

LITERATURA MEDIEVAL

Volume III

ACTAS DO IV CONGRESSO
DA
ASSOCIAÇÃO HISPÂNICA DE LITERATURA MEDIEVAL
(Lisboa, 1-5 Outubro 1991)

Organização de
AIRES A. NASCIMENTO
e
CRISTINA ALMEIDA RIBEIRO

EDIÇÕES COSMOS

Lisboa
1993

© 1993, **EDIÇÕES COSMOS e ASSOCIAÇÃO HISPÂNICA
DE LITERATURA MEDIEVAL**

Reservados todos os direitos
de acordo com a legislação em vigor

Capa

Concepção: Henrique Cayatte
Impressão: Litografia Amorim

Composição e Impressão: EDIÇÕES COSMOS

1ª edição: Maio de 1993
Depósito Legal: 63840/93
ISBN: 972-8081-06-5

Difusão

LIVRARIA ARCO-ÍRIS

Av. Júlio Dinis, 6-A Lojas 23 e 30 — P 1000 Lisboa
Telefones: 795 51 40 (6 linhas)
Fax: 796 97 13 • Telex: 62393 VERSUS-P

Distribuição

EDIÇÕES COSMOS

Rua da Emenda, 111-1º — 1200 Lisboa
Telefones: 342 20 50 • 346 82 01
Fax: 347 82 55

La Comunicación no Verbal en los Autos y en las Farsas de Gil Vicente

Manuel Calderón Calderón

Joana Lloret Cantero

Universidad de Barcelona

Entendemos por «comunicación no verbal» aquella que se realiza mediante códigos formados por signos no lingüísticos, codificados y descodificados a través de varios canales (visual, auditivo, táctil...) simultáneamente. En el caso de los Autos y de las Farsas de Gil Vicente, hemos deducido estos códigos del texto escrito de la *Copilaçam* de 1562¹ y no a partir de montajes ulteriores, que siempre suponen la adaptación y el desarrollo de elementos virtuales en el texto. Hemos limitado nuestro análisis a los Autos y a las Farsas, principalmente, porque su brevedad nos permite abarcar un mayor número de obras de un mismo género y porque, además, son dos géneros bien codificados por la tradición.

Relacionados con la actividad del personaje, distinguimos tres sistemas de comunicación no verbal: el paralingüístico, que recoge los elementos que matizan lo expresado con la palabra (tipo de voz, tono y onomatopeyas), el cinésico y el proxémico que, junto con las indicaciones de entradas y salidas de los personajes, permiten establecer la distribución y la clasificación de los espacios.

La elevación del volumen de la voz suele cumplir una función conativa y las variaciones de volumen, en general, las conocemos a través de las escasas acotaciones explícitas² o del propio diálogo³. También hemos de suponer un cambio de voz siempre que un personaje recurre al estilo directo para reproducir las palabras de otro⁴, así como en las citas en otras lenguas⁵. El plurilingüismo, las onomatopeyas⁶ y el uso de una larga serie de variantes diatópicas (lusismos, castellanismos y leonesismos), diastráticas (lenguaje rústico pastoril y lenguas de judíos, de gitanos y de negros), diafásicas (metátesis, diminutivos) y diacrónicas (arcaísmos) supone un intento de explorar la riqueza sonora y emotiva del lenguaje, más allá de sus valores semánticos⁷. El contenido de los enunciados y los apoyos lingüísticos que en ellos aparecen permiten, por otro lado, destacar el tono y la afectividad transmitida por el personaje. Encontramos una amplia gama de matices, marcados lingüísticamente por interjecciones, pausas, cambios de ritmo y exclamaciones que transmiten, en los Autos, sentimientos de rabia, alegría, ironía, desprecio, súplica y extrañeza entre los más frecuentes, que coinciden con los más usuales en las Farsas, junto a los de burla, impaciencia, encarecimiento y escepticismo.

Simultáneamente a la palabra, el actor transmite información con el movimiento del cuerpo, la gestualidad y la orientación corporal. La gestualidad se produce casi siempre en un marco interpersonal⁸, y la que predomina es la utilizada para señalar tanto partes del cuerpo y personas como objetos. La combinación de ambos índices contribuye a marcar la distribución espacial en algunos Autos. De la gestualidad referida a la acción destacamos, por un lado, las escenas en las que la mímica del actor adquiere un especial protagonismo⁹; y, por otro, aquellos gestos que expresan algún tipo de acción ritual (santiguarse, adorar, bendecir...)¹⁰ o lúdica¹¹. Otras veces, la gestualidad sirve para expresar sentimientos¹² o acompaña a la elocución¹³. Por supuesto, en la mayoría de los casos hemos de suponer que existe, a partir del contexto¹⁴. Y, lamentablemente, esta omisión determina la idea, basada apenas en el texto, que un lector de hoy se hace de este teatro. La comunicación no verbal, fugaz e irreplicable, es en cambio tanto más importante si pensamos, como escribiera Leonardo, que el movimiento es divisible infinitamente y, por tanto, se puede representar de muchas maneras¹⁵.

En cuanto a la proxemia, conocemos los desplazamientos de los personajes en escena gracias a los verbos de movimiento. Algunos de estos desplazamientos se ven matizados por

la información que nos proporcionan las acotaciones implícitas y que se refiere a la velocidad (deprisa-despacio), al estado de ánimo (desasosiego-alegría-cansancio), al tipo de movimiento («al respingo» — «con gingretas» — «a carreira»), o a la actividad verbal que acompaña al desplazamiento (hablar-cantar-gritar)¹⁶.

En relación con el espacio, hemos analizado los sistemas de signos no lingüísticos configurados por los objetos, los déicticos y el canal, así como los mecanismos de proyección fuera del escenario. Distinguiamos, en primer lugar, los objetos con función dramática; es decir, los que expresan de forma metonímica el ambiente, el espacio o el tiempo de la obra, o bien actúan como instrumentos en el desarrollo de la acción. Ejemplos de esto último son las ventanas de *Índia* y de *Farelos*, a través de las cuales se comunican los personajes; la cama de *Índia*; las cartas de *Inês* y de *Físicos* y las sillas de *Juíz*, en torno a las cuales se crea, al comienzo, una frenética actividad de idas y venidas que contrasta con el hieratismo del resto de la obra. Los objetos que aparecen en los dos Autos Pastoriles y en *Cassandra* sirven, en cambio, para recrear el ambiente típico del género.

Entre las «obras de devaçam», el ambiente pastoril se complementa con otro religioso, o bien es alegórico. Así por ejemplo, en *Fé*, el pastor Bras, al tiempo que va enumerando mediante preguntas los objetos situados en un espacio cerrado, identifica lo que ve (contexto religioso) con su experiencia previa (contexto pastoril), lo cual da lugar a un desajuste entre el referente y el significado cuyo efecto es provocar la risa y, al mismo tiempo, reforzar el sentimiento de superioridad del público cortésano. Algo parecido ocurre en *Visitação*, donde los objetos aludidos por el «vaqueiro» se refieren a la vida pastoril y, por tanto, a un espacio ausente y aludido, frente al espacio presente de la Corte. En *Físicos* y en *História de Deos* hay dos objetos en escena que representan el transcurrir del tiempo: la candela y el reloj. Aparte de los mencionados, figuran otros relacionados con la coreografía (instrumentos musicales de *Pastoril Castelhana* y de *História de Deos*, vestido de la Fe y carro triunfal de *Fama*) y aquellos que tienen un sentido simbólico. Es el caso de la capa, en *Martinho*, objeto mediador que une, al final del Auto, los dos planos: uno inferior (el del romero pobre y postrado) y otro superior (el del Santo rico y a caballo). Este dualismo vuelve a materializarse a través de objetos en *Alma* y en *Mofina*, cuyo «pote de azeite», símbolo de los valores materiales, se opone a aquellos objetos de sentido espiritual (libros de las Cuatro Virtudes y «vela da Glória»). Los hay, también, que tienen un efecto cómico, bien porque aparecen descon-textualizados (objetos litúrgicos del *Clérigo*), bien porque entran dentro de lo que M. Bajtin llama «realismo grotesco»¹⁷. Son los relativos a la comida¹⁸, a la escatología (con valor homeoterapéutico en *Físicos*) y los que poseen connotaciones sexuales o se relacionan con ideas de fertilidad y renovación¹⁹. Dentro de este grupo incluiríamos los objetos icónicos de *Reis* (donde la estrella actúa como indicio), de *Barcas* y de *História de Deus*, así como los que sirven para caracterizar a un personaje²⁰. El propio cuerpo, incluso, deviene un objeto icónico en *História de Deus*. Por último, se mencionan objetos que forman parte de la tramoya escénica, como las cortinas de *Cassandra* y de *Mofina*, que en *Lusitânia* son unas «mantas d'Alentejo»²¹.

El uso de los déicticos viene determinado por las siguientes funciones: a) Señalar, lo cual se hace mediante Determinante+Sustantivo²², mediante un Adverbio²³ o mediante un Pronombre²⁴. Dentro de esta función, a menudo se usa el déictico para reforzar la opinión que un personaje tiene de otro²⁵. b) Distribuir los elementos en el espacio, bien se trate de dos espacios presentes en el escenario²⁶ o bien sólo esté presente uno de ellos²⁷. c) Determinar las coordenadas espacio-temporales. Ya nos hemos referido a *Visitação*, a este respecto²⁸. En *Fé*, sirven para marcar las oposiciones entre personajes, espacios (aquí—allí) y tiempos (día-noche). d) Los déicticos tienen, a veces, un valor despectivo (*Inês*, 801; *Velho*, 249; *Juíz*, 335, 713), distanciador (*Juíz*, 290-291), de extrañamiento (*Fama*, 300; *Velho*, 680; *Juíz*, 127) o de reconocimiento (*Clérigo*, 628-629).

Por otro lado, en los Autos predomina la oposición entre espacios reales (y entonces la oposición se da entre un espacio presente y otro(s) ausente(s))²⁹, o entre un espacio interior y

otro exterior³⁰), o bien entre un espacio real y otro mítico o simbólico. Es el caso de la oposición vida-muerte («este mundo peligroso» — «aquel reino glorioso»), en *Reis*; de la alternancia entre los lugares geográficos y los espacios simbólicos de las cantigas, en *Quatro Tempos*, y de la oposición vertical cielo-infierno expresada a través de la escenografía horizontal, en *Barcas* y en *Feira*³¹. Ambos planos, como en *Martinho*, pueden estar relacionados por un objeto presente en escena: la capa o las barcas que trasladan a las almas de una región a otra.

En *Farelos* y en *Lusitânia* hay, finalmente, una mayor complejidad de la puesta en escena. La acción de estas dos obras se basa en los efectos producidos por la combinación de espacios que se comunican mediante ventanas, puertas y escaleras practicables, a juzgar por las acotaciones («lógia», «sobrado»).

En determinadas escenas de las Farsas se hace hincapié en el canal a través del cual los personajes intercambian información entre ellos o con el público. Generalmente, estos canales suelen ser el visual y el auditivo; pero también es importante el canal táctil³² y, ocasionalmente, el olfativo (relacionado con lo escatológico, en *Lusitânia*).

No podemos dejar de aludir, al hablar del espacio, a los mecanismos de proyección de la representación fuera del escenario; aunque aquí sólo nos interesan los basados en elementos de la comunicación no verbal. La mayoría ya los hemos ido mencionando, pero destacaríamos especialmente aquellos mecanismos metateatrales que engloban tanto las referencias a la actividad dramática (*Físicos*, *Clérigo*, *Lusitânia*), como al teatro dentro del teatro (*Lusitânia*) y a la promiscuidad que se da entre el espacio de la ficción y de la representación, por un lado, y el espacio del público, por otro (*Visitação*, *Fama*, *Ciganas*, *Júz*, *Lusitânia*, *Mofina*); en lo cual juegan un papel destacado, dentro de las Farsas, los apartes.

Las referencias temporales de los Autos son, en general, a la noche, a los maitines o al día de Navidad³³ y, en los navideños, están siempre relacionadas con una acción exterior. La información sobre el tiempo climatológico, que sólo encontramos en los Autos, se desenvuelve siempre dentro de un contexto natural³⁴. El uso del anacronismo y del anatopismo juegan también un papel dramático: los judíos portugueses del s. XVI Leví, Aroz y Samuel, a quienes el miedo a la pobreza les hace negar la evidencia de la Resurrección, comparten las mismas coordenadas espacio-temporales de los centuriones romanos contemporáneos de Cristo. De esta manera, se crea un espacio y un tiempo que permanecen dentro de un plano estrictamente ficticio; al igual que en *História de Deos*, cuando Satanás despliega ante los ojos de Cristo, en el desierto, toda la geografía de Almeirim para tentarle. Por último, tanto en los Autos como en las Farsas, el tiempo implícito es bastante inmediato a la acción³⁵, aunque son características de los Autos las referencias a un marco temporal impreciso («mucho», «nunca», «siempre») o muy amplio («dos mil años ha», «dende Adán ahora»)³⁶.

En relación con la coreografía, merece destacarse el papel que juegan el canto, la música y el baile³⁷. Los villancicos y romances pueden aparecer cantados, recitados o sólo citados por sus primeros versos y desempeñan una (y, a veces, más de una) de las funciones siguientes: Prolepsis (*Farelos*, f. 194a, *Almocreves*, f. 228ac); indicar el tiempo de la acción (*Farelos*, f. 192d-193a, 193d); expresar un estado de ánimo (*India*, f. 196d; *Farelos*, f. 192d; *Quatro Tempos*, f. 19a; *Velho*, f. 204a) o una situación cómica (*Farelos*, f. 192d); influir en el ánimo del interlocutor (*Glória*, f. 59c; *Lusitânia*, f. 245b); ilustrar un argumento (*Lusitânia*, f. 244d), unos valores (*Lusitânia*, f. 240b, 240bc) o una enseñanza (*Inês*, f. 218d, 220ab); trasponer líricamente la acción (*Fadas*, f. 209a; *Inês*, f. 217c); celebrar un acontecimiento (*Inês*, f. 218b), marcar las entradas y salidas de los personajes (*Fadas*, f. 210d-211b, *Cassandra*, f. 10a; *Lusitânia*, f. 242d, 243b-244a), un interludio (*Velho*, f. 205d-206a; *Almocreves*, f. 230b-231b), un cambio en la acción (*Ciganas*, f. 227ab; *Mofina*, f. 21b, 22v) o el final de la obra (*Físicos*, f. 249cd; *Júz*, f. 226b; *Feira*, f. 37d). Los bailes comparten, en general, estas funciones y ambas formas van, casi siempre, acompañadas de música; hasta el punto de que la presencia de Fortaleza en *Fama* y de Liberto en *Ciganas* sólo parece justificarse porque tocaban y/o bailaban en escena.

El análisis anterior nos ha permitido comprobar, en definitiva, la variedad y la importancia funcional de los códigos no verbales en los Autos y en las Farsas de Gil Vicente. Esta explotación de mecanismos específicamente dramáticos, frente a un teatro basado en el protagonismo de la palabra y de lo verbal, está en la base de la idea moderna de teatro. Dentro de los recursos utilizados por Gil Vicente destacaríamos, sobre todo, el desarrollo de la técnica del actor (mímica y gestualidad), así como las formas de inclusión del público en la ficción y la exploración de los valores sonoros de la palabra y de la música, a través de una amplia gama de sistemas de comunicación (lingüísticos, paralingüísticos y no lingüísticos) y de la coreografía.

Notas

¹ *Copilaçam de todas as obras de Gil Vicente*, ed. facs. de la Biblioteca Nacional, Lisboa, 1928.

² *Farelos*, f. 193a; *Fama*, f. 198; *Velho*, f. 201v.

³ En este caso, las llamadas suelen estar introducidas por interjecciones: *Fama*, 19-27, 100. La valoración de la voz está presente algunas veces mediante apreciaciones subjetivas de los personajes («voz deseosa», «dulce cantar»).

⁴ *Inês*, 98-105, 151-159, 469-470; *Pastoril Português*, 167-169; *Físicos*, 17-20, 116-118, 121-131, 350-357, 632; *Juíz*, 434-437, 446-447, 496-500, 572-573

⁵ *Fadas, passim*; *Físicos*, 316-325; *Almocreves*, 158-160; *Cananea*, f. 81cd; *Mofina*, 19-22

⁶ Las onomatopeyas, relacionadas en su mayoría con los animales, se producen dentro del contexto cómico de las Farsas (ladridos: *Farelos*, 281 y *Clérigo*, 215, 220; canto del gallo: *Farelos*, 345; maullidos: *Farelos*, 293, 353; y voces para llamar a las patas: *Fadas*, 518-520). También se transcribe la risa (*India*, 73; *Farelos*, 47, 277, 281; *Velho*, 437; e *Inferno*, 46) y otras veces está implícita (*India*, 116, 503-504 y *Clérigo*, 718).

⁷ Para el análisis lingüístico, *vid.* Paul Teyssier, *La langue de Gil Vicente*, París, 1959. F. Weber de Kurlat analiza la fonética de los negros vicentinos en *El tipo cómico del negro en el teatro prelopesco*, *Filología*, VIII (1962), pp. 141-168.

⁸ *Fadas*, f. 209v, 210b. En *Visitação* y en *Clérigo*, 547-621, los personajes están, en cambio, solos en escena.

⁹ *Farelos*, 94-95; *Velho*, 186-188; *Inferno*, 426-464; *Inês*, 499-507, 510-520; *Ciganas, passim*; *Físicos*, 323-326; *Juíz*, 157-158, 662ss, 695ss; *Clérigo*, 13-14, 216-219, 349-350, 475-476; *Almocreves*, 433-435; *Lusitânia*, 308-314, 432-436.

¹⁰ *Pastoril castelhano*, 255-259; *Fé*, 69-104; *Alma*, f. 42cd; *Físicos*, 660.

¹¹ Incluimos los juegos (*Pastoril Castelhana*, 221-236); las ceremonias (rogativas a San Antonio, en *India*, 37-38; matrimonio oculto de *Inês*, 679-692, 953-961, y maitines y vísperas del *Clérigo*, 65, 183); las oraciones (*Cananea*, f. 81cd); las parodias (*Lusitânia*, 790 y 795-862), entre las que abundan, dentro de las Farsas, las religiosas (*Fadas*, 367-474, 491-514; *Velho*, 1-29, 443-485; *Inês*, 174-177; *Clérigo*, 456-466, 485-507, 534-546); los saludos (*India*, 97, 412; *Fama*, 28, 293; *Fadas*, 169, 204-205; *Velho*, 30-31, 375-376, 628; *Ciganas*, 1, 57, 140; *Juíz*, 165; *Clérigo*, 296; *Almocreves*, 220, 501-502); las despedidas (*Fama*, 440; *Inês*, 534, 605; *Ciganas*, 219-220; *Juíz*, 534); los conjuros (*Fadas*, 153-203, 249-253; *Velho*, 429-434); las maldiciones (*India*, 386-387; *Fadas*, 223-224); las bendiciones (*Velho*, 657); y los horóscopos (*Clérigo*, 807-912).

¹² Rechazo del Ama (*India*, 420-421); regocijo de Apariço (*Farelos*, 49); ira de Aires Rosado (*Ibid.* 282-284); desesperación de la Velha (*Ibid.*, 455); enfado progresivo del *Velho*, 249, 256, 330-1, 360-3; encarecimiento y bostezos de Vidal (*Inês*, 476, 631-633); amenazas de Ana Dias (*Juíz*, 316-318).

¹³ Acción de escuchar (*Farelos*, 247, 253, 275, 282, 289, 300); de llamar (*Ibid.*, 1-4, 49, 297); de pedir o dar la palabra (*Fama*, 170, 387, 390, 395); de requerir la atención del interlocutor (*Fama*, 116, 230-231, 381; *Fadas*, 143-146; *Físicos*, 120; *Juíz*, 185-186, 435-437); de conjeturar algo (*Inês*, 253-255); al describir una acción (*Ibid.*, 120-124); de interrumpirse mutuamente al hablar (*Fama*, f. 199bc; *Inês*, 427-436); de indicar el emisor que cambia de interlocutor (*Almocreves*, 254).

¹⁴ *Pastoril Castelhana*, 3-4, 129; *Fé*, 13-14, 29-30; *Inês*, 499-520, 1066-1067; *Clérigo*, 687.

¹⁵ Lo que añade Leonardo sobre la pintura vale también para el teatro: *Un buen pintor tiene dos objetivos principales cuando pinta: el hombre y su espíritu. El primero es fácil. El segundo es más complicado, porque tiene que representarlo por medio de movimientos corporales. El conocimiento de éstos hay*

que adquirirlo observando al mudo, porque sus movimientos son más naturales que los de cualquiera otra persona normal. Leonardo da Vinci, *Cuaderno de notas*, Madrid, 1982, pp. 64-65 y 82.

¹⁶ *Pastoril Castelhana*, 61; *Fé*, 52-53; *Inferno*, 9, 107; *Alma*, 141-42, 144-147; *Purgatório*, 128; *Glória*, 459; *Feira*, 522, 771.

¹⁷ Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid, 1987, p. 7-57.

¹⁸ *Físicos*, 409-412; *Lusitânia*, 160-1, 196-201, 1055-6.

¹⁹ Como la viola (*Fadas*, f. 208d; *Inês*, 387, 438, 606-607), el salterio (*Físicos*, 34-35), la vihuela (*Lusitânia*, 970-973), los zapatos (*Velho*, 673; *Inês*, 177, 348-349, 524-525), la candela (*Farelos*, 190), el hurón (*Clérigo*, 90-160-161), el pan (*Inês*, 391, 958; *Juíz*, 47, 181-183, 246-251, 327-330, 480-485) o determinadas hierbas, flores y frutos (*Velho*, 217, 229, 328; *Inês*, 299-305, 804-813; *Físicos*, 453-454). Adviértase también el poder fertilizante de las heces, lo cual explica el uso que se hace en *Físicos* de la escatología, así como las alusiones polisémicas de Aroz y Samuel a la «boca» y a la «porta reducida», en *Ressurreição*, cuando hablan del sepulcro abierto de Cristo.

²⁰ Los hechizos de las «feiticeiras», en *Fadas*; las monedas que nunca se olvida de pedir la alcahueta, en *Velho*; el dedal y la costura de la familia de sastres judíos, en *Lusitânia*.

²¹ Vid. Teófilo Braga, *Gil Vicente e as origens do teatro nacional*, Porto, 1898, pp. 14-16

²² «Aquella abrigada» (*Pastoril Castelhana*, 4); «esse papel» (*Farelos*, 184, 192); «nessa cadeira» (*Físicos*, 226); «essoutra fraldilha» (*Lusitânia*, 236).

²³ «Aqui» (*Visitação*, 21; *Físicos*, 295, con valor temporal en *Almocreves*, 95).

²⁴ «... es aquello que allí está!» (*Fé*, 30); «E isso é de ter na mão?» (*Inês*, 302).

²⁵ «Ves ali o que t'eu digo?», «Olhai aquee desvario!» (*Farelos*, 203, 280). Vid. también *Inês*, 46, 50; *Físicos*, 117; *Almocreves*, 215; *Lusitânia*, 553

²⁶ *Pastoril Castelhana*; *Índia*, 301; *Farelos*, 246, 255; *Inês*, 406, 718

²⁷ *Martinho*; *Índia*, 153-154; *Farelos*, 216; *Inês*, 402-403, 705-706; *Juíz*, 652; *Clérigo passim*.

²⁸ El uso de Determinantes demostrativos en *Purgatório* para referirse a la noche y al día de Navidad (igual que en *Mofina*), así como de los Adverbios «ora», «agora» en *Inferno* contrasta, en cambio, con la ausencia de unos y otros en *Glória*. En *Mofina*, los déicticos temporales se refieren a la noche, mientras que en *Feira* abundan los déicticos locativos relacionados con la distribución de los personajes en escena.

²⁹ *Reis*, *Fé*, *Pastoril Português*, *História de Deos*, *Ressurreição*, *Mofina*.

³⁰ *Cassandra*, f. 12b.

³¹ Así mismo hay un isomorfismo entre el Infierno («a terra dos tristes» o «dos danados», «a ilha perdida»), el Purgatorio («praia», «cárcel», «prisión») y el Paraíso («nosso pomar»), por un lado, y sus correspondientes metáforas terrenas.

³² En el juego del abejón (*Pastoril Castelhana*, 221-236); en los finales de *Ciganas* y de *Lusitânia*, y en los bailes que menudean aquí y allá.

³³ Al día de «Sancta Margarida» (*Purgatório*, 229). Sólo ocasionalmente la referencia temporal es más vaga: el año de la representación (*Fé*, 229) o «neste siglo» (*Feira*, 759).

³⁴ El de la noche de Navidad (*Pastoril Castelhana*), el marinero (*Barcas*), y el de las estaciones, relacionado con los trabajos y los días (*Quatro Tempos*). Las dos únicas alteraciones de la Naturaleza, relacionadas con lo sobrenatural, no ocurren en escena, sino que están narradas. Son: la voz de Dios exorcizando a los diablos, acompañada del contraste entre la luz (bien) y las tinieblas (mal) (*Cananea*, f. 84a) y las referencias a la muerte de Jesús, (*Ressurreição*, f. 76v-77r), que son una amplificación de *Mt.*, 27, 45 y 51; y *Mc.*, 16,33.

³⁵ En algunas Farsas, se acelera o ralentiza en función de la economía de la acción: en *Índia*, enseguida sabemos que han transcurrido dos días desde la partida del Marido; es por Navidad cuando Juan de Çamora visita al Ama, y el Marido de ésta regresa al cabo de dos o tres años. El clérigo de *Físicos* comenzó a sentirse mal «anteayer»; Brásia Dias, su criada, le dice al médico que no come «des'd'o sábado passado», y luego son las visitas de los médicos («mañana», «a la noche») y las palabras del propio enfermo («cuatro días», «diez días», «dos años») las que van puntuando temporalmente la acción. Por otro lado, es significativo que la acción se sitúe en la Primavera (*Índia*: el Marido se embarca en «Maio»; *Farelos*, «Que por mayo era, por mayo»; *Velho*: «agora co'as ervas novas»; *Ciganas*: «ahora en Pascoa de florez»).

³⁶ En *Martinho*, la acción se articula en torno a un «antes» y un «ahora». En *Lusitânia*, la acción alegórica se sitúa en un espacio («cova sibilaria») y un tiempo («há três mil anos») míticos.

³⁷ Especialmente en *Cassandra*, donde el baile tiene una función estructurante; en *Pastoril Português* y en *Ressurreição*, se incluyen comentarios sobre la colocación y los movimientos de los bailarines.