

Pastores y filósofos en la corte de Portugal. La palabra velada en el teatro de Gil Vicente¹

José Augusto Cardoso Bernardes
Centro de Literatura Portuguesa
Universidade de Coimbra

La littérature est d'opposition: elle a le pouvoir de contester la soumission au pouvoir. Contrepouvoir, elle révèle toute l'étendue de son pouvoir lorsqu'elle est persecutée.
Antoine Compagnon²

1. Los investigadores extranjeros que se aproximan a nuestros siglos XVI y XVII acusan, muchas veces, la influencia que ejerce aún la idea de que es éste un período marcado por la «crueldad» del Santo Oficio. No sorprende que así sea, puesto que, en sí misma, la leyenda negra de la Inquisición constituye uno de los rasgos más reconocibles de la cultura represiva que caracteriza al Antiguo Régimen en la Europa del sur. Condicionados por ese prejuicio simplificador, los estudiosos no pueden dejar de asombrarse ante algunos hechos de la historia intelectual de este mismo período ni dejar de notar la facilidad con que llegaron al público algunos libros. Baste pensar en tres de los más importantes: la *Compilaçam*, de Gil Vicente, editada en 1562, un cuarto de siglo después de la muerte de su autor; *Os Lusíadas*, de Luís de Camões, publicado en 1572, y la *Peregrinaçam*, de Fernão Mendes Pinto, que salió de las prensas, también de forma póstuma, en 1614. Comencemos por el libro de Gil Vicente que, como bien señala Osório Mateus, constituye «o primeiro livro português de teatro que tem no rosto a indicação de *censura prévia*».³ Su contenido era tan peligroso que, veinticuatro años después, en una segunda edición, se aplicaron los cortes a los textos de la compilación con el celo acostumbrado. Más difícil de explicar resulta la facilidad con la que se imprimió la primera edición y fue vendida al precio (relativamente elevado) de 400 reales.⁴

1. Traducido por Marcela Londoño y Cesc Esteve.

2. Compagnon (2007: 45).

3. Cf. Mateus (2002: 247).

4. Al interrogarse sobre los motivos que pueden explicar la publicación del libro de Gil Vicente a pesar de las prohibiciones inquisitoriales, I. S. Révah (1950: 117-119) sostiene, de forma plau-

sible, que pudo haberse producido un forcejeo entre dos poderes; el poder regio, encarnado en ese momento por D. Catarina de Austria y el poder de la Inquisición, amparado por el Cardenal D. Henrique: «Quel autre personnage, en effet, était en mesure d'imposer sa volonté au Grand Inquisiteur?».

Lo mismo ocurre con *Os Lusíadas* (el único de los tres libros que fue publicado en vida del autor): al cabo, detrás del tono celebratorio, la epopeya está repleta de denuncias, críticas y mensajes nada halagüeños para el poder político; y además de todo esto, se toma libertades morales y aborda algunas cuestiones espinosas de la doctrina. Para espanto de muchos, sin embargo, todo eso fue valorado con gran indulgencia por el padre Bartolomeu Ferreira, precisamente el mismo que, catorce años más tarde, habría de censurar la segunda edición de las *Obras* de Gil Vicente.⁵ La *Peregrinação* es el tercer y último caso que quiero traer a la memoria. Por más que intentemos evitar dicotomías reductoras, no es posible leer el libro de Mendes Pinto sin pensar en su obra como en una contraescritura de *Os Lusíadas*, al abundar en ella las descalificaciones del tono épico que inspiraba la visión oficial de los viajes de los portugueses, tal como se refleja, por ejemplo, en las *Orações de Obediência* al Papa.⁶ Asimismo, es imposible dejar de notar, en algunos momentos, una fuerte simpatía por teorías y prácticas religiosas de Oriente, que contrastaban abiertamente con los hábitos del mundo cristiano. Aun así, también este libro obtuvo las licencias de impresión correspondientes del Santo Oficio, el Ordinario y el Palacio, ya en la segunda década del «terrible» siglo XVII.⁷

Por otra parte, los interesados en este período (nacionales o extranjeros) pueden sorprenderse aún más en función de otra circunstancia: me refiero al hecho de que en la época existían no uno sino dos tipos de censura que actuaban en la realidad cultural. De hecho, además de la censura directa o explícita (sobre la cual, pese a todo, queda mucha investigación por hacer),⁸ aún puede señalarse

5. Sobre la personalidad y la acción del padre Bartolomeu Ferreira disponemos de un trabajo antiguo pero todavía imprescindible de Francisco M. de Sousa Viterbo (1891). Además de la evolución de los criterios de la Inquisición, los motivos de la diferencia de actitud del mismo censor (en 1571 y en 1585) radican también en la naturaleza de los propios textos: mientras que el sustrato épico puede haber servido de camuflaje a alguna osadía crítica, el modo dramático propicia, por sí solo, una vigilancia más estricta.

6. Sobre el valor de las *Orações de Obediência* para la caracterización de la ideología oficial, véase la «Introdução» de De Albuquerque (1988: 1-12).

7. En el período analizado, la actividad censoria era cometido de tres entidades distintas: el Ordinario diocesano (que precedió cronológicamente a las restantes), la Inquisición y el *Desembargo do Paço*.^{*} Aunque a cada una le correspondía actuar en esferas específicas (en los planos moral, teológico y político, respectivamente), la verdad es que, en la práctica, los niveles solían superpo-

nerse. A propósito de esta (casi) imposibilidad de distinción precisa, véase el revelador estudio de Paiva (2007).

* Tribunal Supremo creado durante el reinado de D. João II (1477), presidido por el monarca hasta la época de D. Sebastião (1568-1578) (N. del T.).

8. Para una visión comprehensiva de la estructura y del funcionamiento de la Inquisición en los países mediterráneos, véase el indispensable libro de Bethencourt (1994), ampliamente ilustrado y con referencias bibliográficas sobre los diversos aspectos de la actividad del Tribunal del Santo Oficio. Un examen comparativo de los diversos índices expurgatorios ya fue llevado a cabo por J. M. de Bujanda (1995). Sobre un aspecto particular de la censura inquisitorial española, véase también Peña Díaz (2001). Precisamente al señalar lo que ya se ha hecho y lo que está por hacer en este plano, afirma Peña Díaz (2001: 145): «On connaît assez bien aujourd'hui le modele théorique des contrôles et des interdictions inquisitoriales, bien que la plus grande partie des études sur cette répression continue à

un tipo más de censura que ha recibido menos atención. La llamaré «autocensura» o «censura indirecta», en la medida en que no resulta de una actuación externa, sino que es fruto de la contención del propio autor en virtud de lo que se considera, en cada momento, el límite de lo posible y de lo conveniente. Puesto que no se traduce en documentos prohibitivos (por medio del *Index* o de edictos sueltos), este tipo de control censorio se deduce de los textos mismos, deliberadamente codificados para la *ambigüedad* o la *insinuación*. Ciertamente es que el primer tipo de censura revela, con mayor claridad, una lógica de control por parte del poder. Pero a la que ahora me refiero está entrañada de forma esencial e indica, ante todo, una tentativa de ajustarse a ese mismo poder y también de ampliar e incluso, en ocasiones, de forzar hábilmente los límites de sus concesiones.⁹

Desde esta nueva perspectiva, resulta interesante acometer la revisión de algunos autores del siglo XVI portugués, con el propósito de captar no sólo aquello que *dicen* expresamente sino también lo que por *azar sugieren*, con niveles mucho más variables de osadía. Podríamos iniciar el recorrido con Camões, que en *Os Lusíadas* enfrentó la presión de la censura, recurriendo a un (exitoso) proceso de insinuación a varios niveles; pero también sería posible aplicar el mismo procedimiento a João de Barros, a quien se tuvo por el perfecto cortesano de nuestro Renacimiento, pero que consignó en su obra no pocos indicios de crítica moral y doctrinal. A esta luz, y teniendo en cuenta estos casos, podríamos examinar también la obra de Sá de Miranda, el artista que de forma más ostensible exhibió su independencia moral, o la de Bernardim Ribeiro, considerado como un caso único de afirmación idiosincrásica y amenazado por la grave sospecha de herejía.

No obstante, existen buenos motivos para comenzar por Gil Vicente. En primer lugar, porque se trata de un autor de teatro, y no debemos olvidar que, en la época, el teatro representaba una forma compuesta de comunicación que reunía, además del componente dramático o retórico, otros estímulos sensoriales como la música, la visualidad o el juego gestual. Por lo demás, bien podemos imaginar cómo la convergencia particular de estos códigos favorece la *aequivocatio*, la *dissimulatio* o que la intención crítica se despliegue en múltiples direcciones.¹⁰

dépendre entièrement des Index inquisitoriaux, certes indispensables pour connaître le répertoire final de ce qui est condamné, interdit ou expurgé à tout moment. Toutefois, on attend encore une étude, dans la longue durée, sur la morphologie de la censure inquisitoriale, la chronologie de la répression, ses oscillations, ses conflits, ses contradictions répétées».

9. Al respecto también De Bujanda (1995: 45) refiere con propiedad: «Une directive très souvent répétée par l'Inquisition imposait à tous, et principalement aux personnes doctes, l'obligation de dénoncer aux censeurs inquisito-

riaux les livres et les propositions qui à leurs avis pouvaient être contraires à la foi et aux bonnes mœurs. Dans ce climat de dénonciation et de soupçon, l'autocensure que s'imposaient tous ceux qui ne partageaient pas les directives de l'establishment inquisitorial, bien qu'elle ne soit ni mesurable ni vérifiable, devait être bien réelle et ne pouvait qu'empêcher l'éclosion d'idées originales et novatrices.»

10. Así se explica, por ejemplo, la presencia en el *Index* de 1561 de una directriz general aplicable expresamente al teatro: «Comedias, tragedias, farças, autos onde entram por figuras

A la luz de estos principios, es importante desarrollar dos etapas complementarias: en primer lugar, examinaré la obra vicentina como caso ejemplar, con el propósito de identificar la voz del autor que se esconde detrás de algunos autos y de indagar y explicar las relaciones que establece con el poder; seguidamente, trataré de establecer algunas orientaciones para el trabajo aún por desarrollar en el ámbito de la literatura portuguesa del Quinientos y de la escritura dramática europea en general

2. No cabe duda alguna de que el caso de Gil Vicente es excepcional en el marco ibérico y tengo la convicción de que lo es también en el contexto europeo. Se trata de un dramaturgo, poeta, director de escena y actor, nacido en el siglo xv, que desarrolló su obra en la corte real durante treinta y cinco años (diecinueve en la corte portuguesa de D. Manuel y los otros dieciséis en la de D. João III) desde 1502, cuando se presentó en la Corte, hasta 1536, año en que se retiró de ella. Estas tres décadas y media de perseverante actividad dieron cuerpo a cerca de medio centenar de piezas escritas y representadas en los diferentes lugares en los que residió el rey: Lisboa, Almada, Coimbra, Évora y Almeirín. Algunas de esas piezas fueron publicadas en vida del autor y, de forma sorprendente, casi todas fueron registradas, como lo demuestra el hecho de que se volvieran a publicar, veinticinco años después de su muerte, en 1562, reunidas en un único libro conocido como la *Compilaçam* o el *Livro das obras*. En dicho libro aparecen cuarenta y seis piezas, además de un grupo de «obras meúdas», y figuran clases de textos muy variados, que van desde la égloga pastoril (a la manera de Encina y Fernández) a la comedia caballeresca (género en que fue pionero), además de los grandes géneros del teatro europeo medieval como el misterio, la moralidad, la farsa, la «sottie», el planto o el sermón. Por esta vía, Gil Vicente puede ser considerado como el único intérprete peninsular de la gran tradición que suele situarse en la Europa comunal (en particular, en el norte de Francia), entre el siglo xiv y los inicios del xvi.¹¹ Utiliza de forma predominante el portugués como lengua de expresión aunque recurre también al castellano, en una proporción de tres a uno, llevando a cabo un tipo de bilingüismo de naturaleza estética más que funcional.¹²

Aun sin entrar en el dominio de la valía artística, no deja de sorprender un caso que resulta singular en varios aspectos (tanto en el ámbito de la composición teatral como en otros planos de la creación estética), tanto si atendemos a

Eclesiasticos, e se representa algum sacramento, ou auto sacramental, ou se reprende, e pragueja das pessoas que frequentam os sacramentos, e os templos, ou se faz injúria a alguma ordem, ou estado aprovado pela Igreja», cf. De Bujanda (1995: 479).

11. El tema de las relaciones entre la obra de

Gil Vicente y la tradición del teatro medieval francés en Cardoso Bernardes (2006: 41-177).

12. Entre los estudios que refieren ampliamente la relación entre la lengua y la creación literaria en este período, destaco el de Ramada Curto (2007: 57-90), «A língua e a literatura no longo século xvi».

la extensión de la obra, a su variedad o a las circunstancias en las que fue producida, siempre en el ámbito de la corte real.

Sus contemporáneos no podían dejar de dar cuenta de una actividad tan rica, diversa y perseverante. Sin embargo, es comprensible que no se hayan mostrado demasiado entusiastas, tanto más si tenemos en cuenta que estamos entre «oficiais do mesmo officio»: Garcia de Resende acude a un (relativamente) frío estereotipo para alabar su elocuencia de estilo;¹³ Sá de Miranda no se refiere explícitamente a Gil Vicente, aunque, en 1527, en el prólogo de *Os Estrangeiros*, habla con aparente desdén de los autos de gusto popular, a los que contraponen las comedias de ascendencia greco-latina.¹⁴ Una nota quinientista, de autoría desconocida, identifica a Gil Vicente como «trovador» (y también como «mestre da balança», es decir balanzario o contable), haciendo una clara alusión a su dominio de las técnicas de la versificación.¹⁵ Tampoco dejó discípulos directos, lo que no puede dejar de causar cierta sorpresa, si bien es cierto que, en términos de creación estética, nada cambia tanto como el gusto teatral; el propio Gil Vicente lo experimentó en más de una ocasión y hubo de introducir algunas modificaciones en sus obras para no perder el favor del público;¹⁶ en este sentido, se puede decir que la muerte del dramaturgo (ocurrida probablemente en 1536) marca el fin del ciclo en el que una farsa o una moralidad teológica podían interesar a un público muy amplio, que abarcaba tanto a cortesanos como a hombres del pueblo. A partir de ese momento, se torna más clara la diferencia entre el gusto por el teatro erudito, propio de ciertos medios académicos y cortesanos y la atracción por el teatro popular y burgués, más recreativo y con tendencia edificante. Algo similar ocurre en este mismo período en lo que respecta a la literatura y la música. Diferente es el caso de la pintura de-

13. El testimonio referido consta de una impresionante crónica en verso, intitulada *Miscelânea*, en cuya estancia 186 se lee: «E viimos singularmente/Fazer representações/D'estilo muy eloquente/De muy novas invenções/E factas por Gil Vicente./Elle foi o que inventou/Isto caa, e ho usou/Com mais graça e mais doutrina/Posto que Joam del Enzina/Ho pastoril começou»; cf. Gil Vicente (1994). Sobre el significado de esta referencia véase el innovador estudio de Alves Osório (1979/1980).

14. En el prólogo citado, la Comedia se presenta al público cortesano personificada por una mujer, invoca su ilustre genealogía y se diferencia del Auto, al que acusa indirectamente de propender a *escuridões*; cf. Sá de Miranda (1977: 123-125).

15. La nota citada reza expresamente «Gil Vicente trovador mestre da balança» y se ha tomado como garantía de que Gil Vicente

habría desempeñado, al mismo tiempo, dos oficios: el de trovador (dramaturgo) y el de orfebre. Recientemente, en un libro que sigue la senda de vicentistas meritorios como Brito Rebello, António José Saraiva o Paul Teyssier, desarrollo algunos argumentos que se oponen a esta propuesta: cf. Cardoso Bernardes (2008: 15 e ss.).

16. Uno de los ajustes más notables que llevó a cabo se traduce en la dramatización de la materia caballeresca. A este propósito, es preciso tener en cuenta la reveladora Carta-Prefacio del *Dom Duardos*: nos situamos en 1522 (un año después de la muerte de D. Manuel y de la subida al trono de D. João III) y ante un nuevo cuadro (y un público renovado) el autor reconoce la necesidad de elevar el estilo («Meter más velas a mi pobre fustas») volviendo sobre caminos antes trillados para agradar a un público menos cultivado.

bido a que, en este momento, y durante muchos siglos, la creación y el consumo constituirán un privilegio de las élites.

En suma, lo que esto significa es que el arte de Gil Vicente no puede entenderse únicamente a la luz de los códigos humanistas, esto es, como independiente y centrado en la belleza de la palabra. Su autonomía es relativa y más que en la belleza y los sueños de eternidad que trae consigo el autor se interesaba por intervenir en su tiempo de forma eficaz y urgente.

3. Los textos de Gil Vicente fueron objeto de una particular vigilancia inquisitorial. Téngase en cuenta la inclusión (parcial o total) de autos en el «Rol dos Livros defesos do anno de 1551» (publicado por João Blávio), como prueba de que, ya entonces, circulaban piezas vicentinas, todavía de forma separada; en marzo de 1561, la Inquisición mantiene las siete prohibiciones de diez años atrás; en septiembre de 1562, tras casi año y medio de meticuloso trabajo, Joam Alvarez concluye la impresión del *Livro das Obras*, eludiendo las mencionadas restricciones; en octubre de 1564, el *Index* no menciona ningún auto vicentino.¹⁷ Sin embargo, rápidamente la tolerancia cede al rigor: me refiero con ello a las numerosas mutilaciones a las que nuestro viejo conocido padre Bartolomeu Ferreira sometió a la segunda edición de las *Obras* (1586), como exigía el *Index Librorum Prohibitorum* de 1581.¹⁸ Con alto grado de probabilidad, podríamos suponer que los autos sufrieron vicisitudes de este tipo a lo largo de los casi doscientos cincuenta años que median entre las ediciones integrales del siglo XVI y la primera edición moderna, que vio la luz en Hamburgo, en 1834. Es bien sabido que durante este largo período hubo piezas editadas y otras que, hasta donde se nos alcanza, permanecieron en silencio.¹⁹ Evidentemente, el motivo de estas circunstancias debe buscarse en los efectos directos e indirectos de la censura; aunque tal vez también en la dinámica del gusto teatral e incluso en cuestiones relacionadas con la propia viabilidad escénica.

Pero las restricciones no acaban aquí. Con la institucionalización, en el siglo XIX, de la enseñanza literaria (en las universidades y en las escuelas), Gil Vicente entra en el canon escolar. Se manifiesta entonces otro tipo de «censura», apoyada

17. Esta circunstancia llevó a Révah (1950: 117) a suponer que durante este intervalo de tiempo había habido un levantamiento de las prohibiciones de 1551.

18. La orientación general que se aplica al teatro es ahora objeto de una especificación: «Das obras de Gil Vicente, que andao juntas em hum corpo, se há de riscar o prólogo, até que se proveja na emmenda dos seus autos, que tem necessidade de muita censura e reformação»; De Bujanda (1995: 490-491). El cotejo entre las dos ediciones quinientistas de las *Obras* ya

fue llevado a cabo por Braamcamp Freire y se sintetiza en 1163 versos suprimidos, 60 alterados, 15 autos enteramente prohibidos, además de dos poesías del prólogo y de la carta a D. João III; cf. Gil Vicente (1944: 399-463).

19. A este propósito, Mateus (2002) llama la atención justamente sobre la importancia del *Index Auctorum Damnatae Memoriae*, de D. Fernando Martins de Mascarenhas, publicado en 1624, que amplía e intensifica las prohibiciones del *Index* de 1581: cf. «Vicente, Indicia», De Bujanda (1995: 199 y ss.).

hoy y siempre en el interés público: la serie de piezas leídas u omitidas parcial o totalmente representa con precisión el diagrama de la evolución ideológica del poder político. Ciertamente, no es casualidad que piezas como *Exortação da Guerra* o *Alma* sean las más leídas en las escuelas a lo largo de la primera y segunda república y que, después del 25 de abril, el *Auto da Índia* haya sido caracterizado como «obra representativa». De la misma forma, tampoco es casualidad que el propio Gil Vicente haya resistido heroicamente a la rarefacción que ha afectado al canon escolar en Portugal y haya logrado siempre (al menos hasta hoy) ser considerado insustituible.²⁰

Acerquémonos un poco más a nuestro autor para intentar reconstituir su perfil y su voz. Como sabemos, todo comenzó en 1502. Con el pretexto del nacimiento del príncipe, Gil Vicente aparece en la corte disfrazado de pastor y representa el *Auto da Visitação*, saludando, en sayagués, a la reina que acaba de dar a luz y a toda la familia real, especialmente protegida por la Providencia. Pasados seis meses escasos, el artista fue convocado a una nueva representación teatral. Esta vez, el motivo inspirador es el nacimiento de Cristo y la adoración de los pastores. En esta segunda pieza, destaca de nuevo un personaje. Se trata de un pastor poco común: un tal Gil Terrón, figura prudente, dada a la reflexión moral y dotada de una inusitada capacidad de discernimiento. Será el único que consiga oír el llamamiento del ángel y explicar el profundo significado de la Encarnación de Cristo. Después de evidenciar un conocimiento pormenorizado de las profecías bíblicas, Gil aborda (con algo de heterodoxia) misterios tan complejos como la naturaleza de Cristo y su relación con el tiempo, con el mundo y con el Padre:

Aquel niño es eternal
invisible y vesible;
es mortal y inmortal,
movible e inmovible.
En cuanto Dios invisible,
es en todo al padre igual,
menor en cuanto humanal,
y esto no es imposible.
(...)
Ansí éste descendió
quedando siempre eñel Padre;
aunque vino a tomar Madre,
del Padre ño s'apartó. (I, 37)²¹

Viniendo de quien viene, esta explicación provoca el espanto de sus beocios compañeros, ganados por el ruido del mundo y demasiado alejados de semejan-

20. Para un análisis más detallado de la presencia selectiva de Gil Vicente en el canon literario escolar, véase Cardoso Bernardes (2003).

21. Las citas del texto vicentino se han tomado de la edición de las *Obras* de Gil Vicente (2002), con indicación de volumen y página.

te clarividencia.²² Hacia el final de la pieza y ante esta demostración de sabiduría inspirada, uno de ellos (Brás) nota:

Gil Terrón lletrudo está
Muy hondo te encaramillas. (I, 37)

La sola idea de un pastor «lletrudo» (término sayagués que significa «letrado»), que se adentra en la revelación de los misterios divinos, constituye una paradoja.²³ Por ello, no es sorprendente que, un poco más adelante, el mismo compañero resalte el desfase entre el discurso del personaje y sus orígenes sociales:

Quien te viere no dirá
Que naciste en serranía. (I, 38)

Esta manifestación de embelesamiento, puesta en la boca de un pastor genuino, parece que pretende orientar la reacción de la propia Corte ante una figura que se define por la diferencia: desengañada del mundo e investida de una sabiduría que se desdobra en varios planos. Se funda en la experiencia, es libresca y, sobre todo, presupone un acentuado carisma exegético. He aquí lo que no puede dejar de parecer significativo: que Gil Vicente haya querido presentarse a su auditorio como un rústico capaz de alcanzar la verdad. Así lo hace con su público inmediato, pero también con los lectores de sus *Obras*, a quienes se dirige directamente en más de una ocasión, en tanto que *autor*, evidenciando la unión de la misma humildad y de la misma sabiduría.

Treinta y cinco años más tarde se representa la última pieza de Gil Vicente, un largo y enigmático auto denominado *Floresta de Enganos*. En esta surge ahora otra versión de la figura del autor: me refiero a un filósofo que, en la escena inicial, se une a un necio, encargado explícitamente de vedarle la palabra en público.

Entre el pastor atento e iluminado del *Pastoril Castellano* y el filósofo expresamente censurado en la *Floresta* existe una clara línea de continuidad que obliga a repensar la obra de Gil Vicente a la luz del tópico de la «palabra velada». De hecho, más allá de la pluralidad de voces que caracterizan siempre al teatro, la dramaturgia vicentina aparece también sutilmente marcada por la remisión a una fuente de enunciación que parece debatirse justamente con el problema de la *libertad* y de la *censura* y tantear siempre nuevas posibilidades de equilibrio entre esos dos polos.

4. Aunque se trata de un lugar común, es necesario no olvidar que toda la obra de Gil Vicente se centra en la idea de *servicio moral*, prestado al rey y al reino.

22. Acerca de la particular caracterización de esta importante figura proemial del teatro vicentino, véase Reckert (2002) y Cardoso Bernardes (2004).

23. Poco antes, hablando de los profetas del An-

tiguo Testamento que vaticinaron el nacimiento de Cristo, uno de los pastores (Lucas) usa el término «lletrados»: «De neñito tan bonito/hablaban, soncas, lletrados» (I, 37).

Son abundantes los testimonios de esta convicción, esparcidos por prólogos y didascalias. Más evidente aún resulta este hecho en la Dedicatoria a D. João III (cuyo autor es el propio Gil Vicente), así como en la dirigida a D. Sebastião escrita de puño y letra de Luis Vicente, hijo del autor y editor de sus obras.²⁴ Si bien es verdad que en el segundo texto se invoca apenas como razón para la iniciativa el servicio al rey y la circunstancia de que los abuelos de D. Sebastião (D. João III y D. Catarina de Austria) hayan apreciado los autos, no es así en el primero, en el que se certifica que, a pesar de «misérrimas», las obras son, en buena medida, de carácter devocional y por eso se ponen al servicio de Dios, tan apreciado por el monarca.²⁵ En el mismo prólogo se glosa otro tópico más del agrado de los satíricos: me refiero al autodeprecación del propio autor. En efecto, con protestas de sincera modestia, Gil Vicente se decide a ordenar y a publicar sus autos sólo por orden expresa del rey.

Los aspectos satíricos que aparecen en gran parte de las piezas se orientan en el mismo sentido. La ambición social, la injusticia y la opinión impregnan, esencialmente, el libelo vicentino contra los desmanes de su tiempo. Ni que decir tiene que en estos puntos se concentra la mayor amenaza para los intereses comunitarios, justificando la actitud crítica que, en régimen de contrapunto, implica la denuncia y la propuesta de rectificación.²⁶ En cualquier caso, los sentidos de esa sátira sólo ganan coherencia cuando los relacionamos con la voz latente que emerge en 1502 en el *Pastoril Castellano*, que se debate entre el deber cívico de denunciar y la necesidad de respetar los límites.

Probablemente así fue en vida de Gil Vicente. La actividad sistemática y continuada del artista permitía que su público tuviera siempre la posibilidad de remitir el mensaje a la misma voz; y así fue después de su muerte, y, singularmente, a partir del momento en que los autos se imprimen en conjunto. A decir verdad, adquiere un mayor significado el hecho de que el autor (o alguien por él) haya colocado a la cabeza del libro las dos piezas en las que figura la presentación del pastor: la *Visitação* y, seguidamente, el *Pastoril Castellano*, eliminando la lógica interna que preside la disposición de los textos y que, en su conjunto, se centra en los géneros y no en la fecha de representación. Esto significa, en la práctica, que, al adquirir forma de libro, la obra dramática y teatral de Gil Vi-

24. Sintomáticamente, ambas fueron suprimidas en la edición de 1586.

25. Además del acostumbrado tópico de humildad, el prólogo en cuestión exige un análisis más cuidadoso, también en función del tema de la «palabra velada». En la conversación imaginaria que entabla con su propio libro, el autor anticipa, por ejemplo, las críticas e incomprensiones de que su creación va a ser objeto y la imposibilidad de respuesta de su autor: «...rústico

peregrino de mi, que espero eu? Livro meu, que esperas tu? Porém te rogo que quando o ignorante malicioso te reprender, que lhe digas: Se meu mestre aqui estivera, tu calaras»; Gil Vicente (2002: I, 14). Sobre el *ethos* de la sátira en la creación literaria del siglo xv, véase Cornilliat y Langer (1997: en especial 154-155).

26. Acerca de la contraposición transversal entre sátira y lirismo en la obra vicentina he tratado ya en Cardoso Bernardes (2006).

cente se dispuso deliberadamente a partir de la misma matriz enunciativa que la había regido como actividad viva.

Esa voz, como ya tuve oportunidad de decir, comienza por asumir el disfraz de pastor «lletrudo», cifrando en esa expresión dos componentes esenciales: el de súbdito humilde y moralmente recto, además del de persona leída, informada y capaz de especular doctrinalmente.²⁷

A lo largo de todo el trayecto vicentino, esta misma voz (reuniendo los dos componentes) nunca deja de manifestarse, revelándose como una instancia de autoridad que puede traducirse tanto de forma satírica, como de apología de determinadas posiciones y valores. Algunas veces, esa voz aflora de forma muy discreta y es posible percibir que acecha detrás del juego vocal que sustenta las piezas;²⁸ otras veces la voz se hace más presente: esto es lo que ocurre, por ejemplo, en el *Auto da Festa* escrito y representado probablemente en 1528, en el que tenemos, nada más y nada menos, que a la propia Verdad en forma alegórica, con todo lo que ello implica en términos de efecto semántico y teatral. En el prólogo, en el que figura, el personaje de la Verdad se queja amargamente del desprecio general y se acoge a la protección de un señor, que la mantiene segura. Más allá de su intención panegírica, este prólogo, situado en el ocaso de la carrera vicentina, debe ser leído como un llamamiento a una instancia superior, dando a entender de manera subrepticia la carencia de las demás, incluido al rey («Todo aquele que falar verdade/é logo banido de graça d'el-rei»). Por medio de esta alusión se puede explicar por qué este auto no figura en ninguna de las ediciones quinientistas de la *Copilaçam*.²⁹

Otra versión directa de la voz del autor es la que encontramos (en 1531) en el llamado «sermão dos dous mundos». La historia se cuenta en pocas palabras: en la región de Lisboa se había producido un gran terremoto y los frailes franciscanos, aprovechando la situación, despliegan una serie de pregones apocalípticos que atribuyen la causa de los acontecimientos a los pecados cometidos por los cristianos. El más grande de todos sería la tolerancia con que se acogían los judíos en Portugal: al edicto de expulsión del 5 de diciembre de 1500, le siguieron algunas medidas de protección tomadas por el rey, como el decreto del 3 de mayo de 1507 o la carta datada del 16 de octubre de 1524. Ante esta situación,

27. Pese a las muchas oscuridades que persisten en la biografía de Gil Vicente, no resulta improbable que estos dos componentes puedan, en cierta medida, estar relacionados con la identidad del autor. De hecho, no hay duda de su humilde procedencia, de su vasta cultura retórica y teológica y de su recta y forzada intención moral.

28. Es precisamente lo que sucede en el *Auto da Índia*, en el que el viaje a la India del marido ambicioso se sitúa en las antípodas de

los valores defendidos por este pastor tutelar.

29. El *Auto da Festa* fue descubierto y editado sólo en 1906. Más que la alusión a la incompatibilidad entre el monarca y la Verdad, aún se pueden deducir dos tipos de razones para no incluir el auto en el *Livro das Obras*: el Auto retoma parcialmente las figuras del *Templo de Apolo* y contiene alusiones moralmente osadas, sobre todo las que están puestas en boca del villano del prólogo.

que resucitaba el temor de nuevos *progroms*, el propio Gil Vicente toma la palabra y convoca a esos mismos frailes para hablarles de teología, distinguiendo dos mundos, el divino y el humano, y señalando la imposibilidad de que quien habite en el segundo tenga acceso a los designios de los moradores del primero. Al vivir en el mundo de la contingencia, los frailes no podrían conocer los secretos del mundo celestial; por ello sus anuncios no indican nada más que presunción y fraude. El contenido de esta predicación aparece en una carta enviada al rey y resulta muy significativo que, posteriormente, el texto haya sido considerado tan importante como para figurar en el *Livro das Obras* en el mismo nivel de los autos.³⁰ Más allá de las circunstancias, sin duda estamos ante otra manifestación indirecta del «pastor lletrado» y del filósofo que proclaman la verdad contra todas las conveniencias establecidas. En esta carta –documento de inusitado coraje y clarividencia doctrinal–, Gil Vicente demuestra su vocación y capacidad para articular los planos moral y doctrinal, así como para dar relevancia a la autonomía del mundo sensible, con la responsabilidad que en él tienen los hombres.³¹

De esta forma se llega a la figura del filósofo, última máscara revestida por Gil Vicente durante su estancia en la corte. Como ocurre en otras piezas que integran la figura del autor, el filósofo también toma parte en la introducción. Sin embargo, esta vez su papel no se limita a esa dimensión funcional. Antes de ocuparse del asunto, el filósofo alude a un castigo injusto que habría sufrido, recordando el caso de los romanos que, incurriendo en tiranía, fueron blanco de una merecida reprehensión que no supieron tolerar. Menciona directamente el sufrimiento en la prisión como consecuencia de que, también él, haya criticado la tiranía y hace referencia a la vigilancia de que continúa siendo víctima, al verse atado a un necio:

Y porque la reprehensión
 A todos es enojosa
 Me vi en grande pasión
 E me echaron en prisión
 En cárcel muy tenebrosa.
 No basto, mas en después
 De aquesto que oído habéis,
 Sólo por esto que digo
 Ataron ansí conmigo
 Este bobo que aquí veis. (I, 479-480)

30. Me refiero a la primera edición quinientista, puesto que la misma carta se suprime en la edición de 1586. Probablemente, los motivos de la eliminación parten del hecho de que en ella se trata de materia teológica y se condena la conducta de los eclesiásticos.

31. Por lo demás, esta línea de pensamiento

antiprovidencialista se asume como uno de los motivos principales del idiolecto vicentino. En la que se integra también, por ejemplo, la crítica paródica y reiterada de la astrología, considerada entonces como ciencia suprema (v. Prólogos del *Auto da Feira* o de *Mofina Mendes*).

Es posible pensar que la representación de la figura de autoridad del filósofo obedece a un registro meramente tópico; pero es difícil no ver en ésta otra anamorfosis del propio Gil Vicente, en la misma línea del pastor Gil y del Autor de la mencionada carta a D João III. Recordemos que dicho pastor explica su opción por la misantropía, frente a los peligros que surgen de la convivencia áulica, defendiendo la vida solitaria como reducto de libertad e independencia. Ahora bien, el filósofo se presenta justamente como una víctima de las intrigas palaciegas: tiene prohibido hablar en la Corte, lugar en el que sus palabras podrían causar daño, pero está autorizado por el personaje del necio a expresarse en casa, o, lo que es lo mismo, sólo tiene permitido hablar donde sus palabras no pueden influir en nadie (un principio que, por lo demás, constituye la justificación última de cualquier acto de censura):

Mi amo, aqui hablaré yo
 Y quando en casa estuviéredes
 Hablad quanto vos quisiéredes
 Que nunca vos diré que no
 Aunque quebreis las paredes. (I, 480).

Al señalarle al filósofo este camino, el necio hace explícito al fin el camino que han de seguir tanto Gil Vicente cuanto la mayoría de los creadores e intelectuales del siglo XVI, sin importar la máscara que, ocasionalmente, utilicen: han de dosificar, en cada momento, el margen de expresión y combinar los límites de la conveniencia con el valor para denunciar, sin olvidar que los momentos son siempre diferentes en el inestable equilibrio entre los dos polos. En ese horizonte dinámico se inscribe la actividad de la censura directa y sólo en él se encuentra explicación para la evolución de los propios criterios adoptados por los censores; es también en ese mismo ámbito donde se detectan los mecanismos psicosociales que regulan la censura indirecta que nos ocupa en este momento.

5. El estudio de esta problemática no estaría completo sin una alusión, al menos breve, a una cuestión histórico-cultural de gran importancia, que puede examinarse planteando dos interrogantes: ¿Quién era Gil Vicente? ¿Qué estatuto se le reconocía verdaderamente en los medios que frecuentó?

Los indicios más fiables de los que disponemos hoy en día continúan siendo aquellos que el propio dramaturgo dejó reflejados en sus textos. En varias ocasiones, el autor reflexiona sobre su condición de servidor del monarca, revelando con ello una conciencia humilde de su papel. Esto es lo que muestra en la referida dedicatoria al rey, en la que comienza por separarse del linaje de los (grandes) autores antiguos y modernos.³² Es precisamente a ese lugar, necesario pero subalterno, al

32. He aquí el inicio de la citada Carta-Prefacio, en la que el poeta se pone por debajo del nivel de las autoridades antiguas y modernas: «Os livros das obras que escritas vi, sereníssimo

que parecen relegarlo también sus contemporáneos. Esta circunstancia, hasta hoy poco valorada, constituye, en mi opinión, la clave para entender la (aún así) significativa osadía que está presente en su sátira. Predicador, alegoría de Verdad, filósofo —cualquiera de estas máscaras bastaba para que Gil Vicente hiciera oír su voz, celebrando y sirviendo al rey y, a la vez, desasosegando las conciencias.³³ Es en este lugar definido por la época, donde arte y moral se entrelazan, en el que la actividad de Gil Vicente encuentra su lugar. Pero por tratarse de un espacio que genera sus propias proyecciones, es comprensible que las prohibiciones se intensificaran a medida que pasa el tiempo. Desde luego, la evolución se puede establecer en vida del autor, pero sólo después de su muerte se hará más perceptible este proceso.

Es comprensible que, una vez difuminados los contornos de la figura de Gil Vicente, los autos pasaran a ser objeto de un control todavía más riguroso. Desligados del autor, fueron aún más sospechosos: no solamente porque eran *textos* sino también, y sobre todo, porque eran *textos teatrales*, peligrosamente sujetos a múltiples mediaciones, que comprendían desde la acogida del público hasta el trabajo de actores, directores de escena, etc.

6. Apreciar el *corpus* de lo que normalmente se designa por literatura portuguesa del siglo xvi desde el punto de vista de la autocensura constituye, en sí mismo, un desafío estimulante y prometedor.

Desde esta nueva perspectiva, hasta ahora poco contemplada, deben analizarse textos —ahora y siempre textos. Al contrario de lo que sucedía antes, y más allá de su inmanencia retórica, se deben entender ahora como el resultado de una expresión condicionada, como una especie de energía subconsciente, conformada por las constricciones del poder.³⁴

El programa de trabajo que se presenta ante quien quiera recorrer este camino debe comenzar por esclarecer los presupuestos de la vigilancia inquisitorial sobre la actividad de la escritura y sobre la circulación de los materiales impresos. Ciertamente existen ya trabajos meritorios en este campo, pero casi siempre atienden a

senhor, asi em metro como em prosa, são tam florecidas de cientes matérias, de graciosas invenções, de doces eloquências e elegâncias, que temendo a pobreza de meu engenho, porque nasceu e vive sem possuir nenhuma destas, determinava leixar minhas misérrimas obras por empremir, porque os antigos e modernos nam leixaram cousa boa por dizer, nem invenção linda por achar, nem graça por descobrir»; cf. Gil Vicente (2002: I, 13-14).

33. Por lo demás, Gil Vicente se inscribe en un contexto cultural caracterizado justamente por la lenta emergencia de la figura del *Autor*. Este asunto, cuestión de capital importancia en

el análisis de toda la producción artística del siglo xv y del primer tercio del siglo xvi, ya fue objeto de algunos estudios particularmente sugestivos, aplicados a la pintura. Destaco, en particular, Arasse (1997) y Todorov (2004).

34. Como es sabido, la cuestión del poder y de las energías que lo rodean constituye la base de uno de los movimientos más productivos que emergió en el ámbito de los estudios literarios y teatrales a lo largo de las últimas décadas del siglo xx. Me refiero al «New Historicism», que tiene en Stephen Greenblatt su autor de referencia. Para una (buena) introducción a esta corriente crítica, véase Brannigan (1998).

cuestiones de detalle. Queda todavía por establecer un panorama global, quizá más libre de prejuicios, que haga visibles los criterios y direcciones que adoptaron los censores.³⁵ Aún así, es posible extraer de esos trabajos algunas conclusiones provisionales que (a juzgar por lo que he leído) tal vez no difieran mucho de las que ya se perfilaron para el resto de Europa:³⁶ el teatro y la novelística (sentimental y cabaleresca) estuvieron mucho más condicionados por la Inquisición que la lírica limitada al tema amoroso; los textos sobre los que recaen las prohibiciones son, sobre todo, aquellos que tratan materias teológicas, seguidos de los que tocan cuestiones de política regia. Sólo en tercer lugar pueden identificarse cuestiones de naturaleza moral, mucho más fluctuantes, como se puede entender.

A la luz de esta perspectiva que defiendo para la lectura de Gil Vicente, me atrevo a someter a apreciación algunas direcciones de trabajo: en primer lugar, sería interesante verificar de qué forma el mismo autor distribuye su inspiración satírica en función de los géneros literarios que cultiva. El precepto se puede aplicar por supuesto a Gil Vicente, que en los diferentes tipos de autos va adaptando su crítica, que puede ser episódica, implícita, o revelarse como verdaderamente estructurante; pero también podría aplicarse a Sá de Miranda (que no es exactamente el mismo satírico en las cartas que en las églogas) o a Camões (desigualmente mordaz en las cartas, el teatro, la épica o la lírica).

Otro filón que convendría explotar consistiría en identificar el tipo de relación de dependencia que se produce entre las circunstancias sociales y políticas y los grados de censura: es sabido que la crítica vicentina no se hace sentir de la misma forma en la corte de D. Manuel que en la de D. João III, por ejemplo,³⁷ del mismo modo que la censura directa no se ejerce tan sólo en función de lo que establecen los documentos prohibitivos, ya que, a menudo, su aplicación está también determinada por la personalidad de los censores.³⁸

35. Para valorar comparativamente la realidad portuguesa e ibérica, refiero la existencia de, al menos, dos excelentes libros que inciden sobre la realidad italiana: Fragnito (2005) y Frajese (2006). Para la realidad española, además del trabajo de referencia publicado por De Bujanda, cito ahora otro estudio, el de Peña Díaz (2002), centrado en el control de las interpretaciones de los libros autorizados. Agradezco a mi colega y amigo José Pedro Paiva (consagrado especialista él mismo en estas materias) estas referencias bibliográficas tan atinadas y actualizadas.

36. Por lo demás, parte sustancial de las prohibiciones era común a la Europa católica de la época. La publicación secuencial de los índices de libros prohibidos del siglo XVI, que ya llevó a cabo por el Centre d'Études de la Renaissance

da Université de Sherbrooke (Canadá), es prueba de ello. En el caso portugués, De Bujanda (1995: 117 y ss.) demostró cabalmente que los dos primeros catálogos (1547 y 1551) se basan en los índices de las Universidades de París y de Lovaina, mientras que el *Index* de 1561 reproduce las condenaciones del *Index* romano de Paulo IX, publicado dos años antes.

37. A este respecto, Alves Osório (2003) realizó ya consideraciones muy ajustadas.

38. Se tiene por cierto, por ejemplo, que bajo la larga supervisión de D. Henrique (1539-1579), el tribunal del Santo Oficio portugués se reveló, en general, mucho más tolerante que su homólogo español. Del mismo modo, la actuación del sucesor de D. Henrique (D. Jorge de Almeida) se caracterizó por un manifiesto aumento de rigor.

Una tercera línea de trabajo, todavía más amplia, consistiría en aplicar el mismo método a un *corpus* supralingüístico: el teatro de corte en la Europa de los siglos xv y xvi podría constituir una buena base de enfoque. Ese tema, abarcador y susceptible de múltiples conexiones, debería referir la relación entre la actividad de los escritores de una misma época, atendiendo a la determinación de los márgenes de libertad consentida y anhelada: ¿Critican las mismas cosas? ¿Lo hacen con idénticos grados de intensidad? ¿Gozan todos de la misma libertad? ¿Alcanzan el mismo impacto?

La cuarta y última orientación susceptible de desarrollo podría traducirse en la confrontación entre los resultados logrados a través de este tipo de examen y los que se obtienen del estudio de la autocensura. Además de otros focos de interés, el cotejo que ahora sugiero podría revelar en qué dirección evolucionaron las prohibiciones en las culturas de la época. En esta misma línea, podrían incluso reconstituirse los caminos de libertad que fueron abriéndose gracias a los hombres de letras. Estoy convencido de que el recurso del disfraz autorial (atestiguado en Gil Vicente en las figuras del «pastor» y del «filósofo») constituye una forma de sostener el pensamiento crítico y de delinear y subvertir las imposiciones de los censores.

De forma semejante al pintor Jan Van Eyck, que en el célebre «Portrait de Mariage» (pintado en 1434) escribe su nombre en la tela y se pinta a sí mismo reflejado en el espejo que adorna la cámara nupcial de los Arnolfini, también los artistas de la palabra revelaban por la misma época crecientes señales de impaciencia, ansiando desvelar la fuente y la intención de su mensaje. En el mundo occidental, este proceso de autodesvelamiento se ha intensificado en el transcurso de los siglos: en lucha contra todas las censuras políticas y morales, durante una primera fase; y, en nuestros días, en los niveles paroxísticos de exposición del *yo* que caracterizan el arte contemporáneo de Occidente.

Bibliografia

- ALVES OSÓRIO, Jorge, «A *Compilaçam* de 1562 e a fase manuelina de Gil Vicente», *Revista da Faculdade de Letras. Línguas e Literaturas. In Honorem José Adriano Freitas de Carvalho*, XI (2003) 211-233.
- ALVES OSÓRIO, Jorge, «O testemunho de Garcia de Resende sobre o teatro vicentino. Algumas reflexões», *Humanitas*, 31/32 (1979/1980) 71-96.
- ARASSE, Daniel, *Le sujet dans le tableau*, Paris, Flammarion, 1997.
- BETHENCOURT, Francisco, *História das Inquisições: Portugal, Espanha e Itália*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1994.
- BRANNIGAN, John, *New Historicism and Cultural Materialism*, London, Macmillan Press Ltd, 1998.
- BUJANDA, Jesús M. de, *Index de l'Inquisition portugaise: 1547, 1551, 1564, 1581*, Genève, Librairie Droz, Éditions de l'Université de Sherbrooke, 1995.
- CARDOSO BERNARDES, José Augusto, «Ler e ensinar Gil Vicente (ainda) hoje», *Revisões de Gil Vicente*, Coimbra, Braga, Angelus Novus, 2003, pp.167-196.
- CARDOSO BERNARDES, José Augusto, «A *Copilaçam* e o projecto identitário de Gil Vicente», *Diacrítica*, 18/19 (2004-2005) 179-198.
- CARDOSO BERNARDES, José Augusto, *Sátira e Lirismo no teatro de Gil Vicente*, Lisboa, Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 2006.
- CARDOSO BERNARDES, José Augusto, *Gil Vicente*, Lisboa, Edições 70, 2008.
- COMPAGNON, Antoine, *La littérature, pour quoi faire?*, Paris, Collège de France/Fayard, 2007.
- CORNILLIAT, François, & LANGER, Ulbrich, «Histoire de la poétique au XVI siècle», *Histoire des Poétiques*, Jean Bessière, Eva Kushner, Roland Mortier & Jean Weisgerber eds., Paris, PUF, 1997, pp.119-162.
- DE ALBUQUERQUE, Martim, *Orações de Obediência dos Reis de Portugal aos Sumos Pontífices (Séculos XV a XVII)*, Lisboa, Edições Inapa, 1988.
- DE SOUSA VITERBO, Francisco M., *Frei Bartolomeu Ferreira, censor d'Os Lusíadas*, Lisboa, 1891.
- FRAGNITO, Gigliola, *Proibito capire. La Chiesa e il volgare nella prima età moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005
- FRAJESE, Vittorio, *Nascita del Indice. La censura ecclesiastica dal Rinascimento alla Cronroriforma*, Brescia, Morcelliana, 2006.
- FREIRE, Braamcamp, *Vida e Obras de Gil Vicente, Trovador, mestre da balança*, Lisboa, Edição da Revista «Ocidente», 1944.
- GIL VICENTE, *Livro das Obras*, introdução, estudo textológico e linguístico de Evelina Verdelho, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1994.
- GIL VICENTE, *Obras*, José Camões dir., Lisboa, Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 2002.
- MATEUS, Osório, *De Teatro e outras escritas*, Lisboa, Quimera / Centro do Estudos de Teatro, 2002.

- PAIVA, José Pedro, «Bispo, imprensa, livro e censura no Portugal de Quinhentos», *Revista de História das Ideias*, 28 (2007) 687-737.
- PEÑA DÍAZ, Manuel, «La censure inquisitoriale en Espagne aux xv et xvii siècles», *La Lettre clandestine*, 9 (2001) 143-156.
- PEÑA DÍAZ, Manuel, «Libros permitidos, lecturas prohibidas (siglos xvi-xvii)», *Cuadernos de Historia Moderna, Anejos 1* (2002) 85-101.
- RAMADA CURTO, Diogo, *Cultura escrita (séculos xv a xviii)*, Lisboa, Instituto Ciências Sociais, 2007.
- RECKERT, Stephen, «Gil Terrón lletrado está», *Leituras. Revista da Biblioteca Nacional*, 11 (2002) 15-33.
- RÉVAH, I.S., «La censure inquisitoriale et les oeuvres de Gil Vicente», *Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais*, I, 1 (1950).
- SÁ DE MIRANDA, *Obras Completas de Sá de Miranda*, Rodrigues Lapa ed., Lisboa, Clássicos Sá da Costa, 1977, 3ª ed. rev.
- TODOROV, Tzvetan, *Éloge de l'individu. Essai sur la peinture flammande*, Paris, Seuil, 2004.