

MULHERES FORA DO SEU TEMPO:
A BELA E A FEIA NO TEATRO DE GIL VICENTE

MARIA JOÃO DODMAN

University of Toronto

Não há dúvida de que existe uma tendência para idealizar a imagem feminina na literatura renascentista. Salstad menciona que, por exemplo, na novela pastoril a mulher é: «the most perfect earthly image of eternal beauty, and thus, the object of cult and veneration» (XIII). No teatro também abundam tais mulheres, que através da sua beleza conseguem conquistar as outras personagens. Flérída, da *Tragicomédia de Don Duardos*, representa o modelo por excelência no que diz respeito à encarnação da doutrina do amor cortês; ela é para Don Duardos, como assinala Salstad, «the object of the knight's total devotion-even adoration, the inspirer of his noble deeds» (XIII). Afirma Don Duardos, depois de a ver pela primeira vez:

Después que a Flérída vi,
cuando con Primaleón
combatía,
perdí la cuenta de mí
y cobró esta pasión
que era mía.

(203.)

Um mero olhar de Flérida deixa o amante cativo, enfeitado pela formosura da mulher. De facto, depois de enumerar as mais belas mulheres, Don Duardos sustenta:

mas con vuessa hermosura
parecen moças d'aldea
con ganado:
parecen viejas pinturas,
unas damas de Guinea
con brocado.
Son unas sombras de vos
y figuras de unos paños
de Granada.
Y tales os hizo Dios
que, aunque esté mudo mil años,
no es nada.

(214.)

No entanto, existe o contrário da bela Flérida: a feia, uma mulher para quem ninguém olha e que a ninguém atrai. Esta, ao lado da bela, actua, controla e subverte a trama, valendo-se do mesmo elemento marginal que parece distanciá-la da bela: a fealdade. Proponho nesta breve apresentação examinar e questionar, por um lado, os preconceitos da época sobre a beleza feminina e, por outro lado, salvar a feia da sombra e mediocridade à qual foi condenada. Como veremos, no teatro de Gil Vicente a feia é uma personagem primordial, uma testemunha dum teatro mais além do seu tempo, donde se trata de redefinir imagens. Maimonda da *Tragicomédia de Don Duardos* e Clita da *Comédia de Rubena* distinguem-se precisamente pela sua fealdade.

Nas anotações que acompanham a introdução de Maimonda, vemo-la descrita como «o cume de toda a fealdade» (192). No entanto, Camilote está loucamente enamorado dela:

¡Oh, Maimonda, estrela mía!
¡Oh, Maimonda, frol del mundo!
¡Oh, rosa pura!
Vos sois claridad del día,
vos sois Apolo segundo
en hermosura.
Por vos cantó Salamón
el Cantar de los cantares
namorados;

(192.)

De maneira semelhante a Don Duardos, Camilote afirma que a beleza de Maimonda é superior às «deusas soberanas» (193): «¡pues a vos no se compara / ni ellas ni las estrellas / a mi ver!» (193). O amor de Camilote por Maimonda vai conduzi-lo à sua própria destruição pois não aceita que outras mulheres sejam mais belas que Maimonda, ou que tratem de se igualar ou competir com ela. Segundo Camilote, a formosura de Maimonda a todas domina:

La belleza de Maimonda,
que en tierra a la redonda
no se halló nunca su par
ni señora de su suerte.

(201.)

Após matar Don Robusto e outros cavaleiros, Camilote morre nas mãos de Don Duardos, o qual regressa vestido de príncipe «com a grinalda de Maimonda» (255). Don Duardos confirma que Camilote morreu por Maimonda, mas que as flores da grinalda, colhidas das «sierras más hermosas» (255), pertencem a Flérida.

A morte de Camilote é inevitável, pois a trama central gira em torno da relação amorosa entre Flérida e Don Duardos. Ao matar Camilote, Don Duardos consegue, ao mesmo tempo, reafirmar a sua valentiã e demonstrar o servilismo à sua dama, típico do amor cortês. Não obstante, existem elementos na relação amorosa entre Maimonda e Camilote que influenciam significativamente a noção de amor e, por conseguinte, o conceito de beleza feminina. O amor das duas personagens, que são fisicamente menos desejáveis, é tão válido como o do casal principal, mas ambos os casais não podem coexistir visto que, como observa com perspicácia Alfredo Hermenegildo:

El amor caballeresco es maximalista. Templado por la presencia de otro amor, el de Camilote y Maimonda, igualmente bello [...] pierde dicha condición maximalista y da paso a la posible existencia de otros amores encarnados en personas dotadas de cualidades ajenas a la condición sobrehumana de los héroes. [52.]

Edilberto Marbán considera que «Vicente sabía que el verdadero amor no se fija en la belleza o la posición social»

(128) e Robert Hathaway concorda com Marbán ao acrescentar que

the Portuguese poet weaves into his masterpiece, not to contravene courtly ideals but to accord them more relevance to the real human condition as he envisaged it. [...] Camilote praises the repulsive Maimonda, employing the hyperbole available in the courtly love lexicon. [...] here the conceits applied to ugliness upset the whole courtly structure and make it meaningless. [126.]

A inversão de valores permite à feia Maimonda a igualdade amorosa, privilégio previamente exclusivo da mulher bela. A sua fealdade é também um componente subversivo na medida em que não só revela certa crítica social com respeito ao conceito de beleza, mas logra dar voz a esta personagem secundária. Deste modo, Maimonda pode deslocar-se do fundo do palco e ocupar uma posição primordial ao lado da bela Flérida.

Véronique Nahoum-Grappe aprofunda as implicações da beleza feminina na sociedade renascentista:

For the woman without either dowry or looks there was no exit [...]. All ugly women were alike, so there was no point in asking whether a particular ugly woman was virtuous; she had no identity, did not figure on the urban stage. [85-86.]

Quanto à literatura, a feia é, de acordo com a sua invisibilidade, um recurso de pouco interesse ou significado (90). No entanto, em Gil Vicente, embora as feias sejam poucas, elas não passam sem revelar um provocante significado ideológico quanto à imagem feminina construída de acordo com as expectativas sociais, dirigidas segundo os desejos e olhares masculinos.

Em primeiro lugar é essencial examinar o poder linguístico de Maimonda, que, por um lado, confirma e, por outro, contradiz o reparo de Nahoum-Grappe quando sustenta que «[u]gliness excludes women from communication, which begins with an exchange of glances. [...] The 'ugly woman', doomed to remain always in the background, had to develop other tactics» (94). Pelo contrário, Maimonda não se submete a uma reclusão na invisibilidade, mas recorre à sua fealdade como

táctica para induzir a atenção das outras personagens; no entanto, contrariamente ao que diz Nahoum-Grappe, Maimonda faz-se visível usando o poder da comunicação. O seu único recurso reside nas suas palavras, visto que não desfruta da encantadora beleza de Flérída. É importante o facto de que, além de ser feia, Maimonda se mostra muito segura de si mesma. A sua fealdade é acompanhada por grande arrogância e presunção. Para Maimonda, o facto de ser amada por Camilote é suficiente para provar à sua beleza:

Bien basta que en ser vos mío
se prueba mi hermosura
bien compuesta.

(192.)

Semelhante a Flérída, Maimonda considera-se tão superior que nem o mundo pode comparar-se a ela (193). Depois dos extensos elogios de Camilote, este decide pôr à prova o seu amor por Maimonda:

Señora, es mi consejo
de tomar la delantera
a esforçados.
A Constantinopla vamos,
señora, al emperador
Palmeirín.
Allá quiero ir: ¡veamos
lo que vuestro resplandor
obra en mí!
Yo porné esta grinalda
sobre vuessa hermosura,
que es sobr'ella:
veremos, ¡oh, mi esmeralda!,
quién dirá que ama figura
tanto bella.

(194.)

Maimonda não tarda em comentar que, favorecido pela sua beleza, o triunfo de Camilote não apresentará obstáculos difíceis e, sem nenhuma apreensão, responde-lhe que: «no es mucho que venzáis, / teniendo tanta razon» (194).

Clita é outra notável feia de Gil Vicente. Ela é a fiel criada de Cismena na *Comédia de Rubena*. Ao contrário de Mai-

monda, é Clita quem expõe a sua própria fealdade, comparando-se a uma cara de vela ¹:

Senhora, eu não saberia dizer
que tenção é a vossa;
vós, fermosa como a rosa,
e eu cara de bugia,
que vida há-de ser a nossa?

(385.)

Cismena responde que a verdadeira beleza reside na felicidade: «Mana, se fores ditosa, / dita faz bom parecer» (385-386). Na realidade, esta suposição expressa fielmente o pensamento renascentista com respeito ao ideal da beleza feminina, que insistia na beleza espiritual (Lowe, 24-25). Porém, como assinala Sara Grieco:

Renaissance Neoplatonism specifically rehabilitated beauty by declaring it to be the outward and visible sign of an inward and invisible goodness. Beauty was [...] a necessary attribute of moral character and social position. [...] ugliness was associated not only with social inferiority but also with vice. [57-58.]

Deste modo, verifica-se que se dava considerável importância ao aspecto exterior da mulher como espelho de uma beleza interior; por isso, «those women who had to work least at being outwardly beautiful, therefore, were assumed to be the most moral and godly» (Lowe, 27). Cismena, ao assegurar a Clita que a terá mimada e protegida, revalida a observação de Lowe, pois embora moralmente boa, a «cara de bugia» de Clita transmite o contrário. Clita, consciente da atitude quanto à beleza, responde a Cismena que «fermosa quisera [ela] ser» (386). Por este motivo, Clita necessita de ficar debaixo da protecção da bela Cismena.

O papel de Clita, ainda que limitado, funciona como voz moralizadora e realista. Clita é uma personagem muito perspicaz. Desde o início da história, quando a falsa beata se aproxima de Cismena, fingindo querer ensinar-lhe as orações

¹ Uma bugia é um tipo de vela, aponta o *Diccionario de autoridades*, que «se sirven los señores y personas ricas para alumbrarle de noche» (709).

de freira, Clita não tarda a avisar Cismena sobre a arte diabólica da falsa beata (388). Clita é também a voz da razão entre Cismena e os seus pretendentes. Enquanto a ama permanece silenciosa a escutar galantarias, Clita troça deles. Por exemplo, é Clita que aponta a falta de agudeza de Felício, que não se dá conta do desinteresse de Cismena:

Que fazeis cá todo dia?
Vós não tendes que fazer?
Ela a calar, e ele a dizer:
pera que é tanta perfia?
Ide buscar de comer.
Cuidais que a haveis d'haver
logo assi?
Não m'o quer má hora ver
nem ouvir, e ele ali:
cuida ele que o hão mister.

(396.)

De igual modo, é a vivacidade de Clita que descobre a verdadeira identidade do pajem de Felício:

Deve ser filho de rei
ou de algum grande senhor
este page que aqui vem
com Felício, e jurarei
que é mais vosso que ninguém.

(403.)

Embora Clita se ausente depois deste comentário, as suas palavras são indicadoras da sorte de Cismena, que termina aceitando o amor do disfarçado pajem, o Príncipe de Síria. É curioso que Clita parece não existir, permanecendo invisível, não só perante os pretendentes de Cismena, que nunca lhe dirigem a fala, mas também para os críticos, como, por exemplo, René Pedro Garay, quando aplaude o carácter de Cismena, dizendo que «she is highly ironic and satirical when it comes to censuring the false gallantry of her chivalric suitors» (149). Garay descuida-se de mencionar Clita, embora seja ela quem na realidade os censura. Deste modo, confirma-se que, de facto, se veda a comunicação à feia; todavia, os seus comentários ressoariam especialmente com um público feminino, ao demonstrar a sabedoria e a esperteza de uma mera

criada. Ironicamente, ao considerar-se «cara de bugia», Clita desempenha uma acção iluminadora. Podemos concluir, então, que as acções de Cismena parecem ser iluminadas por Clita através do simbolismo da vela.

Claro que Maimonda e Clita não são personagens que atraíam a atenção do olho masculino. A sua fealdade funciona ao nível da burla, como alívio cómico necessário à intensidade dramática. Não obstante, é importante o facto de que, embora tais feias não fascinem ninguém, é deste modo que elas se protegem do olhar masculino, conseguindo assim subverter a relação entre olhar, personagem e espectador. Elaine Aston comenta no seu livro *An Introduction to Feminism and Theatre* que a acção no palco está destinada a um público masculino, ao passo que as mulheres estão destinadas a ocupar posições marginais ou a figurar como objectos em disposição para o prazer masculino (3). A mulher como objecto do olhar masculino é o tema que nos apresenta também Laura Mulvey em «Visual Pleasure and Narrative Cinema». Neste estudo teórico Mulvey, apoiando-se em Freud e Lacan, estabelece que «the cinema satisfies a primordial wish for pleasurable looking, but it also goes further, developing scopophilia in its narcissistic aspect» (61). Escopofilia é, segundo Freud, «one of the component instincts of sexuality which exists as drives quite independently of the erotogenic zones. [...] associated [...] with taking other people as objects, subjecting them to a controlling and curious gaze» (Mulvey, 60). Para Mulvey, a imagem feminina depende totalmente do homem, que

projects its fantasy onto the female figure, which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote *to-be-looked-at-ness*. [62-63.]

Mary Ann Doane reafirma a opinião de Mulvey e acrescenta que só existem duas opções para a mulher considerada indesejável: ou se transforma em espectáculo de desejo, ou é castigada pelo simples facto de mirar e não ser mirada (83).

Por outro lado, Jill Dolan chama a atenção para o método de «under-display», cujo objectivo, segundo Dolan, é interceptar as convenções da actuação e do palco. O conceito de «under-display» alcança deslocar a «glamour expectation in the

course of performing» (96). O caso de Maimonda corresponde sem dúvida ao conceito de «under-display.» Na realidade, os elogios de Camilote com respeito a Maimonda não diferem grandemente dos de Don Duardos a Flérída; em ambos predomina o discurso da mulher idealizada, próprio do amor cortês. Diz Camilote:

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.

(202.)

Paralelamente, afirma Don Duardos:

Ni sepas cuánto hermosa
eres, que si lo sabes,
¡ay de mí!
¡Oh, primor de las mujeres,
muestra de su excelencia
la mayor!

(218-219.)

Jill Dolan alega que é significativo o facto de a mulher se dar conta de que a estão olhando, e que este processo a implica no acto de olhar como sujeito e não como objecto passivo do olhar masculino:

the awareness of looking [...] makes the representation of women part of the performance's subject. The performer's awareness of her being-looked-at-ness, and her stance besides her character, implicates her in the act of looking. [114-115.]

Maimonda consegue apoderar-se do olhar por meio de duas variantes: por um lado, atrai a atenção não pela sua beleza, mas sim pela ousadia das suas palavras; por outro lado, quanto a Camilote, o único seduzido pela sua «beleza», ela sabe comunicar-lhe que está consciente de que está sendo olhada, implicando-se, deste modo, no acto de olhar, como comenta Dolan. Maimonda afirma a importância do olhar em duas ocasiões

quando aponta: «Ansí me dize el espejo» (193) e «dezidme, por vuessa vida: cuando me vistes ¿qué vistes? (199). Clita também se apodera do olhar; basta recordar que, enquanto as tecedeiras bordam, Clita espreita Felício (393), sem que ele se dê conta de que ela o observa. Promove-se assim, não a mulher como objecto do olhar do homem, mas o contrário, ou seja, Felício como objecto em exibição. Ao espreitar, Clita apodera-se do acto de olhar, ela é o *voyeur* e Felício é, como diria Mulvey, o objecto «to-be-looked-at-ness». Maimonda, por sua vez, consegue desmitificar a visão amorosa tradicional, promulgando à feia o mesmo estatuto dentro dos padrões do amor cortês.

Teresa de Lauretis propõe que a imagem da mulher se situa na estrutura da narrativa: «narrativity is what overdetermines identification, the spectator's relations to the film, and therefore the very reading of the images» (9). Para de Lauretis, a narrativa gira em torno dum sujeito masculino e dum objecto feminino:

But whose desire is it that speaks, and whom does that desire address? The received interpretations of the Oedipus story, Freud's among others, leave no doubt. The desire is Oedipus's, and though its object may be woman [...] its term of reference and address is man; man as social being and mythical subject, founder of the social order [...] [112.]

Podia-se, deste modo, afirmar que a estrutura da narrativa de *Don Duardos* se encontra subordinada ao desejo de Don Duardos de conquistar Flérída. Por este motivo, é necessário expulsar Maimonda da trama, pois ela não é o objecto de desejo de Don Duardos. O trágico da sua fealdade é precisamente o facto de que contradiz o desejo masculino; a morte de Camilote revela-se essencial, porque assim o impõe o desejo da narrativa, ou seja, contraria a história amorosa principal entre Don Duardos e Flérída e a inevitável conquista desta como objecto de desejo masculino. No entanto, uma análise da comédia oferece certa esperança ao aparecer outra interpretação: a mulher como agente de desejo, ou, por outras palavras; o desejo de Flérída.

O texto comprova que as acções de Flérída desafiam a hierarquia objecto/sujeito de desejo. Don Duardos segue os conselhos da infanta Olimba de se transformar em camponês, para tentar conquistar Flérída por puro amor, sem fazer caso

da sua condição social. Mas ocorre uma mudança em Don Duardos, quando este se transforma de sujeito em objecto. Flérida obriga-o a revelar a sua identidade sob a ameaça de que não regressará ao jardim até que ele se identifique. Sabendo isto, diz Artada a Don Duardos:

Llorando le oí dezir
que ha de mandar quemar
luego esta huerta
y no ha aqui de venir,
a ver si puede olvidar
esta puerta.
¿No verná, por vuessa fe?
No, hasta ser sabidora ..
quien sois vos.

(242.)

De facto, Artada acrescenta que verdadeiro amor não é suficiente para «tan alta princesa» (243). No final, Don Duardos reassume a sua identidade nobre, não só para se confrontar com Camilote, afirmando assim a beleza de Flérida superior à de Maimonda, mas também porque Artada o aconselha segundo as vontades de Flérida:

Señor, mudad el pelejo;
id a vestir vuessos panos
naturales.
Ella haverá su consejo,
que estes passos traen daños
immortales.

(252.)

Flérida manipula o desejo de Don Duardos, revelando deste modo os seus próprios desejos. Através de Flérida percebe-se que, embora aparentemente vítima dos desejos masculinos, existem formas de subverter os parâmetros através do recurso da mascarada. Mary Ann Doane define este conceito como

an acknowledgement that it is femininity itself which is constructed as mask [...]. The masquerade, in flaunting femininity, holds it at a distance. Womanliness is a mask which can be worn or removed. The masquerade's resistance to patriarchal positioning would therefore lie in its denial of the production of femininity as closeness [...] [81.]

O artigo de Nahoum-Grappe está relacionado com o de Doane na medida em que afirma que «Power, holiness, sunlight, the Beautiful Woman — all were, in one way or another, social spectacles, means of captivating the gaze and dazzling the onlooker so as to dominate the social scene» (88). Nahoum-Grappe define a beleza feminina como uma máscara táctica (94), cujo objectivo é atrair o olhar da pessoa cuja atenção se deseja. Desta forma, assinala que

once a woman was looked at, she could at least open her mouth and speak [...]. Coquetry was a tactic aimed not at eliminating or destroying the other but simply at asserting one's own existence as a human being. When a woman succeeded in captivating a man's attention, she could propose her own views and assert her own way of being in and thinking about the world. [95.]

Assim se pode entender o papel de Flérida ao interferir na luta de Don Duardos com Primaleón. A sua beleza é uma distração que cativa a atenção de ambos os cavaleiros ao pedir-lhes que façam as pazes. A sua beleza é eficaz em evitar o duelo; o seu plano de acção sustém-se na sua atractiva feminidade. Contudo, é esta mesma atractiva feminidade que dita a destruição de Camilote. Aliás, desde o início da trama, Flérida revela o seu descontentamento para com o casal, ao dizer:

¡Espantado es mi sentido!
¿Quién hizo cosas tan feas
namoradas?

(197.)

Porém, o desafio maior é a ousadia que demonstra Camilote ao considerar a beleza de Maimonda superior à de Flérida, comparando esta a um mero pardal (199). Pode-se perceber que ela é uma figura calculista, demonstrando alegria ao saber que Camilote morreu e que Maimonda desapareceu. Logo em seguida, Flérida celebra a tragédia do casal com música e canto (254). Assim se elimina a competição de Flérida, que desde o início não aceita «cosas tan feas namoradas». A princesa Flérida termina deleitando o público mas-

culino, dormindo passivamente nos braços de Don Duardos, que «sus lagrimas consolaba» (261). No entanto, sabemos que Flérida não se deixou levar pelos elogios de Don Duardos até conseguir provar a sua verdadeira identidade nobre. Ela simplesmente age de acordo com os parâmetros estabelecidos e a sua actuação circula dentro do mundo de aparências, onde a hábil Flérida reconhece o poder subversivo da sua beleza. Talvez o único capaz de ver a verdadeira Flérida seja Camilote quando avisa Don Duardos:

Cavallero, abrí los ojos;
que devéis tener lagaña
y veis por tela d'araña,
Cúmpleos poner antojos!

(200.)

A bela Flérida usa a sua beleza para capturar e enfeitiçar o olho masculino, enquanto Maimonda e Clita desafiam os conceitos estabelecidos de beleza e imagem femininas. Visto que a feia se vê obrigada a buscar outras tácticas para ser notada ou observada, a única coisa que elas podem oferecer é o poder das suas palavras. Estas anti-heroínas convidam-nos a reconsiderar o papel da feia, ignorada num mundo onde a beleza e a fealdade são meros atributos conceituados pelos desejos masculinos. No caso de Gil Vicente, são armas de subversão que outorgam à mulher existência física e espiritual, longe da invisibilidade e marginalidade a que estão destinadas. Vale a pena terminar com uma observação feita por uma das moças vicentinas, quando denuncia as verdadeiras razões que ditam o comportamento feminino:

porque em tudo o que fazemos
há mister manhas assaz
segundo o mundo que temos.²

(84.)

² Gil Vicente, *Floresta de Enganos*, Constantine Christopher Stathatos ed.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASTON, Elaine, 1995, *An Introduction to Feminism and Theatre*, New York, Routledge.
- DOANE, Mary Ann, 1982, «Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator», *Screen*, 23:3-4, pp. 67-82.
- DOLAN, Jill, 1988, *The Feminist Spectator as Critic*, Ann Arbor, UMI Research Press.
- GARAY, René Pedro, 1988, *Gil Vicente and the Development of the Comedia*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press.
- GRIECO, Sara F. Mattheus, 1993, «The Body, Appearance, and Sexuality», in Georges Duby and Michelle Perrot (eds.), *A History of Women in the West, III. Renaissance and Enlightenment Paradoxes*, Cambridge, The Belknap Press of Harvard U. P.
- HATHAWAY, Robert L., 1975, *Love in the Early Spanish Theatre*, Madrid, Playor.
- HERMENEGILDO, Alfredo, 1994, in R. de la Fuente (ed.), *El teatro del siglo XVI*, Madrid, Júcar.
- LAURETIS, Teresa de, 1984, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington, Indiana University Press.
- LOWE, Bem, 1994, «Body Images and the Politics of Beauty: Formation of the Feminine Ideal in Medieval and Early Modern Europe», in Karen A. Callaghan (ed.), *Ideals of Feminine Beauty*, Westport, Greenwood Press.
- MARBÁN, Edilberto, 1971, *El teatro español medieval y del renacimiento*, New York, Las Américas.
- MULVEY, Laura, 1989, «Visual Pleasure and Narrative Cinema», *Visual and Other Pleasures*, London, The Macmillan Press.
- NAHOUM-GRAPPE, Véronique, 1993, «The Beautiful Woman», in Georges Duby and Michelle Perrot (eds.), *A History of Women in the West, III. Renaissance and Enlightenment Paradoxes*, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press.
- Real Academia Española. *Diccionario de autoridades*. Dámaso Alonso ed. Madrid, Gredos, 1969.
- SALSTAD, Louise M., 1980, *The Presentation of Women in Spanish Golden Age Literature*, Boston, G. K. Hall & Co.
- VICENTE, Gil, 1972, *Gil Vicente's «Floresta de enganos»*, Constantine Christopher Stathatos (ed.), Chapel Hill, The University of North Carolina Press.
- , 1983, «Comédia de Rubena», in Maria Leonor Carvalhão Buescu (ed.), *Copilaçam de todas as obras de Gil Vicente*, vol. 1, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- , 1996, «Tragicomedia de Don Duardos», in Manuel Calderón (ed.), *Teatro castellano*, Barcelona, Crítica.