

LITERATURA MEDIEVAL

Volume II

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: 63839/93

ISBN: 972-8081-05-7

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

Las Cantigas Paralelísticas de Gil Vicente

Armando López Castro

Universidad de León

Es bien sabido que la *Copilaçam* de 1562, a pesar de ser un texto notablemente mutilado, ofrece en sus acotaciones escénicas importantes referencias sobre la localización de las piezas y la manera de representarlas, la relación entre el texto poético y el musical y las formas «cantables» más usuales por entonces: la *cantiga*, el *romance* y el *vilancete*¹.

El estudio de los textos medievales hispánicos revela la existencia de una poesía lírica de tipo popular al lado de formas cultas. Los testimonios aislados de San Eugenio («*cantica vulgaris habet*») y de San Isidoro («*amatoria turpia cantare non desinunt*») así lo confirman².

Esos documentos son la prueba escrita de dos formas de expresión lingüística: el latín literario y el romance hablado, cuyo triunfo llegó cuando el latín dejó de ser utilizado por la mayoría. Con ese romance toscó empieza también a transmitirse una poesía rudimentaria, anónima y profana, de composición muy simple y asociada a la música y danza populares. Ante la ausencia escrita de una poesía popular y profana, en la que tal vez influyeron tanto la ortodoxia visigótica contraria al priscilianismo como el posterior desierto cultural producido por la invasión musulmana durante los siglos VIII y IX, que cortó lo que hubiera sido una tradición lírica común, sólo contamos con el apoyo de pruebas indirectas, tales como las referencias de los Padres de la Iglesia (cfr. *Patrologia Latina*) a las decisiones de las autoridades eclesiásticas o la forma imitativa de los himnos litúrgicos. Precisamente el himno atribuido al priscilianista Argirio (siglo IV a.C.), en el que hay signos evidentes de paralelismo y de ascendencia femenina, y el himno litúrgico del *Breviarium Gothicum* (siglo VII), en el que el refrán aleluiático finaliza cada estrofa de dísticos latinos, revelan una coincidencia entre lo popular y lo litúrgico. Cultivados al mismo tiempo, no podían dejar de penetrarse. Y así el paralelismo, ya visible en la composición rítmica de los salmos y en el *Te Deum* cristiano del siglo IV, persiste en las cantigas de amigo, lo que pone de relieve su antigüedad. Hay, pues, un estrecho parentesco entre los cantos populares y las formas litúrgicas, como lo prueba la persistencia del esquema estrófico del *conductus* (la forma más simple, del tipo aaB, viene ya del siglo VI) en las futuras cantigas paralelísticas. El tema tradicional va al comienzo de la cantiga y aparece desarrollado en serie paralelística. Este tipo de poesía paralelística popular, con sus temas folclóricos, arcaísmos lingüísticos y el empleo de refrán, reaparece en los personajes rústicos de Gil Vicente, lo que evidencia la continuidad de los cantares paralelísticos en el siglo XVI³.

Porque su obra, que surge como transición entre la Edad Media y la Moderna, hunde sus raíces en el pensamiento medieval, que estructura la creación del dramaturgo áulico. Y lo que en ella importa es todo aquello que su creador supo transformar en poesía y teatro. Pues no debemos olvidar que el teatro de Gil Vicente es una fiesta en la que la escenografía, el texto y la música van siempre unidos. Debido a este sentido integrador, poesía y drama aparecen en mezcla inseparable. No es aquí la poesía tan sólo «algo bello que se añade», sino que tiene una justificación dramática, preparando el ambiente, caracterizando a los personajes y desarrollando la intriga. Lo lírico y lo dramático se confunden en el texto vicentino porque tienden a lo mismo: decir lo máximo con el mínimo esfuerzo. Por eso, dentro de una época en la que no hay distinción de géneros y en la que el predominio del villancico sobre la canción revela

el gusto del público cortesano por la poesía de tendencia popularizante, tal vez el ahorro del esfuerzo sea una de las razones por las que Gil Vicente prefiere las composiciones paralelísticas, que no son las más numerosas, pero sí las más conocidas y admiradas.

La lectura de las cantigas paralelísticas nos lleva a tiempos lejanos, cuando la poesía mantenía una estrecha relación con la música, la danza y la magia. En este sentido, la repetición paralelística no es invención de la poesía gallego-portuguesa, sino que forma parte de la poesía bailada, distribuida en dos coros alternados. A este rasgo fundamental, incorporado por la cantiga de amigo, cabe añadir otros como el empleo del refrán, los temas folclóricos, la ordenación hipotáctica y los arcaísmos léxicos, todos ellos visibles en la poesía de tipo tradicional. Pero la lírica vicentina no rompe con la tradición: la continúa y al continuarla la transforma. A partir de este bien común que es la tradición, el poeta construye sus poemas, que se miden por su profundidad y permanencia. Lo verdaderamente asombroso de las canciones tradicionales de Gil Vicente o Lope de Vega es que están destinadas a durar, que siguen conservando hoy su profundo lirismo. La razón de esta permanencia no viene de las ideas o las actitudes del dramaturgo, sino de la modulación de su propia voz. En el teatro vicentino la poesía y la música se complementan mutuamente. Será la música, en el conjunto artístico de la corte de D. Manuel I, la que mejor exprese todo ese ambiente de armonía, de «vida más bella»⁴.

Desde fines del siglo XV, se da en las cortes europeas una preferencia por la música popular y por desarrollar los estribillos de las antiguas canciones de manera personal. Las obras vicentinas están llenas de canciones, unas simplemente recogidas de la tradición oral, otras trabajadas a partir de estribillos originales y otras compuestas por el propio autor. De todas ellas hay abundantes ejemplos en el teatro vicentino. Canciones del primer tipo, definidas por los estribillos que eran de dominio público, aparecen en el *Auto de los Cuatro Tiempos* (1503-1504), en la *Comédia de Rubena* (1521), en la *Frágua de Amor* (1524), en el *Don Duardos* (1525) y en el *Auto da Lusitânia* (1532). A veces basta con recordar los estribillos para que se sobrentiendan las respectivas canciones. Es lo que sucede con las cantigas que cita el Ama en la *Comédia de Rubena*. Otras, en cambio, la canción entera contribuye al desarrollo de la acción dramática. Veamos dos ejemplos notables. El primero pertenece al *Auto de los Cuatro Tiempos* o Cuatro Estaciones y aparece en boca de la Primavera:

- En la huerta nasce la rosa:
 quiérome yr allá,
 por mirar al ru(y)señor
 cómo cantavá
- 5 Por las riberas del río
 limones coge la virgo.
 Quiérome yr allá,
 por mirar al ruyseñor
 cómo cantavá.
- 10 Limones cogía la virgo
 para dar al su amigo.
 Quiérome yr allá,
 para ver al ruyseñor
 cómo cantavá.
- 15 Para dar al su amigo
 en un sombrero de sirgo.
 Quiérome yr allá,
 para ver al ruyseñor
 cómo cantavá.

Esta cantiga paralelística evoca una famosa *barcarola*, modalidad de las cantigas de amigo, compuesta por João Zorro: «Pola ribeira do rio / cantando ia la dona virgo / d'amor», en donde la «ribeira do rio» es lugar de encuentro amoroso. También aquí la repetición paralelística, la presencia de una naturaleza feminizada, la mezcla de tiempos verbales (*nace* la rosa, *quiérome ir*, cómo *cantavá*, limones *cogía*) y la simultaneidad de símbolos eróticos (*huerto*, *rosa*, *ruyseñor*, *ribera del río*, *limón*) contribuyen a crear un recinto sagrado fuera del tiempo, el alegórico *locus amoenus* de la retórica medieval, que revela una nostalgia por el perdido Edén. El método poético de la alegoría implica aquí un conjunto de ideas personificadas en figuras que son arquetipos. Cada estación es aquí signo del concierto cósmico⁵.

El segundo ejemplo tiene lugar en el *Auto da Lusitânia* (1532). Se trata de una de las cantigas más bellas, puesta en boca de la mujer de un sastre judío y que ella prefiere a los romances entonces en boga. Es la conocida

- Donde vindes, filha,
branca e colorida?
- De láa venho, madre,
de ribas de hum rio:
5 achey meus amores
 em hum rosal florido.
 - Florido, enha filha,
 branca e colorida?
- De lá venho, madre,
10 de ribas de hum alto:
 achey meus amores
 num rosal granado.
 - Granado, enha filha,
 branca e colorida?

La cantiga es un diálogo entre madre e hija, que mantienen actitudes distintas, lo que le da una contextura dramática. La disposición obedece a los cánones de la poesía paralelística: el poeta inicia la cantiga con una cabeza de la que sólo repite el estribillo en la parte final. La clave es como siempre el estribillo, que revela la causa de la turbación de la muchacha: el encuentro con el amado a orillas del río («de ribas de hum rio») y bajo el rosal («em hum rosal florido») y «num rosal granado»), símbolos con evidentes connotaciones eróticas. La adaptación de la frase hecha «branca e colorida», que pasó de la poesía cortés a la popular y de ésta al teatro de Gil Vicente, revela cómo éste asimila y perfecciona los elementos tradicionales⁶.

Al incorporarse al conjunto del poema, el estribillo se aplica al rosal y a su flor. La pregunta inicial con la inserción del vocativo («Donde vindes, filha») crea una tensión que sólo se resuelve con el estribillo («branca e colorida»), cuya función básica es la de descubrir lo que la madre desea saber: el motivo de la turbación de su hija. Por eso, esta cantiga nos recuerda la de Pero Meogo («Digades, filha, mha filha velida»), en donde la madre interviene activamente en el diálogo⁷.

Al segundo grupo, que consiste en la apropiación por los poetas cultos de los estribillos caídos en el dominio público para glosarlos a su modo, pertenecen entre otros «Por Mayo, era por Mayo», glosado en *Romagem de Agravados* (1533), «La bella malmaridada», de la *Frágua de Amor* (1524), «Yo me estaba en Coimbra», de la *Farsa dos Almocreves* (1527) y «Nora buena vengas, Menga» del *Auto Pastoril Castellano* (1502-1509). Esta última composición poética, aunque se trata de una «chançoneta» y no una cantiga propiamente dicha, aparece tratada por dos autores anónimos en el *Cancionero Musical de Palacio*. Si comparamos las dos versiones

1ª versión:

Norabuena vengas, Menga,
ara fé, que Diós mantenga.
Donde dexaste el ganado,
pastorcillo descuidado,
pués que vienes tan cansado?
Ara fé que Diós mantenga.
Dexelo en un regajo
paciendo de gran gasajo
y vengo por pan i ajo.
Ara fé que Diós mantenga.

2ª versión:

Norabuena vengas, Menga,
ara fé, que Diós mantenga.
Donde dexaste el ganado,
pastorcillo descuidado,
pués que vienes tan cansado?
Ara fé que Diós mantenga.
Donde te vas, desdichado?
D'amores voy lastimado,
que de tan apasionado
no sé si vaya si venga.

con la de Gil Vicente

Norabuena quedes, Menga,
á la fé que Diós mantenga.
Zagala santa, bendita,
graciosa y morenita,
nuestro ganado visita,
que ningún mal no le venga,
á la fé que Diós mantenga.

no cabe duda que el poema vicentino, siendo más reducido en su desarrollo, supera a los otros dos en lirismo y espiritualidad⁸.

A las composiciones enteramente originales pertenecen la cantiga «Muy graciosa es la donzella» del *Auto de la Sibila Casandra* (1503-1504), la «ensalada» original «En el mes era de Mayo» de la *Farsa dos físicos* (1512), la cantiga «El que quisiere apurarse» de la *Frágua de Amor* (1524) y el romance «Voces daban prisioneros» del *Auto da História de Deus* (1526-1528). En la cantiga que da fin al *Auto de la Sibila Casandra*, de la que se dice expresamente «feita e ensoada pelo autor», los personajes cantan la belleza de María, símbolo de perfección espiritual. Todos los estamentos sociales, representados por el marinero, el caballero y el pastor, se subordinan a esa belleza absoluta par hacer ver a Casandra su error y el papel que le corresponde dentro del orden jerárquico. No puede ocultarse, dentro de su sencillez, la hábil síntesis de ceremonia religiosa y estatal

Muy graciosa es la donzella:
¡cómo es bella y hermosa!

5 Digas tú, el marinero,
que en las naves bivías,
si la nave, o la vela, o la estrella,
es tan bella.

10 Digas tú, el caballero,
que las armas vestías,
si el cavallo, o las armas, o la guerra,
es tan bella.

Digas tú, el pastorzico,
que el ganadico guardas,
si el ganado, o los vales, o la sierra,
es tan bella.

A través del poema hay ciertos elementos constructivos, propios de la poesía de tipo tradicional: la declaración seguida de exhortación o pregunta («Digas tú...»), la reiteración del adjetivo «bella» en el verso final de cada estrofa, el sustantivo cargado de afectividad («pastorzico»), el vocabulario sencillo. Y todos ellos se relacionan con un paralelismo triple, que forma parte de la tradición popular. Dentro de un proceso horizontal y continuo, en el que se encadenan el movimiento ascendente («nave, vela y estrella») y la rima cruzada de los dos primeros versos («graciosa y hermosa», «bella y donzella»), es la técnica paralelística la que esclarece el motivo del poema (la armonía social) y el apego de Gil Vicente a lo popular⁹.

El hecho de que Gil Vicente fuera el dramaturgo oficial de la Corte y escribiera para un público cortesano, que se caracterizaba por su afición a lo popular, tuvo importantes consecuencias para su teatro. Una de ellas es que resulta inoportuno separar la poesía lírica del diálogo hablado. Otra, que la separación entre lo popular y lo culto, lo mismo que entre lo religioso y lo profano, es difícil, porque son diferencias que la tradición supera e integra con el tiempo. Toda obra artística se inscribe en una tradición para aceptarla, rechazarla o modificarla y adquiere su significado en relación con un determinado momento cultural. Por lo que se refiere a Gil Vicente, su papel consistía, como el de tantos músicos y poetas cortesanos, en imaginar variaciones a partir de temas y formas comunes transmitidos por la tradición. La poesía está regida por el doble principio de la variedad dentro de la unidad. Lo que llamamos desarrollo de la lírica vicentina no es sino la dialéctica de la repetición y de la invención, la alianza entre recurrencia y sorpresa. Así, de la combinación de los versos iniciales de los villancicos tradicionales («Del rosál sale la rosa» y «De los álamos vengo, madre,») nace el verso único de la cantiga paralelística «Del rosál vengo, mi madre», próxima en su inspiración a «Donde vindes, filha». De recurrencia en recurrencia, el proceso de variaciones formularias constituye la diversidad dentro de lo mismo y fija la unidad de contenido en el espacio y en el tiempo¹⁰.

Al aludir a un ritual de la lengua, el formulismo mantiene analogías en todos los niveles (fónico, léxico, sintagmático, semántico). Una canción ritual («Un amor que yo tenía»), conservada en el folclore sefardí, sirve a Gil Vicente para hacer las siguientes transformaciones: «Un amigo que heu avia», *Serra da Estrela*, «Três amigos que heu havia», *Auto da Feira*, «Dous açores que eu havia», *Serra da Estrela*, donde «açores» viene sugerido por su asociación con *amores*. Por eso, igual que en las dos cantigas citadas («Del rosál vengo, mi madre» y «Donde vindes, filha») se combinan los dos motivos temáticos del rosál florido y de la orilla del río para fijar un mismo ambiente amoroso, las locuciones formulísticas son también marcas determinantes y tienden a reducir la expresión a lo esencial en esta cantiga de la *Tragicomédia Pastoril da Serra da Estrela*

E se ponerey la mano en vos,
garrido amor?

Hum amigo que eu avia
mançanas d'ouro m'envia.
5 Garrido amor.

Hum amigo que eu amava
mançanas d'ouro me manda.
Garrido amor.

Mançanas d'ouro m'envia:
10 a melhor era partida.
Garrido amor.

La convención de aparecer en boca de mujer y de ser hecha para la danza (como lo prueba el leve cambio de *m'envia* para *me manda*), marcan todo el poema, compuesto a imitación de las cantigas de amigo («Canta... e bayla *arremedando* os da serra», según la acotación

escénica de la *Copilaçam*). El léxico del amor cortés («*garrido amor*») y el complejo simbolismo de la manzana partida («*a milhor era partida*») para indicar que la resistencia de la joven había sido vencida son prueba evidente de una cantiga formada sobre otra cantada por el pueblo y puesta en boca de personajes rústicos¹¹.

Tal elaboración artística contrasta con el carácter rudo de los cantos típicos populares en las ciudades y aldeas:

- Mas aqueles que folgavam
nas villas e nas aldeias
quando as festas se ajuntavam,
cantigas de mil raleias
5 deste compasso cantavam:
«No penedo, João Preto,
no penedo?»
Quais foram os perros
que mataram os lobos
10 que comeram as cabras
que roeram o bacele
que pusera João Preto
no penedo?»

Este texto autobiográfico del *Triunfo do Inverno* (12529) revela una profunda revolución, en la que tal vez influyen hechos tan significativos como la ascensión de la vida comercial sobre las actividades rurales a raíz de los Descubrimientos, la modificación del gusto estético por la influencia de los poetas cortesanos y la agitación social unida al problema religioso en las matanzas de 1506. Con todo, el hecho importante a considerar es la gran distancia que existe entre una poesía popular como la que empieza («No penedo, João Preto, /no penedo?») y la que comienza («Del rosal vengo, mi madre, / vengo del rosal»). La primera apenas se halla modificada; la segunda, sometida a la técnica variacional. El germen del estribillo de la sencilla canción («No penedo»), que tiene su origen en el canto y en la danza, tiene como función acercar al oyente la voz tradicional, evitando toda particularización. La unidad formularia, núcleo de la cantiga, actúa como un dicho o frase memorable, sobre la que el poeta culto construye su canción. Gracias a la repetición, la palabra media entre el individuo y la colectividad.

Es más bien dentro de la perspectiva del arte cortesano, dominado por el *artificio*, donde hay que buscar la presencia del estilo formulario como marca de oralidad. ¿Pues qué es la *fórmula*, sino lo que dice la voz tradicional, que actúa como cita de autoridad y opera siempre por reducción?. Ciertamente, la falta de textos anteriores al siglo XV, el constante manejo a que fueron sometidos a partir de esa fecha y la tupida red de interferencias culto-populares a lo largo de los siglos XV-XVII hacen difícil la identificación de la poesía de tipo tradicional. Sin embargo, su reconocimiento lo adquiere no en virtud de la imitación, sino de la recurrencia, origen de su sentido. Una de estas notaciones recurrentes es el estribillo, forma breve y fija, de la que los demás elementos del texto no son más que amplificaciones. Su enunciado recurrente sirve para asegurar la verdad del texto. Es la autoridad de la canción tradicional lo que Gil Vicente quiere apoyar sobre la reiteración de «sola va y gritos daba», cuya presencia se reafirma en las variantes del villancico paralelístico. La versión más antigua aparece en la *Farsa de Inês Pereira* (1523), según el pliego suelto sin fecha conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid:

Mal ferida va la garça
enamorada;
sola va, y gritos dava.
A las orillas de un río

- 5 la garça tenía el nido;
ballestero la ha herido
en el alma.
Sola va, y gritos dava.

La versión que ofrece Diego Pisador en su *Libro de Música de Vihuela* (1552, fol. XIII) quiere apoyarse sobre la autoridad del estribillo, pues omite el verso de pie quebrado «enamorada» y altera los versos de la glosa:

- Mal ferida va la garça.
Sola va y gritos daba.
Ribericas de aquel río
donde la garça hace su nido,
5 sola va y gritos daba.

Por último, el escueto trístico de la *Copilaçam*, al sustituir el presente «va» por el imperfecto «yva» y suprimir los versos de la glosa, deja el poema reducido a lo esencial: la garza malherida se convierte en símbolo del amor que lleva a la muerte¹².

El podador del villancico en la *Copilaçam*, fuese o no Gil Vicente, supo eliminar lo anecdótico e ir derecho a lo esencial, como ocurre en el romance del Infante Arnaldos destinado a todo posible lector que se embarque con el marinero en un viaje desconocido, justificando la afirmación de Menéndez y Pelayo, según la cual, en el lirismo de Gil Vicente, hay siempre más de lo que se lee en la superficie. Pues los grandes poetas, con su forma individual de manejar los elementos tradicionales, nombran solamente lo esencial para que entre en juego la imaginación del oyente. Descubren una nueva realidad y con ella un nuevo lenguaje. La nueva canción vicentina, con la recurrencia del estribillo «sola va y gritos daba», que refuerza la intensidad del lirismo; el empleo de giros fijos «ribericas de aquel río», que no alude a un río cualquiera, sino al que escoge la garza para morir; el carácter arcaico de algunas expresiones («malferida»); el símbolo de la «caza de amor», revela el don de expresión imitativa como complemento formal de la humanidad que tiene el poeta para producir en el espectador una ilusión de verdad, que era por entonces la meta de los humanistas¹³.

De acuerdo con esta verosimilitud artística, tan presente en la estética del Renacimiento, las canciones inventadas son tan reales como las escuchadas. Nada, por tanto, nos impide ver en el planto del *Viudo* («esta desastrada vida») la queja misma de Gil Vicente viudo. Y es que la imitación sólo resulta valiosa como intento formal de transformar lo recibido. Tradición no significa sometimiento al pasado, sino metamorfosis del pasado en el presente. En gran medida, la permanencia o estabilidad de la lírica vicentina se debe al hecho de su presencia plural, a que sigue siendo una en la diversidad de sus apariciones. ¿No hay en la pequeña farsa pastoril de la *Serra da Estrela* (1527) una convergencia entre el pasado y el presente?. El personaje alegórico de la Sierra preside los «amores locos» de las tres parejas de pastores y pastoras. Comienza la escena con el desafío de los rústicos Jorge y Lopo do Sardeal «a toda Serra da Estrela». Tal desafío revela una oposición entre los cantos y bailes antiguos, tradicionales, folclóricos de los pastores de la Sierra y los modernos, trovadorescos, cortesanos, a imitación de aquéllos. Es Lopo do Sardeal quien canta y baila «arremedando os da Serra»

- Muitos ratinhos vão lá
de cá da serra a ganhar,
e lá os vemos cantar
e bailar bem como cá,
5 e é assim desta feição:
«E se ponerey la mano em vos,
garrido amor?»

Esta cantiga paralelística, ya analizada, sigue la tradición medieval de la «cantiga de amigo», en la que aparece casi siempre una joven suspirando por su amado. En cambio, cuan-

do la Sierra quiere ver cómo se cantaba en los grandes centros cortesanos, entonces Jorge y Lopo cantan y bailan «de terreiro» una cantiga, que lleva un dístico por mote y tres estrofas por glosa, todos ellos dotados del estribillo «oh, que mal tam alongado!». La cantiga dice así:

- Ja nam quer minha senhora
que lhe fale em apartado;
Oh, que mal tam alongado!
- 5 Minha senhora me disse
que me quer falar hum día;
agora, por meu peccado,
disse-me que nam podia:
oh, que mal tam alongado!
- 10 Minha senhora me disse
que me quería falar;
agora, por meu peccado,
nam me quer ver nem olhar:
oh, que mal tam alongado!
- 15 Agora, por meu peccado,
disse-me que nam podia.
Ir-m'hey triste polo mundo
onde me levar a dita:
oh, que mal tam alongado!

El estribillo interviene aquí de forma recurrente y a intervalos iguales al final de cada estrofa. El lenguaje ha evolucionado, pues los poetas ya no decían en el siglo XV «minha senhor», como en tiempos del rey D. Dionís, sino «minha senhora». Esta cantiga es bailada y cantada «de terreiro», es decir, en recintos abiertos, por «foliões» o trovadores, que animaban las fiestas palaciegas con su repertorio musical y actuaban en grupo, ya que el estilo polifónico había sustituido al individual. Todos estos rasgos, construcción simétrica, complejidad de pensamiento y expresión verbal, la abundancia misma del discurso poético, revelan ya un uso retórico del lenguaje y una evolución de la primitiva cantiga paralelística a la refinada polifonía, puesta de moda por Juan del Encina en sus autos pastoriles. Por eso, al final del auto, según la acotación escénica de la *Copilaçam*, «Ordenaram se todos estes pastores em chacota, como la se costuma; porem a cantiga della foy cantada de canto d'orgam». La chacota es una cantiga rústica cantada y bailada al son del tamboril, que se oía en las fiestas populares de la región de la Sierra de la Estrella. Al hacer que los pastores canten una cantiga a cuatro voces, en canto de órgano, lo que busca Gil Vicente es fundir casticismo y novedad, fusión que revela formalmente la armonía social de corte y aldea.

La recurrencia del estribillo sirve para introducir o volver a hablar de un mismo motivo, si bien la autoridad del enunciado se apoya en la integración del estribillo en el cuerpo de la glosa. Si comparamos la canción de Gil Vicente con la de Juan Vásquez:

- Nam me firais, madre,
que eu direy a verdade.
- Madre, hum escudeyro
da nossa Raynha
- 5 faloume d'amores,
vereis que dezia,
eu direy a verdade.
- Faloume d'amores,
vereis que dezia,

- 10 quem te me tivesse
desnuda em camisa
eu direy a verdade.
No me firáis, madre,
yo os lo diré:
mal de amores é.
Madre, un cavallero
de casa del rey,
siendo yo muy niña,
pidióme la fé:
Dísela yo, madre,
no lo negaré.
- 5
- 10 Mal de amores é.
No me firays, madre,
yo os lo diré:
Mal de amores é.

Las dos remiten a un mismo arquetipo, como lo demuestra la fórmula «Yo diré la verdad», frecuente en cantigas de amigo (Nunes, CCI, CCLX y CCLXXVII). Pero, ¿cuál de ellas está más cerca?. El comienzo es el mismo; la glosa distinta. Gil Vicente amplía el estribillo mediante el leixa-pren, sustituye el tópico «de casa del Rey» por «da nossa Raynha», tal vez porque la obra fue representada en Coimbra para celebrar el nacimiento de la infanta doña María o como recuerdo de su servicio a la reina doña Leonor, y termina la canción de forma humorística. Juan Vásquez ensancha el estribillo, consigue un mayor equilibrio entre el estribillo y la glosa y finaliza dramáticamente. Este tono dramático sostenido, visible en la contraposición entre «un cavallero / de casa del rey» y «siendo yo muy niña» dentro del motivo común del «mal de amores», es el que más aproxima la canción de Juan Vásquez al cantar original.

Los datos obtenidos de la escena de la *Tragicomédia da Serra da Estrela* permiten sacar las siguientes conclusiones:

- 1) El tipo de poesía paralelística popular, y con refrán, reaparece en el siglo XVI dentro del teatro vicentino, con sabor arcaizante y adscrita a personajes rústicos. Estos pastores cantaban y bailaban al son de la gaita y del tamboril.
- 2) Tres siglos después del florecimiento de la poesía lírica galaico-portuguesa, Gil Vicente encuentra entre los pastores de la Sierra, que conservan la cultura tradicional, temas y formas arcaicos, que llevan a admitir la continuidad de los cantares paralelísticos. Sin embargo, tal persistencia del paralelismo regular y del lenguaje arcaico no representan la conservación de los tipos populares, sino un proceso literario en el que se impone unas veces la imitación o alteración y otras la invención. En la *Tragicomédia Pastoril da Serra da Estrela*, «um folião do Sardoal» o trovador de los nuevos tiempos «arrededa», esto es *imita*, cantigas *serranas* contraponiéndoles una suya, que dice: «Minha senhora me disse / que me quer falar un dia, // Agora por meu pecado / disse-lhe que não podia // OH QUE MAL TÃO ALONGADO//». Todavía hoy se pueden oír variantes de la misma cantiga popular en diversas y distantes regiones de Portugal y Galicia.
- 3) Sobre una tradición poética anterior de temas y refranes comunes, los autores de cantigas paralelísticas intentan hacer siempre algo distinto. La actitud de Gil Vicente no es tan sólo la de repetir fielmente el cantar tradicional, sino la de variarlo para mostrar su ingenio. Guiado por el principio artístico de mantener el tema inicial, lo que hace el trovador es cambiar de tono y variar el ritmo, es decir, adaptarse artísticamente a un esquema preexistente. La propia cantiga paralelística exige del trovador una diferencia métrica entre el refrán y el resto, como lo prueba el distinto tipo de música, y una imitación del lenguaje arcaico. El punto de partida del desarrollo artístico (El tratado de poética del

Cancionero de la Biblioteca Nacional lo designa con el nombre de *seguir*) sería el pareado paralelístico, en el que el primer verso y no el segundo, simple variante del primero, es el que origina y encadena el sentido de toda la composición. Así ocurre en la sencilla canción *No penedo*, origen del refrán.

Gil Vicente no fue tan sólo un dramaturgo que conservó tradiciones líricas, sino que enriqueció su teatro con canciones que imitó del pueblo o que él mismo inventó. Al llevar estas canciones paralelísticas, tal como las oía cantar y danzar «nas vilas e nas aldeias», al ambiente cortesano y devolverlas al pueblo notablemente elaboradas, actuaba como los juglares del siglo XIII. Si Gil Vicente no hubiese recogido la vieja poesía tradicional, tal vez no hubiéramos tenido el posterior dramaturgo cortesano. Uno nace del otro y se completan, sin duda porque el esfuerzo de síntesis que se aprecia en ambos es producto de su tendencia lírica. Ahí reside la singularidad de su expresión y el secreto de su presencia viva. Por eso, lejos de levantar abismos entre lo popular y lo culto, admitamos que las canciones vicentinas no pueden ser separadas de la tradición en que se integran: el *corpus* de la poesía lírica popular de los países ibéricos. Su palabra es idéntica a sí misma porque se constituye al mismo tiempo como expresión individual y colectiva.

Notas

¹ Al hacer un recuento provisional de la lírica vicentina, S. Reckert da la siguiente distribución: «composiciones líricas, 164; villancicos no paralelísticos, 38; ídem paralelísticos, 21; romances, 10; otras formas, 95». *Gil Vicente: espíritu y letra. I. Estudios*, Madrid, Gredos, 1977, p. 138. La verdad es que la *cantiga* es más antigua que el *romance* y el *villancete*, especie de réplica al *villancico* castellano, y aparece claramente delimitada dentro de la *Copilaçam*. Y aún dentro de ellas, Gil Vicente prefiere siempre la espontaneidad de las *cantigas de amigo* al virtuosismo de las *cantigas de amor*.

² Los versos del obispo toledano: «Cum conjux, natus vel servus peccat alumnus / Cantica vulgus habet, nos tamen ista latent» muestran dos hechos importantes: que existía una poesía popular de ambiente doméstico y que esa poesía profana no era recomendable por las autoridades eclesiásticas, según se deduce de la forma verbal *peccat* y de la frase ambigua *nos tamen ista latent*. Todo lo cual parece confirmar un fenómeno de época, que viene expresado por las *fermosas ballimacias* de la dominación visigótica, a las que se refiere R. Menéndez Pidal en su *Poesía juglaresca y origen de las literaturas románicas*, 6ª ed., Madrid, 1957, p. 342.

³ Para formarse una idea sobre la génesis y evolución de la lírica galaico-portuguesa, siguen siendo importantes los dos estudios de M. Rodrigues Lapa, *Das origens da poesia lírica em Portugal na Idade Média*, Lisboa, Dep. Seara Nova, 1929, ahora recogido en parte en *Miscelânea de língua e literatura portuguesa medieval*, Universidad de Coimbra, 1982, pp. 7-195; y sus *Lições de Literatura Portuguesa. Época medieval*, Lisboa, Centro de Estudos Filológicos, 1934.

⁴ Vid. Dalila Pereira Da Costa, «A música na corte e no teatro vicentino», en *Gil Vicente e sua época*, Lisboa, Guimaraes Editores, 1989, pp. 144-148.

⁵ La alta Edad Media es el gran momento de la alegoría. A través de la alegoría Gil Vicente nos muestra el arqueripo (Paraíso perdido) por medio de la copia (armonía de la naturaleza). Para esta combinación de saber erudito y visión natural, véase E. Asensio, «El *Auto dos Quatro Tempos* de Gil Vicente», en *Estudios portugueses*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1974, pp. 79-101.

Por otra parte, ya observó el mismo crítico que «los motivos del ruiñeñor y la fonte frida estaban ligados por la superstición y la poesía a las fiestas semipaganas de la primavera», en *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid, Gredos, 2ª ed., 1970, p. 241.

⁶ La frase viene del provenzal y pertenece al vocabulario amoroso. Guillaume de Machault escribe un *rondeau* a su dama en el que la llama «Blanche como lys, plus que rose vermeille» y Pay Soarez de Taveirós, en una *cantiga* de 1189, llama a la amante del rey Sancho I «Mia senhor branca e vermelha». Para la transmisión de la frase hecha dentro de la poesía popular, véase C. Bowra, «Paralelo entre cantares gregos e portugueses», en *Da poesia medieval portuguesa*, Tradução do inglês por António Álvaro Dória, Lisboa, Edição da Revista Occidente, 1985, pp. 66-67.

⁷ En general, la poesía recopilada en los Cancioneros galaico-portugueses es leída como lírica, aunque muchas cantigas son un diálogo entre personajes, simples monólogos o puramente narrativas, lo cual prueba la indistinción de los géneros en la poesía medieval. Véase, a este respecto, el ensayo de A. José Saraiva, «A poesia dos Cancioneiros não é lírica mas dramática», *Em torno da Idade Média*, Universidade Nova de Lisboa, 1989, pp. 197-204.

⁸ El uso del artificial sayagués, con el simple cambio de «vengas» para «quedes», contribuye a una mejor personalización del habla rústica. Vid. Paul Teyssier, *La Langue de Gil Vicente*, Paris, Klincksieck, 1959.

Por otra parte, esta cantiga, con la tácita comparación de María y una zagala en analogía con la idea de Cristo como pastor, recuerda la tradición de las cantigas marianas. Véase el estudio de Neil Miller, *O elemento pastoril no teatro de Gil Vicente*, Porto, Editorial Inova, 1970, p. 135.

⁹ Para una consideración de la ideología cortesana en el *Auto de la Sibila Casandra* y en el *Triunfo do Inverno*, véase el prólogo de Thomas R. Hart a su edición del *Teatro de Gil Vicente*, Madrid, Taurus, 1983, pp. 21-22.

¹⁰ El formulismo, en virtud de su reiteración indefinida, subraya en sus diversas modalidades (paralelismo o alternancia, antítesis o repetición) una misma unidad narrativa. Atendiendo a su redundancia estilizada, señala Paul Zumthor: «De cualquier forma que se realice, la recurrencia discursiva constituye el medio más eficaz de verbalizar una experiencia espacio-temporal y de hacer participar en ella al oyente», *La letra y la voz de la «Literatura» medieval*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 243.

¹¹ Acertadamente señala Aubrey F.G. Bell: «É considerada uma canção típica e rústica dos pastores da montanha, que eles dançam e cantam, mas tem o selo do ourives Gil Vicente», *Lyrics of Gil Vicente*, Oxford, 3ª ed., p. 115.

Por otra parte, en la fluidez e irregularidad de las estrofas hay una imitación de los cantos populares alternos y acabados con el del coro, por lo que resulta supérfluo añadir una cuarta estrofa paralela de la tercera, como hacen C. Michaelis y J. Nunes. Véase E. Asensio, *Poética y realidad...*, Opus Cit., pp. 150-151.

¹² Para el establecimiento del texto crítico, véase D. Alonso, «Poesías de Gil Vicente», publicado originalmente en la revista *Cruz y Raya*, 10 (1934), pp. 115-156. Ahora recogido en *Obras completas*, II, Madrid, Gredos, 1973, p. 462.

Es también importante el artículo de R. Lapesa, «El mundo de la antigua lírica popular hispánica» sobre el libro *Corpus de la antigua lírica popular hispánica* (Madrid, Castalia, 1987), de Margit Frenk, en el que hace un breve análisis de la canción citada dentro de la caza de altanería. Vid. revista *Saber Leer*, nº 19, noviembre 1988, pp. 4-5.

¹³ La gran meta de los humanistas del Renacimiento, siguiendo a Aristóteles (*Poética*, XXIX, 18-19) y a Horacio (*Arte Poética*, 338), se fijó en la verosimilitud, en la verdad comprobada en la experiencia. Y así, Torres Naharro, contemporáneo de Gil Vicente, nos dice en su *Propalladia* que la tarea del artista consiste en forjar una realidad «fingida, que tenga color de verdad aunque no lo sea». (Recogido por J.E. Gillet, *Propalladia and Other Works of Bartolomé de Torres Naharro*, Pennsylvania, Bryn Mawr, 1943-1951, p. 143). De modo análogo, André de Resende se refiere a Gil Vicente como «autor e também actor, eloquente e habilíssimo em dizer verdades disfarçadas entre facecias». (*Genetlaco dum Príncipe Lusitano*, trad. de C. Michaëlis en *Notas Vicentinas*, Opus Cit., p. 10). Y aún García de Resende, en su *Miscelânea* (estrofa 186 de la *Crónica de D. João II*, ed. de 1902, pp. 199-200) dirá

E vimos singularmente
fazer representações
de estilo, mui eloquente
de mui novas invenções,
e feitas por Gil Vicente!

Lo que subyace en las «verdades disfarçadas entre facecias» y en las «novas invenções» es el problema de la verosimilitud artística, tal como había sido definida por Coluccio Salutati: «Verosimilitudo... media est fabulosae fictionis et certissimae veritatis» (C. Salutati, *Epistolario*, ed. F. Novati, IV, Roma, 1905, p. 125). Verosimilitud, esto es, subordinación de la ficción a la experiencia, interpretación de la realidad por la representación literaria o imitación.