os seus zeladores (família de Julião e Constança) hão de ser súbditos (cúmplices) do conquistador, e do ponto de vista de Olimba, haverá que os seduzir com riqueza comprando a sua amizade por suborno. E, desta conquista, como afirma Olimba planeando-a, dependerá a vitória de Duardos na sua guerra para alcançar os amores de Flérída. [Olimba] *Iros hes a su hortelano / vestido de paños viles, / con paciencia, / de príncipe hecho villano / porque las mañas sotiles / son prudencia. // Y asentaros hes con él / después que le prometiéredes / provecho / y avisaros hes d'él / que no sinta en lo que hicierdes / vueso hecho.* (495).

Esta guerra adivinha-se mais complicada que as já vencidas na Normandia ou no mar de Turquia – [Olimba] *Más es esto!* – [Duardos] *Esa guerra es ya vencida* (460) / *en esta queria esperanza / de vencer.*

Sobre a horta (jardim) devemos ainda lembrar que, a literatura espanhola da época deixou marcas profundas na cultura ibérica e europeia. E o serviço da Horta para o encontro de Duardos com Flérída, desde o início até ao encontro final na horta em noite escura, constitui também uma alusão que, passando por *Primaleón*, tem ainda um outro suporte anterior: pois, a expressão castelhana “llevar al huerto” (levar alguém à horta) terá tido origem na *Comedia de Calisto y Melibea* (*A Celestina*), 1499-1500, tendo adquirido o significado de *convencer alguém a fazer o que nós queremos que faça*, por-

7 - Dâmaso Alonso, *Tragicomédia de Don Duardos*, Introdução, Madrid, 1942.

que no enredo a velha alcoviteira (também bruxa, feiticeira), Celestina, convince Melibea (também com feitiço) a amar Calisto – que será seu amante – num encontro em plena escuridão, à meia noite, na sua horta (jardim). Tanto a estratégia de Olimba (aqui a alcoviteira) como o encontro final de Duardos com Flérída, na horta em noite escura sem luar, configuram a alusão referida.

Contudo, na peça de Gil Vicente as personagens não são figuras de comédia, elas estão idealizadas como sendo as melhores, as mais nobres, mesmo Camilote e Maimonda são figuras de tragédia – na concepção aristotélica – porque são representações de ideais, de valores supremos, tanto como Duardos e Flérída. A resolução da peça, num desenlace de aparente tragédia patética, arrasta Flérída numa triste desdita, em que ela se rende a um amor fruto do engano sistemático, porque foi manietada pela estratégia do homem dos seus desejos, portanto, como vítima das acções continuadas de Duardos, o qual, sem reflectir, segue as recomendações de Olimba. Enquanto Duardos, como protagonista da peça, personifica a tragédia (clássica) do herói que, desafiando o Poder o procura conquistar, primeiro enfrentando Primaleón, mas logo de seguida, porque impressionado por Flérída e rendido à sua beleza, a procura conquistar, dando uma profunda reviravolta no seu ser, mergulhando num amor à primeira vista, obsessivo. De imediato condiciona o amor de Flérída a uma valorização do seu próprio ser, pela conquista gloriosa de Poder (*cobraré fama primero*), como se lê no primeiro diálogo entre a filha do imperador – *A paz a paz caballeros* – e o *hidalgo extranjero*: dizendo este: *porque más fuerte batalla / contra mí traéis con vos / yo lo siento. (...) Yo vendré / cobraré fama primero* (100) / *si amor me dexa vivir / más no sé*.

Duardos terá em si mesmo todas as qualidades, porém, será pelas suas acções que será definido o seu carácter como protagonista, porque *num drama, uma personagem não actua para representar um carácter, cada personagem inclui um carácter em função da acção* (Aristóteles, *Poética*). E, na peça, as suas acções vão depender sobretudo das suas decisões. É Duardos que recorre a Olimba e aceita aquele plano estratégico, ele executa-o meticulosa e friamente, enganando, subornando, mentindo, usando a magia para dominar Flérída, porque considerou que só com aquela estratégia poderia obter o amor dela e assim decidiu agir.

Na horta (Castela), a família de Julião, Constança e os filhos, vivendo em plena harmonia – e criando aquelas *altas rosas (de casta de Hungria), de las más olorosas* do século, – e depois com o recurso a uma personagem não

familiar, Grimanesa, constituem também uma alegoria à comunidade governante em Castela, às *Comunidades de Castela*, porque, na estratégia de Olimba, os hortelãos têm de ser enganados e subornados para aceitar a presença e o domínio do indivíduo estrangeiro em falso pano. Para isso haverá de esquivar a avidez de algum ganho, aproveitando as ambições de crescimento da riqueza pessoal dos responsáveis pela horta. Ao mesmo tempo que uma aliança com ou na comunidade (*Comunidades de Castela*) está fora de causa, Grimanesa não será nunca a mulher indicada para casar com Duardos em *falso pano*.

A compaixão por Flérída sobressai na actuação de Duardos, porquanto na actuação de Flérída se teme por uma resolução adversa dos conflitos. Porém, é depois de Flérída beber pela taça mágica e Duardos constatar os seus efeitos que se dá uma outra peripécia (não para o desenlace final, mas talvez a peripécia mais importante da peça): Duardos arrepende-se de ter seguido o plano de Olimba, ao agir com engano e falsidade, e assim ter causado aquele amor em Flérída, de dor e sofrimento, efeito da magia. Logo depois, um dos momentos largos e mais belos da peça, quando Duardos enfrenta Artada e expressa o seu amor, expondo todo o seu conflito interior, pela necessidade (malícia) pensada (mas oculta) de manter a sua estratégia de engano e falsidade confrontando-se num estado emocional de sentido arrependimento por o continuar a fazer. Pois, porque quando seria de esperar uma reviravolta na sua actuação – Flérída está liberta do seu estado e estatuto social, rendida ao amor pelo *spectro* do *homem* – Duardos mantém bem firmes os seus enganos, continuando a mentir-lhe.

Porquê? Porque *o essencial, a vida e a alma da tragédia*, está no *mythos*, o desenho das personagens e seu destino é secundário e está dependente do *mythos*. Assim, com Aristóteles, mais uma vez – no primor da *tragédia* por Gil Vicente – repetimos: a mais importante das seis partes constituintes de uma tragédia é a *combinação dos incidentes*: o *mythos*. A tragédia é, na sua essência, uma *figuração, não das pessoas, mas da acção e da vida, da felicidade e da desdita* do ser social, pois a felicidade humana só faz sentido pela Sociedade. A felicidade e, ou, a desdita derivam do desenrolar dos episódios, que assumem aspectos e dimensões que são consequência da prática dos protagonistas neles envolvidos como indivíduos actuantes, e são sempre resultado das suas acções, em suma, resultado de *acções humanas*. Duardos sairá glorioso e vítima do seu agir.

Quanto ao *mythos*, Duardos não foi o único a desafiar o Poder junto do imperador, também Camilote o desafiou ao considerar Maimonda a mais bela e merecedora da coroa (grinalda), pondo em causa a beleza de Flérída.

Uma outra dimensão se constata na peça, *os maios*: a personagem de um ser social (popular), um Cavaleiro (livre) selvagem, o *maio* (o espectro de um boneco proibido) que luta pela beleza da sua dama, a *maia* (outro espectro tal como o *maio*), na personagem Maimonda – uma alegoria à Liberdade, – defendendo-a, entregando-se à luta por ela e, por fim, por ela morrendo. Morrendo por Maimonda (a Liberdade na *maia*), merecedora da coroa de flores, feita com as mais belas rosas colhidas no ambiente mais nobre e perigoso do século – *estas rosas / son de las más olorosas* (serão de casta de Hungria, diz Flérída) a grinalda de *flores de más altas rosas / y peligro* – pois, porque também para as colher o *maio* (popular), Camilote (*Comunidades*, mesa redonda), correu grandes perigos *en las sierras más hermosas / deste siglo* (Castela).

Nesta outra dimensão e atendendo a que a actuação das personagens tem por objectivo formular o *mythos*, não a realidade ou a história real, lembramos que a conquista de Flérída implicava desde o início o domínio da horta e de todo o seu território (Olimba): as serras mais formosas do século, o ambiente de formação das *Comunidades de Castela*, que surge na sequência da revolta toledana de 1519 (Comuneros de Castela). Assim, na peça impõe-se a vitória do *príncipe estrangeiro* – *para mayo / es un principe extranjero* – sobre os defensores das *Comunidades de Castela*, a vitória sobre Camilote com a morte deste, o que será uma figuração da execução dos líderes comuneros logo após a derrota na batalha de Vilallar em finais de Abril de 1521. Com ela assinala-se na acção dramática a circunstância que há de permitir o desenlace, aproximando-se do seu clímax quando a noite mais escurece, correspondendo ao confisco da grinalda de rosas por Duardos e ao consequente desaparecimento de Maimonda (Liberdade) será com certeza uma figuração da submissão de Toledo, pela derrota de Maria Pacheco em Fevereiro de 1522, do seu desaparecimento com a sequente fuga para Portugal. A mais importante peripécia da peça dá-se, portanto, não pela morte de Camilote, mas bem depois disso, também por algo que se passa fora de cena – como no teatro clássico – e, logo a seguir ao momento mais solene do escurecer (versos de arte maior) e do canto, dá-se o desenlace, com a entrada de Duardos já trajando como príncipe, e enaltecendo o carácter dos vencidos: pois, enquanto que Camilote morre lutando pela Liberdade, Duardos luta pela beleza (nobreza), para atingir os seus objectivos conquistando Flérída.

(Dom Duardos) *Por vos se debe morir,* 1875
a vos se debe el osar
alta infanta...,
que sois diesa del vivir,
y señora del matar
siendo santa. 1880

A vos señora son debidas
flores de más altas rosas
y peligro,
aunque estas, fueron cogidas
en las sierras más hermosas 1885
deste siglo.

Y aquél que las cogió,
se puso en harta ventura
con serpientes...
Él, por Maimonda murió..., 1890
y yo, por la hermosura
de las gentes.

COSIGNAÇÕES NO MYTHOS

A peça tem duas versões impressas, uma de 1562 – a primeira versão – e outra de 1586 *novamente feita*, ambas integradas na *Compilação*. Sabe-se, pelo *rol* dos impressos proibidos pela Inquisição, que terá havido antes destas, outras edições impressas em avulso que se perderam.

O texto da versão impressa em 1562 terá sido apresentado ao novo rei, em 1522, com a finalidade de o autor obter a aprovação da continuidade do seu trabalho na Corte, enquanto que a versão de 1586, com a carta preâmbulo, terá sido escrita no mesmo ano da primeira (1522) e concluída no início de 1523, depois de *corrigida* segundo a vontade do novo rei, João III de Portugal.

Personagens	Figurados	Observações
<i>Dom Duardos</i>	<i>Carlos de Habsburgo</i>	<i>Carlos I de Espanha</i>
	<i>Flérída Espanha (por Castela)</i>	
<i>Imperador</i>	<i>Alegoria ao Poder</i>	<i>Novela de Cavalaria</i>
<i>Imperatriz</i>	<i>Alegoria ao Poder</i>	
<i>Primaleón</i>	<i>Fernando de Habsburgo</i>	<i>Criado em Espanha</i>
<i>Dom Robusto</i>	<i>Guilherme de Croy</i>	<i>(Marquês)</i>
	<i>Artada Flandres</i>	
<i>Amandria</i>	<i>Alemanha</i>	
	<i>Olimba Margarida Habsburgo</i>	<i>Tia casamenteira</i>
	<i>Camilote Maio (Povo Lutador)</i>	
<i>Maimonda</i>	<i>Maia (Liberdade)</i>	
	<i>Julião Alegoria ao Governo</i>	<i>Comunidades Castela</i>
<i>Constança</i>	<i>...das Comunidades</i>	<i>(união familiar)</i>
<i>Francisco</i>	<i>Filho de Constança e Julião</i>	<i>Crianças</i>
	<i>João ... (comunidade, família)</i>	
<i>Grimanesa</i>	<i>Aliança popular</i>	
	<i>Patrón Poder económico, Naval</i>	<i>...no Novo Mundo</i>
	<i>Horta Território de Castela</i>	
	<i>Rosas Valores das Comunidades</i>	<i>(dos Comuneros)</i>

Delineados alguns dos marcos do *enredo* haverá que procurar as suas relações com o *momento* histórico, a fim de captar o *mythos* idealizado pelo autor para lhe servir de suporte à criação da *Tragédia Dom Duardos*. Antes, porém, vejamos o esquema estrutural delineados pelos *momentos* da peça.

Estrutura esquemática da peça

(1-519) **I – Parte**

(na Corte imperial, estabelecendo o enredo)

1.episódio Definição do contexto

(Romance de Cavalaria, *Primaleón*),

(1-108) **...fixa um universo da acção dramática**

inserindo-a no universo cultural da novela.

O Cavaleiro Dom Duardos em defesa da ética da Cavalaria, enunciando os princípios que regem a Acção Imperial.

A defesa da Verdade e Justiça, pela Razão e não por amicícia.

Pela Verdade conservar com cautela, ou por ela morrer, e nisso, luta com Primaleón, porém, perante Flérída a tudo renuncia.

Cumprida o paradigma do Cavaleiro lutando em defesa de...

2. episódio Introdução do suporte fundamental da acção dramática, em subtexto...

(109-423) **...o Cavaleiro selvagem, Camilote**

em defesa dos valores de sua dama.

Maimonda, caracterizada como alegoria à Liberdade.

(Recurso à tradição popular dos maíós),

...com festa em dia de Maio.

(conflito) **Cumprindo a norma do Cavaleiro em defesa de sua dama, pela ética da Cavalaria assim o deve declarar ao seu Senhor.**

A importância da grinalda de rosas, a coroa de Maimonda, pela luta e confrontos perigosos passados por Camilote.

3. episódio Plano de conquista de Flérída:

Olimba dirige Duardos.

(424-519) **...definindo a estratégia e o plano de luta para a conquista.**

Esta luta será mais dura que outras guerras enunciadas, em Normandia, Turquia, Babilónia... Guerras já vencidas.

Mudar de (vida) aparência, no estrato social, nome, vestir e agir: falsidade, mentira, engano, suborno, imposição mágica.

(520-1121) **II – Parte***(na Horta, execução e consumir da estratégia)***4. episódio A execução do plano de Olimba: acção sobre os hortelãos**(520-825) *Interrupção do idílio de harmonia em comum, familiar.*(1º dia) *A mentira e suborno corrompendo o casal de hortelãos**...numa aliança para enganar Flérída.**Flérída: das memórias do Paço ao confronto na Horta com a apresentação do jovem disfarçado, mas com discurso erudito.*(conflito) *Choque: “Debes hablar como vistes / o vestir como respondes.”**Flérída ofende-se e manda o jovem comer cebola crua, “tu manjar.”**As damas comentam o desasossego gerado por Duardos**Duardos prepara a falsidade e os hortelãos rezam, e cantam.***Canto** *(noite) Soledad tengo de ti / oh tierras donde nascí***5. episódio O consumir dos enganos: falsidades, suborno, magia**(826-1121) *1º Solilóquio de Duardos: apelo de amor por Flérída.*(2º dia) *A manifestação do carinho dos hortelãos por Duardos,**...e a mentira consumada e o suborno dos hortelãos.**Com curiosidade e perspicácia Flérída procura o jovem disfarçado**Encantamento de Flérída, a riqueza da Taça mágica.**expõe a ignóbil mentira da Taça:**“En unas luchas reales / la gané...”**Mudança na empatia de Flérída: “no te vayas por tu vida” e na**perspectiva de Duardos: “que el precio está en la persona.”**2º Solilóquio de Duardos: saudade pelo confirmado amor ausente.*(1122-1408) **III – Parte***(na Horta, dor, penar e arrependimento)***6. episódio Do sofrimento de amor – ao arrependimento pela traição**(1122-1320) *Sufrimento de Flérída e o desejo de ver naquele homem o objecto da sua ambição.*(3º dia) *...recusa o convívio com a família, Primaleón já partiu.**Sufrimento de Duardos, doente sem querer descanso.*

Música e canto *Vivência da dor sentimental de ambos, no laranjal: (Arcádia)*

- (1232-1272) *Música e cantos apropriados ao lugar e à dor comum
...(solilóquio) de Duardos: arrependido, reconhecendo a traição
lamenta-se de ter seguido Olimba.*

**7. episódio Recusa de uma aliança popular:
– oferta de Grimanesa.**

- (1321-1408) *Este es el calbi orabi... O universo cultural do Andaluz
A proposta (oferta) de casamento com Grimanesa.
Confronto entre Duardos e os hortelãos pela recusa da aliança.
Ruptura com o casal de hortelãos (não voltam).*

- (1409-1828) **IV – Parte**
(na Horta, penar, contrição e malícia)

**8. episódio Malícia e contrição de Duardos:
– perseverança de Flérída**

- (1409-1828) *(3º) Solilóquio de Duardos:
a expressão do seu penar e contrição
+3 dias depois
...a identidade, mais além das vestes
Com Artada: quem sois?
...desenvolvida declaração de amor por Flérída.
Reforço da malícia – (...pela condenação de Cupido).
Recusa em confiar e de se revelar: decepção e desconfiança.
Expectativa e anseio pela nobreza do homem em falso pano.
Com Flérída: declaração de amor, mas insistindo na mentira,
...enquanto Flérída mantém uma firme confiança na nobreza do
jovem.*

- (1829-1964) **V – Parte**
(na Horta, ao anoitecer, peripécia e desenlace)

9. episódio Morte de Camilote com perda da Liberdade e revelação

- (1829-1956) *Camilote morto por um príncipe estrangeiro,
Maimonda fugida.
As damas discutem sobre a identidade do jovem hortelão e a morte
de Camilote por um príncipe.*

Música e canto *Flérída ordena que cantem as suas damas ao som da música, mas... (não se refere nem a letra).
Entra-se no momento mais solene da peça.*

(escurece) *Com solenidade, em versos de arte maior, o diálogo com Artada. Mas...conduzindo Flérída a identificar o jovem com o vitorioso cavaleiro.*

(peripécia) *Duardos revela-se, oferecendo a grinalda de rosas de Maimonda, fazendo o elogio de Camilote e da sua luta pela Liberdade, como também dos esforços e perigos que ele correu por colher as mais altas rosas.*

(1957-1964) **Epílogo:**

Al amor y a la fortuna / no hay defensión ninguna.

A Flérída não resta senão: amar e resistir ao engano.

Música e canto *Artada recomenda a Flérída que ouça o seu o canto. Flérída
recorre à deusa Ventura para que guie o seu futuro.*

(1965-2055) **Êxodo:**

Partem à aventura do mar, que é hora

O Patrão chama para a aventura do mar. A frota real está pronta.

Flérída volta a recorrer ao canto para a despedida.

Canto *“En el mês era de Abril / de Mayo antes un dia.”*

(romance) *Perspectiva de um futuro de amor.*

*Flérída **rende-se ao amor:***

“que contra la muerte y amor / nadie no tiene valía.”

SUPORTE DO *MYTHOS*

A REVOLTA TOLEDANA — OS COMUNEROS

Gil Vicente dedica algumas das suas peças à *revolta toledana*, uma revolta que logo se transformou em breve e malograda revolução, também designada por *revolução comunera* ou Comuneros de Castela – as *Comunidades de Castela* – e até por *Guerra de Toledo*. Em especial, e de forma sublimada, esta peça de Gil Vicente, a *Tragédia Dom Duardos*, deixou marcas na memória popular de Castela em registos que permaneceram vivos durante séculos. Por desafio, uma outra peça se seguirá a esta, e servirá os mesmos acontecimentos históricos que conduzem, pelo seu *mythos*, à mesma interpretação do *momento* e mensagem política, porém, em género de comédia primorosa, o *Auto de Inês Pereira*.

Todavia, ainda antes destas duas peças, o autor dedicou por completo uma outra obra, ainda em 1522 – o *Pranto de Maria Parda* – à figura feminina, protagonista impar da *revolta toledana*: Maria Pacheco de Mendoza, dita a *Leoa de Castela*. Na protagonista Maria Parda figura a desdita de Maria Pacheco. Na peça o autor simboliza pela embriaguez a forma mais comum de alguém, ou um povo oprimido, assumir a sua liberdade: assim, na *acção dramática* Maria Parda pede a todos que lhe fiem o vinho, a fonte da embriaguez – os apoios políticos (o fiar), os meios para poder continuar a luta pela liberdade do seu povo – numa altura em que já todos lhe negam esses meios (1522) e lhe fecham as portas. Então, a personagem da peça, Maria Parda, apresenta-se sóbria, vítima de uma grande *secura* devido à falta continuada do vinho que ninguém fia, e a morte apresenta-se como a sua melhor perspectiva futura.

Carlos de Habsburgo, que na Flandres se havia auto-proclamado rei de Castela ainda em 1515 e de Aragão em Janeiro de 1516, logo após a morte de Fernando *O Católico* seu avô materno, chega a Espanha (que era então governada pelo Cardeal Cisneros) em Setembro de 1517 (apresentando-se *de facto* só em Novembro), trazendo consigo uma grande comitiva, um sem número de nobres e clérigos flamengos que nomeia para os cargos chave mais importantes dos governos de Castela e Aragão, como também para a hierar-

quia da Igreja. O maior escândalo, em violação da tradição castelhana, foi o de nomear o jovem Guilherme de Croy (de 20 anos de idade) com o mesmo nome do tio – Guilherme de Croy (senhor de Chièvres) conselheiro e chanceler de Carlos I (Espanha), – como Arcebispo de Toledo.⁸ (a chefia da Igreja de Espanha) para substituir o Cardeal Cisneros que havia falecido em 8 de Novembro de 1517 (poucos dias antes do encontro marcado com o jovem auto proclamado rei, Carlos). Os Guilherme de Croy, tio e sobrinho, morrem ambos em 1521, o mais novo em Janeiro e o tio em 28 de Maio, envenenado em Worms, onde se encontravam com o imperador que participava na *dieta* alemã que condenou Lutero, determinando estas e outras mortes (por exemplo: o anterior Chanceler de Carlos V, Jean Savage, Le Sauvage, morreu em Junho de 1518) o afastamento do poder dos flamengos em Espanha. Será agora chanceler do imperador Mercurino Gattinara (italiano, milânês), que antes antes era conselheiro de Margarida de Habsburgo, a tia de Carlos V em casa da qual o jovem imperador foi criado.

No início de 1518, Carlos I, *o rei estrangeiro*, ainda sem saber falar castelhano, participa nas Cortes de Valladolid (a capital de Castela) que o aceitam como *rei* para governar com sua mãe, Joana *a louca*. A nobreza de Castela não está satisfeita, vê-se afastada da governação e sente que está a perder o seu estatuto social e político. A situação complica-se em 1519 com a eleição de Carlos de Habsburgo como imperador (Carlos V), porque a partir desse momento se torna urgente a sua deslocação à Alemanha. A precipitada necessidade de muito dinheiro num financiamento a autorizar pelas Cortes em cobrança de impostos, para o qual se recorreu às Cortes de Castela e de Aragão.

A contestação ao poder dos flamengos e, sobretudo, ao império, por parte de Castela, manifestou-se formalmente a partir de Toledo em 7 de Outubro, e formaliza-se em 11 Novembro de 1519, com as *Cartas de Toledo* às outras cidades de Castela, focando sobretudo a cobrança de impostos em Espanha por serviço do imperador da Alemanha, mas também sublinhando os agravos feitos aos castelhanos – afastados dos cargos oficiais desde a chegada do rei Carlos de Habsburgo, rei que devia residir em Espanha cumprindo o testamento de Isabel *a Católica* – assim prevendo graves consequências pela sua partida do rei para a Alemanha, com consequências directas nos custos que o tesouro de Castela teria e não deveria suportar com o Império.

8 - Guilherme de Croy, o bispo de Cambrai, foi nomeado arcebispo de Toledo em 1517 aos vinte anos de idade, por seu tio Guilherme de Croy, Senhor de Chièvres que foi o primeiro chanceler de Carlos I (V) e seu tutor desde os 9 anos de idade.

A *Cartas de Toledo* às outras cidades desencadeou reacções muito próximas e apoios populares em várias das cidades de Castela, sucedendo que, em Salamanca, os regedores da cidade pediram um parecer por escrito aos mais ilustres letrados, professores, frades franciscanos, agostinhos e dominicanos, e esse parecer foi depois enviado por **Carta** às outras cidades de Castela, para os seus representantes se prepararem para intervir nas Cortes convocadas pelo rei para Março de 1520.

Os resumos e sínteses da *Carta de Salamanca* que têm sido feitos, por certo não reflectem exactamente os pontos que na época se terão considerado mais importantes, razão pela qual devemos transcrever alguns dos pontos que se destacaram:

«(...) Piden en el poder que por ser el negocio que en Cortes se ha de tratar tan arduo, tan nuevo y tan peligroso, requiere mucha deliberación; se dilaten las Cortes por medio año y se tengan en tierra llana.

Suplican al rey no se vaya y que no dé consentimiento a su partida.

Que no consientan sacar por ninguna vía dineros del reino ni de las rentas ni de las dignidades ni oficios ni beneficios que al presente están en poder de extranjeros.

Que no se den dignidades ni oficios ni tenencias a extranjeros.

Que no se quite la contratación de las Indias, islas y Tierra Firme, de Sevilla ni se pase a Flandes. Que los oficios de las dichas islas que no se den a extranjeros.

Que no se consienta en servicio ni repartimiento que el rey pida al reino. De cosa de éstas se da en el poder una brevecica razón.

(...), pedir al rey nuestro señor tenga por bien se hagan arcas de tesoro en las Comunidades en que guarden las rentas de estos reinos para defenderlos y acrecentarlos y desempeñarlos; que no es razón su cesárea majestad gaste las rentas de estos reinos en las de otros señorios que tiene, pues cada cual dellos es bastante para sí y éste no es obligado a ninguno de los otros ni sujeto ni conquistado ni defendido de gentes extrañas.

(...) Los regidores de esta ciudad y la comunidad, por que sin más inconvenientes se hiciese, nos rogaran que escribiésemos a vuestras mercedes porque por manos ésta viniere a manos de vuestras mercedes. Acá se ha hecho ésta contra voluntad del teniente que quería se diese el poder por cierta minuta que el rey envió. Están muy determinados todos los regidores, pueblo y clerecía, de estar en esto hasta que les echen los muros acuestas. No vendrá tanto mal. (...)»⁹

9 - Trechos da transcrição da Carta de Salamanca a Zamora. Joseph Pérez, *Los Comuneros*. Ed. La esfera de los libros, 2001, pag. 43-45.

Em Fevereiro de 1520, Carlos V havia convocado as Cortes para Santiago de Compostela e, tendo conhecimento da atitude expressa nas Cartas de Toledo de Outubro de 1519 às outras cidades, escreveu à cidade de Toledo proibindo-a de se concertar com as outras cidades em oposição ao poder real. E, ao mesmo tempo, convocou os representantes de Toledo à sua presença. Conhecido o teor desta carta do imperador, divulgada na cidade de Toledo em 27 de Fevereiro, o povo amotina-se e opõe-se a que Juan López de Padilla e outros *regidores* se dirijam à Galiza para onde são convocados pelo rei para prestar contas da atitude rebelde do Conselho de Toledo. Os procuradores (delegados) de Toledo abstêm-se de participar nas Cortes iniciadas a 31 de Março de 1520 em Santiago (pouco depois será tentada a manipulação da eleição dos delegados), e os procuradores de Salamanca (que tinham o parecer doutoral e o tinham amplamente divulgado pela Carta de Salamanca às outras cidades) são impedidos de entrar. Nos dias que se seguiram nas Cortes de Santiago, – sem os representantes de Toledo e de Salamanca, – os procuradores de León, Valladolid, Múrcia, Zamora e Madrid negaram-se sempre a iniciar a sessão, e, em 4 de Abril de 1520, as Cortes foram suspensas pelo imperador. Está iniciada a revolta Comunera.

Devemos salientar que foi a efectiva rebeldia à autoridade real – desde o início a *revolta Toledana*, a revolta popular em Toledo, que precedeu todas as outras – que serviu de arranque e orientação às Comunidades de Castela (aos comuneros). Joseph Pérez quem melhor estudou o caso, diz-nos que as Cortes foram interrompidas em 4 de Abril (para recomeçarem a 22 de Abril em La Coruña), e o poder real entre estas datas, tentou substituir os delegados (*regidores*) por outros que garantissem a fidelidade ao monarca – *para que, ydos éstos y venidos los otros, la ciudad revocase los poderes que habia dado a don Pedro Laso y a Alonso Suárez y se diesen otros a Juan de Silva y a Alonso Aguirre* – e descreve os acontecimentos relacionados que entretanto ocorreram em Toledo:

*La maniobra fracasó (...). La orden del rey llegó el domingo de Pascua, 15 de abril (...). Al día siguiente, cuando Padilla y sus colegas se preparaban para partir, una gran multitud los rodeó, aclamándoles así: «Estos señores se habían puesto por la libertad de este pueblo.» La manifestación se convirtió en revuelta (...). Lo que ya empezaba a llamarse **Comunidad**, es decir, el poder popular, insurreccional, comenzó a adueñarse, uno tras outro, de todos los poderes municipales; los delegados de los diversos barrios de la ciudad (**diputados**) formaram un nuevo consejo municipal com la intención de gobernar la ciudad en nombre del rey, de*

*la reina y de la **Comunidad**. Los regidores e caballeros contra los que se dirigia el tumulto popular se refugiaron en el alcázar, y adoptaron una actitud amenazante hacia los insurgentes. La multitud rodeó entonces el alcázar y sus defensores prefirieron entregar la fortaleza sin resistencia. El día 31 de mayo [1520] tuvo lugar en Toledo el último acto de esta revolución: el corregidor, desacreditado, impotente, abandonó la ciudad a la comunidad victoriosa.*¹⁰

Ao contrário do que sucedeu em Toledo muitas das outras cidades nomearam novos representantes para as Cortes em La Coruña (22 de Abril) que, obedientes ao rei, e contra as instruções recebidas das suas Cidades, aprovaram os serviços ao imperador, e tudo o mais necessário para a sua partida para a Alemanha no mês seguinte. De regresso às cidades respectivas, os que estiveram nas Cortes em La Coruña, tiveram que enfrentar a revolta e os castigos das populações e até dos governadores. Em León, Zamora, Ávila, Burgos e Guadalajara houve graves distúrbios e, em Segóvia, os delegados e o responsável pela nomeação deles para La Coruña foram justicados, sendo executados em 29 e 30 de Maio.

A reacção do cardeal Adriano Utrecht, que então chefiava o governo de Espanha (havia substituído o Cardeal Cisneros), ao conjunto dos acontecimentos é de guerra aberta e, na sequência do sucedido em Segóvia, após as ameaças aos representantes da cidade, envia tropas para os dominar, enquanto a população em defesa do seu líder, Juan Bravo, pede apoio a Toledo e Madrid que enviam as suas milícias comandadas por Juan López de Padilla (Toledo) e Juan de Zapata (Madrid) obtendo estes (os rebeldes) a primeira vitória militar.

Na sequência destes acontecimentos e da vitória do movimento revoltoso em Toledo (31 de Maio), o Conselho desta cidade propôs, em 8 de Junho, a todas as outras com direito a voto nas Cortes, a celebração de uma reunião urgente com o objectivo de anular o que havia sido aprovado em La Coruña, proibir a saída de dinheiro, reservar os cargos públicos aos castelhanos e nomear um para dirigir o reino na ausência do rei Carlos I (o imperador Carlos V havia deixado o cardeal Adriano de Utrecht na posse do reino).

Muchas veces y por muchas letras, os hemos, señores, escrito, y pensamos que tenéis conocida la santa intención que tiene Toledo en este caso. (...) Bien sabemos, señores, que ahora nos lastiman muchos con las lenguas, y después nos infamarán muchos con las péñolas en sus histo-

10 - Joseph Pérez, *Los Comuneros*. Ed. La esfera de los libros, 2001, pag. 47-48.

*rias, diciendo, que sólo la ciudad de Toledo ha sido causa de este levantamiento; (...) nuestro fin no fue alzar la obediencia al rey nuestro señor, sino reprimir a Xeures [Guilherme de Croy, Señor de Chièvres] y a sus consortes la tiranía; que según ellos trataban la generosidad de España, más nos tenían ellos por sus esclavos, que no el rey por sus súbditos. (...) Hablando más en particular, habéis, señores de enviar a la junta tales personas, y con tales poderes, que si les pareciere puedan con nuestros enemigos hacer apuntamiento de la paz, y si no desafiadles con la guerra. Porque según decían los antiguos, jamás de los tiranos se alcanzará la deseada paz, sino fuere acosándolos con la enojosa guerra. No pongáis, señores, excusa diciendo, que en los reinos de España las semejantes congregaciones, y juntas son por los fueros reprobadas, porque en aquella Santa Junta no se ha de tratar sino el servicio de Dios. Lo primero, la fidelidad del rey nuestro señor. Lo segundo, la paz del reino. Lo tercero, el remedio del patrimonio real. Lo cuarto, los agravios hechos a los naturales. Lo quinto, los desafueros que han hecho los extranjeros. Lo sexto, las tiranías que han inventado algunos de los nuestros. Lo séptimo las imposiciones y cargas intolerables que han padecido estos reinos. (...) ... donde pensaron los malos condenarnos por traidores, de allí sacaremos renombre de inmortales para los siglos venideros. (...) **Porque no hay muerte tan gloriosa como morir el hombre en defensa de su república.**¹¹*

A reunião proposta por Toledo em 8 de Junho realizou-se em Ávila – o grupo que aí se formou ficou conhecido por *Santa Junta de Ávila* – para onde apenas se deslocaram os representantes de Toledo, Segóvia, Salamanca e Toro, e aí foi escrita a *Ley Perpetua del Reino de Castilla ó Constitución de Ávila*, (nunca chegou a ser assinada pela rainha Joana, mãe de Carlos) o primeiro projecto político de uma Constituição em Espanha.

Na sequência da derrota dos realistas em Segóvia o cardeal Adriano ordena ao exército que se apodere da artilharia que está em Medina del Campo, mas as tropas realistas sob o comando de António Fonseca na sua chegada à cidade são recebidos pela população revoltada e, para ocupar de algum modo a população desviando-a da defesa da artilharia, Fonseca manda atear um incêndio na cidade. O fogo alastrou a toda na povoação atingindo a igreja onde se haviam refugiado mulheres e crianças, provocando muitas mortes inocen-

11 - Sublinhado nosso. Uma referência ao que afirmámos antes sobre o amor: no amor cortês o homem (vivendo) está *morto de amores* pela sua dama; mas, como dissemos páginas atrás, o amor na perspectiva do homem social (pelo mais moderno, *renascentista*), é o *amor pelo ser humano* (a comunidade) parte do meio social organizado, o que faz parte de uma Nação, um Estado. Mais adiante transcrevemos a *Carta de Juan de Padilla à cidade de Toledo*, escrita momentos antes de morrer executado, onde de certo modo se confirma este sentido.

tes e grandes perdas e, ainda assim, as tropas realistas não conseguiram obter as peças de artilharia.

O incêndio da cidade de Medina del Campo teve por consequência o alargar da revolta às outras cidades de Castela que, aderem por completo à (então designada) *Santa Junta de Ávila*, que convocadas se reúnem em Tordesilhas, onde se constitui um novo governo, uma nova *Junta* composta pelos representantes de catorze das cidades com representação nas Cortes da Castela: Burgos, Soria, Segóvia, Ávila, Valladolid, León, Salamanca, Zamora, Toro, Toledo, Cuenca, Guadalajara, Múrcia e Madrid. Apenas as quatro cidades da Andaluzia, a dita Nova Castela (Sevilha, Granada, Córdova e Jaén) não aderiram.

A nobreza, a burguesia e a Banca castelhana, os mercadores (exportadores) de Burgos, Soria, León, etc., estão agora de acordo com uma aliança que estabeleça uma firme união na constituição de um governo para Castela. A *Junta* (governo) passa então a designar-se por *Cortes y Junta General del reino*, e em Setembro, em audiência com rainha Joana (que está presa no palácio real de Tordesilhas), Pedro Laso de la Vega e o doutor Zuñiga, catedrático de Salamanca (que sempre se refere a Carlos por *príncipe*, filho de *Vossa Alteza*), falando em nome da *Junta* esclarecem a rainha sobre os motivos da reunião: reconhecer a soberania da rainha, pôr cobro aos abusos cometidos desde 1516, afirmando assim não reconhecer o golpe de estado (flamengo) de Carlos em 1516, auto-proclamando-se rei de Castela, e só ratificado pelas Cortes de Valladolid em 1518.

Assim, durante o mês de Setembro de 1520 os membros do Conselho Real em Valladolid (os realistas), ou o abandonam ou são presos, a Junta Comunera toma conta do poder em Castela e assume a administração do reino. Os principais cargos de chefia são entregues à nobreza castelhana – enquanto Juan de Padilla que, desde a Junta de Ávila conduzia o exército, é afastado para Toledo – e a chefia militar é agora entregue a Pedro Girón, filho do segundo Conde de Ureña – um membro da alta nobreza a quem Carlos havia negado o ducado de Medina-Sidónia – e a Pedro Laso de la Vega é entregue a Presidência da Junta, que logo transfere os selos do Estado, os registos oficiais e a administração de Valladolid para Tordesilhas, onde se encontra a rainha, e da qual esperam um apoio declarado à Junta, o que jamais será alcançado, nem negado.

Também durante este Setembro se iniciam e desenvolvem os mais vastos movimentos populares anti-senhoriais, primeiro sublevam-se os vassalos

do duque de Bendía (Dueñas), e passados poucos dias os do condestável de Castela, depois, os do conde de Benavente, os do duque de Nájera, etc.. Tanto de um lado como do outro das forças opostas há protestos, tanto os populares como os senhores protestam e enviam delegações à Junta exigindo justiça. Esta nova situação de revoltas populares que se expandem e se prolongam pelo Outono, leva a nobreza a afastar-se progressivamente da Junta Comuna-ra e a procurar apoio nos defensores de Carlos V, que, mudando a sua estratégia para com Castela, renuncia aos serviços (financiamento e outros) aprovados pelas Cortes de Santiago-La Corunha (que deram força à revolta toledana, e aos acontecimentos de Segóvia), nomeia outros governadores – agora castelhanos, – novo condestável e novo almirante para Castela, para colaborarem com o Cardeal Adriano de Utrecht. Deste modo, como diz Joseph Pérez, *em Castela (...), como antes do reinado de Fernando e Isabel, os Grandes participam agora no governo do reino* e, como a nobreza, a burguesia antes inquieta com as revoltas, pretende agora entregar o poder a Carlos V, em especial a burguesia de Burgos, no norte a cidade de maior força mercantil, centro dos exportadores de lã. Em Novembro já o Cardeal Adriano tinha reorganizado o Conselho Real em Medina de Rioseco e, com o compromisso de financiamento de Manuel I de Portugal (que chegará em Dezembro), tanto o condestável como o almirante recrutavam e dispunham as suas forças militares distribuídas por várias localidades do norte.

A solução política para Castela, do ponto de vista da Nação (povo e nobreza) deveria ter ficado resolvida pelas Cortes logo em 1520, mas as suas reuniões (Santiago e La Coruña) não levaram a nada, falhas de perspectiva e sentido político dos representantes do povo, mas sobretudo por falta de iniciativa dos delegados das cidades e de *acção popular*.

Numa carta da Junta Comunera da cidade de Valladolid datada de 10 de Outubro de 1520, pode ler-se: *“La principal cosa con que las cosas de este santo propósito han venido en el estado presente ha sido proveerse lo que convenia en cada ciudad con acuerdo y parecer de la comunidad generalmente, no de particulares, aunque tengan oficio que represente lo general; en todas circunstancias, no hay que dar lugar a que la libertad de los comunes sea suprimida pues en lo de hasta ahora son ellos los a quienes principalmente debe el reino la conservación de sus libertades.”*¹²

12 - Sublinhado nosso. Trecho da carta transcrita de *Los Comuneros*, (segunda edição, 2001) de Joseph Pérez, (p. 71).

Resumindo, a situação revolucionária toma forma no início da primavera de 1520, atinge um ponto alto de união envolvente (povo, funcionários, clérigos, burguesia e nobreza) entre Junho e Setembro, mas, a partir de então esmorece com a estratégia de Carlos de chamar a si a nobreza, concedendo-lhe a participação no poder, e fazendo cedências aos produtores e exportadores de lã, mercadores (banqueiros) de Burgos:

Numa carta ao imperador o Condestável de Castela escreve: «Cobrar a Burgos de cualquier manera que sea», *esto es lo que escribe al emperador con enorme cinismo: piensa conceder a Burgos todo lo que pide; siempre se podrá más tarde, cuando las cosas hayan vuelto a la normalidad, recuperar parte o todo de lo que se haya concedido*.¹³

As divisões entre os membros da Junta Comunera adensam-se, quebrando-se a unidade (primeiro Burgos), passando a nobreza e a burguesia para a defesa das posições do imperador, enquanto os letrados e funcionários se mantêm o lado da Junta popular. Entretanto prepara-se o confronto: a Junta Comunera, que detém precariamente em Tordesilhas o controlo do reino e a administração do Estado (com Pedro Laso de la Vega), dispõe de forças militares mais fortes e organizadas chefiadas por Pedro Girón, dispostas nas cercanias da cidade de Valladolid; e os realistas com o Cardeal Adriano a chefiar um esboço de governo, organizam um novo Conselho Real e nomeiam novas chefias militares, por Condestável, Íñigo de Velasco, e, por Almirante de Castela, Fadrique Enríquez de Velasco, que passam a recrutar homens para a luta, dispondo as novas tropas em Medina de Rioseco (o seu centro de comando) e em grupos dispersos por algumas das localidades envolventes. Entretanto as chefias aliciam para o lado realista os vários membros da nobreza que ainda permanecem junto das forças comuneras.

A par das revoltas com a formação das *Comunidades de Castela* sucedem outras revoltas em Espanha, em Valência (reino autónomo de Aragão) e em Maiorca, mas estas com carácter mais popular (e burguês) – desenrolam-se sem a participação da nobreza – e ficaram conhecidas por revolta dos agermanados (*germanías*, irmandades, são grémios de artesãos armados para autodefesa), cujo objectivo era, em grande parte, semelhante ao dos castelhanos: os agermanados pretendiam destituir o *rei estrangeiro* e fundar uma república à maneira italiana. Enquanto que em Castela, dominada pela nobreza, se pretendia dar cumprimento ao testamento de Isabel a Católica – o qual dizia que o rei devia residir em Castela

13 - Joseph Pérez, *Los Comuneros*, p.69.

– mas também lutando pela autonomia e governo da Nação, dizendo: *não aos estrangeiros* e não a um *rei no estrangeiro*, e senão, substituir Carlos por sua mãe – a rainha Joana (a louca).

Reconhecemos que há outros factores e causas económicas e sociais até mais importantes, porém, não cabe neste trabalho aprofundar as questões sociais históricas, senão naquilo que tem *de facto* interesse para o esclarecimento das peças de Gil Vicente – aquilo que nos é dado pela visão estrita do autor das peças – e, na época a importância de Castela excedia em muito a de Valência. Assim vamo-nos limitar apenas aos factos que consideramos de interesse para a nossa análise tanto da peça *Dom Duardos*, como da peça *Inês Pereira*, no caso, as *Comunidades de Castela*, sem preocupações de outras análises históricas mais abrangentes. Interessa-nos o ponto de vista e a análise que Gil Vicente terá feito do sucedido, figurando-o nas suas peças de teatro, interessa-nos sobretudo para compreender o que consta nos textos do autor, pelas esperanças, expectativas, sentimentos envolvidos, a vivência do fenómeno.

Os confrontos entre a Junta e os realistas vão-se agudizando, todavia sucede o pior para o exército Comunero dirigido por Pedro Girón (membro da alta nobreza de Castela), quando o dispositivo principal das forças, destinado a defender Tordesilhas e Valladolid, atraído a causa, se desloca para nordeste, dando passagem ao exército realista que estava em Medina del Rioseco – logo quando este se deu como preparado com os apoios que havia recebido, destacando-se o apoio financeiro de Manuel I de Portugal, – movendo as suas principais forças em Dezembro de 1520 para ocupar (conquistando) a cidade de Tordesilhas. Na sequência disto, Pedro Girón esteve desaparecido (fugindo ao confronto com os membros da Junta e com os realistas) e o seu exército decompôs-se dispersando-se. Na sequência destes acontecimentos, em Fevereiro de 1521 as cidades da Andaluzia (Nova Castela) passam para o lado realista.

Em 16 de Março, em carta dirigida ao imperador, o almirante Fadrique Enríquez de Velasco, que chefia o exército realista de Castela na região, pede o perdão para Pedro Girón e para Pedro Laso de la Vega. Entretanto este, que era Presidente da Junta Comunera, abandona Castela e refugia-se em Portugal.

Após a traição (fuga) de Pedro Girón, a Junta Comunera, para a defesa do reino por parte das Comunidades de Castela, nomeia de novo para o comando militar Juan de Padilla, que havia sido afastado do cargo meses antes (quando foi entregue a Pedro Girón), sendo o dirigente toledano chamado a defender Valladolid. Para este serviço Padilla reúne um exército (formado de

urgência) por gente de Toledo, Madrid e Segóvia. O seu exército é esperado e derrotado em Villalar em 23 de Abril de 1521 e, de seguida Juan de Padilla é decapitado juntamente com Juan Bravo e, horas depois, Pedro Maldonado. A notícia destes acontecimentos chega em 26 de Abril a Toledo, e Maria Pacheco de Mendoza – mulher de Juan López de Padilla – manda reforçar as defesas para poder suportar o cerco à cidade. Mas, no fim de Outubro, depois de muitas centenas de mortos, e sem abastecimentos, a cidade rende-se num acordo para impedir o saque, todavia, em 2 de Fevereiro de 1522 com chegada a Toledo da notícia da eleição de Adriano Utrecht como Papa, dá-se uma nova revolta popular que Maria Pacheco apoia indo em sua defesa. Esta revolta foi pretexto para de imediato o exército realista que mantinha ainda o cerco à cidade, a invade comandado pelo bispo de Bari, enfrentando a firme defesa dirigida por Maria Pacheco de Mendoza. A cidade sem grandes meios, assiste à derrota popular, as suas únicas forças. Após a revolta sufocada com muitas mortes e destruição, e só então, Maria Pacheco e alguns dos fiéis companheiros de luta procuram refúgio em Portugal.¹⁴

Alguns outros representantes da nobreza castelhana, líderes *comuneros* fiéis à causa toledana, e até dos mais convictos, também se refugiaram em Portugal, entre eles devemos destacar um dos pioneiros da revolta toledana, o de maior fortuna Fernando de Ávalos (Hernando Davalos) senhor de Totanés, acusado de *inventar* e organizar as Comunidades, condenado à morte à revelia foram-lhe também expropriados todos os seus bens, completamente espoliado. Vêm para Portugal na comitiva de Maria Pacheco, mulher de Juan López de Padilla que foi executado logo após a derrota em Villalar.

Muitos dos nobres que participaram activamente na revolta comunera pediram a intervenção do Papa junto do imperador para que este lhes concedesse o perdão, mas não temos a certeza se Pedro Laso de la Vega terá sido um desses casos. O seu caso foi semelhante ao de Pedro Girón, cuja primeira fase do perdão data de 9 de Janeiro de 1523, castigado por Carlos V com exílio temporário de combate em África (Orán), ao seu serviço e, o perdão completo chega só em 27 de Março de 1524. De forma semelhante, Pedro Laso também viria a ser perdoado por fases – mas sem servir nos exércitos do im-

14 - Esta breve descrição omite muitos factos, e constitui apenas um sumário de alguns dos acontecimentos mais importantes, destacando os intervenientes mais destacados que, em função dos objectivos deste trabalho, nos parece terem tido influência no autor para das suas peças, *Dom Duardos e Inês Pereira*, bem como outras. Recomendamos a leitura do artigo: *Nobleza y perdón regio. Noticias sobre el otorgado a Pedro Girón en el contexto del Movimiento Comunero*. Paulina López Pita – UNED (Madrid). CHE LXXXI, 2007 (pp. 67-89). www.scielo.org.ar

perador, – pois Carlos V, concedeu a primeira fase do perdão a Pedro Laso (livrando-o da pena de morte em 1524), e só depois o autorizou a frequentar os seus domínios em Castela, mas limitando-se unicamente ao condado de Feria (o seu avô, Pedro Suárez de Figueroa,¹⁵ era irmão do primeiro conde de Feria, Lorenzo Suárez de Figueroa) e, só em 13 de Maio de 1526, estando ele já na sua terra, alargou a autorização a toda a Espanha, mas ainda sob condição de não se aproximar de Toledo (e da Corte de Espanha) e, pouco tempo mais tarde essa condição foi retirada.

Tempos antes, em 1 de Novembro de 1522, o imperador Carlos V atendendo a intervenção do Papa Adriano VI (seu antigo tutor e educador), havia concedido um perdão geral a todos os que tinham integrado as revoltas e participado nas batalhas alinhando nas fileiras militares dos comuneros, porém exceptuou desse perdão uma lista de 293 personalidades, condenando-os à morte (entre os quais Pedro Laso), porque eles foram os dirigentes ou funcionários responsáveis pela revolta e pela Santa Junta, do governo ou colaboradores revoltosos do reino de Castela. Mas, evidentemente que o objectivo daquele perdão popular foi a urgente integração de toda aquela *gente miúda* e guerreira nas suas fileiras, para mais uma vez reconquistar Navarra e Guipúzcoa, na defesa de uma Espanha unida sob a iniciativa de Castela.

As revoltas em Navarra e no Languedoc-Roussillon recomeçaram no auge do movimento comunero, obtendo desde logo o apoio firme das forças francesas. Na verdade tratava-se de redefinir a linha de influência (fronteira) entre duas das grandes potências europeias, e para isso Carlos V usava, além das tropas castelhanas, os mercenários alemães (lansquenets) e Francisco I também recorria a mercenários, sobretudo os suíços. Estas lutas estendiam-se desde o Norte da península ibérica (País Basco e Navarra) até de Biscaia a Marselha. O Povo castelhano, os Conselhos das cidades de Castela, estão agora de pleno acordo e mesmo respeitando a obediência ao *rei estrangeiro*, o imperador Carlos V.

No caso da *Tragédia Dom Duardos* será ainda esclarecedor conhecer um pouco a empatia reinante no casal, Padilla / Maria Pacheco, e inteirmo-

15 - Pedro Suárez de Figueroa foi casado com Blanca de Sotomayor. Tiveram seis filhos, um dos quais Garcilaso de la Vega (que foi pai do poeta, comendador mayor de León, embaixador, senhor de Los Arcos) que se casou com Sancha de Guzmán, senhora de Batres. Estes tiveram sete filhos (seis dos quais homens), o primeiro foi Pedro Laso de la Vega, e o terceiro foi Garcilaso de la Vega, o poeta. Documentado em *Casa de Feria* (os Suárez de Figueroa), de Juan Ángel Rodríguez Hernández. Em algumas biografias do poeta Garcilaso estes dados estão confusos ou errados.

-nos da empresa a que o casal dedicou a sua vida e, para isso, é importante dar a conhecer as últimas palavras escritas pelo *herói e esposo* – a primeira carta por certo bastante divulgada em Toledo – momentos antes de ter sido decapitado:

Carta de Juan de Padilla á la ciudad de Toledo ¹⁶

A ti corona de España, y luz de todo el mundo, desde los altos godos muy libertada. A ti que por derramamientos de sangres extrañas, como de las tuyas, cobraste libertad para ti é para tus vecinas ciudades. Tu legítimo hijo Juan de Padilla, te hago saber cómo con la sangre de mi cuerpo se refrescan tus victorias antepasadas. Si mi ventura no me dejó poner mis hechos entre tus nombradas hazañas la culpa fue en mi mala dicha, y no en mi buena voluntad. La cual como a madre te requiero me recibas, pues Dios no me dio más que perder por ti de lo que aventuré. Más me pesa de tu sentimiento que de mi vida. Pero mira que son veces de la fortuna, que jamás tienen sosiego. Sólo voy con un consuelo muy alegre, que yo, el menor de los tuyos, muero por ti, é que tú has criado á tus pechos á quien podría tomar enmienda de mi agravio. Muchas lenguas habrá que mi muerte contarán, que aún yo no la sé, aunque la tengo bien cerca; mi fin te dará testimonio de mi deseo. Mi ánima te encomiendo como patrona de la cristiandad; del cuerpo no digo nada, pues ya no es mío, ni puedo más escribir porque al punto que ésta acabo, tengo á la garganta el cuchillo, con más pasión de tu enojo, que temor de mi pena».

A doña María Pacheco, su esposa.

«Señora, si vuestra pena no me lastimara más que mi muerte, yo me tuviera enteramente por bienaventurado. Que, siendo a todos tan cierta, señalado bien hace Dios al que la da tal, aunque sea de muchos plañida, y de él recibida en algún servicio. Quisiera tener más espacio del que tengo para escribiros algunas cosas para vuestro consuelo: ni a mí me lo dan ni yo querría más dilación en recibir la corona que espero. Vos, señora, como cuerda, llorad vuestra desdicha, y no mi muerte, que siendo ella tan justa, de nadie debe ser llorada. Mi ánima, pues ya otra cosa no tengo, dejo en vuestras manos. Vos, señora, lo haced con ella cómo con la cosa que más os quiso. A Pero López, mi señor, no escribo porque no oso, que aunque fui su hijo en osar perder la vida, no fui su heredero en la ventura. No quiero más dilatar, por no dar pena al verdugo que me espera, y por no dar sospecha que por alargar la vida alargo la carta. Mi criado Sosa, como testigo de vista e de lo secreto de mi voluntad, os

16 - Em *História de España desde los tiempos primitivos hasta*, António Alcalá Galiano, Madrid, 1844. Confrontado de *Los Comuneros: de la realidad al mito*, de Enrique Berzal de la Rosa. Sílex

dirá lo demás que aquí falta, y así quedo, dejando esta pena, esperando el cuchillo de vuestro dolor y de mi descanso.»

Considerámos importante um aprofundamento dos conhecimentos sobre a política dos *Reis Católicos* e das suas relações com Portugal, bem como sobre as *Comunidades de Castela*, para uma melhor compreensão das peças de Gil Vicente deste período – e, neste aspecto muito específico, a nossa bibliografia incluiu, entre alguns livros e artigos dispersos, duas obras indispensáveis de Joseph Pérez: *La revolución de las Comunidades de Castilla*; e *Los Comuneros*, – para além do estudo do universo filosófico e cultural, assim como a informação disponível mais próxima da época sobre o sucedido em Castela entre 1519 e 1523.

DO MYTHOS AO ENREDO

Com certeza que terá feito todo o sentido o recurso do autor aos enredos dos romances de cavalaria, pois, para além de serem a preferência cultural de João III (enquanto príncipe), na *ficção* os cavaleiros lutavam pela ética, lutavam por princípios nobres, morrendo por causas justas e por ideais. Assim Gil Vicente recorre a *objectos culturais da época*, que são *de facto* concepção assumida e expressão do *universo cultural renascentista* – são os primeiros romances – *a ficção do século*, iniciada em 1490, com *Tirante el Blanco* de Martorelli, que toma força a partir de 1508 com a publicação de *Amadis de Gaula* de Rodríguez de Montalvo, e, em termos de vanguarda, termina com um corte em 1605, com *Dom Quixote de la Mancha* de Miguel Cervantes.

Primaleón é um desses objectos que o autor utiliza na sua peça como base para o enredo (porque encontrou algo de semelhante para serviço do *mythos* que pretende figurar), desenvolvendo sobre ele o seu próprio trabalho, oferecendo ao seu público um universo de referências que já faz parte do imaginário colectivo (não só na Corte portuguesa), espaço (lugar), tempo, origem e destino de um mesmo conjunto de personagens bem caracterizadas, reformulando uma acção que, abandonando o texto da novela, e conjugando-a na criação do subtexto, como reflexo do *mythos*, se vivifica numa nova forma de entendimento que se desenvolve, confrontada com a sua peça, em momentos diversos e, em especial, na tragédia representada no *mythos*, para traduzir os acontecimentos consequentes da *revolta toledana* (revolução comunera de Castela). Numa transformação onde o cavaleiro Camilote luta pela ética e pela liberdade, enquanto Dom Duardos trai e renega todos os princípios da Cavalaria por ele próprio enunciados no início da peça – princípios éticos completados pouco depois pelo imperador, – na *forma aparente*, apenas para atingir os seus próprios objectivos pessoais de desejo e conquista de uma mulher pela sua beleza. Gil Vicente terá visto na nobreza toledana que promoveu a revolta em 1519, Hernando de Ávalos, Juan López de Padilha, Maria Pacheco de Mendoza, etc., as figuras dos Cavaleiros que lutavam pela ética e pelos mais nobres ideais humanos.

Em *Dom Duardos* Gil Vicente inicia a sua resposta a um desafio de João de Barros em *Clarimundo* – se a resposta do dramaturgo não é ante-

rior ao desafio – quando o autor **interrompe** a sua dita *transladação*, – é importante porque é a única interrupção do texto em causa – a narrativa do seu romance de cavalaria para falar da realidade do seu tempo, a memória dos **maios**¹⁷ (então proibidos), os quais, na realidade, constituíam a única forma de liberdade de expressão do povo, e que, na literatura portuguesa, em especial, no teatro de Gil Vicente, se convertem em símbolos, em formas de alegoria à Liberdade (socialmente ausente). Em muitas outras das suas peças há referências aos *maios* ou *maias*, iniciando-se, se a memória não nos falha, no *Pranto de Maria Parda*. Em *Dom Duardos*, as referências do autor aos *maios*, está muito bem explícita nos versos: *para mayo / es un príncipe extranjero*; e em: *En el mes era de abril / de mayo antes un día...*, neste caso porque é no último dia de Abril que se constroem os bonecos (*maios*) a ser expostos em dia de Maio. E implicitamente, nas figuras de Camilote e Maimonda.

Vejamos o que o que diz João de Barros em Clarimundo:

«... [a nau] em que Clarimundo e Fanimor iam era ricamente enxar-ciada de velas de verde e branco, todas de seda com esferas grandes de ouro, e cruces vermelhas brosladas, e uma letra que dizia: **Memória do que há-de ser e nunca esquecerá.**

Quando Clarimundo se viu embarcado, vendo ficar tão excelente terra habitada somente por alimárias, houve mágoa daquela perda, e disse-o a Fanimor.

– Senhor, respondeu ele, antes eu quero que hajam piedade da terra, que de mim, quanto mais ser necessário cumprir-se a vontade do administrador de todas as cousas: porém algumas vereis antes que dêmos à vela, por memória de minha habitação, e de nossa partida. Estes paços e vila, que por indústria de meu pai, e trabalho destes meus vassalos se fizeram, ninguém será tão digno que os veja em nenhum tempo. Todas as outras cousas da fresquidão da terra, estarão sempre naquela abas-tança que agora vistes, pois são obras da natureza; as minhas haverão fim com nossa partida. E em lembrança de quando aqui cheguei, que foi **dia de Maio**, daqui a grã tempo será chamada a Ilha das Maias, e posta na carta de navegação. E porque a nossa partida será hoje, que é dia de S. João, nunca se verá de ninguém senão por este dia, até que o filho da mansa cordeira, e bravo leão descubra o segredo, que grandes tempos estava encoberto, e eu porei um fervor tão espantoso nas águas que a cercam, que quaisquer naus que a ela chegarem, temam de nelas serem soçobradas. Portanto, senhor, não hajais piedade do que fica resguardado para vosso sangue.

Mui contente ficou Clarimundo com estas palavras de Fanimor, e muito mais espantado quando ao desferir das velas ouviram um terra-

17 - Sobre os *maios* consultar: *Os Maiores de Olhão e o Auto da Lusitânia de Gil Vicente*, trabalho de colaboração de Noémio Ramos, Maria João Ramos e Inês Ramos. Publicado em 2005.

moto tão espantoso, que parecia soverter-se a ilha; e juntamente com ele veio uma nuvem que a cercou sem dela verem mais alguma cousa. E as águas começaram a ferver, de maneira que os marinheiros temiam ser aquele o fim de seus dias; mas passado aquele termo das águas onde se aquilo fazia, ficaram as naus mui repousadas em um mar tão sereno e brando, que se converteu seu nojo em ledão...

(...) E inda que esta Crónica não conta isto, eu creio que nós vemos agora o que disse Fanimor (...). Na ilha do Faial vivem muitos Alemães [flamengos] que falam sua própria linguagem; e como ali vieram habitar foi desta maneira. A infanta D. Beatriz, mãe do mui católico rei D. Manuel, casou uma criada sua com um cavaleiro alemão por nome Jos Dutra, [o flamengo, Josse Van Huetter, 1468] e deu-lhe em casamento com ela a capitania da ilha do Faial. Ele vendo a fertilidade da terra, e a disposição para grandes fazendas, por ser melhor povoada, fez grandes partidos a muitos alemães seus naturais, de maneira que a povoou de todos os oficiais para o uso dos homens necessários e hoje em dia vivem nela seus filhos e netos.

Isto parece ser assim, como já disse, porque segundo o cronista nesta Crónica conta, todas as cousas de Fanimor sempre saíram em seus tempos verdadeiras; as outras de que também falou, quem nisso olhar veja se passaram ou não. Pois da Ilha das Maias bem vemos que se chama assim, e nunca se vê senão dia de São João, e alguns homens foram já para a descobrir, onde se gastou muito dinheiro, mas nunca puderam topar com ela. Somente acham naquele lugar, onde lhe parece ser, as águas tão correntes, que sorvem os navios; e esta causa os faz temer a ventura do mais (parece-me que não é inda chegada a sua hora) porque certo ela há-de ser descoberta, como Fanimor disse, mas não se sabe quem será aquele filho da mansa cordeira, e bravo leão, em cujo tempo será descoberta; porém se eu ousasse, e as minhas palavras tivessem muitas cãs, elas abririam este coração onde jazem algumas cousas que seze, e a tenra idade não quer que diga.

Ó dias não cridos, quão grandes inimigos tendes nos anos ousados, pois querem escurecer com seu repouso o vosso trabalho! Bons são os anos, se não bem abastados, e melhores os dias, se lhe têm vantagem; porque o tempo, inda que tenha grande experiência, às vezes carece de bom fruto, quando o juízo lhe falta, para reger umas cousas por outras. E pois estas não são para mim, deixá-las-ei a quem o uso da palmatória fez bem-aventurado, que eu mais servi, que aprendi.

E tornando à minha transladação...»¹⁸

18 - João de Barros – *Crónica do imperador Clarimundo*, Livro III (p.67-74). Edição de Marques Braga, Livraria Sá da Costa, 1953. Nesta novela de cavalaria, o autor, como era costume da época, simula estar escrevendo uma tradução (transladação).

OS MAIOS EM *DOM DUARDOS*

Gil Vicente, senhor de algumas câs, coloca os *maios* nesta sua peça, e no sentido de destacar o carácter de elite e nobreza das figuras criadas recorre à literatura apropriada que referimos: o *Primaleón* de Francisco Vázquez (Salamanca, 1512). Conhecido na Corte portuguesa e bem ao gosto de el-rei João III. Este romance de cavalaria apresenta já um enredo e personagens vocacionadas (Cavaleiros e o Imperador de Constantinopla com a sua Corte) ao sentido e objectivos que Gil Vicente pretende atingir: o casal Camilote e Maimonda (como *maios*);¹⁹ a figura do *Maio* cavaleiro selvagem (o Povo) Camilote para se compreender as *Comunidades de Castela* (os comuneros) pelo colectivo da *Távola Redonda*; e a figura da *Maia* como Maimonda (alegoria à Liberdade); concretizando em si o assumir da *igualdade* de direito do povo perante o Poder, na expressão simbólica e popular da liberdade alcançada naquele momento político de Castela, correspondendo ambas as figuras aos bonecos de palha rudimentares (há muitos anos proibidos, mas que sempre vão ressurgindo à revelia dos governantes), normalmente muito feias e desajeitadas caricaturas – *o cume de toda a fealdade*, quase como espantalhos – feitos na véspera – *En el mês era de Abril / de Mayo antes un día*²⁰ – e expostos durante (a festa da primavera) no *día de maio* entre a madrugada e o anoitecer, com as suas falas escritas, normalmente em verso, criticando alguns dos vícios do Poder, a nobreza ou o clero, mostrando este ou aquele indivíduo no seu quotidiano. Figuras que só têm presença na peça uma única vez (dia de Maio). Além disso o autor aproveita muito bem a caracterização, já pronta a usar, destas e de outras figuras do enredo da novela *Primaleón*. Pois as figuras de Duardos e de Flérída também já estão definidas e com um carácter

19 - Seja Francisco Vasquez o autor de *Primaleón* ou não, a obra está ligada a Ciudad Rodrigo, situada entre a Guarda em Portugal e Salamanca em Espanha, zona onde ainda hoje alguns habitantes celebram os *maios* (*mayos*), com as mesmas características, com que se apresentam em Valência de Alcântara, São Vicente, etc., tal como nas ilhas dos Açores e no Algarve ainda o fazem no *día de Maio*. Sobre este assunto consultar: *Os Maios de Olhão e o Auto da Lusitânia de Gil Vicente* (publicado em 2005).

20 - Na realidade o *romance* do final da peça é, na *Tragédia Dom Duardos*, evocativo da derrota dos comuneros, em Villalar, em 23 de Abril de 1521 e a execução dos seus líderes nos dias de Abril que se seguiram, assim a amargura pela desdita de muitos, se glorifica na vitória de Carlos V. O *romance* exprime a profunda tristeza do sucedido, figurado pela vitória de Duardos sobre Camilote, mas só conquistando Flérída pelo engano.

muito próximo daquele que Gil Vicente pretende para as suas personagens, constituindo referências para o seu público, sobretudo pela imposição final da vontade de Duardos em confronto com a completa inacção e atonia de Flérída.

Como dissemos, já em *Rubena*, um ano antes de escrever *Dom Duardos*, Gil Vicente havia referido, parafraseando Platão, *que mais alta está a virtude que o estado*²¹ e, nesta peça, em grande parte figura isso mesmo. Supomos que esta peça terá sido apresentada para leitura de el-rei ainda em 1522, para aprovação dos seus serviços como *mestre de retórica das representações* e, havendo demora na decisão o autor escreveu (as *Trovas*) a conhecida *carta ao Conde do Vimioso*. O rei terá imposto a retirada das crianças do elenco (do *drama*) e, portanto, do texto da peça – não teria gostado de um caso semelhante em *Rubena* – e Gil Vicente fez-lhe a vontade com a segunda versão, *auto nuevamente hecho (agora de nuevo emendado y puesto en perfección)*, escrevendo um prólogo, soberbo em ironia, sobre a qualidade das figuras nas suas obras.

Prólogo.

Como quiera (excelente príncipe y rey muy poderoso) que las comedias, farsas y moralidades que he compuesto en servicio de la reina vuestra tía (cuanto en caso de amores) fueron figuras baxas, en las cuales no había conveniente retórica que pudiese satisfacer al delicado espíritu de vuestra alteza, conocí que me cumplía meter más velas a mi pobre fusta. Y así con deseo de ganar su contentamiento hallé lo que en extremo deseaba, que fue don Duardos y Flérída, que son tan altas figuras como su historia recuenta, con tan dulce retórica y escogido estilo, cuanto se puede alcanzar en la humana inteligencia: lo que yo aquí hiciera si pudiera tanto como la mitad del deseo que de servir a vuestra alteza tengo. Pero yo me confié en la bondad de la historia que cuenta como don Duardos, buscando por el mundo peligrosas aventuras para conseguir fama, se combatió con Primaleón, uno de los más esforzados caballeros que había en Europa, sobre la hermosura de Gridonia, la cual Primaleón tenía enojada. Y comienza luego don Duardos a hablar, pidiendo campo al Emperador contra Primaleón su hijo.

Sabemos que da revisão da peça pela didascália – *Hecho por Gil Vicente. Agora de nuevo emendado y puesto en perfección* – mas, sobretudo, porque o autor, além de resumir as didascálias (facilitando a leitura), as reescreveu e, como o texto da peça, também em castelhano, e mais, subtilmente

21 – *Más alta dice Platón / es la virtud que el estado /...*

deixou registado na peça a *exigência* de el-rei de retirar as crianças do elenco, substituindo os dois versos, *Por vos cantó Salamón* (1562,115) / *el Cantar de los Cantares*, por: *Por vos cantó Amplión* (1586,103) / *aquellos tristes cantares*. Pois, Anfião (Amphión), rei de Tebas, tocando a lira fez mover os blocos de pedra que, por si sós, se organizam construindo as muralhas da cidade; mas os seus filhos (crianças) são mortos às mãos dos deuses, Apolo e Artemisa – *Quem são os Deuses? (...) Os príncipes da terra foram os Deuses dela e esses o são agora*.²² – Assim, também nos parece evidente que a segunda versão da peça (pub.1586) terá sido representada em *dia de maio*, a 1 de Maio de 1523 (Almeirim ou Muge), perante Leonor de Habsburgo, antes da sua partida para Castela ao encontro de seu irmão, o imperador Carlos V, aliás o próprio enredo da peça com a partida de Flérída, serve para sugerir um paralelo emocional à partida de Leonor de Habsburgo²³ de Portugal a fim de se unir ao seu noivo, o duque Carlos III de Bourbon – que, como Duardos, renega a ética da Cavalaria, traindo a França e o seu rei – e, muito possivelmente estando presentes muitos representantes do *saber* académico entre público português mais letrado, gerando-se após a representação alguma controvérsia subsequente aos comentários, e assim surgindo as análises e a avaliação da representação da peça, cujo resultado poderá ter culminado naquele desafio exposto em *Inês Pereira* como já foi afirmado por Margarida Gouveia (1971).²⁴

Na sua entrada em cena Duardos vem preparado para o combate, um confronto de cavaleiros, de armadura leve (renascentista) de elmo com a protecção viseira baixada (encoberto), enunciando alguns dos princípios éticos da Cavalaria, pelos quais se rege, diz que vem pedir justiça, que o imperador não lha pode negar (na versão dois): *que vueso estado* (15) / *es por la verdad morir / y la verdad conservar / con cuidado*. // *Y debéis de hacer justicia, / que es hija de la verdad*, (20) / *de tal son / que por ira, ni amicia, / no dexe vuesa majestad / la razón*. E, na copla seguinte continua: /// *Que si con muestra de rey* (25) / *vendiéredes después señor / falso paño, / vos os quedaréis sin ley / y será emperador / el engaño*. (30). // *Por sí sí, y por no no, / sea la vuestra divisa / principal, / que quien lo contrario usó / su fama paradisa* (1586,35)

22 - João de Barros, *Ropicañefma*. 1532

23 - A retirada das crianças da segunda versão da peça *Dom Duardos*, por certo por vontade expressa do rei, poderá ter sido para não emocionar a sua madrastra ao ver crianças a representar, porque ela deixará a filha em Portugal.

24 - Em *Duardos*, de Isabel Almeida, Quimera Editores. 1991.

/ *hizo mal*.²⁵ Depois, na sequência da acção dramática, seguindo as orientações de Olimba, para conquistar o amor de Flérída: irá enganar, mentir, subornar, corromper, fazer falsa amizade, iludir e subornar os populares, etc., e, por fim, usar de meios mágicos (perdendo a razão) para por encantamento atingir os seus objectivos, dominar e impor a Flérída o amor por ele, suprimindo-lhe a liberdade. Porém, só atingindo os seus objectivos matando o defensor da Liberdade e da ética cavaleiresca, para obter a grinalda de Maimonda, a coroa de flores da *Maia* que Camilote, com todo o sacrifício e risco de vida, tinha colhido para engrandecer a sua amada Liberdade, dizendo: *la doy a la más hermosa / que nació en la vida humana / hasta aquí*..(1562,405). *...que en tierra, a la redonda* [em todo o planeta], (1562,360) / *no se halló nunca su par*...

A derrota de Camilote, após vencer diversos cavaleiros em defesa dos seus princípios e da Liberdade, enfrentando o imperador pela igualdade do direito ao Poder, prepara o momento mais dramático e trágico da peça, a peripécia. E, sobre aquele que matou Camilote diz Amândria que *para mayo / es un príncipe extranjero* ou (versão dois da mesma peça) *Para mayo / no es sino extranjero*.²⁶ Depois Artada descreve em versos nobres a tormenta consequente, não só pela morte de Camilote, pois após o anúncio da morte do *Cavaleiro selvagem*, sucede o acosso a Maimonda, com um destacado momento fora de cena quando Duardos confisca a grinalda de rosas – como parte da encenação haverá uma exibição espectacular de forte tempestade – dizendo Artada mui pesarosa: *Acuérdeseos, señora, qu'el sol es partido / de nuestro horizonte, y es noche cerrada, / la luna ahora es toda menguada*, (1562,1855) / *y so las estrellas quedó nel partido*...

A esta peripécia sucede logo o *reconhecimento*, e é o próprio Duardos que o explicita no desenlace, expondo-o ao público ao entrar em cena *vestido de príncipe com a grinalda de Maimonda* e dirigindo-se a Flérída, enquanto a tristeza de ambos mais se aprofunda: Na primeira versão de *Dom Duardos* [1562] *...//A vos señora, son debidas / flores, de más altas rosas / y peligro, / aunque estas, fueron cogidas / en las sierras más hermosas* (1885) / *deste siglo. // Y aquél que las cogió, / se puso en harta ventura / con serpientes... / Él, por Maimonda murió...*, (1890) / *y yo, por la hermosura / de las gentes*. Estes versos, depois alterados na segunda versão de *Dom Duardos* mantêm o

25 - Esta última estrofe, a segunda (par) da copla, foi censurada na publicação de 1562, primeira versão da peça *Dom Duardos*.

26 - Em *Lusitânia* o Maio dirá: *Não me hajais por estrangeiro, / Lusitânia, descansai, / que eu sam Maio e mensageiro / e principal cavaleiro* (660) / *da corte de vosso pai*.

mesmo sentido (sem as crianças, a peça que terá sido representada em 1 de Maio de 1523): ...//*A vos señora, son debidas / grinaldas de más altas rosas / y peligro, / aunque éstas fueron cogidas / en las sierras más perigosas / deste siglo.* (1775) // *Y aquél que las cogió, / se puso en harta ventura / con serpientes...* / *Él, por Maimonda murió...*, / *y yo, por la hermosura* (1780) / *de las gentes.*

Note-se o plural em *de las gentes* (em vez de uma só pessoa, Flérída), para se compreender Liberdade em Maimonda, como anos mais tarde Gil Vicente faz desaparecer Liberata perante a morte de Monderigón – em *Tragédia de Liberata (Divisa de Coimbra)* – ela some-se para não mais estar presente entre *las gentes*. Aqui na *Tragédia Dom Duardos* deve ler-se em luta pelas *Comunidades de Castela*. Porque, a Castela (à Nação) são devidas (*flores*) *grinaldas* de mais altas rosas e perigo, colhidas nas *serras* mais (*formas*) *perigosas* deste século, a *guerra das Comunidades*, também designada por *guerra de Toledo*, que resultou na execução sumária de centenas de líderes, na morte de milhares de pessoas.

As *rosas* desempenham deveras um papel simbólico significativo na peça, em toda a *acção dramática*, de tal modo que da primeira para a segunda versão, como atrás observámos Gil Vicente lhes deu alguns retoques, foram objecto de reflexão do autor logo desde a intervenção de Camilote: *Cogi en bravas montañas / esta grinalda de rosas* (395) / *por hazaña / entre diez mil alimañas / muy fieras muy peligrosas / cosa estraña...* Ou (na versão dois, 1586): *Cogi en bravas montañas / esta grinalda de rosas / con querellas* (350) / *de mil bravas alimañas...* Depois, Costanza Ruiz: *Estas rosas / son de las más olorosas*. Ao que responde Flérída: *Serán de casta de Hungria!* – Na mitologia dos romances de cavalaria a Hungria é donde vêm os heróis. – E mais adiante na acção da peça sucede um curto diálogo: [Artada] *Costanza Ruiz que es della?* [Duardos] *Señora qué le queréis?* [Artada] *Quiero rosas.* [Duardos] *Yo las cogeré sin ella, / de mi no las tomareis?* Supomos que as rosas se constituem como símbolo representando os valores sociais e humanos em causa produzidos na revolta, luta e guerra de Toledo, dos Comuneros de Castela, conforme denotam as *Cartas* de Juan López de Padilla à cidade de Toledo e a sua mulher Maria Pacheco.

Destaque-se ainda a profunda tristeza de Flérída ao perceber ser o seu amor fruto do engano, pois: *porque se venderdes falso pano, quedareis sem lei e será imperador o engano*. No final da peça o romance, bem sublinhado pela repetição expressa pelo canto, reflecte muito bem a enorme tristeza e amargura na vitória da nobreza (beleza).

Tomando a primeira versão de *Dom Duardos* (1562) como referência, constatamos que a ideia de Maimonda como Liberdade é introduzida logo na entrada das figuras dos *maios*, por Camilote, quando afirma: *...que cada vez que mirais / matais de pura afición / a aquel que os vio.* (180). E perguntado pelo imperador de quem é ela filha, e que anos terá, Camilote responde ser ela por certo filha do Sol e sobre a idade diz: *Daré prueba / que a poder de hermosura* (220) / *el tiempo vive com ella / Y la renueva.* E diz ainda: *Señor mios son los daños / no ajenos. // Pero ella no tien cuya* (235) / **y aunque vengo con ella / como suyo, / suyo soy y ella suya, / y en ver cosa tan bella / me destruyo.** // *Y demás de su beldad / los hados la hicieron dina / de gran fiesta / de suerte que no está / en el mundo mujer divina / sino ésta. // Pedila a los aires tristes / que la ayudaron a criar / respondieron / con las tormentas que vistes / cuando las islas del mar / se hundieron. // A la nieve la pedi / que del sol y también della / se formó* (255) / **díxome: vete dahí / que quien pudo merecella / no nació.**²⁷

Esta ideia da Liberdade figurada em Maimonda surge depois confirmada pelo Imperador quando diz, começando em franca ironia e acabando muito em sério: *Son los milagros de amores / maravillas de Copido / oh gran dios / que a los rústicos pastores / das tu amor encendido* (275) / *como a nos. // Y a Camilote hace / adorar en esa muerte / por mostrar / que hace cuanto le place / y que nadie no le es fuerte / de acabar. // Tales fuerzas no tuvieron / otros dioses poderosos / que hace ser / a los que nunca se vieron / enamorados, deseosos / sin se ver. // Éstos son amores finos / y de más alto metal, / porque son / los pensamientos divinos / y también es divinal / la pasión.* // *Los amores generales / si dan tristeza y enojos / como sé / aunque sean especiales / primero vieron los ojos / el porqué. // Mas el nunca ver de vista / y ser presente la ausência, / y conversar, / es tan perfecta conquista / que traspasa la excelencia* (305) / *del amar.*

E Camilote remata: *Todo eso padeció / mi corazón dolorido / que por fama / desta dama se perdió* (310) / **y sin verla fui ardido / en viva llama.**

Esta mesma ideia será exposta no início de *Inês Pereira* (1523), – a peça que de certo modo repete o assunto tratado em *Dom Duardos* recriando um *mythos* a partir de eventos reais e dando-lhes forma de comédia primorosa,

27 - Além do sentido geral – o mais importante – tem um sentido dirigido às vivências da época, fixando a datação dos acontecimentos das *Comunidades de Castela*, tal como João de Barros, em *Clarimundo* (a ilha das *Maías*), a referência é o terramoto dos Açores em 1522, com deslizamento de terras que destruiu Vila Franca do Campo, então a capital da ilha de São Miguel. Como diz Gil Vicente sobre a (*Maia*) Liberdade: *Pedila a los aires tristes / que las ayudaron a criar / respondieron / com las tormentas que vistes / cuando las islas del mar / se hundieron.*

– com Inês cantando: *Quien con veros pena y muere / qué hará cuando no os viere?*

Todavia, devemos salientar, ainda em *Dom Duardos*, a ideia incluída (1522) no conceito de Liberdade expressa nas palavras do imperador: *por mostrar / que hace quanto le place / y que nadie no le es fuerte / de acabar*. (para mostrar **que faz o que quer**, o que lhe agrada, e ninguém será tão forte a pôr-lhe fim), uma ideia que foi retomada com a *dramatização* das revoltas e guerra dos camponeses da Alemanha, com uma variante importante (em 1526), com Monderigón e Liberata, porque na sua aliança teriam o *mundo na mão*. Assim, o tema está presente na peça a que chamámos *Tragédia de Liberata* (*Comédia sobre a divisa da cidade de Coimbra*), e ainda, um pouco mais tarde, em 1527, em *Nau de Amores*, pela voz do príncipe de Normandia em procura de Lúcida Fama: *tengo de cobrar primero / la ventura en mi poder / que pueda hacer lo que quiero*.

CANTIGAS E POEMAS SUGERIDOS

Devemos referir algumas das canções da peça *Dom Duardos* e, desde logo, o romance final que celebra a *Tragédia*, evocando o *maio* do seu *mythos* (a *revolta toledana*) tornando memorável o sucedido e os valores em causa na peça, mas também a cantiga, *Soledad tengo de ti, / oh tierras donde nasci*, por Julián – mais tarde noutra peça (em *Divisa de Coimbra*, a *Tragédia de Liberata*) repetida por Liberata, – que aqui, em *Dom Duardos*, celebra o amor a Toledo (evocando o exílio dos *toledanos* revoltosos na sua desdita), na sua luta e morte pelos ideais de liberdade de um povo.

Devemos referir também um poema muito especial sobre o amor e dedicação dado em alusão pelo verso *A paz a paz cabaleros (Paz a paz gentil señor)*, ... */El gentil Juan de Padilla / cuando de amor se partia / dixo com pura mancilla: / no só ya quien ser solía // Por ende, gentil señor, / si vos plazze aver contienda, / id buscar quien vos defienda, / que no só contra el amor*.²⁸ Este poema sugerido por Flérída, ao apaziguar o duelo entre Duardos e Primaleão, faz parte da obra de Juan Rodríguez del Padrón, *Siervo libre de amor*, onde o *Juan de Padilla* nele referido (filho de Pero López de Padilla), foi um cavaleiro e poeta que esteve ao serviço do rei Juan II de Castela desde 1420, que escreveu a canção cujo estribilho, *Non so ya quien ser solia*, se alterna com: *Pues mi senhora me guia, / servirla he toda via*. A canção começa com: *Los que seguides la via / alegre de bien amar, / una hora sola del dia / vos plazca de contemplar / en la triste canción mía: / Non so ya quien ser solia*...²⁹ A alusão em causa em *Dom Duardos* de Gil Vicente serve para evocar a morte do líder toledano Juan López de Padilla, convicto comunero, pela sua dedicação e amor à *causa toledana*, a Toledo e à sua mulher Maria Pacheco de Mendoza, a quem segue desde sempre nos seus ideais, *Non so ya quien ser solia*... *Pues mi senhora me guia, / servirla he toda via*, como bem se entende pelo que Juan López de Padilla escreveu em Carta à Cidade de Toledo e na Carta a sua mulher, momentos antes de ser executado, que atrás transcrevemos.

²⁸ - *Paz a paz gentil señor*. Poema publicado em *As Obras de Gil Vicente*, Volume V- (p. 284), INCM-CET, 2002, direcção de José Camões.

²⁹ - *Em Siervo libre de amor*, Juan Rodríguez del Padrón, *Introducción, edición crítica y diplomática*, de Enric Dolz. Anexos de la Revista Lemir (2004), p.14-15.

Devemos referir ainda o tema de uma canção de entrada do hortelão: *Este es el calbi orabi, / el calbi sol fa mellorado*.³⁰ (Este é o) meu coração é árabe [arabi] / o meu coração [musical] sol fa melhorado), ...?; logo interrompido por Duardos com: *Quién tuviese el tu cuidado / y no del triste de mí*.

*La canción es citada por el músico Salinas (siglo XVI), diciendo que su melodía ha servido para la canción «Rey Alfonso», cuya estructura de moaxaja es evidente, según hace notar también García Gómez: « Rey don Alfonso, / rey mi señor, / rey de los reyes, / el emperador».*³¹

Pensamos que aquele canto, *Calbi arabi*, é uma referência do autor ao *universo cultural* que constitui a herança árabe na Península Ibérica, referência que transporta uma firme sugestão de Gil Vicente, porque ao colocar na figura de Julião um tão breve trecho, que será interrompido por Duardos quando ele entra cantando, aqueles dois versos, onde o segundo se refere à música, isto é, a música de o *calbi* – o sol fa melhorado – serve sobretudo para evocar a canção *Rey don Alfonso*, que adoptou aquela música como sua – *baile del rey don Alfonso* – assim apontando Duardos como rei, rei dos reis, o imperador. A canção *Calbi arabi* terá, pois, servido como referência para a música (explicitamente: sol fa..., ou como afirma Carolina Michaelis: sol fa mi do...) apontando para a outra canção, que está mais a propósito da acção dramática da peça. Este apontar para outra canção com a mesma música é também sugerido pelo canto de Julião, porque com o dizer: *Este es el (...) / el (...) sol fa...*, vemos que aquele “*éste es el*”, assim como o “*el*” e o “*sol fa...*” do segundo verso, não fazem parte da canção *Calbi orabi* (*Calbi arabi*).

Porém, mais importante ainda, a referência a *Calbi arabi* – meu coração é árabe – serve para integrar no universo da peça o *universo cultural* do Andaluz, pela sua poesia, relacionando-a assim com o *mythos* da peça, possivelmente entre outros exemplos, podemos citar os versos feitos por (ou atribuí-

30 - Carolina Michaelis na *Revista Lusitana*, vol.xviii (1915), no artigo *Este es el calbi orabi*, afirma com notória propriedade: “...com as minhas fracas recordações de estudos antigos arábicos, tinha construído, reconhecendo em Calbi o meu coração: e em orabi, conforme já disse, arabi. O meu coração é árabe ou o de um Árabe. (...) O texto arábico do *Calbi arabi* perdeu-se. Mas a dança e a música persistem, com a letra castelhana que talvez de há muito coexistisse com a outra. Chamada *Baile del Rey D. Alfonso* entre os cristãos, ela até já estava desvalorizada, como muito antiga e muito vulgar, pouco depois da morte do Aristófanes português. Em 1542 já se dizia de coisas desprezíveis «que não valiam o baile del rey don Alonso».”

31 - M.^a Jesús Rubiera Mata, em *Literatura hispanoárabe*. Pag. 236-238.

dos a) Al Mutamid à sua *conquista* do reino de Córdoba: *Pedí en matrimonio a Córdoba la bella, / cuando había rechazado a los que la pretendían / con espadas y lanzas...*, e na mesma tradição (mais tarde), o mesmo *coração árabe* já em Castela, no *romance* popular, anónimo do século XV, conhecido por *El romance de Abenámar*, sobre as lutas do rei de Castela contra Ibn Ammar na tentativa da *conquista* do reino de Granada por el-rei Juan II:

(...)
*Allí habla el rey don Juan, / bien oiréis lo que diría:
Granada, si tú quisieses, / contigo me casaría;
darete en arras y dote / a Córdoba y a Sevilla,
y a Jerez de la Frontera / que cabe si la tenía.
Granada, si más quisieses / mucho más yo te daría.
Así hablara Granada, / el buen rey le respondía:
Casada so, el rey don Juan, / casada con que no viuda
el moro que a mí me tiene / bien defenderme querría.*
(...)

Do ponto de vista do *mythos* constante dos poemas, na perspectiva do *Príncipe* (de Gil Vicente), como antes referimos: para Al Mutamid a conquista do reino de Córdoba está figurada pelo seu casamento a partir do seu amor por ela; para o *romance* a el-rei Jaun II de Castela, Granada será conquistada pelos seus amores por ela; e, para esta peça de Gil Vicente, Duardos (Carlos V, el / *rey mi señor, / rey de los reyes, / el emperador*), seguindo a tradição (o universo cultural) Andaluz do *coração árabe*, a conquista de Flérída (Castela, Espanha) implica o casamento, a conquista amorosa e a retribuição do amor por ela. Ora, como sabemos, as conquistas territoriais na Península Ibérica sempre implicaram estratégias ardilosas: manhas, cumplicidades, traições, enganos, subornos e mortes; mas com representação poética (ou narrativa artística) de paixão e amor.

Referindo por fim as outras canções, as que ocorrem no diálogo de Duardos com Flérída, como a letra de *Oh mi pasión dolorosa* sugere, serão apenas as canções de amor mais apropriadas ao conflito amoroso em causa, assim também os títulos das canções propostas ou cantadas pelo par durante o seu diálogo. Este constitui um dos maiores momentos musicais da peça, destacando-se um outro que sucederá quase no final, após a morte de Camilote, introduzindo um ambiente de calma e serenidade predispondo o público para a peripécia final, música e canto de melancolia e expectativa executado por um coro formado pelas damas de companhia de Flérída, antecipando e

preparando o período mais solene da peça – quando o texto do diálogo se compõe em versos de arte maior – numa locução também serena e calma. Porém, deste momento musical não existe qualquer registo ou sugestão.

Por fim, o *romance* final, dito e depois cantado, manifestando uma profunda tristeza e concluindo-se numa promessa de esperança.

A AVENTURA DO MAR E O PATRÃO

Não é descabida de intenção do autor a introdução na peça dos navios, e do seu Patrão, com o embarque das figuras da tragédia nos navios prontos para o efeito... O facto, como a figura e o próprio texto do diálogo, tem um significado muito específico e importante na acção dramática da peça, contribuindo para o sentido da *Tragédia Dom Duardos* no referente ao destino de Flérída (Espanha).

O Patrão, naqueles tempos, era o responsável pelos bens materiais do navio e da mercadoria, incluindo a própria embarcação. Ele seguia na frota dirigindo-a no que a tais questões dizia respeito, era o representante ou funcionário do mercador (banqueiro) financiador da navegação (comércio). Para além do Patrão havia outros responsáveis por diferentes funções no navio: o capitão e os pilotos.³²

Em 1517 com a chegada de Carlos de Habsburgo a Espanha, os banqueiros alemães (Fugger, Welser) que dirigiam o comércio marítimo, a navegação, a partir das suas delegações em Lisboa, fecharam-nas e deslocaram-se (deslocalizaram-se) para Sevilha onde abriram novas delegações para o comércio com base na navegação. Gil Vicente trata da questão no *Auto das Barcas* (1518/19). Em 1522 a questão da navegação, e sobretudo, do comércio naval, assume uma enorme importância com o regresso da nau Vitória da expedição de Fernão de Magalhães. Até então os portugueses eram os únicos a navegar – navegar *de facto* – nos *mares do sul*, isto é, a Sul da linha do equador, e a partir do regresso da expedição, os segredos sobre a orientação da navegação expandem-se com a divulgação da viagem em Espanha, onde a formação de pilotos na Casa da Contratação de Sevilha havia ganho novo impulso (a partir de 1518/19) com os serviços de muitos especialistas portugueses. A primeira volta ao Mundo foi anunciada a toda a Europa pelo imperador Carlos V como uma realização do conhecimento e competência de Espanha, o nome de Fernão de Magalhães nem sequer foi pronunciado, só muitos anos mais tarde com a publicação em Paris da obra (o diário da viagem, isento) de António Lombardo (Pegafetta), a verdade histórica foi parcialmente reposta.

32 - Nas primeiras aventuras oceânicas (as ditas *descobertas*), seguiam ainda os astrónomos, cartógrafos, etc..

Assim, a dimensão e a riqueza do planeta está nas mãos da Espanha e do imperador, mas sobretudo dos banqueiros alemães apoiantes de Carlos V.

Na *Tragédia Dom Duardos* esta perspectiva de futuro para o casal Duardos (Calos V) e Flérída (Espanha) está dada pela frota em que embarcam sobre a direcção do Patrão (representante dos mercadores banqueiros alemães): um futuro de aventura e riqueza os aguarda, que contribuirá para a sua felicidade.

CONTROVÉRSIAS?

O SENTIDO PARA ALÉM DAS APARÊNCIAS

A referência à música de *Calbi arabi* torna-se importante porque funciona como uma chave de descodificação da figuração e do carácter das personagens, no entanto a *chave* não constitui, nem representa, um factor indispensável para uma leitura bem entendida da *Tragédia Dom Duardos*.

A identificação das figuras de Camilote e Maimonda com os *maios* também não constitui um factor indispensável para o melhor entendimento da peça, porque, fora a situação provocadora do riso, o reconhecimento de Maimonda como alegoria à Liberdade, expressa no sentido e na letra do texto da peça, é até demasiado clara. Porém, aquela situação insistentemente provocadora do riso é indispensável para se entender a *tragédia*, a situação trágica envolvida no diálogo e em de todo o episódio de Camilote e Maimonda, desde a entrada à saída das personagens. Nós, como leitores ou espectadores entre o público, somos levados a rir quase sem contenção da nossa própria desfaçatez – ainda que tenhamos plena consciência disso – entendendo *de facto* o sentido da unidade do discurso nos diálogos em frases únicas dirigidas a uma dualidade de referentes, situados em dois espaços distintos, o da visão perceptível e o da visão inteligível, interferindo duplamente no processo de entendimento. Assim, no confronto entre as palavras e a *forma aparente* da situação, na acção dramática (a percepção visual dos cumes da fealdade, versus percepção entendida – audição – do discurso sobre aquela beleza única) manifesta-se o mais profundo contraste, com..., um belo ideal espectável (preconcebido) e a percepção visível da fealdade, resultando alguma ironia ou claro disparate, ou até algum sarcasmo.

No universo cultural da época, no sentido do humanismo, o espírito humano procura a beleza que se manifesta ao olhar: seja na paisagem, seja nos seres da natureza, animal ou vegetal, no corpo humano ou na obra de arte... Nestes termos, o amor surge como um sentimento sublime que procura a beleza (o belo) para alcançar a perfeição. Também neste universo cultural, é de salientar que o cavaleiro renascentista alia a espada e a pluma, ele há de ser um soldado valente tanto como um erudito, um poeta refinado e mais, cortês com as damas, e que, cumprindo os seus ideais, sempre se conduz pela ética,

aspirando a uma fraternidade humana ideal, segundo os princípios da moral humanista.

O cavaleiro poeta da época analisa e mostra os seus sentimentos evidenciando o prazer ou a dor, o desassossego provocados pela paixão amorosa procurando a beleza perfeita, mormente identificada com a mulher e a paisagem. Na verdade, os poetas da renascença retomam o clássico latino *locus amoenus*, o lugar ameno em que o espírito humano se alia com natureza, ou sob a forma de uma área rural, ou na forma de um jardim (horta), com todas as suas valências sensíveis de formosura natural, onde se incluem também as fragrâncias (rosas, laranjal, etc.), um espaço de beleza, entrega e revelação, onde o amor se expressa abertamente.

À partida, este cavaleiro poeta ideal prefigura a personagem Dom Duardos, pois ele será belo e majestoso, valente cavaleiro como será também um grande poeta, conhecedor erudito dos valores humanos (manifestado pela letra do seu arrependimento) e senhor do que se passa no mundo real. A demonstração de que é grande poeta, poeta em conformidade com o expresso linhas atrás, foi dada por Gil Vicente e está patente nos solilóquios e, sobretudo, na manifestação de contrição no decorrer do diálogo com Artrada (versos 1409-1594).

De um modo geral, tem sido esta caracterização a detectada e bem expressa pela crítica tradicional. Todavia, esta é apenas a aparência com que se apresenta o Príncipe, um imperador – para um Estado imperial – ao pretender conquistar o que está, ou julga estar, ao seu alcance. Ele não é senão falsidade, mentiras, enganos, subornos, traições, sempre com complicitades organizadas, seja através de subornos seja por domínio e imposição. Ainda hoje assistimos a isso, pois na actualidade mais recente, o Império domina a maioria das Nações que, submissas, replicam as mentiras e traições aos seus povos através dos *papagaios* nos média ditos de referência, adoptando, cumprindo e até bajulando o conquistador. Na maioria dos casos, o homem actual, na sua alma simples, continua a embarcar nas palavras e a ser conduzido submisso à barca do Príncipe. Assim, a *Tragédia Dom Duardos* mantém plena a sua actualidade.

Em termos de contribuição filosófica universal do autor, podemos afirmar que a *Tragédia Dom Duardos* configura a concepção de Gil Vicente do *Príncipe*. Não num confronto com Maquiavel, porque o livro deste, “*O Príncipe*”, só foi publicado (e divulgado) em 1532, alguns anos após a morte do autor (1528), embora tenha sido escrito entre o ano de 1513 e 1519, e enviado (oferecido) com Carta dirigida a Lourenço II de Medici (1492-1519), incenti-

vando (Lourenço II, após a morte de Juliano II) a Casa dos Medici a avançar com iniciativas de liderança para a unificação da Itália. Objectivo que será tomado, numa tentativa inconsequente, pelo Papa Clemente VII (Júlio de Medici), irmão de Lourenço II de Medici.³³ E ademais porque o sentido do tema da peça de Gil Vicente, demonstrando uma análise profunda e singular da vida política e cultural, tanto como da vida pública e acontecimentos coetâneos como dos percursos da humanidade, denota um conhecimento profundo da Sociedade, da natureza humana, da vida política e social, que não passa nem pelos conceitos, nem pela reflexão histórica e preceitos, de que trata o texto de Maquiavel, contudo, corresponde ao pensamento da época. Na verdade, nem Maquiavel nem Gil Vicente seriam os únicos a ver – neste caso, até de modo semelhante – os mesmos fenómenos na realidade social e política do seu tempo, e a traduzir nas suas obras formas diferentes – de uni-

33 - Numa *Carta* a Francesco Vettori, embaixador de Florença em Roma, referindo-se à sua obra *O príncipe*, Maquiavel afirma: (...) *E, porque Dante disse não haver ciência sem que seja retido o que foi apreendido, eu anotei aquilo de que, por sua conversação, fiz capital, e compus um opúsculo De Principatibus, onde me aprofundo o quanto posso nas cogitações deste assunto, discutindo o que é principado, de que espécies são, como são adquiridos, como se mantêm, porque são perdidos. Se alguma vez vos agradou alguma fantasia minha, esta não vos deveria desagradar; e um príncipe, principalmente um príncipe novo, deveria aceitar esse trabalho: por isso eu o dedico à magnificência de **Juliano**. Filippo Casavecchia o viu e vos poderá relatar mais ou menos como é e das conversas que tive com ele, se bem que frequentemente eu aumente e corrija o texto. (...). 10 de Dezembro de 1513 – Niccolò Machiavelli – Florença.*

Juliano, ou em italiano, Giuliano de' Medici, (12-03-1479 – 17-03-1516), também conhecido por Juliano II (para se diferenciar de seu tio que morreu em 1492), foi um dos três filhos de Lourenço o Magnífico. Foi mecenas e protector de Leonardo da Vinci entre 1513 e 1516, alojando-o num estúdio e custeando a sua estadia em Roma.

Após a *Santíssima Liga* de 1511, dirigida por Fernando de Aragão (Espanha), ter expulso os exércitos franceses de Itália e de ter caído a República de Florença em 1512 – que havia dado apoio aos franceses – a família Medici tomou o poder. Assim, Juliano (II) veio a governar Florença entre 1512 e 1516. E, com a sua morte, o seu sobrinho Lourenço II de Medici (1492-1519), Duque de Urbino, sucedeu-lhe na governação de Florença. Portanto, a obra *O Príncipe* de Maquiavel só viria a ser concluída após a morte de Juliano II de Medici – após Março de 1516 – mas antes de 1519, ano da morte de Lourenço II, porque a obra foi dedicada e dirigida a Lourenço II de Medici, filho de Pedro de Medici (Piero di Lorenzo de' Medici, 1471-1503).

(Por onde andam as elites culturais de Portugal? ... Torna-se portanto caricato o que consta, ainda na décima segunda (12) edição, de 2005, de “*O Príncipe*” em português, da Guimarães Editora, onde na capa em letras gordas se afirma: *Dedicado a Lourenço, o Magnífico, “Il Príncipe” do Renascimento por excelência...* Lorenzo de Medici (1449-1292), o Magnífico, foi pai de Juliano II e tio de Lorenzo II de Medici, e foi a este último que a obra foi dirigida (entre 1516 e 1519) e a ele dedicada no prólogo).

versos culturais diversos – de analisar e formular essa mesma realidade. Assim, tomámos a liberdade de transcrever alguns trechos de “*O Príncipe*”, onde Maquiavel trata algo semelhante, apresentando um exemplo concreto do seu tempo (como outros, o Papa Alexandre VI que perfilhava o mesmo pensamento e assim actuava), para que o leitor possa confrontar com o que se passa com o príncipe Duardos na *Tragédia Dom Duardos*., e até com as leituras que têm sido feitas desta obra prima de Gil Vicente.

Capítulo XVIII – De que modo têm os príncipes de manter a fé jurada.

Quão seja louvável, que um príncipe mantenha a fé jurada, e viva com integridade e não com astúcia, é coisa que todos compreendem: todavia, vê-se pela experiência do nosso tempo, que foram precisamente aqueles príncipes que tiveram em pouca conta a fé jurada e que souberam manobrar astuciosamente os espíritos dos homens os que fizeram grandes coisas; e, por fim superaram aqueles que se fundaram na lealdade.

Devemos, então, saber que há dois gêneros de combate: um que se serve das leis, outro que se serve da força. O primeiro é próprio do homem, o segundo dos irracionais; mas porque o primeiro muitas vezes não basta, convém recorrer ao segundo. A um príncipe é necessário, portanto, saber deveras usar ou o animal ou o homem. (...)

Estando, então, um príncipe necessitado de saber usar bem o animal, deve eleger como tal a raposa e o leão; porque o leão não se defende das armadilhas e a raposa não se defende dos lobos. Necessita, pois, de ser raposa para conhecer as armadilhas, e leão para amedrontar os lobos. (...) Disso se poderia dar infinitos exemplos modernos, e mostrar quantas tréguas, quantas promessas se tornaram inúteis e nulas pela infidelidade dos príncipes; e aquele que melhor soube usar a raposa foi quem melhor triunfou. Mas é necessário saber disfarçar bem esta natureza, e ser grande fingidor e dissimulador: e são tão simples os homens, e obedecem tanto às necessidades presentes, que aquele que engana sempre encontrará quem se deixe enganar.

Dos exemplos frescos não quero eu silenciar acerca de um. [O Papa] Alexandre VI nunca fez outra coisa, nunca pensou noutra coisa que não fosse enganar os homens, sempre encontrou assunto para o poder fazer. E nunca houve homem que tivesse maior eficácia no asseverar, e que com maiores juramentos afirmasse uma coisa, e que a observasse menos; todavia sempre os enganos lhe resultaram ad votum [segundo o seu desejo], porque conhecia bem este aspecto do mundo.

Não é necessário a um príncipe possuir todas as supra escritas qualidades, mas sim, é necessário parecer possuí-las. Assim, ousarei dizer isto de que, tendo-as e observando-as sempre, são danosas, e parecendo tê-las, são úteis: como é bom parecer piedoso, fiel, humano, íntegro, religioso, e sê-lo; mas guardar tal disposição de ânimo que, necessitando

não o ser, possa e saiba o príncipe desempenhar o contrário. E deve entender-se isto de que um príncipe, e mormente um príncipe novo, não pode respeitar todas aquelas coisas pelas quais os homens ganham o renome de bons, desde que está assaz carecido, para manter o Estado, de agir contra a fé jurada, contra a caridade, contra a humanidade, contra a religião. E, assim, é preciso que tenha um ânimo disposto a volver-se conforme os ventos e as variações da fortuna lhe ordenem, e que, como acima se disse, não saia do bem, podendo, mas saiba entrar no mal, necessitando.

(...) Faça então um príncipe por vencer, e manter o Estado: os meios serão sempre julgados honrosos, e louvados por todos. Porque o vulgo apenas atende às aparências e ao desfecho das coisas; no mundo não há senão vulgo; e as minorias só se tornam poderosas quando as maiorias não têm onde apoiar-se. Certo príncipe dos tempos presentes, que não é conveniente nomear, nunca prega coisa que não seja paz e boa fé, sendo de uma e de outra inimicíssimo; e uma e outra, quando as tivesse observado, ter-lhe-iam tirado a reputação ou o Estado.

(...)

Capítulo XXVI – Exortação para tomar a Itália e livrá-la das mãos dos bárbaros.

(...)

Querendo, então, a vossa ilustre Casa seguir aqueles homens excelentes que redimiram as suas províncias, é necessário, antes de tudo, como verdadeiro fundamento de qualquer empresa, prover-se de tropas que lhe sejam próprias; porque não se pode conseguir ter nem mais fiéis, nem mais verdadeiros, nem melhores soldados. E ainda que cada um deles seja bom, todos em conjunto se tornarão melhores, quando se vejam mandados pelo seu príncipe, e honrados e mantidos por ele. É necessário, portanto, preparar-se tais tropas, a fim de poder com o valor italiano defender-se contra os inimigos externos.

(...) Não se deve, então, deixar passar esta ocasião, a fim de que a Itália, depois de tanto tempo, veja um redentor. Nem posso exprimir o amor com que seria recebido em todas aquelas províncias que padeceram invasões vindas de fora; com que sede de vingança, com que obstinada fé, com que piedade, com que lágrimas. Que portas se lhe fechariam? que povos lhe negariam obediência? que inveja se lhe oporia? que italiano lhe negaria a homenagem? A todos repugna este bárbaro domínio. Pegue, então, a vossa ilustre Casa neste assunto, com aquele ânimo e com aquela esperança com que se entra nas empresas justas; a fim de que, sob sua bandeira, seja esta pátria honrada, e, sob os seus auspícios, se verifique aquele dito de Petrarca:

*“Virtude contra furor
empunhará as armas; e fará breve o combate;*

*que o antigo valor,
no peito italiano, não está ainda morto.”*

(Esta empresa recomendada por Maquiavel viria a ser tentada, falhou, mas foi mesmo iniciada na prática pelo irmão de Lourenço II de Medici, após ser eleito Papa em Novembro de 1523, Júlio de Juliano de Medici. Este governou Florença após a morte do irmão em nome dos seus sobrinhos menores, Hipólito e Alexandre. Hoje os historiadores levantam a hipótese de Alexandre – que será mais tarde o primeiro duque de Florença – ter sido filho de Júlio de Juliano de Medici, o eleito Papa Clemente VII).

Retomando a obra de Gil Vicente, devemos sublinhar o inegável e profundo amor de Duardos por Flérída e o seu desejo imperativo de a conquistar, reconhecendo que, pela estratégia de engano adoptada, o leva a cometer as maiores atrocidades, – seguindo o sentido do clássico herói trágico – tal como é inegável que o carácter de uma personagem se manifesta pelo seu agir na *acção dramática* da peça – *vê o que faço e não o que digo* – e, observando o comportamento do *príncipe* Duardos, verificamos que ele está *deveras morto de amores* por Flérída, mas verificamos também que tem consciência plena do seu agir com falsidade e, apesar disso, mantém firme o seu ardil, até culpando Cupido pela situação em que se encontra: *Que quando Amor me prendió / dixo: presto has de morir. / Por justicia / luego me sentenció / y aluéngame el vivir* (1425) / *con malicia*. Pois, prosseguindo com a sua conquista até obter um sucesso absoluto, constatamos que ele não se demove de seguir a estratégia traçada por Olimba – e por ele mesmo assumida, – apesar do seu mais profundo arrependimento pela tristeza e infelicidade causada pelas suas acções (1562, versos: 1285-1320). Após ter recorrido ao suborno e a uma absoluta traição (magia), nem sequer a sua sublime contrição (o mais belo e famoso diálogo com Artada) o leva a mudar a sua estratégia, porque embora ele se sinta pesaroso pela malvadez da sua actuação, ainda assim, mesmo nessa situação, o *Príncipe* mantém firme a sua malícia e o seu disfarce – a falsidade – a fim de concluir os seus objectivos na sua totalidade, até à rendição incondicional e completa do objecto da sua conquista.

Portanto, o sentido da peça manifesta-se pela personagem do *príncipe* Dom Duardos, na figura do clássico herói trágico, pelo seu carácter – o seu agir na *acção dramática* – conduzindo à sua própria *tragédia patética* (sentimental) e à de Flérída. Ela, vítima de engano e traição, perdida a sua liberdade, rende-se ao amor. Ele o conquistador glorioso, vítima do seu próprio agir, imperativo e dominador, porque, por ela trai todos os seus valores mais ínti-

mos. Conduzindo este sentido ao seu âmago mais profundo, no *mythos* da *tragédia complexa* que constitui a peça: o seu sentido mais amplo formula-se pela perda da Liberdade com a morte do seu defensor às mãos daquele que domina e conquista Flérída, a quem já havia cortado a liberdade. Então, temos de considerar que a peça foi construída para evidenciar essa conjunção, para que Flérída possa receber, tomando das mãos do seu conquistador, a grinalda de rosas colhidas por Camilote, símbolo dos valores sociais e humanos revelados pela *revolta toledana* e pelas *Comunidades de Castela*. Flérída haverá de receber e deter a grinalda, exercendo o seu domínio. Pois a Espanha (Flérída), Castela de 1519 e 1520, se deve a honra da luta pelos ideais envolvidos, os valores sociais e políticos, pela Liberdade dos povos. Assim, Duardos ao reentrar em cena após o confisco da *grinalda (flores)* a Maimonda, pode afirmar a Flérída: *...//A vos señora, son debidas / flores, de más altas rosas / y peligro, / aunque estas, fueron cogidas / en las sierras más hermosas* (1885) / *deste siglo*. // *Y aquél que las cogió, / se puso en harta ventura / con serpientes...* / *Él, por Maimonda murió...*, (1890) / *y yo, por la hermosura / de las gentes*. E, como dissemos antes, Camilote na sua intervenção perante o imperador havia dito: *Cogi en bravas montañas / esta grinalda de rosas* (395) / *por hazaña / entre diez mil alimañas / muy fieras muy peligrosas / cosa estraña...*

Na verdade, o comportamento do príncipe Duardos corresponde ao paradigma político, não só da época, como verificámos pelo trecho transcrito da obra de Maquiavel, mas de todos os tempos, no seu agir como político, o príncipe adopta e segue à risca uma estratégia manhosa (como raposa), montando o ardil para atrair, em seu próprio benefício, a ambição dos povos que quer conquistar: ele mente, suborna, engana e trai pelo seu amor a Flérída, e (como leão) mata Camilote, seu opositor, e esfola depois Maimonda (pondo termo à Liberdade, fâ-la desaparecer), actuado como um príncipe na conquista de um novo Estado.

Portanto, na medida possível de um breve resumo, podemos concluir que o *sentido dialéctico* da peça, a *Tragédia Dom Duardos*, apresenta a forma comum de domínio dos povos – pela sua *fealdade*, Liberdade – em benefício do (rei, imperador) príncipe conquistador – pela sua *beleza*, Nobreza – destruindo tudo o que possa constituir luta pela Liberdade, com a completa rendição de valores e ideais de amor e fraternidade (comunidade), dominando seja pela força seja com falsidade, pela ambição do Poder e Riqueza num confronto com a fragilidade do amor humano nas suas mais diversas facetas, destacando-se pela dialéctica na – conquista do Estado – conquista de Fléri-

da, merecedora da homenagem pelo despertar e despoletar da defesa dos valores e ideais de amor e fraternidade comunitária no seu próprio território (Horta).

Como em outras peças do autor, claramente se comprova a asserção de Aristóteles na *Poética* sobre a Arte e a História, mas mais, nesta peça como em algumas outras, a sublimação ultrapassa o momento histórico e a época, permanecendo e evidenciando o drama universal, social e humano, do amor, da liberdade do Homem (Flérída), da liberdade e fraternidade humana (comunidades) em dialéctico confronto com o domínio imperativo e imperial.

Ainda hoje o *Príncipe* Duardos, de Gil Vicente, constitui uma das melhores representações do líder da política imperial – em geral estrangeiro – embora a realidade quotidiana se apresente reles, desumana e atroz (ao contrário do sentido sublimar da *Tragédia Dom Duardos*), e a maioria dos seus políticos, figuras grotescas do Príncipe vagueando na tragédia universal da humanidade, não como caricaturas, porque estas pertencem à Comédia. Mais raras de encontrar são manifestações de Camilote e Maimonda. Contudo, o povo continua muito bem representado pelos hortelãos, Julião e Constança, com os jovens filhos – Francisco e João – exigindo ou contestando, o povo que até propõe casamentos ou oferece ao Príncipe a sua Grimanesa. Mas, na peça como na realidade actual, o *Príncipe*, mesmo quando se faz passar por trabalhador, vestindo trajos vis, enganando e subornando para obter dos povos os apoios e cumplicidade, ainda assim, ele manifesta o maior desprezo pela condição popular.

Sobre a *forma aparente* da peça, o enamoramento das figuras de Duardos e Flérída, o disfarce e o seu *aparente* motivo e suas consequências, tanto em ambas as personagens como nas outras, o texto da peça é bastante claro e, da nossa parte dispensa quaisquer comentários, muito embora sobre essa questão se tenham escrito milhares de linhas com a contribuição de diferentes autores que, em geral, procuram justificar as contradições das suas próprias interpretações, em confronto com a clareza evidente dada pelo texto da peça, contribuições que, para nós, não merecem maior atenção, mas os leitores mais estudiosos, na bibliografia dedicada ao autor e à peça, terão oportunidade de ler e reler sobre o assunto.

NA CONTINUIDADE DO TEMA BASE

Sobre a *trama* (o *enredo* e o *mythos*) de *Dom Duardos*, dissemos o que nele encontrámos de bastante para a compreensão da importância das *Comunidades de Castela* na obra de Gil Vicente. Noutro lugar abordamos outra peça que se constitui como uma figuração deste mesmo assunto, apresentando o *mythos* do *Auto de Inês Pereira*, lembrando que, se considerarmos como verdadeiro o desafio a Gil Vicente que se encontra registado no texto que antecede o da peça *Inês Pereira*, e na sequência de *Dom Duardos*, a resposta do autor foi múltipla e triunfante. Múltipla, (1) porque a sua nova peça responde à resolução do provérbio com várias situações exemplificadas, incluindo o concluir, pelo sentido geral da peça; (2) porque passando (o cavaleiro) de cavalo para jumento – sem a perda de qualidade de cada um dos animais – *Inês Pereira* trata o mesmo assunto que *Dom Duardos*, formulando o *mythos* a partir dos factos históricos bem mais pormenorizados, recriando uma *realidade de facto* (na acção dramática) com uma outra *forma aparente*; e (3) ainda porque o provérbio «*mais quero asno que me leve que cavalo que me derube*», surge também aplicado à carreira do autor na Corte portuguesa.

Tragédia Dom Duardos

A peça *Dom Duardos* tem duas versões que apresentam alguns pormenores diferentes, correspondendo a segunda a uma simplificação para retirar as crianças que fazem parte do enredo da primeira versão, preenchendo o autor a acção dramática com alguns outros pormenores de substituição pelo facto daquela retirada.

Como já afirmámos, essa alteração poderá ter correspondido a alguma exigência de el-rei João III, para que a peça viesse a ser representada, sem as crianças, na despedida de Leonor de Habsburgo, a rainha viúva de Manuel I, em dia de Maio de 1523. O texto da primeira versão da peça, – a que consta da *Copilaçam de 1562* – pelo que deduzimos do texto apelidado como *prólogo* que consta da segunda versão (compilação de 1586) e que transcrevemos páginas atrás,³⁴ deve ter correspondido a uma prova de recandidatura de Gil Vicente, ao cargo que tinha ocupado (ou semelhante) ao serviço de el-rei Manuel I. O responsável pela actividade perante o rei, ou conselheiro para tais funções, seria o Conde do Vimioso, assim se justificando a Carta de Gil Vicente a ele dirigida, que a seguir se transcreve.

De Gil Vicente ao conde do Vimioso, a quem o el rei remeteu sobre um despacho seu. Foi isto em tempo de peste e o primeiro rebate dele deu por sua casa, e andava entam na corte um Gonçalo d'Ayola castelhano muito falador e medrava muito.

*Senhor, a longa esperança
mui curto prazer ordena
minha vida está em balança
e a muita confiança
nunca causou pouca pena.*

*Isto digo
polo que passo comigo
polo tempo que se passa
vejo minha morte em casa
e minha casa em perigo.*

34 - Carta *prólogo* da segunda versão de *Dom Duardos*, 1523 (1586), transcrito na página 52 desta publicação.

*Certo é nobre senhor
que quis Deos ou a fortuna
que quem serve com amor
quanto maior servidor
tanto menos importuna.*

*Daqui vem
que quem nam pede nam tem
e quem espera padece
e quem nam parece esquece
porque nam lembra a ninguém.*

*Muito debaixo da sola
trouxera quanto desejo
s'eu aprendera na escola
onde Gonçalo d'Ayola
aprendeu tanto despejo.*

*Que o sesudo
deste tempo fala tudo
quer vá torto quer direito
e tornando a meu respeito
pera mi sempre fui mudo.*

*Agora trago antre os dedos
ua farsa mui fermosa
chamo-a a Caça dos Segredos
de que ficareis mui ledos
e minha dita ouciosa.*

*Que o medrar
se estivera em trabalhar
ou valera o merecer
eu tivera que comer
e que dar e que deixar.*

*Porém por cima de tudo
o meu despacho queria*

*porque minha fantasia
ocupa o mais do estudo
todo em vossa senhoria.*

*E o cuidado
quando anda assi ocupado
cuida muito e nam faz nada
a vontade acho dobrada
mas o espírito cansado.*

Para a transcrição da peça optámos pela primeira versão, a de 1522, texto que a seguir apresentamos.

Dom Duardos, 1522 / 1523

Gil Vicente

Versão da *Copilaçam* 1562 - 1522

Começam as obras do livro terceiro, que é das Tragicomédias. E esta primeira é sobre os amores de dom Duardos príncipe de Inglaterra com Flérída filha do Emperador Palmeirim de Constantinopla.

Foi representada ao sereníssimo príncipe e poderoso rei dom João, o terceiro deste nome em Portugal.

Entra primeiro a corte de Palmeirim com estas figuras: Emperador, Emperatriz, Flérída, Artada, Amândria, Primaleão, dom Robusto, e depois destes assentados entra dom Duardos a pedir campo ao Emperador com Primaleão seu filho, sobre o agravo de Gridónia, dizendo:

[I – Parte]

[1.episódio]

1		
Dom Duardos	<i>Famosísimo señor vuesa sacra majestad sea enxalzada y viva su resplandor tanto como su bondad es pregonada.</i>	5
	<i>Y los dioses inmortales os den gloria neste mundo y en el cielo pues sobre los terrenales sois el más alto y facundo deste suelo.</i>	10

2 *Vengo señor a pedir
lo que no debéis negar
que vuestro estado* 15
*es por la verdad morir
y la verdad conservar
con cuidado.*

*Porque sois suma justicia
que es hija de la verdad* 20
*de tal son
que por ira ni amicia
no dexen vuestra majestad
la razón.*

3 *Porque si con muestra de rey* 25
*vendiereis después señor
falso paño
vos os quedaréis sin ley
y será emperador*
el engaño. 30

4 *Gridonia señor está
agraviada en extremo
y de manera
que de pesar morirá*
y pues señor esto temo 35
Dios no quiera.

Emperador *Esforzado venturero
muestra el razonamiento
que habéis hecho*

- Dom Duardos *que sois más que caballero.* 40
No soy más que cuanto siento
este despecho.
- 5
Primaleón le mató
a Perequín que ella amaba
como a Dios 45
así que a ella herió
y aunque con uno lidiaba
mató dos.
- Primaleão *Vos venís a demandallo?*
Dom Duardos *Por ventura sois señor* 50
Primaleón?
- Primaleão *Yo soy.*
Dom Duardos *Pues vengo a vengallo*
si el señor Emperador
no ha pasión.
- 6
Emperador *Caballero mal hacéis* 55
quien quiera que vos seáis.
Dom Duardos *Por qué señor?*
Emperador *Porque razón no tenéis*
y vuesa muerte buscáis
y no loor. 60
- Dom Duardos *Mucho sonada es la fama*
del vueso Primaleón
mas no dexa
de ser hermosa la dama
Gridonia que con razón 65
dél se aquexa.
- 7
Primaleão *Ahora lo veréis presto*
si tiene razón si no.
Dom Duardos *Ya se tarda*
que las armas juzgan esto. 70
Primaleão *Ora pues ver quiero yo*
quién las aguarda.

Neste passo se combatem, e temendo o Emperador a morte de tais dous cavaleiros, segundo se combatiam fortemente, mandou a sua filha Flérída que os fosse despartir, a qual diz:

Flérída *A paz a paz caballeros
que no son para perder
tales dos* 75
*y vuestos brazos guerreros
cesen por me hacer placer
y por Dios.*

8
*Y a vos hidalgo extranjero
pido por amor de mí* 80
*sin engaño
que vos seáis el primero
que no queráis ver la fin
deste daño.*

Dom Duardos *Señora luego sin falla* 85
*no por temor ni por Dios.
Soy contento
porque más fuerte batalla
contra mí traéis con vos
yo lo siento.* 90

9
*Oh admirable ventura
que en medio de una cuestión
en extremo
hallé otra más oscura
guerra de tanta pasión* 95
que la temo.

Flérída *Ansí noble caballero*
os vais sin más descubrir?
Dom Duardos *Yo vendré* 100
*cobraré fama primero
si amor me dexa vivir
más no sé.*

10
Flérída *Dibiérale preguntar
su nombre por lo saber*

y *hice mal.* 105
 Artada *Si no es el Doncel del Mar*
don Duardos debe ser
que es otro tal.

[2. episódio]

Ido dom Duardos e Primaleão, e Flérída assentada com a Emperatriz, entra Camilote cavaleiro salvagem com Maimonda sua dama pola mão e, sendo ela o cume de toda a fealdade, Camilote a vem louvando desta maneira:

11
 Camilote *Oh Maimonda estrella mía*
oh Maimonda frol del mundo 110
oh rosa pura
vos sois claridad del día
vos sois Apolo segundo
en hermosura.

Por vos cantó Salamón 115
el Cantar de los Cantares
namorados.
Sus canciones vuestas son
y vos le distes mil pares
de cuidados. 120

 12
 Maimonda *Todo loor es hastío*
en la perfección segura
y manifiesta
bien basta que en ser vos mío
se prueba mi hermosura 125
bien compuesta.

 Camilote *Bien decís.*
 Maimonda *Mas así es.*
 Camilote *Esperad señora mía.*
 Maimonda *Qué señor?*
 Camilote *Diana hermosa es* 130
pero quiere cadaldía
su loor.

- 13
*Y las diesas soberanas
muestran sañas y terrores
a deshora* 135
*cuando las lenguas humanas
no publican sus loores
cada hora.*
- Pues bien manifiesta y clara
es la hermosura dellas* 140
*y el valer
pues a vos no se compara
ni ellas ni las estrellas
a mi ver.*
- 14
Maimonda *Ni el mundo por mi vida.* 145
Camilote *Pues dexaos loar señora.*
Maimonda *Para qué?*
Camilote *Porque es cosa sabida
que quien ama y no adora
no tien fe.* 150
- Si esto fuese lisonjaros
como muchos que han mentido
a sus esposas.
Más eso me da miraros
que ver un vergel florido* 155
con mil rosas.
- 15
Maimonda *Ansí me dice el espejo
desa propria manera
desos prados.*
Camilote *Señora es mi consejo* 160
*de tomar la delantera
a esforzados.*
- A Costantinopla vamos
señora al Emperador
Palmeirín* 165
*allá quiero ir, veamos
lo que vuestro resplandor
obra en mí.*

- 16
*Yo porné esta grinalda
sobre vuesa hermosura
que es sobr'ella.
Veremos oh mi esmeralda
quién dirá que ama figura
tanto bella.* 170
- Maimonda *No es mucho que venzáís
teniendo tanta razón.* 175
- Camilote *A eso os vo
que cada vez que miráís
matáís de pura afición
a aquel que os vio.* 180
- 17
Maimonda *Ya un ángel me dixo eso.*
Camilote *Estando solos?*
Maimonda *Sí señor.*
Camilote *Apartados?*
Maimonda *Era ángel y pésaos deso?*
Camilote *Siempre me da vueso amor
más cuidados.* 185
- Pídoos que no habléis
ni con ángeles señora
desa suerte
si no ahorcarme haréis
y vos seréis causadora
de mi muerte.* 190
- 18
Maimonda *Vamos adonde queréis
celos no los escusáís
qu'el que ama
recela como sabéis
cuánto más vos que amáis
a tal dama.* 195
- Decidme señor os pido
es mayor dolor celar
con razón
o mayor no ser querido?* 200

Camilote *No ser querido y amar
es gran pasión.*

Chegam diante o Emperador e diz Camilote:

19 *Clarísimo Emperador* 205
*sepa vuestra majestad
imperial
que esta doncella es la flor
de la hermosa beldad
natural.* 210

Emperador *Cúya hija es si sabéis?*
Camilote *Hija del sol es por cierto.*
Emperador *Bien parece.*
En qué intención la traéis?
Camilote *Por mostrar por quien soy muerto* 215
que merece.

20
Emperador *Cobrastes alta ventura.*
Qué años habrá ella?
Camilote *Daré prueba* 220
*que a poder de hermosura
el tiempo vive con ella
y la renueva.*

*La primera vez que la vi
crea vuesa majestad
imperial* 225
*que dixé: oh triste de mí
atajada es mi edad
por mi mal.*

21
Empero señor será 230
*muchacha de cuarenta años
mas no menos.*

Emperador *Y que es vuesa cuánto habrá?*
Camilote *Señor míos son los daños
no ajenos.*

- Pero ella no tien cuya* 235
y aunque vengo con ella
como suyo
suyo soy y ella suya
y en ver cosa tan bella
me destruyo. 240
- 22 *Y demás de su beldad*
los hados la hicieron dina
de gran fiesta
de suerte que no está
en el mundo mujer divina 245
sino ésta.
- Pedila a los aires tristes*
que la ayudaron a criar
respondieron
con las tormentas que vistes 250
quando las islas del mar
se hundieron.
- 23 *A la nieve la pedí*
que del sol y también della
se formó 255
díxome: vete dahi
que quien pudo merecella
no nació.
- No le hacéis damas a ésta*
la debida cerimonia 260
a vuesa guisa.
- Amândria *Señoras qué cosa es ésta?*
 Artada *Ésta debe ser Gridonia*
o Melisa.
- 24 *Parece a la reina Dido* 265
 Flérída *y Camilote a Eneas.*
- Artada *Sí aosadas.*
 Flérída *Espantado es mi sentido*
quién hizo cosas tan feas
namoradas? 270

- Emperador *Son los milagros de amores
maravillas de Copido
oh gran dios
que a los rústicos pastores
das tu amor encendido* 275
como a nos.
- 25 *Y a Camilote hace
adorar en esa muerte
por mostrar
que hace cuanto le place* 280
*y que nadie no le es fuerte
de acabar.*
- Tales fuerzas no tuvieron
otros dioses poderosos
que hace ser* 285
*a los que nunca se vieron
enamorados deseosos
sin se ver.*
- 26 *Éstos son amores finos
y de más alto metal* 290
*porque son
los pensamientos divinos
y también es divinal
la pasión.*
- Los amores generales* 295
*si dan tristeza y enojos
como sé
aunque sean especiales
primero vieron los ojos
el porqué.* 300
- 27 *Mas el nunca ver de vista
y ser presente la ausencia
y conversar
es tan perfecta conquista*

- que traspasa la excelencia
del amar.* 305
- Camilote *Todo eso padeció
mi corazón dolorido
que por fama
desta dama se perdió* 310
*y sin verla fui ardido
en viva llama.*
- 28
Maimonda *Decidme por vuesa vida
cuando me vistes qué vistes?*
- Camilote *Vi a Dios* 315
*y la campana tañida
de la fama que hecistes
para vos.*
- Amândria *No podía menos ser
porque es una Policena.* 320
- Artada *Tal es ella.*
- Camilote *Bien podéis escarnecer
mas juro a Dios que ni Elena
fue tan bella.*
- 29
Artada *Algo será más hermosa
Flérída.* 325
- Camilote *Quién? Aquella?
Asaz de mal.
Por Dios vos estáis donosa
comparáis una estrella
a un pardal.* 330
- Dom Robusto *Mucho os demandáis vos.*
- Camilote *Queréislo vos demandar?*
- Dom Robusto *Sois caballero?
Si lo sois juro a Dios
que os haga yo tornar
majadero.* 335
- 30
*Y en Flérída habláis vos?
Nadie es dino de vella*

- ni osamos
porque nos defende Dios
que no pensemos en ella
que pecamos.* 340
- Y manda no sé por qué
que por do vaya o esté
la tierra sea sagrada
y sea luego adorada
la pisada de su pie.* 345
- 31 *Oh hereje entre barones
puede ser mayor locura
que la excelsa hermosura
compararla com tizones
contra Dios contra natura?* 350
- Camilote *Ante que hayamos enojos
caballero abrí los ojos
que debéis tener lagaña
y veis por tela d'araña
cúmpleos poner antojos.* 355
- 32
Dom Robusto *A qué tengo de mirar?*
Camilote *La belleza de Maimonda
que en la tierra a la redonda
no se halló nunca su par...* 360
- Ni señora de su suerte!*
- Dom Robusto *Más cercana os es la muerte
que la verdad caballero!*
Camilote *Yo he sido tan certero
que os juro que os acierte.* 365
- 33
Dom Robusto *Decid antes que os conquiste
con los hinojos hincados
la oración de los ahorcados
que es ell Anima Christe...* 370
- Por vuesa ánima y pecados.*

- Camilote *Oh Maimonda mi señora
vos me quitáis el recelo.*
- Dom Robusto *Yo os juro a Dios del cielo
que presto la dexéis ora.* 375
- 34
Camilote *Vos ya no sois don Duardos,
ni menos Primaleón,
no sereis?*
- Dom Robusto *Ni soy de los más bastardos
en esfuerzo y corazón
como veréis.* 380
- Y debéis por honra vuesa
pues de morir tenéis cierto
desta trecha
buscar luego antes de muerto
el que os haga la huesa
muy bien hecha.* 385
- 35
Camilote *Ansí?*
- Dom Robusto *Sí don Salvaje.*
- Camilote *Muy alto esclarecido
Emperador
yo nunca sufrí ultraje
sino sólo ser vencido
del amor.* 390
- Cogí en bravas montañas
esta grinalda de rosas
por hazaña
entre diez mil alimañas
muy fieras muy peligrosas
cosa estraña.* 395
- 36
*Y pues a tan peligrosa
ventura de buena gana
me ofrecí
la doy a la más hermosa
que nació en la vida humana
hasta aquí.* 400
405

*Y cualquiera caballero
desta corte que dixiere
que su dama
la merece por entero,
salga y muera el, que moriere* 410
por la fama.

37
*Y aun cualquier que dixiere
que a Flérída conviene
más que a ella
yo le haré conocer* 415
*que miente con cuanto tiene
delante ella.*

Dom Robusto *Yo os lo quiero combatir.*
Camilote *Vos señor Emperador*
dais licencia? 420
Emperador *Sí, doy, y allá quiero ir
ver el campo, y el loor,
y la sentencia.*

[3.episódio]

Estes se vão todos e entra a infanta Olimba com dom Duardos.

38
Olimba *Cuánto tiempo ha señor*
don Duardos que partistes 425
de Inglaterra?
Dom Duardos *No lo sé porque el amor*
en la cuenta de los tristes
siempre yerra.

Después que a Flérída vi 430
quando con Primaleón
combatía
perdí la cuenta de mí
y cobré esta pasión
que era mía. 435

- 39
*Alcanzó paz a su hermano
trúxome guerra consigo
sólo en vella
tal que no es en mi mano
haber nunca paz comigo
ni con ella.* 440
- Olimba
*Decidme señora ifanta
Flérída cómo la haberé?
Con fatiga
porque es su gravedad tanta
mi señor que yo no sé
qué os diga.* 445
- 40
*Más es eso de hacer
que vencerdes a Melcar
en Normandía
ni cuando fuistes prender
a Lerfira en la mar
de Turquía.* 450
- Ni matardes al soldán
de Babilonia que matastes
y tan presto
por librardes de afán
Belagriz como librastes.
Más es esto!* 455
- 41
Dom Duardos *Esa guerra es ya vencida
en ésta quería esperanza
de vencer.* 460
- Olimba *No la tengáis por perdida
que lo mucho no se alcanza
a bel placer.* 465
- Muchos son enamorados
y muy poços escogidos
que amor
a los más altos estados
aunque los haga abatidos
es loor.* 470

- 42
*Dílogo porque si a Flérída
 amáis como habéis contado
 y referido
 cúmpleos mudar la vida
 y el nombre y el estado
 y el vestido.* 475
- Dom Duardos *Y aun el ánima mía
 mudaré de mis entrañas
 al infierno.* 480
- Olimba *Si amáis por esa vía
 haréis las duras montañas
 plado tierno.*
- 43
*Iros hes a su hortelano
 vestido de paños viles
 con paciencia
 de príncipe hecho villano
 porque las mañas sotiles
 son prudencia.* 485
- Y asentaros hes con él
 después que le prometiéredes
 provecho
 y avisaros hes d'él
 que no sinta en lo que hicierdes
 vueso hecho.* 490
- 44
*Llevad estas piezas de oro
 y esta copa de las hadas
 preciosas
 ternéis las noches de moro
 y ternéis las madrugadas
 muy llorosas.* 500
- Haced que beba por ella
 Flérída, porque el amor
 que le tenéis
 a ella os terná ella
 y perdida de dolor
 la cobraréis.* 505

- 45
Dom Duardos *A los dioses inmortales
suplico señora mía
os den gloria* 510
*y aministren a mis males
camino por esta vía
de vitoria.*
- Olimba *Amén y así será
porque en Venus confío* 515
*mi señora
que lo que suele hará
y le enviaré el clamor mío
cada hora.*

[II – Parte]

[4. episódio]

Vão-se dom Duardos e Olimba e vem os hortelões da horta de Flérída: Julião, Costança Roiz sua mulher e Francisco e João seus filhos, e diz Julião:

- 46
Julião *Costanza Roiz amada.* 520
Costança Roiz *Mi Julián qué mandáis?*
Julião *Que miréis como regáis
que estragais la mesturada
Que esta huerta
me tiene la vida muerta.* 525
Costança Roiz *Amargo estáis.*
Julião *Tapad presto.*
Costança Roiz *Mi amor qué fue ahora esto?*
Francisco *No sé quién llama a la puerta.*
- 47
Julião *Mi fe sea quien quisiere!
Monda acaba norabuena...,* 530
ve, abaxa la melena!
Francisco *Par'al ruín, que tal hiciere...*
Vaya Juan!
João *Primero vendrá del pan*

- y tocino, una pieza, 535
 que yo baxe la cabeza...
 Julião *Ve, apaña el azafrán!*
- 48
 João *Cuerpo de Dios con la vida!*
Pues, tengo el nabo regado
y el rosal apañado, 540
no merezo la comida?
- Julião *Es placer,*
mirad, señora mujer.
 Costança Roiz *Qué mirais, mi corderito?*
 Julião *Cuán ufano y cuán bonito* 545
está el pomar dende ayer.
- 49
 Costança Roiz *Oh qué cosa es el verano.*
 Julião *Mirad, mi alma, el rosal,*
cómo está tan cordeal...,
y el peral tan lozano... 550
- Costança Roiz *Cuán alegre y cuán florido,*
está señor mi marido,
el jazmín y los granados,
los membrillos cuán rosados...,
y todo tan florecido. 555
- 50
Los naranjos, y manzanos,
alabado sea Dios...
 Julião *Pues más florida estáis vos...*
- 51
 Francisco *Padre..., no oís batir*
a la puerta, ha ya un mes? 560
 Julião *Algo vienen a pedir...*
Quién está hí?
 Dom Duardos *De paz es.*
Julián, por Dios os ruego
que abráis.
 Julião *Sí, abriría,*
mas Flérída vendrá luego. 565

Dom Duardos *Pues Julián yo os dería
cosas de vuestro sosiego
y descanso y alegría.*

52
Julião *Esperad y llamaré
la señora mi mujer 570
que si es cosa de placer,
solo no lo quiero ver,
porque no lo gustaré...*

*Costanza Roiz, vení acá,
que sin vos soy todo nada... 575
Catad señor, que esta entrada
nunca se dio ni dará,
que esta huerta es muy guardada.*

Abre-lhe a porta e vendo-o em trajes de trabalhador lhe diz:

53
Julião *Pero donde sois hermano?*
Dom Duardos *D'Inglaterra.*
Julião *Y qué mandáis? 580*
Dom Duardos *Querría ser hortelano
si vos me lo enseñáis
y quiero decirlo llano.*

54
*En esta huerta señor
está terrible tesoro 585
de infinitas piezas d'oro
y sólo yo soy sabidor!*
Esto es cierto...
*Hagamos un tal concierto
que me tengáis simulado 590
y de vos perdé el cuidado
si tenéis esto encubierto.*

55
Julião *A la infanta qué diremos
si os viere aquí andar?*
Costança Roiz *Por hijo puede pasar 595
Julián le llamaremos.*

*Vendrá ora
y yo le diré: señora.
Y lo demás quiero callar.
Bien podéis aquí andar
y vengáis mucho en buenhora.* 600

Entrando dom Duardos na horta diz:

56
Dom Duardos *Huerta bienaventurada
jardín de mi sepultura
dolorida
yo adoro la entrada
aunque fuese sin ventura
la salida.* 605

Vem Flérída com suas damas, Amândria e Artada, e vem praticando pola horta sobre o desafio de dom Duardos com Primaleão:

57
Flérída *Oh cuánto honran la tierra
los caballeros andantes
esforzados.* 610
Amândria *Mucho enamora su guerra
y aborrecen los galanes
regalados.*

Flérída *Oh qué grande caballero.*
Artada *Cuál, señora?*
Flérída *Él que herió
a Primaleón.* 615
Artada *No vino tal venturero
a la corte ni se vio
tal corazón.*

58
Amândria *Supe señora quién era?* 620
Flérída *Nunca se me quiso dar
a conocer
mas a según su manera
gran señor a mi pensar
debía ser.* 625

- Artada *Cuán fuertemente lidiaba.*
 Amândria *Oh cómo se combatía*
apresurado.
- Flérída *Qué ricas armas armaba*
y cuán mañoso lo hacía
y cuán osado. 630
- 59
 Costança Roiz *Dios bendiga a vuesa alteza*
y os dé mucha salud
y logréis la juventud
sin fatiga ni tristeza. 635
- Estas rosas*
son de las más olorosas.
- Flérída *Serán de casta d'Hungría...*
Mas decidme: no es día
hoy de hacer afán?
Dónde es ido Julián
y toda su compañía? 640
- 60
 Costança Roiz *No, es día de holgar*
sino donde hay placer.
Un hijo nos vino ayer
que nos quitó gran pesar. 645
- Flérída *Bendígaos Dios*
otro hijo tenéis vos?
- Costança Roiz *Veinte años hace este mes.*
- Flérída *Pues que vuesto hijo es*
decilde que venga a nos. 650
- 61
 Costança Roiz *Viene roto, hasta mañana*
No osará parecer.
- Flérída *El hombre queremos ver*
que los paños son de lana. 655
- Costança Roiz *Julián, mi hijo, mi diamán*
llámaos la princesa
Flérída.
- Dom Duardos *Mas diesa*
que todos alabarán.

- 62 *Cuál corazón osa ahora
en tan disforme visaje
y vil figura
ir delante una señora
tan altísima en linaje
y hermosura.* 660
- Y vos mis ojos indignos
cuáles hados os mandaron
siendo humanos
ir a ver los más divinos
que los dioses matizaron
con sus manos.* 670
- 63
Flérída *Ha mucho que eres venido?
En qué tierras andoviste
Julián?
No hablas?*
- Artada *Está corrido.* 675
Flérída *Cuánto había que fuiste?*
Artada *Quieres pan?*
- Amândria *Bendiga Dios el niño
cómo es bonito y despierto
no lo veis?* 680
Artada *Busquémosle un paxarito.*
Flérída *Éste ni vivo ni muerto
para qué es?*
- 64
Artada *Él sí aprovechará
para bestia d'atahona.* 685
Amândria *Con retrancas.*
Artada *Cuán despacio molerá.*
Amândria *O espulgará la mona
por las ancas.*
- Artada *Mas echémosle a nadar
en el tanque.* 690
Amândria *Bien será.*
Artada *Suso vamos.*

- Flérída *Por qué no quieres hablar?*
 Artada *Señora él hablará*
si lo echamos. 695
- 65
 Dom Duardos *Señoras cuando el corazón*
del esfuerzo tiene mengua
ya se piensa
que de fuerza y con razón
será turbada la lengua 700
y suspensa.
- Porque yo vide a Melisa*
esposa de Recendós
que Dios pintó.
Vi Viceda y Valerisa 705
por quien el rey Arnedós
se perdió.
- 66
Vi la hermosa Griola
emperatriz d'Alemaña
y sus doncellas. 710
Vi Gridonia una sola
imagen de gran hazaña
entre las bellas.
- Y vi Silveda y Finea*
graciosísima señora
mucho linda. 715
Vi las hijas de Tedeo
y vi la ifanta Campora
y Esmerinda.
- 67
Mas con vuesa hermosura 720
parecen mozas d'aldea
con ganado.
Parecen viejas pinturas
unas damas de Guinea
con brocado. 725
- Son unas sombras de vos*
y figuras de unos paños

- 730
- 735
- 740
- 745
- 750
- 755
- 760
- de Granada,
y tales os hizo Dios
que aunque esté mudo mil años
no es nada.
- 68
Flérida *Viste a Primaleón
en los reinos extranjeros
y sus famas?*
- Dom Duardos *No es de mi condición
de mirar a caballeros
sino a damas.*
- Artada *En ti se entiende mirar?*
- Dom Duardos *Conozco señora mía
que soy ciego
ni también puedo negar
que ciego sin alegría
ardo en fuego.*
- 69
Flérida *Debes hablar como vistes
o vestir como respondes.*
- Dom Duardos *Buen vestido
no hace ledos los tristes.*
- Flérida *Oxalá tuviesen condes
tu sentido.*
- Anda vete agasajar
con tus padres y hermanos
por los cuales
holgaré de te amparar.*
- Dom Duardos *Beso vuestas altas manos
divinales.*
- 70
Flérida *Vete con la bendición
a comer cebolla cruda
tu manjar.*
- Dom Duardos *Quien tiene tanta pasión
todo comer se le muda
en sospirar.*
- Artada *El bobo muy bien asenta
sus razones y dirán*

- sin letijo
si lo mira quien lo sienta
que no hizo Julián
aquel hijo.* 765
- 71
Amândria *Venida es la noche oscura
váyase vuesa alteza.*
- Flérída *Aquel tal
que lamenta su ventura
y exclama su tristeza
de qué mal?* 770
- Amândria *Es un modo de hablar
general que oís decir
a amadores:
que a todos veréis queixar
y ninguno veréis morir
por amores.* 775
- 72
*Julián sin saber qué es
quiere ordenar también
de queixarse
y muchos tales verés
mas querría ver alguém
que amase.* 780
- Si alguno al dios Apolo
hiciese adoración
por su dama
y esto estando solo
y llorando su pasión
éste ama.* 790
- 73
*Mas delante son Mancías
en ausencia son olvido
y el querer
es amar noches y días
y cuanto menos querido
más placer.* 795

Estas cousas vai Amândria dizendo indo-se Flérída com
elas recolhendo da horta, e idas diz dom Duardos a Julião:

72
Dom Duardos *Toda esta noche señor
me conviene trabajar
que el tesoro 800
de noche quiere el labor.
Yo me voy luego a cavar
como moro.*

Costança Roiz *Ora andad con Dios hermano
yo quiero cerrar mi puerta 805
bien cerrada.
Las noches son de verano
aunque durmáis en la huerta
no es nada.*

73
*Oh señores tres reis magos 810
que venistes de oriente
por vuestos santos milagros
que ayudéis aquel bergante
a buscar muchos ducados.*

Julião *Veníos acostar señora!... 815
Soledad tengo de ti,
oh tierras donde nasci...*

Costança Roiz *Ay mi amor, cantalda ahora.*

74
Canta Julião:

Julião *Soledad tengo de ti 820
oh tierras donde nascí.*

falado: *Bien solía yo mosicar
nel tiempo que Dios quería.*

Costança Roiz *Como os oyo cantar
llórame ell ánima mía.*

Julião *Vámonos ora acostar. 825*

[5.episódio]

[Amanhecer]

Solilóquio de dom Duardos:

- 75
Dom Duardos *Oh palacio consagrado
pues que tienes en tu mano
tal tesoro
debieras de ser labrado
de otro metal más ufano* 830
que no oro.
- Hubieron de ser robines
esmeraldas muy polidas
tus ventanas
pues que pueblan serafines* 835
*tus entradas y salidas
soberanas.*
- 76
*Yo adoro diosa mía
más que a los dioses sagrados
tu alteza* 840
*que eres dios de mi alegría
criador de mis cuidados
y tristeza.*
- A ti adoro causadora
deste vil oficio triste* 845
*que escogí
a ti adoro señora
que mi ánima quesiste
para ti.*
- 77
No uses de poderosa 850
*porque diciendo te alabes
yo vencí
ni sepas cuánto hermosa
eres, que si lo sabes* 855
ay de mí.
- Oh primor de las mujeres
muestra de su excelencia
la mayor
oh señora por quien eres*

*no niegues la tu clemencia
a mi dolor.* 860

78 *Por los ojos piadosos
que te vi neste lugar
tan sentidos
claríficos y lumbrosos* 865
*dos soles para cegar
los nacidos.*

*Que alumbres mi corazón
oh Flérída diesa mía
de tal suerte* 870
*que mires la devoción
con que vengo en romería
por la muerte.*

79 *Tú duermes yo me desvelo
y también está dormida* 875
*mi esperanza.
Yo solo señora velo
sin Dios sin alma sin vida
y sin mudanza.*

Si el consuelo viene a mí 880
*como a mortal enemigo
le requiero:
consuelo vete dahi
no pierdas tiempo comigo*
ni te quiero. 885

80 *Esto es ya claro día
darles he deste tesoro
porque el mío
es Flérída señora mía* 890
*de cuyo dios yo adoro
su poderío.*

Julião *Mala noche habéis llevado*
Dom Duardos *harto oscura sin lunar.*
Y sin placer.

Costança Roiz	<i>Vueso almozo está guisado.</i>	895
Dom Duardos	<i>Trabajar y sospirar es mi comer.</i>	
81	<i>Veis aquí lo que saqué aquesta noche primera.</i>	
Julião	<i>Oh qué cosa pardiez aína diré que no es Flérída en su manera tan hermosa.</i>	900
Dom Duardos	<i>Ay ay.</i>	
Julião	<i>Venís cansado?</i>	
Dom Duardos	<i>Mi corazón lo diría si osase.</i>	905
Costança Roiz	<i>Comeréis un huevo asado mi hijo mi alegría o qué queréis que os ase?</i>	
82	<i>No hablemos en comer dexadme gastar la vida en mi tesoro. Esta copa ha d'haber Flérída que es descendida de un rey moro.</i>	910
	<i>Ésta le viene de herencia de sus agüelos pasados cumple a nos dársela por conciencia y los trecientos ducados para vos.</i>	915
83	<i>Oh mi hijo y mi hermano mi santo descanso mío y de mi vida Dios os truxo a nuestra mano y fue por él yo os fio la venida.</i>	920
Costança Roiz		925

- Su alteza vendrá ora
que ya acabó de jantar
ha buen rato.* 930
- Julião *Oh Dios quién tuviera ahora
para os agasajar
un buen pato.*
- 84
Costança Roiz *Andad acá hijos míos
y pornemos en recado
lo que hallamos.* 935
- Dios sabe ora cuán vacíos
y sin blanca ni cornado
nos hallamos.*
- Vamos hijo a la posada
y descansaréis siquiera
de la noche
mala que habéis llevada
no faltará una estera
en que os eche.* 940
- 945
- Vem Flérída, Artada, Amândria à horta, e diz Flérída:
- 85
Flérída *Jesús qué cosa es ésta
no hacen hoy labor
ni ayer.*
- Artada *Terná ochavas la fiesta
de su hijo y su amor
con placer.* 950
- Flérída *Amandria por vida vuestra
que lo busquéis y llamaldo.*
- Amândria *Si señora.*
- Flérída *Y si os hiciere muestra
de poca gana dexaldo
por ahora.* 955
- 86
Amândria *Dice la señora infanta
que holgara de te ver
trabajar.* 960

- Dom Duardos *No será su gana tanta
cuanto será mi placer
de la agradar.*
- Amândria *Sabes sembrar toda suerte.*
- Dom Duardos *Señora soy singular 965
hortelano
mas esta tierra es tan fuerte
que pienso que el trabajar
será en vano.*
- 87 *Cavaré de corazón 970
y regaré con mis ojos
lo sembrado.
No cansará mi pasión
porque mis tristes enojos
son de grado. 975*
- Amândria *Señora por mi salud
que yo no puedo entender
hombre tal.*
- Dom Duardos *Oh triste mi juventud 980
tú veniste a mi poder
por mi mal.*
- 88 *De qué te queexas?*
- Flérída *De Dios*
- Dom Duardos *porque no nos hizo iguales 985
los nacidos
y sin mancilla de nos
nos dio ojos corporales
y sentidos.*
- Los ojos para mirar,
sentir para conocer
lo mejor, 990
alma para desear,
corazón para querer
su dolor.*
- 89 *Sabes ler y escrebir?*
- Flérída *Señora no soy acordado 995*

- si lo sé.*
- Flérída *Haste de tornar a ir?*
 Dom Duardos *Si me prendiò mi cuidado*
adó me iré?
- Costança Roiz *Señora hace gran siesta* 1000
coma vuesa alteza desta
fruta mia
pues le place con mi fiesta.
 Flérída *Amandria hacedme presta*
agua fría. 1005

Trazem a Flérída água pola copa encantada, e primeiro diz Amândria quando a vê:

- 90
- Amândria *Qué copa tan singular*
vuesa es ésta?
 Costança Roiz *Sí señora...,*
rosa mia!
 Amândria *Dios os la dexe lograr.*
 Costança Roiz *Mi hijo la truxo ahora* 1010
de Turquía.
- Flérída *Oh qué copa tan hermosa!*
Tal joya, cuya será?
 Dom Duardos *Vuesa señora,*
y no es tan preciosa 1015
como es la voluntad
que la dora.
- 91
- Flérída *Dónde la hubiste Julián?*
 Dom Duardos *En unas luchas reales*
la gané. 1020
 Flérída *Quiérola y pagártela han.*
 Dom Duardos *Si fuesen pagas iguales*
a mi fe.

Depois de beber, Flérída diz:

- Oh qué agua tan sabrosa*
toda se m'aposentó 1025
nel corazón.

*Y la copa muy graciosa
oh Dios libre a quien la dio
de pasión.*

92
Dom Duardos *Voy señora a trabajar... 1030*
Dios sabe cuán trabajado!

Flérída *Mucho mejor empleado
te debieras emplear.*

*Tu figura,
en tal hábito y tonsura, 1035*
causa pesar en te viendo.

Dom Duardos *Pues aún quedo debiendo
loores a la ventura.*

93
Flérída *No fuera mejor que fueras 1040*
*a lo menos escudero
muy honrado?*

Dom Duardos *Oh señora así me quiero
hombre de baxas maneras
que el estado.*

No es bienaventurado 1045
que el precio está en la persona.

Artada *Señora, es hora de nona,
y de os ir a vueso estrado.*

94
Flérída *Quédate adiós Julián.*
Dom Duardos *Yo señora, no me quedo, 1050*
*también vo...,
los cuidados quedarán,
pêro, yo quedar no puedo
tal esté.*

Flérída *Adónde te quieres ir? 1055*
*No te vayas por tu vida
tien sosiego
y si te habías de partir
para qué era tu venida
e irte luego? 1060*

95

*Si Julián se partiese
por causa de nuestra vieja
pesarm'hía...,
como si mucho perdiese.*

Artada

*Si conmigo se aconseja
no se iría.*

1065

Despois de idas, diz Julião a dom Duardos:

Julião

*Queréis ora que os diga
hermano, muy bien haréis,
que esta noche no cavéis
ni os deis tanta fatiga.*

1070

96

*Cenaremos
y antes que nos echemos
tomaremos colación.*

Dom Duardos

*Ni yo ni mi corazón
no cumple que reposemos.*

1075

*Hora es que os acojáis,
voy a cavar mi riqueza,
no que descubra tristeza
los secretos de mis ays.*

Solilóquio segundo de dom Duardos:

97

Dom Duardos

*Oh floresta de dolores,
árbores dulces, floridos,
inmortales,
secárades vuestas flores
si tuviérades sentidos
humanales.*

1080

1085

*Que partiéndose daqui,
quien hace tan soberana
mi tristura,
vos, de mancilla de mí,*

- estuviérades mañana* 1090
sin verdura.
- 98 *Pues, acuérdesete amor,*
que recuerdes mi señora
que se acuerde,
que no duerme mi dolor, 1095
ni soledad sola una hora
se me pierde.
- Amor, amor más te pido,*
que cuando ya bien despierta
la verás, 1100
que le digas al oído:
señora la vuesa huerta
y no más.
- 99 *Porque amor yo quiero ver*
pues que dios eres llamado 1105
divinal
si tu divinal poder
hará subir en borcado
este sayal.
- Que para seres loado* 1110
a milagros te esperamos
que lo igual
ya sin ti se está acabado.
Por lo imposible andamos
no por ál. 1115
- 100 *Alborada a ti adoro*
oh mañana a ti loamos
de alegría.
Quiero llevar más tesoro
y contentar a mis amos 1120
que es de día.

[III – Parte]

[6.episódio]

Vai-se dom Duardos e vem Flérída descobrindo a Artada o amor que tem a dom Duardos sem saber que era aquele, e diz:

- 101
Flérída *Oh Artada mi amiga
llave de mi corazón
tal me hallo
que no sé cómo os diga 1125
ni calle tanta pasión
como callo.*
- Deciros quiero mi vida
no que de tal desvarío
digo nada 1130
mas es una alma perdida
que habla en el cuerpo mío
ya finada.*
- 102
*Bien os podéis santiguar
de mí que soy atentada 1135
del amor
y amor en tal lugar
que no oso decir nada
de dolor.*
- Esconjuradme y sabréis 1140
desta ánima que os digo
ya defunta
quién era y de cuya es
dirá que del enemigo
toda yunta. 1145*
- 103
Artada *No entiendo a vuesa alteza.*
Flérída *Ni yo quisiera entender
a Julián...*
Artada *Jesus y vuesa grandeza*

vueso imperio y merecer
qué le dirán? 1150

Flérída *Mas qué haré?*

Artada *Qué haréis?*

*Tenéis príncipe en Hungría
y en Francia
que vos muy bien merecéis 1155
y príncipe en Normandía
que es ganancia.*

104

*Tenéis príncipe en romanos,
don Duardos en Inglaterra,
gran señor..., 1160
y todos en vuestras manos!*

Flérída *Julián me da la guerra
por amor.*

*Esta noche lo aceché
y dixo que es caballero 1165
y no hortelano...
Sabed d'él, por vuestra fe,
qué hombre es, que crer no quiero
que es villano.*

Vem Amândria com as donzelas músicas e diz:

105

Amândria *La emperatriz señora 1170
vuesa madre va a cazar
envíaos a preguntar
si iréis cazar ahora
o si holgáis más nel pomar.*

Flérída *No es razón 1175
que está en muda mi halcón
y el azor desvelado
y más ido el mi amado
hermano Primaleón.*

Vem Costança Roiz e diz chorando a Flérída:

- 106
 Costança Roiz *Ha hí azúcar rosado* 1180
señora en vuesa casa?
 Flérída *Para qué?*
 Costança Roiz *Mi hijo está mal tratado*
qu'el corazón se le abrasa.
 Flérída *No lo sé.* 1185
- Costança Roiz *Dos veces se ha amortecido.*
 Artada *Si lo apalpa la tierra.*
 Amândria *Quien guardó ganado en sierra,*
en el poblado es perdido...
- 107
 Costança Roiz *Es mi hijo muy sesudo* 1190
nueso señor me lo guarde
sospira de tarde en tarde
pero quéxase a menudo
qu'el ánima se le arde.
- Flérída *Qué será?* 1195
 Costança Roiz *Señora no sé qué ha*
sus lágrimas son iguales
a perlas orientales
tan gruesas salen dallá.

Vem dom Duardos com sua enxada e diz:

- 108
 Dom Duardos *Madre dónde iré cavar* 1200
que no puedo estar parado
ni sosiego?
No se entienda descansar
en mí porque descansando
muero luego. 1205
- Costança Roiz *Mas dexad hijo la azada*
y mirad estas doncellas
que aquí veis
requebraos con Artada
y hablad con todas ellas 1210
y holgaréis.

109
Flérída *Vamos pasar los calores
debaxo del naranjal.*
Dom Duardos *Señora ahí es natural
caerá flor en las flores.* 1215

Flérída *De manera
que siempre tienes ligera
la respuesta enamorada.
No os digo yo Artada
que va honda esta rivera?* 1220
Artada *Señora yo estoy espantada.*

110
Flérída *Tañed vuestos instrumentos
que pensativa me siento
y de un solo pensamiento
nacen muchos pensamientos* 1225
sin ningún contentamiento.

*Yo sospecho
en el centro de mi pecho,
y mi corazón sospecha,
que esta cosa va derecha* 1230
para yo perder derecho.

Tocam as damas seus instrumentos e diz Artada:

111
Artada *Señora qué cantaremos?*
Flérída *Julián lo dirá presto.*
Dom Duardos *Señoras cantad aquesto:*

Oh mi pasión dolorosa 1235
*aunque penes no te quexes
ni te acabes ni me dexes.*

*Dos mil sospiros envio
y doblados pensamientos
que me trayan más tromentos* 1240
al triste corazón mío.

*Pues amor que es señorío
te manda que no me dexes
no te acabes ni te quexes.*

- | | | | |
|--|--|------|--|
| 112 | | | |
| Flérída | <i>Mas cantad esta canción:</i> | 1245 | |
| | <i>Quien pone su afición
do ningún remedio espera
no se aquexe porque muera.</i> | | |
| Dom Duardos | <i>Mas podéis muy bien cantar:</i> | | |
| | <i>Aunque no espero gozar
galardón de mi servir
no me entiendo arrepentir.</i> | 1250 | |
| Cantam esta cantiga e acabada diz dom Duardos: | | | |
| 113 | | | |
| Dom Duardos | <i>No más por amor de Dios
que yo me siento espirar.</i> | | |
| | <i>Oh señoras</i> | 1255 | |
| | <i>quién fuese esclavo de vos.</i> | | |
| Artada | <i>Señora para más holgar
no son horas.</i> | | |
| Amândria | <i>La música debe ser
su madre de la tristura.</i> | 1260 | |
| Flérída | <i>Oh cuitada
quién me tornase a nacer
pues me tiene la ventura
condenada.</i> | | |
| 114 | | | |
| | <i>Holgara de oír cantar:</i> | 1265 | |
| | <i>Si eres para librar
mi corazón de fatigas
ay por Dios tú me lo digas.</i> | | |
| Dom Duardos | <i>Por deshecha cantarán:</i> | | |
| | <i>El galgo y el gavlán
no se matan por la prea
sino porque es su ralea.</i> | 1270 | |

- 115
Flérída *Adiós, adiós Julián,
esta huerta t'encomiendo
por tu fe.* 1275
- Dom Duardos *Mis ojos la mirarán...,
mas suspirando y gimiendo
la veré.*

Indo-se Flérída com suas damas chorando, diz Artada:

- Artada *Cómo vais así señora?*
- Flérída *No sé, llóranme los ojos
de contino...,
y también mi alma llora,
y son tantos mis enojos
que me fino.* 1280

Vendo dom Duardos a pena de Flérída, diz:

- 116
Dom Duardos *Oh mi ânsia peligrosa
dolor que no tiene medio
pues busqué
medicina provechosa
y con el mismo remedio
me maté.* 1285
1290
- Que si Flérída es herida
de tal dolor como yo,
tan extraño,
oh cuitada de mi vida...,
mi corazón qué ganó
en tal daño?* 1295
- 117
*Oh Olimba, qué heciste
que para remediarme
de mil suertes,
heciste a Flérída triste,
y verla triste es matarme
de mil muertes.* 1300

*La copa me echó en medio
de un placer que me desplace,
y descontenta,
pues ahora qué remedio
que lo que me satisface
me atromenta.* 1305

118 *Oh preciosa diesa mia,
yo confieso que peque
señora, a ti...,
y por eso ell alegría
del remédio que busque
es contra mí.* 1310

*Conozco que fue traición,
perdona rosa del mundo
al que peco,
porque fue mi corazón,
que con gran querer profundo,
te erró.* 1315 1320

[7. episódio]

Vem Julião visitar dom Duardos e vem cantando:

Julião *Éste es el calbi orabi,
el calbi sol fa mellorado.*

119
Dom Duardos *Quién tuviese el tu cuidado
y no del triste de mí.*
Julião *Cómo os va bon amí?* 1325
Dom Duardos *Cansado.*
Julião *Parece que habéis llorado.*
Dom Duardos *Nunca tan triste me vi.*

*No me hallo en esta tierra
y este tesoro me tiene
éste sólo me da guerra
que cuando andaba en la sierra
hacía vida solene.* 1330

- 120
Julião *Pues debéisos d'avezar
a vivir entre la gente
y será bien de os casar
en este nuestro lugar
con una moza valliente.* 1335
- Quiéroos dar
moza que tiene un telar
y arquibanco de pino...
Afuera, que ha de heredar
una burra, y un pumar,
y un mulato, y un molino...* 1340
- 121
*No os burléis hermano, vos,
que la pide un calcetero,
y un curtidor o dos,
y por aquí placera a Dios,
que saldréis de ser vaquero.* 1345
- Es moza baxa, doblada,
es morena pretellona,
graciosa, tan salada,
que no la mira persona
que no quede enamorada.* 1350
- 122
*Es muchacha que habrá
treinta años, que tiene muelas,
y según holgada está,
a la voluntad me da
que escusadas son espuelas.* 1355
- Júroos, hermano mio,
que os viene Dios a ver,
que aunque el padre fue judío
y su padre y su nació,
tiene muy bien de comer.* 1360
- 123
Dom Duardos *Sí, por Dios, que no os miento!
Íos, Julián amigo,* 1365

*no habléis cosa de viento,
qu'el cansado pensamiento,
harto mal tiene consigo.*

Julião	<i>Costanza Roiz, amor mio,</i>	1370
	<i>ah señora, vida mia.</i>	
Costança Roiz	<i>Qué me quereis, señor mio?</i>	
Julião	<i>Que sin vuesa compañía</i>	
	<i>no tengo placer ni brio.</i>	

124 *Estoyle diciendo yo,*
que case con Grimanesa,
pues que tanto bien halló
y para nos lo cavo,
que le demos buena empresa.

Costança Roiz	<i>Si la moza no rehúsa buen casamiento seria..., mas es una garatusa, que de mil otros se escusa que la piden cadaldía.</i>	1380
---------------	--	------

125		1385
Dom Duardos	<i>Fortuna, duélete de mí, y hace cuenta conmigo, no cobres fama por mí de cruel, porque está aquí el mi cruel enemigo.</i>	

Ahora vienes con esto, 1390
cuando yo, la muerte pido...
Oh mi dios señor Copido,
loado seas por esto
que a tal punto me has traído.

126	Julião	<i>Qué decís?</i>	
Dom Duardos		<i>Yo, m'entiendo!</i>	1395
Julião		<i>Anda hombre por honraros,</i>	
		<i>y ampararos, y obrigaros,</i>	
		<i>y aún vos estáis gruñiendo!?</i>	

*Por vida desta mi amada
que es la moza, y qué tal,
moza machuela, y doblada,
pescozo cuerto amasada,
salada como la sal...* 1400

127 *Y vos aún rehusáis
de casar con Grimanesa... 1405
Oh qué moza allí dexáis!
Dom Duardos Ruégoos mucho que os vais,
iré proseguir mi empresa.*

[IV – Parte]

[8. episódio]

Aparta-se dom Duardos dos hortelões, e porque a princesa Flérída querendo-se apartar desta conversação, temendo-se do mal que se lhe podia seguir, determinou de nam vir à horta, sobre este passo neste terceiro solilóquio dom Duardos diz o que se segue:

128
Dom Duardos *Tres días ha que no viene
guisándome está la muerte 1410
mi señora
señora quién te detiene?
No sé cómo estoy sin verte
sola una hora.*

*Pues de darme eres servida 1415
despiadosa batalla
y triste guerra
y mi paz está perdida
muerte llévame a buscalla
so la tierra. 1420*

129 *Que cuando Amor me prendió
dixo: presto has de morir.
Por justicia
luego me sentenció
y aluéngame el vivir 1425
con malicia.*

*Dios de amor no te contentas
que te quiero dar la vida
neste día
la misma que tú atromentas 1430
sácame la dolorida
alma mía.*

130 *Qué más quieres oh huerta?
Deseo verte arrancada
donde estó! 1435
Quema tu cierca, y tu puerta,
pues estás tan olvidada
como yo.*

*Tu, diosa, por qué no viene
ver qu'este suyo se va 1440
al infierno,
onde, por su amor pene,
y la gloria, será
que es eterno?*

Apertando o amor a princesa Flérída, e nam podendo comprir o
degredo que em si mesma pôs, manda primeiro Artada, e vendo-a
dom Duardos vir, diz antre si:

131
Dom Duardos *Aquí do viene Artada 1445
del mal lo menos es bueno.
Ya siquiera
mi ánima atribulada
dirá el mal de que peno
y la manera. 1450*

*Que no puede ser tan cruda
la doncella es bien criada
per nível
que no sea más sesuda
más secreta y más callada 1455
que cruel.*

132
Artada *Costanza Roiz qu'es della?
Dom Duardos Señora, qué la quereis?*

- Artada *Quiero rosas.*
 Dom Duardos *Yo las cogeré..., sin ella,* 1460
de mí no las tomaréis?
 Artada *Cuántas cosas...*
- Queréisme hacer entender*
quién sois, y lo que buskais
por aquí? 1465
 Dom Duardos *Y la que os manda eso saber*
por qué no le preguntáis
qué es de mí?
- 133 *Y por qué se ausento*
de dar vista al triste ciego 1470
extranjero
que su alteza cego
y ciego caí en el fuego
en que muero.
- No hay más piedad ni ley* 1475
que matarme en tierras estrañas
sin ventura.
Oh Flérída memento mei
que se gastan mis entrañas
con tristura. 1480
- 134
 Artada *Cómo señora tan alta*
cabe en vuesto corazón?
 Dom Duardos *Nell alma está*
toda sin ninguna falta
y en ell alma la pasión 1485
que me da.
- Porqu'el triste corazón*
está ocupado con fuego
y con fe
con sospiros, con razón 1490
con amores, con ser ciego
y esto sé.
- 135 *Pues dó cabrá mi alegría?*
Oh mis dolores profundos...,

- 1495
- ay de mí!*
Qué haré soledad mia!
Oh señora de mil mundos,
qué es de ti?
- 1500
- Artada *Algo debéis descansar*
en hablardes con Artada
su querida.
- Dom Duardos *Por qué no viene a holgar*
ha tres días?
- Artada *De anojada*
y arrepentida
- 1505
- 136 *Llorando le oí decir,*
que ha de mandar quemar
luego la huerta...,
y no ha 'quí de venir
a ver si puede olvidar
esta puerta.
- 1510
- Dom Duardos *No verná, por vuesa fe?*
- Artada *No hasta ser sabidora*
quién sois vos.
- Dom Duardos *Señora eso para qué?*
Soy suyo, ella es mi señora
y mi dios.
- 1515
- 1520
- 137 *Ya Flérída es sabedor*
que sois grande caballero...,
y más, barrunta
que seréis grande señor.
- Artada *Quien tiene amor verdadero*
no pregunta...
- 1525
- Ni por alto, ni por baxo,*
ni igual, ni mediano...
Sepa pues
que el amor, que aquí me traxo,
aunque yo fuese villano,
él, no lo es.

- 138
Artada *Eso queréis vos que baste
para tan alta princesa,
y de tal ley?
Antes que más ruegos gaste,
descobrid a aquella diesa
si sois rey.* 1530
- Dom Duardos *Qué merced me haría ella
si yo fuese su igual,
sin más glosa.
Flanqueza, se espera della,
como diesa imperial
milagrosa.* 1535
1540
- 139
*Para hacer merced, se vela,
para piedad, se atalaya
tal señora
para qué busca cautela,
con el triste que desmaya
cada hora?* 1545
- Y por qué señora me deshace,
si piensa ser yo, el señor,
que decís vos...,
si no, por qué no me hace
de nada por su loor,
pues es dios?* 1550
- 140
*Que si me pone en olvido
por nacer baxo vasallo,
y no señor,
será correr al corrido,
y al moro muerto, matallo,
que es peor.* 1555
- Artada *El diablo os truxo acá...,
que esas palabras no son
de villano.
No sé por qué os queda allá* 1560

*quién sois nese corazón
inhumano.*

- 141
Dom Duardos *Voyme, y no sé qué diga... 1565*
Decid, que no sé quién so
ni qué digo...,
ni qué haga, ni qué siga,
ni sé si soy hombre, yo,
ni estoy conmigo... 1570
- Decilde que, no tengo nombre,*
que el suyo, me lo ha quitado
y consumido...
Y decid que, no soy hombre,
y si hombre, desventurado 1575
y destróido.
- 142
Soy quien, anda y no se muda
soy quien, calla y siempre grita
sin sosiego..., 1580
soy quien, vive en muerte cruda
soy quien, arde y no se quita
de su fuego.
- Soy quien, corre y está en cadena*
soy quien, vuela y no s'alexa
del amor..., 1585
soy quien, placer ha por pena
soy quien, pena y no se aquexa
del dolor.
- 143
Y decilde que, si soy rey,
sospiros son mis reinados 1590
triunfales...,
y, si soy de baxa ley,
basta seren mis cuidados
muy reales.
- Artada *El diablo, que lo lleve! 1595*
Al diablo que lo doy!
Tan dulce hombre,

*el que a tanto s'atreve,
alto es, si en mí estoy,
El su nombre...* 1600

144 *Tengo de contar arreo
a Flérída su pasión d'él
que encobría
y lo que dice le creo
ella no lo há de creer
todavía.* 1605

Chega onde Flérída está e diz:

*Señora con este termo
que hizo en apartarse
de la huerta,
Julián, de amor enfermo
determinó declararse...,
y vengo muerta.* 1610

145 *Cuanto habló se redunda
que por vos es hortelano
y no reposa.* 1615

Flérída *Yo no sé en qué se funda.*
Artada *Señora, no es villano,
mas gran cosa...*

Flérída *Oh triste dixéraos ora
quién es, porque esto sabido
terná medio.* 1620

Artada *No dice más, mi señora,
sino que es hombre perdido
sin remédio.*

146 *Mas señora, vaya allá,
sola vuesa señoría,
y espere...,
si se le declarará,
o, con qué nueva osadía
la requiere.* 1625
1630

Flérída *Si yo hallo que de hecho
me habla claros amores
yo me fundo
que es así como sospecho
ser príncipe de los mayores* 1635
que hay en el mundo.

Entrando Flérída só polo pomar da horta vai dizendo:

147
Flérída *Cuán alegres y contentos
estos árboles están...,
en esto veo,
que no son graves tromentos* 1640
*los que sufre Julián
con deseo.*

*Que en la cámara adó estó
veo llorar las figuras
de los paños...,* 1645
*del dolor que siento yo,
y aquí, crecen las verduras
con los daños.*

148
*Y mis jardines texidos
con seda de oro tirado* 1650
*se amustiaron
porque mis tristes gemidos
teñidos de mi cuidado
los tocaron.*

Y yo, veo aquí las flores, 1655
*y las aguas perenales
y lo ál...,
tan ajenas de Dolores,
como yo, llena de males
por mi mal.* 1660

149
Dom Duardos *No sé qué viene hablando
la mayor diesa del cielo
entre sí...*
Si mal me viene rogando,

- ya los males son consuelo* 1665
para mí.
- Si ruega a Dios que me dé muerte*
nadie tiene en mí poder
sino ella
y dichosa fue mi suerte 1670
pues muerte no puedo haber
sino della.
- 150
 Flérída *Julián, ve tú ahora,*
y cógeme una manzana.
- Dom Duardos *Lo que yo digo,* 1675
discórdia quereis, señora,
oh mi guerrera troyana,
paz conmigo.
- La manzana que quereis,*
aunque vos la merecistes, 1680
vida mia,
es discordia que traéis
con que ya me despedistes
d'alegría.
- 151
 Flérída *Qué hablas, estás dormiendo!* 1685
Sueñas en la Troya ahora?
- Dom Duardos *Mas despierto*
del sueño de vuesto olvido...,
con que estos dias, señora,
me habéis muerto. 1690
- Flérída *Si supiese bien de cierto*
qu'eso me dices velando
matarm'hía.
- Dom Duardos *Yo no hago desconcierto*
en andaros contemplando 1695
noche y día.
- 152
Diesa mia, no peque
en adoraros, señora,

- la hermosura,
cómo contra ley, ni fe,
va aquel que os adora
por ventura.* 1700
- Adónde estuvo escondida
vuesa alteza, pues que sabe
mi pasión?* 1705
*Que piedad merecida
en tales señoras cabe
de razón.*
- 153
Flérída *Piedad tengo de ti,
que tu mal, para sanar,
no hay cura.* 1710
- Dom Duardos *Por qué, señora?*
Flérída *Porque oí
que, no se puede curar
la locura.*
- Dom Duardos *Pues qué haré, perdido el seso,
sin tener en tierra ajena
cura en mí?* 1715
*Pues pesad, en justo peso,
que por vos, reina serena,
lo perdi.* 1720
- 154
*Y perdí ell ánima mia,
si de perder yo ventura,
sois servida...
Perdí de ser quien solía...,
por la mayor hermosura
desta vida.* 1725
- Flérída *Quién solías tú de ser?*
Dom Duardos *De mozo, guardé ganado
y araba,
esto, sé yo bien hacer...,
después dexé el arado
y trasquilaba.* 1730

- 155
Después, estuve a soldada,
y acarreaba harina
de un molino... 1735
- Flérída Paréceme a mí Artada,
que este caso no camina
buen camino.
- Dom Duardos Ya lo veo alma mía
que es camino de dolor 1740
y de pesar.
- Flérída Adónde hallaste osadía?
- Dom Duardos En el templo del amor
sobre el altar.
- 156
Flérída Luego bien sospecho yo 1745
que no llega ahí villano.
- Dom Duardos Oh mi Dios,
no queráis saber quién so,
sed vos Roma, yo Trajano
para vos. 1750
- Sed para mí Costantino,
aquel noble emperador
me sed señora...,
y yo, la moza del molino,
la qu'él, hizo por amor 1755
emperadora.
- 157
Oh milagrosa señora
oh milagrosa princesa
divinal
no matéis quien os adora 1760
que ninguna santa diesa
hace mal.
- Flérída Vámonos daqui, Artada,
desta huerta sin consuelo
para nos. 1765
De fuego seas quemada

*y sea rayo del cielo
plega a Dios.*

158

*Oh hombre! No me dirás
– pues que me quieres servir – 1770
quién tú eres?
Dímelo a mí, no más,
ya sola te lo quiero oír
si quisieres.*

Dom Duardos

*Pláceme con tal cautela, 1775
– por hacer hechos discretos –
que estemos
sin sol, luna, ni candela,
que descubran los secretos
que hacemos. 1780*

159

*Será a horas, y en lugar,
que estén solas las estrellas
de presente,
los árboles, sin lunar...,
y Artada allí con ellas 1785
sin más gente.*

*Allí os descubriré
quién soy, y seréis servida...,
pues quereis
no crer quién yo soy, por fe, 1790
que por vos tomé esta vida
que me veis.*

160

*Y si tenéis desconsuelo
pensando que pera enojaros
esto quiero 1795
juro a los dioses del cielo
que solamente en miraros
temblo y muero.*

Artada

*Señor, mudad el pelejo,
id a vestir vuestos paños 1800
naturales,*

*ella habrá su consejo,
que estos pasos traen daños
inmortales.*

Vai-se dom Duardos e vão Artada e Flérída falando,
e diz Artada:

- | | | | |
|---------|---|------|--|
| 161 | | | |
| Artada | <i>Señora qué será aquí,</i> | 1805 | |
| | <i>si este hombre es caballero</i> | | |
| | <i>y no ál...,</i> | | |
| | <i>para qué es, triste de mí,</i> | | |
| | <i>dar por la vaca el vaquero</i> | | |
| | <i>principal?</i> | 1810 | |
| |
<i>Dotra parte, qué ha d'hacer,</i> | | |
| | <i>salvo, si es príncipe él</i> | | |
| | <i>de Normandía.</i> | | |
| Flérída | <i>Y quién se había d'atrever</i> | | |
| | <i>a mí si no fuese aquél</i> | 1815 | |
| | <i>o su valía?</i> | | |
| 162 | | | |
| Artada | <i>Paréceme mal señora</i> | | |
| | <i>quereros hablar a oscuras.</i> | | |
| Flérída | <i>Y a mí.</i> | | |
| Artada | <i>Yo duermo luego en la hora</i> | 1820 | |
| | <i>que anochece y sus dulzuras</i> | | |
| | <i>bien las vi.</i> | | |
| Flérída | <i>Qué remedio! Que yo me fino</i> | | |
| | <i>por saber quién es este hombre.</i> | | |
| | <i>Soy perdida,</i> | 1825 | |
| | <i>ardo en fuego de contino,</i> | | |
| | <i>con ânsias, que no han nombre</i> | | |
| | <i>ni medida.</i> | | |

[V – Parte]

[9.episodio] Peripécia, desenlace

Camilote, enquanto estas cousas passaram sobre o reto de Maimonda contra Flérída, matou dom Robusto e outros cavaleiros. Sabendo isto dom Duardos armou-se e foi-se ao campo e matou Camilote, e Amândria entra dizendo:

- 163
 Amândria *Camilote es muerto ya!*
 Flérída *De verdad?*
 Amândria *Sí, por cierto.* 1830
 Flérída *Quién lo mató?*
 Amândria *Ninguno lo sabe allá.*
Maimonda, que lo vio muerto,
luego ahuyó...

Va tras della el caballero... 1835
 Flérída *No es él de nuesa corte?*
 Amândria *Para mayo,* VV
es un príncipe extranjero,
tan presto le dio la muerte,
como un rayo. 1840
- 164
 Flérída *De qué estatura será?*
 Amândria *Del cuerpo de Julián*
y así hermoso...
Algunos dicen allá
qu'es el Caballero del Can, 1845
el famoso.

 Flérída *Asentaos y holguemos*
cantad algo mis doncellas
todas vos
que cedo al son de los remos 1850
fénecerán las querellas
de los dos.
- Cantam e tangem e acabando diz Artada:
- 165
 Artada *Acuérdeseos, señora, qu'el sol es partido*
de nuestro horizonte, y es noche cerrada,
la luna ahora es toda menguada, 1855
y so las estrellas quedó nel partido...

Eis que, parece la estrella Polas,
con la Bocina su carro guiando...
 Flérída *En eso estaba, Artada, pensando,*
dexadnos vosotras rezar aquí solas. 1860

166
 Artada *Qué caso seria, y buena fortuna,
 matar Julián aquel fiero hombre...*
 Flérida *Que no es Julián, Artada, su nombre,
 y él lo mato sin duda ninguna.*
Y este, m'afirmo ser mor caballero 1865
de toda la Grécia, y de todo el mundo,
y cada vez más, este caso es profundo,
que ahora, le quiero más que de primero.

Vem dom Duardos vestido de príncipe com a grinalda de Maimonda e diz:

167
 Dom Duardos *Oh cuán poquito servicio
 es poner por vos la vida...,* 1870
cuán pequeño,
que, no es gran beneficio
pagar la deuda debida
a su dueño.
Por vos, se debe morir, 1875
a vos, se debe el osar
alta infanta...,
que sois diesa del vivir,
y señora del matar
siendo santa. 1880
 168
A vos señora, son debidas
flores, de más altas rosas
y peligro,
aunque estas, fueron cogidas
en las sierras más hermosas 1885
deste siglo.
Y aquél que las cogió,
se puso en harta ventura
con serpientes...
Él, por Maimonda murió..., 1890
y yo, por la hermosura
de las gentes.

- 169
Flérída *Artada, qué le diré?*
Artada *Que viene muy gentil hombre...*
Flérída *Oh quién supiese su nombre!* 1895
Oh Dios, por qué no lo sé?
- Dom Duardos *Pero quiso vuesa alteza*
que deba besar la mano
de mi seda
y no de vuesa grandeza 1900
pues si yo me soy villano
ahí se queda.
- 170
Yo, a vos amo y no más,
por princesa, por ventura
no cuitado, 1905
que mucho queda detrás
de vuesa gran hermosura,
vueso estado.
- Por mí, por mí que yo por vos,*
y no por serdes tan alta, 1910
soy cativo!
Dadme la vida, mi Dios,
qu'el hombre adó no hay falta
bueno es vivo.
- 171
Flérída *Sea de qué suerte sea* 1915
allegada es vuesa tema
al engaño
queréis vencer mi pelea
y no queréis que me tema
de mi daño. 1920
- Queréis que pierda ell amor*
a mi padre y a mi señora
y al sosiego
y a mi fama y a mi loor
y a mi bondad que se desdora 1925
en este fuego.

172
Dom Duardos *No debéis considerar
qu'el lugar y las estrellas
y el modo
el amor y el callar* 1930
*mis dolores, mis querellas
vencen todo.*

Flérída *En todo cuanto deseo
en todo os hallo duro
hasta aquí* 1935
*todo siento todo veo
y todo se hace oscuro
para mí.*

173
Dom Duardos *Si al menor rincón llegáis
de mi ardente corazón* 1940
*encenderéis
candela con que veáis
que os pido galardón
que me debéis.*

Flérída *Qué será de mí Artada* 1945
*pues que amar y resistir
es mi pasión?*

Artada *Señora estoy espantada
y cantando quiero decir
la conclusión:* 1950

[Epílogo]

Cantiga:
*Al amor y a la fortuna
no hay defensión ninguna.*

174
Flérída *Aunque nunca se halló
al amor y a la fortuna
defensión* 1955
*debiera haber triste yo
para mí siquiera alguna
de razón.*

*Oh Ventura diesa mía
refugio de los humanos
soberano
tú sola tomo por guía
y entrégome en tus manos
por mi mano.* 1960

[Êxodo]

175
Patrão *Señor es ya plenamar
y son horas naturales
de partir
por que puedan bien nadar
las diez galeras reales
y salir.* 1965 1970

*Y las otras medianas
y las fustas y galeras
y las naves
están y vienen lozanas
espalmadas y ligeras
como aves.* 1975

176
Dom Duardos *Parta vuesa señoría
pues la noche hace oscura
y es hora.* 1980
Flérída *Qué decís señora mía?
Ya me di a la ventura
mi señora.*

*Y pues sabe este pumar
y la huerta mi dolor
tan profundo
quiero que sepa la mar
que el amor es el señor
deste mundo.* 1985

177
Artada *Por memoria de tal trance
y tan terrible partida
venturosa* 1990

*cantemos nuevo romance
a la nueva despedida
peligrosa:*

Romance por fim do auto:

En el mes era de abril 1995
de mayo antes un día,
cuando lirios y rosas
muestran más su alegría...
En la noche más serena
qu'el cielo hacer podía, 2000
cuando la hermosa infanta
Flérída ya se partía.
En la huerta de su padre
a los árboles decía:

Flérída *Quedaos a Dios mis flores* 2005
mi gloria que ser solía.
Voyme a tierras extranjeras
pues ventura allá me guía.
Si mi padre me buscare
que grande bien me quería 2010
digan que amor me lleva
que no fue la culpa mía.
Tal tema tomó conmigo
que me venció su profía
triste no sé adó vo 2015
ni nadie me lo decía.

Artada *Allí habla don Duardos:*

Dom Duardos *No lloréis mi alegría*
que en los reinos d'Inglaterra
más claras aguas había 2020
y más hermosos jardines
y vuestos señora mía.
Ternéis trecientas doncellas
de alta genelosía.

	<i>De plata son los palacios para vuesa señoría d'esmeraldas y jacintos d'oro fino de Turquía con letreros esmaltados que cuentan la vida mía.</i>	2025 2030
	<i>Cuentan los vivos Dolores que me distes aquel día cuando con Primaleón fuertemente combatía. Señora vos me matastes que yo a él no lo temía.</i>	2035
Artada	<i>Sus lágrimas consolaba Flérída que esto oía. Fuéronse a las galeras que don Duardos tenía cincoenta eran por cuenta todas van en compañía. Al son de sus dulces remos la princesa se adormía en brazos de don Duardos que bien le pertenecía. Sepan cuantos son nacidos aquesta sentencia mía: que contra la muerte y amor nadie no tiene valía.</i>	2040 2045 2050
178 Patrão	<i>Lo mismo iremos cantando por esa mar adelante..., a las serenas rogando. Y vuestra alteza mandando, que en la mar siempre se cante.</i>	2055

Este romance se disse representado e depois tornado a cantar por despedida.

Finis.

Enquadramento cronológico

...na História do Teatro Europeu

1492 Juan del Encina (1469 – 1527) – obra 1492-1527.

149-? Lucas Fernandez (1474 - 1542) – obra 149?-1514(?).

1502 Gil Vicente (146? – 1536) – obra 1502-1536.

1508 Ludovico Ariosto (1474 - 1533) – obra 1508-1532.

1513 Torres Naharro (1480 - 1530) – obra 1513-1530.

1518 Desde 1518, e entrando pelo século XVIII,
(re)impressão de obras avulsas de Gil Vicente.

1562 Primeira publicação da ***Copilaçam de todas as obras de Gil Vicente***, com Privilégio Régio, não isenta de cortes da Censura, e incompleta.

1548 Luis de Camões (1524? – 1580) – obra 1548-1578.

1553 António Ferreira (1528 – 1569) – obra 1553-1569.

1565 (1563-1567) Nascimento da *Comédia del Arte* em Itália.

1585 Marlowe (1564 – 1593) – obra 1585-1593.

1585 Miguel de Cervantes (1547 – 1616) – obra 1585-1616.

1590 William Shakespeare (1564 – 1616) – obra 1590-1616.

1598 Felix Lope de Vega (1562 – 1635) – obra 1598-1634.

1620 Pedro Calderon de la Barca (1601 – 1681) - obra 1620-1680.

1624 Tirso de Molina (1571? – 1648) – obra 1624-1648.

1645 Molière (1622 – 1673) – obra 1645-1673.

Teatro (obras) de Gil Vicente (reinado de Dom Manuel I)

1	1502	Visitação	x Jul. (Alcáçova), pelo herdeiro da coroa.
2	1502	Pastoril Castelhana	25 Dez. (Alcáçova), o Sucesso de Gil Vicente.
3	1503	Reis Magos	6 Jan. (Alcáçova), Líderes Europeus (Ibéria).
4	1503	Quatro Tempos	25 Dez. (Alcáçova), Triunfo do Verão.
5	1504	São Martinho	O Cavaleiro Cristão.
-	1505	*LUTO - Morte Isabel, a Católica	...em 26 Nov. de 1504.
	1506	(Sermão de Abrantes)	3 Mar. Abrantes, pregação na Igreja.
	1506	(Custódia de Belém) , Morre Beatriz	
-	1507	*LUTO - por Beatriz, mãe do Rei.	...em 30 Set. 1506.
6	1508	Alma . Criado, escrito em 1506-1507	Páscoa, (Paço da Ribeira), Basílica São Pedro.
7	1509	Índia . Criado, escrito em Abril... (a).	Portugal após a batalha naval de Diu.
8	1509	Quem tem farelos	Entrada de Henrique VIII na cena política.
-	1510	<i>...uma peça na festa do Corpus Christi</i>	
9	1510	Fé	25 Dez. (Capela Sistina - Nominalismo ?)
10	1511	Sebila Cassandra	24 Dez. (Concílios, Pisa, Guerra conta França).
11	1512	O Velho da Horta	1 Nov. pelo Museu do Vaticano (Cap. Sistina).
-	1513	(b). (c).	
12	1514	Fama (Portugal na Europa)	Após regresso da ‘Embaixada ao Papa Leão X’.
13	1515	Exortação da Guerra	Antes de 13 de Junho (à partida para Mamora).
-	1516	*LUTO - Morre Fernando, o Católico	...em 23 Jan. de 1516.
	1517	(Miserere) . (23 Jan. de 1517 ?)	Câmara da Rainha, oração pelo pai da rainha.
-	1517	*LUTO- Morre a Rainha Maria	(d). ...em 7 Mar. de 1517.
14	1518	Barcas I (Inferno)	
14	1518	Barcas II (Purgatório)	24 Dez., à Rainha Leonor de Avis (Lencastre).
14	1519	Barcas III (Glória)	Páscoa
15	1519	Viúvo	...ao Príncipe João
16	1520	...rainha Dido e Eneias (anónimo)	...para o Imperador, nunca representada.
17	1521	Fadas	20/21 Jan. Entrada dos Reis, à rainha Leonor.
18	1521	Cortes de Júpiter	Antes de 8 Ago., à partida de Beatriz.

a) Em Évora a 15 de Fevereiro de 1509, Gil Vicente - designado «ourives da senhora Rainha minha irmã» - foi nomeado por alvará régio «vedor de todas as obras que mandarmos fazer ou se fizerem d'ouro e prata para o nosso convento de Tomar e hospital de Todos os Santos da nossa cidade de Lisboa e mosteiro de Nossa Senhora de Belém», (Braamcamp Freire).

b) Em Évora, a 4 de Fevereiro de 1513, o rei nomeia «Gil Vicente, ourives da rainha minha muito amada e prezada irmã» para o cargo de «mestre da balança da moeda da cidade de Lisboa». No documento, ao alto e à esquerda, para facilitar a consulta e identificação das peças em arquivo, pela mão do funcionário da Chancelaria real foi escrita a anotação: «Gil Vicente trovador mestre da balança», (Braamcamp Freire).

c) Após a data referida mais acima, Gil Vicente figura entre os «procuradores dos mesteres» num contrato de doação outorgado pelos vereadores da Câmara Municipal de Lisboa, (Braamcamp Freire).

d) Por «carta régia» de 6 de Agosto de 1517, confirma-se a venda de Gil Vicente a Diogo Rodrigues do seu cargo de «mestre da balança da moeda desta nossa cidade de Lisboa» (Braamcamp Freire). Esta é a última notícia sobre Gil Vicente na sua actividade de ourives.

Teatro (obras) de Gil Vicente (reinado de Dom João III)

19	1521	Rubena*	...ao príncipe João
20	1522	Pranto de Maria Parda	Lisboa
21	1523	Tragédia Dom Duardos	1 Maio (2ª v.) Muge ou Almeirim
22	1523	Inês Pereira	Tomar
23	1523	Pastoril Português	Natal – Évora
24	1524	(Regateiras de Lisboa)	
25	1524	Vida do Paço (Dom André)	Évora
26	1524	Físicos	Lisboa (8 Set.). ao Mestre Gil
27	1524	Feira (das Graças)	Natal – Évora
28	1525	Frágua de Amores	5 ? de Fevereiro, Évora ou Alvito
	1525	<i>...pode faltar uma peça.</i>	
29	1525	Almocreves	Almeirim – Évora
30	1525	Aderência do Paço (Florisel)	Almeirim – 25 Out. ou 1 Nov.
31	1526	Templo de Apolo	20 Jan
32	1526	Tragédia de Liberata (Divisa de Coimbra)	Abril ?
33	1526	Ciganas	1 Maio
34	1526	Clérigo da Beira (Pedreanes)	Out. – Nov. Alcochete
35	1527	Nau de Amores	20 Jan – Lisboa
36	1527	Feira da Ladra (Escrivães do Pelourinho)	Abril – Lisboa
37	1527	Pastoril da Serra da Estrela	15 Out – Coimbra
38	1527	Donzela da Torre	Dez. (Natal) Almeirim
39	1528	Breve Sumário da História de Deus	Mar-Abr – Almeirim
40	1528	Diálogo de uns judeus sobre a Ressurreição	Abril-Mai – Almeirim
41	1528	Capelas	Lisboa
42	1528	Festa	Natal – Lisboa
43	1529	Triunfo do Inverno	1 Maio – Lisboa
44	1529	Juiz da Beira	Lisboa
		**	
	(...)	(...)	
	1536	Floresta de Enganos	

* *Rubena* pertence ao período do reinado de D. Manuel I, mas pela forma e estilo enquadra-se no teatro do período de D. João III.

** As peça produzidas a partir do final de 1529, embora se possam já datar, carecem ainda de acerto na sua ordenação. Estão listadas na página seguinte.

Peças de Gil Vicente do período de el-rei João III de Portugal, de entre 1529 e 1536 (ainda não listadas na tabela anterior).

Amadis de Gaula

Cananeia (1535)

Caseiro de Alvalade

Dom Luis e dos Turcos

Dom Fernando

Enanos

Escudeiro Surdo

Farsa Penada

Florença (a peça da autoria de João de Escobar será o *Auto do Duque de Florença*)

Floresta de Enganos (1536)

Jubileu de Amores (1531)

Lusitânia (1532)

Mistérios da Virgem, Mofina Mendes (1534)

Romagem de Agravados (1533)

Sátiros

Vicenteanes Joeira

Brás Quadrado ?

Triunfo de Cupido ? (1531)

Podem faltar ainda 6, 7 ou mais peças...

O Teatro de Gil Vicente, por Noémio Ramos

- (2017, prt, swf), Gil Vicente, Tragédia Dom Duardos, o príncipe estrangeiro.
 (2017, prt, swf), Gil Vicente, Inês Pereira, as *Comunidades de Castela*.
 (2017, prt, swf), Gil Vicente, Pastoril Português, os líderes na Arcádia.
 (2017, prt, swf), Gil Vicente, Vida do Paço, a educação da infanta e o rei.
 (2017, prt, swf), Gil Vicente, Físicos, e os amores d'el-rei João III.
 (2017, prt, swf), Gil Vicente, Feira (das Graças) ...da Banca alemã (Fugger).
 (2017, prt, swf), Gil Vicente, Frágua de Amor, ...a *mercadoria* de Amor.
 (2017, prt, swf), Gil Vicente, Aderência do Paço, ...da Arcádia ao Paço.
 978-989-97749-9-5 (2016, pdf). Gil Vicente, Auto dos Quatro Tempos, Triunfo do Verão...
 978-989-97749-8-8 (2016, pdf). Gil Vicente, Auto dos Reis Magos, ...(festa) Cavalgada dos Reis.
 978-989-97749-7-1 (2014, pdf). Gil Vicente, Auto Pastoril Castelhanos, A autobiografia em 1502.
 978-989-97749-6-4 (2013, pdf). Gil Vicente, Exortação da Guerra, da *Fama* ao *Inferno*.
 978-989-97749-5-7 (pdf). Gil Vicente, o Clérigo da Beira, o povo espoliado – *em pelota*.
 978-989-97749-1-9 (pdf). Gil Vicente, Tragédia de Liberata, Do *Templo de Apolo* à *Divisa de Coimbra*.
 978-989-97749-4-0 (pdf). Gil Vicente, Auto da Alma, Erasmo, o *Enquiridion* e Júlio II...
 978-972-990009-9 (2012, brochura). Gil Vicente, o Clérigo da Beira, o povo espoliado – *em pelota*.
 978-989-977490-2 (2012, brochura). Gil Vicente, Tragédia de Liberata, ...à *Divisa de Coimbra*.
 978-972-990006-8 (2010, brochura). Gil Vicente, Auto da Visitação, Sobre as Origens.
 978-972-990007-5 (2010, brochura). Gil Vicente, O Velho da Horta, ...à “Tragédia da Sepultura”
 978-972-990008-2 (2010, brochura). Gil Vicente, Carta de Santarém, 1531. Sobre o Auto da Índia.
 978-972-990004-4 (2008, brochura). Auto da Alma de Gil Vicente, Erasmo, o *Enquiridion* e Júlio II...

Outras publicações do mesmo autor

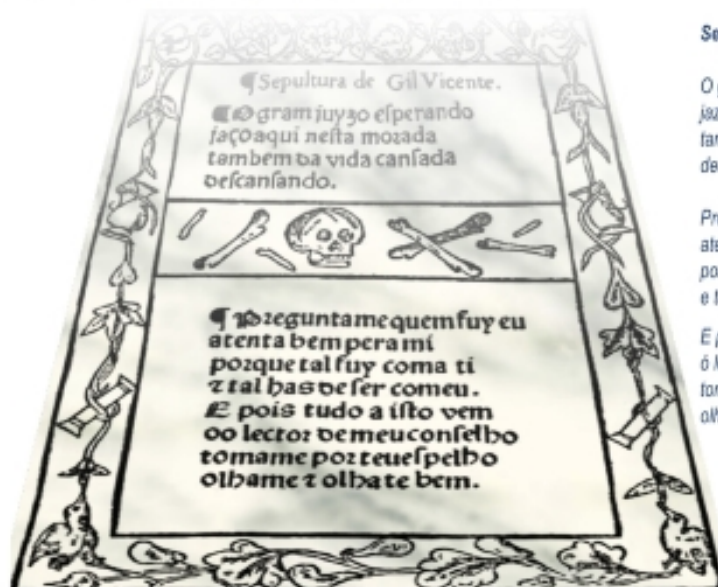
- 978-972-990005-1 (2008, brochura). Gil Vicente e Platão - Arte e Dialéctica, Íon de Platão.
 978-972-990002-3 (2005, brochura). Os Maios de Olhão e o Auto da Lusitânia de Gil Vicente.

Dicionário do Tradutor, de Maria José Santos e A. Soares.

- 978-972-990000-6 (2003, brochura). Francês-Português, Dicionário do Tradutor.

1502 1536

...o sentido da peça manifesta-se pela personagem do príncipe Dom Duardos, na figura do clássico herói trágico, pelo seu carácter – o seu agir na acção dramática – conduzindo à sua própria *tragédia patética* (sentimental) e à de Flérída. Ela, vítima de engano e traição, perdida a sua liberdade rende-se ao amor. Ele o conquistador glorioso, vítima do seu próprio agir, imperativo e dominador, porque, por ela trai todos os seus valores mais íntimos. Conduzindo este sentido ao seu âmago mais profundo, no *mythos* da *tragédia complexa* que constitui a peça: o seu sentido mais amplo formula-se pela perda da Liberdade com a morte do seu defensor às mãos daquele que domina e conquista Flérída, a quem já havia cortado a liberdade. Então, temos de considerar que a peça foi construída para evidenciar essa conjunção, para que Flérída possa receber, tomando das mãos do seu conquistador, a grinalda de rosas colhidas por Camilote, símbolo dos valores sociais e humanos revelados pela *revolta toledana* e pelas *Comunidades de Castela*. Flérída haverá de receber e deter a grinalda, exercendo o seu domínio. Pois a Espanha (Flérída), a Castela de 1519 e 1520, se deve a honra da luta pelos ideais envolvidos, os valores sociais e políticos, pela Liberdade dos povos. Assim, Duardos ao reentrar em cena após o confisco da grinalda (flores) a Maimonda, pode afirmar a Flérída: *...//A vos señoira, son debidas / flores, de más altas rosas / y peligro, / aunque estas, fueron cogidas / en las sierras más hermosas / deste siglo. // Y aquél que las cogió, / se puso en harta ventura / con serpientes ... / Él, por Maimonda murió..., / y yo, por la hermosura / de las gentes*. E, como dissemos antes, Camilote na sua intervenção perante o imperador havia dito: *Cogí en bravas montañas / esta grinalda de rosas / por hazaña / entre diez mil alimañas / muy fieras muy peligrosas / cosa estraña...*



Sepultura de Gil Vicente

O gram juízo esperando
jazo aqui nesta morada
também da vida cansada
descansando.

Pregunta-me quem fui eu,
atenta bem pera mi,
porque tal fui como a ti
e tal hás de ser como eu.

E pois tudo a isto vem,
ó leitor de meu conselho,
toma-me por teu espelho,
olha-me, e olha-te bem.