

ACTAS DEL III CONGRESO
DE LA
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL
(Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)

Edición al cuidado de
María Isabel Toro Pascua

Tomo I



SALAMANCA

BIBLIOTECA ESPAÑOLA DEL SIGLO XV
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA

1994

ISBN: 84-920305-0-X (Obra completa)

ISBN: 84-920305-1-8 (Tomo I)

Depósito Legal: S. 1014-1994

Imprime: Gráficas VARONA

Rúa Mayor, 44. Teléf. 923-263388. Fax 271512
37008 Salamanca

La lírica de Gil Vicente

Armando LÓPEZ CASTRO

Toda la obra dramática de Gil Vicente prueba un alto sentido integrador. Nada mejor para caracterizarla. Dicha integración supone una fuerte interrelación entre la escenografía, el texto y la música, tres elementos que aparecen desunidos en el teatro antiguo, pero que el dramaturgo portugués supo reunir para lograr algo nuevo.

La evolución dramática de Gil Vicente depende no sólo de los modelos que tenía a mano para imitar, sino también del ambiente cortesano para el que escribe. Formado culturalmente en la Edad Media, conocía bien las formas de representación del teatro religioso y profano, así como la escenificación propiamente dicha¹.

Aunque las indicaciones de la *Copilaçam* de 1562 sobre la localización de las piezas y la manera de representarlas no son muy abundantes, los autos religiosos fueron representados en iglesias o capillas con una escenificación bastante rudimentaria, mientras los profanos, representados en distintos palacios reales, muestran mayor diversidad y complicación escénica. Y en consonancia con la escenificación está la música, que informa todo el teatro de Gil Vicente².

La música favorece sin duda la escenificación. Y ello de tres maneras: preparando el ambiente, caracterizando a los personajes y desarrollando la intriga³.

¹ Como observa I. S. Révah, la inspiración para las obras religiosas la encontró Gil Vicente en «l'infinité de thèmes et d'idées que la liturgie, la prédication et l'iconographie médiévales mettaient à la portée de tout artiste, pour ne pas dire de tout fidèle», *Les Sermons de Gil Vicente*, Lisboa, 1949, pág. 44. Para los problemas derivados de la representación en esa época, véanse los estudios de Ronald Boal Williams, *The staging of plays in the Spanish Peninsula prior to 1555*, University of Iowa Studies, 1934, y Leif Sletsjöe, *O elemento cénico em Gil Vicente*, Gotemburgo, 1965, completados por el de W. T. Shoemaker, *Los escenarios múltiples en el teatro español de los siglos XV y XVI*, Barcelona, 1957.

² En cuanto a la música como parte integral de la representación, el mejor estudio sigue siendo el de Albin Beau, *A Música na Obra de Gil Vicente*, Coimbra, 1939. Por otra parte, Manuel Joaquim, en su edición del *Cancioneiro musical e poético da Biblioteca Publica Hortensia* (Coimbra, 1940), nos habla de las constantes relaciones musicales entre España y Portugal a lo largo del siglo XVI.

³ Cf. Eugenio Asensio, «La música y el teatro vicentino», en *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid, 1970, pág. 164.

De todo ello hay ejemplos en el teatro vicentino. Así, sin salirnos de las *Barcas*, ya en la *Barca do Inferno*, la letra que canta el Diablo

Vos me veniredes a la mano,
a la mano me veniredes;
y vos veredes
peixes nas redes.

sirve de apoyo o ambientación a la imposibilidad de escapar del viaje infernal. Esta misma *Barca* se cierra con un villancico, forma convencional de concluir las obras dramáticas castellanas y portuguesas a partir de la época de Juan del Encina y Lucas Fernández, en el que la letra de los caballeros muertos en África duplica líricamente la acción de la obra, esto es, la necesidad de embarcarse

À barca, à barca segura!
Guardar da barca perdida!
À barca, à barca da vida!

Por eso, en la *Barca da Praia Purgatoria*, la más lírica de las tres, aparecen tres ángeles remando y cantando una *barcarola*, antigua forma de las cantigas de amigo, la cual, continuando la idea central de la vida como navegación de la Barca anterior, anuncia lo que va a pasar la noche de Navidad.

Remando vam remadores
barca de grande alegría;
o patrão que a guiaba
Filho de Deus se dezía.
Anjos eram os remeyros,
que remavão a profía;
estandarte d'esperança,
ho quam bem que parecía!
O mastro de fortaleza
como cristal relozía;
a vella, com fe cosida,
todo mundo esclarecía;
a ribeyra muy serena,
que nenhum vento bolía.

Incluso, en la *Barca de la Gloria*, llena de citas latinas, hay alusiones a canciones tradicionales. Así, el v. 76, «Los hijos de Doña Sancha», es un verso del conocido romance de los Infantes de Lara que comienza: «A Calatrava la vieja». El v. 262, «nunca fue pena mayor», alude a la canción de don García Álvarez de Toledo, que aparece en el *Cancionero Musical de Palacio* (núm. 1); y el v. 550, «lo que queda es lo seguro», es el primer verso de un villancico de Garci-Sánchez de Badajoz incluido en el *Cancionero General* de 1511⁴.

⁴ Cf. «Poesía y drama», en mi edición de las *Barcas*, Universidad de León, 1987, págs. 47-52.

No cabe duda de que el teatro y la poesía comparten a lo largo del siglo XV un mismo ambiente cortesano. Sin embargo, el lenguaje estilizado de la galantería no pudo ahogar la anónima canción popular, que el público sabía de memoria. En la península Ibérica la poesía cantada fue inseparable del teatro hasta el siglo XVIII. La poesía lírica de Gil Vicente se compone, sobre todo, de las formas «cantables» más usuales por entonces: el *romance*, la *cantiga* y el *villancico*⁵.

A finales del siglo XV, Juan del Encina estableció una distinción entre *canción*, de carácter culto y esquema simétrico, y el *villancico*, de carácter asimétrico e irregular. Lo mismo sucede con Gil Vicente, que muestra una clara preferencia por la disimetría, rasgo propio de la lírica popular. Por eso, aunque las composiciones paralelísticas son las menos numerosas, sí son las más conocidas y admiradas, tal vez porque las múltiples variaciones de la construcción paralelística contribuyen al ahorro del esfuerzo que el dramaturgo siempre persigue.

No puedo entrar ahora en la variedad de las «formas cantables». Sirvan como muestra, en el dominio religioso, las dos cantigas a la Virgen: la que cantan alternadamente las mozas del monte en el *Auto da feira*

Primeyro Coro

Blanca estais, colorada,
Virgem sagrada.
Em Belém, vila do amor,
da rosa naceu a flor,
Virgem sagrada.

Segundo Coro

Em Belém, vila do amor,
naceo a rosa do rosal,
Virgem sagrada.

Primeyro Coro

Da rosa naceo a flor,
pera nosso Salvador,
Virgem sagrada.

Segundo Coro

Naceo a rosa do rosal,
Deos e homem natural,
Virgem sagrada.

⁵ 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», en «La lírica vicentina: estructura y estilo», *Gil Vicente: espírito y letra*, Madrid, 1977, pág. 138.

y la que entona el propio autor en el *Auto de la Sibila Casandra*

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

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

Digas tú, el cavallero,
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.

En la primera cantiga paralelística, continuadora de la tradición de tema mariano, la rosa, que es la flor más bella, es un símbolo erótico; en la segunda, montada sobre la técnica variacional de las locuciones formulísticas, el estribillo sirve para anticipar en el ánimo del oyente la subordinación de tres formas de vida a la belleza femenina.

En el dominio profano, la cantiga de amigo que canta la Primavera en el *Auto de los Cuatro Tiempos*

En la huerta nasce la rosa:
quiérome yr allá,
por mirar al ruyseñor
como cantava.
Por las riberas del río
limones coge la virgo:
quiérome yr allá,
por mirar al ruyseñor
como cantava.
Limonos cogía la virgo
para dar al su amigo:
quiérome yr allá,
para ver al ruyseñor
como cantava.
Para dar al su amigo
en un sombrero de sirgo:
quiérome yr allá,
por mirar al ruyseñor
como cantava.

crea un ambiente de misterio, de tiempo suspendido, con la simultaneidad de valores simbólicos y literales y la mezcla de formas verbales⁶.

El hermoso villancico, cantado por un coro de costureras en la *Comedia de Rubena*

Halcón que se atreve
 con garça guerrera
 peligros espera.
 Halcón que se buela
 con garça a porfía,
 caçar la quería
 y no la recela:
 mas quien no se vela
 de garça guerrera
 peligros espera.
 La caça de amor
 es d'altanería;
 trabajos de día,
 de noche dolor.
 Halcón caçador
 con garça tan fiera
 peligros espera.

insiste en la larga cadena temática de «la caza cetrera de amor», en la que la rama profana y la divina se funden en la poesía del siglo XVI⁷.

El romance que da fin a *Don Duardos*

En el mes era de Abril,
 de Mayo antes un día,
 quando lyrios y rosas
 muestran más su alegría,
 en la noche más serena
 que el cielo hazer podía,
 quando la hermosa Infanta

⁶ La repetición de símbolos eróticos (huerta, rosa, ribera del río, el limón), el paralelismo y la presencia de una naturaleza feminizada nos llevan a un recinto sagrado, el *locus amoenus* de la retórica medieval, que representa una nostalgia por el perdido Edén. Según Dámaso Alonso, este poema muestra que Gil Vicente «tiene probablemente un sentido más intenso de la naturaleza que ningún poeta de su tiempo», *Poesías de Gil Vicente*, México, 1940, pág. 15. En efecto, esta cantiga nos recuerda una famosa *barcarola* compuesta por el poeta medieval João Zorro

Pola ribeira do rio
 cantando ia la dona virgo
 d'amor,

en donde la «ribeira do rio» es lugar de encuentro amoroso.

⁷ Para el tema de la «caza cetrera de amor», véase el ensayo de Dámaso Alonso «La caza de amor es de altanería», en *De los siglos oscuros al de oro*, Madrid, 1971, págs. 271–293.

Flérida ya se partía,
 en la huerta de su padre
 a los árboles dezía:
 –quedao a Dios, mis flores,
 mi gloria que ser solía;
 voyme a tierras estrangeras,
 pues Ventura allá me guía.
 Si mi padre me buscare,
 que grande bien me querría,
 digan que Amor me lleva,
 que no fue la culpa mía:
 tal tema tomó conmigo,
 que me venció su porfía.
 ¡Triste no sé adó vo,
 ni nadie me lo dezía!

fue el motivo de la despedida con el virgiliano *Omnia vincit amor*. El romance concluye con el sentido del drama, que se cifra en el fatalismo del amor: «que contra muerte y amor / nadie no tiene valía»⁸.

Gil Vicente parte de la tradición medieval y con ella forja dramas originales. Drama y poesía aparecen en mezcla inseparable, contribuyendo así a la unidad de la acción dramática, siempre en función de la economía expresiva. Y al ahorro económico obedece tanto la cantiga galaico-portuguesa como el villancico paralelístico, cuyo estribillo permaneció invariable desde el siglo XV hasta mediados del siglo XVI. Porque, en el fondo, de lo que se trata es de la habilidad de los poetas cortesanos para montar sobre el cantarcillo tradicional toda una técnica de variantes. Normalmente los villancicos de Juan del Encina y Gil Vicente recuerdan en cifra el tema del auto y así dan fin a la obra, cumplen una función escénica⁹.

Gil Vicente continuó la tradición de acabar el auto con «las formas cantables». Así lo vemos en la *Comédia do viuvo*, en *Don Duardos* y en el *Auto de Inês Pereira*, pero es preciso notar que no se limitó tan sólo a esta convención, sino que intensificó la acción dramática mediante la música en sus obras de madurez. Cuando el dramaturgo portugués, en *Don Duardos*, introduce la música para disipar el dilema de Flérida:

(la música debe ser
 la madre de la tristeza),

⁸ La inversión poética de la preposición *antes* confirma la propagación oral del romance. De la popularidad que alcanzó, da prueba Menéndez y Pelayo en los tomos VII (pág. 201) y XII (pág. 71) de la *Antología*, así como en los *Orígenes de la novela* (pág. 266). En cuanto al texto del romance, C. Michaëlis de Vasconcelos analiza sus variantes dentro del romancero peninsular en *Romances velhos em Portugal*, Porto, 1980, págs. 171–182.

⁹ Neil Miller nos recuerda que villancico «significa canção à maneira vilã, con carácter rústico e campestre, duma forma pura e real», *O elemento pastoril no teatro de Gil Vicente*, Porto, 1970, pág. 47.

no interrumpe con ello la acción, ni resulta superflua, sino que, al contrario, de una manera misteriosa, acentúa personaje y acción. Sin llegar al extremo de Lope de Vega, que construye *El caballero de Olmedo* en torno a una canción tradicional, lo cierto es que todas las obras de Gil Vicente, desde el *Auto da visitação* (1502) a la *Floresta de enganos* (1536), están llenas de elementos líricos. Cuando las analizamos, surge constante la intervención del canto, que acentúa el movimiento dramático y es uno con él. Grave defecto sería la falta de ajuste entre poesía y drama. Creo que Gil Vicente consiguió esa armonía, al menos a partir del *Auto da Alma* (1518), su gran invención dramática, y que eso era lo que se esforzaba por lograr en sus últimas piezas. Recorrer en ese equilibrio todo el camino posible de la exaltación lírica sin perder contacto con la deformación crítica de la realidad ordinaria, las dos grandes tendencias del alma portuguesa, constituye la suprema aspiración del arte vicentino. Porque, en el caso de Gil Vicente, la función de la poesía dramática, al imponer al desorden existente la nostalgia de un orden creíble, consiste en llevar al público cortesano a una especie de liberación o principio de equilibrio, que era el espíritu de la época¹⁰.

La transición del drama a la poesía se hace aquí mediante la música. La situación dramática se hace poética y el lenguaje expresa los más variados sentimientos. No hay que olvidar que la variación es propia de la música y del canto, de la canción tradicional, «la que vive en variantes», según Menéndez Pidal ha señalado en un estudio memorable¹¹. Sólo Gil Vicente, identificado con la poesía popular, podía hacer las más variadas combinaciones sobre el villancico núcleo¹².

Esas canciones anónimas y colectivas están sujetas a un continuo dinamismo, principio básico en toda tradición, hasta el punto de que cuanto más

¹⁰ Paul Teyssier, siguiendo a Mikhail Bakhtine, señala que la sátira vicentina apunta a los hombres y no a las instituciones. Mas la farsa, producto de la cultura popular, es ambivalente y revela que la destrucción de lo antiguo va ligada al nacimiento de lo nuevo. Véase su estudio *Gil Vicente – O Autor e a obra*, Lisboa, 1982, pág. 163. Lo que hace la sátira es provocar en el espectador la percepción de un orden cósmico que falta en la realidad y del que es reflejo el universo material. Véase el estudio de María Aparecida Ribeiro, *Gil Vicente e a Nostalgia da Ordem*, Rio de Janeiro, 1984.

¹¹ Me refiero a su conferencia sobre «La primitiva poesía lírica española», con la que inauguró el curso del Ateneo madrileño en 1919. En este mismo año aparecía el primer tomo del *Cancionero musical popular*, de Pedrell (1919–1922). A la reveladora conferencia de Pidal siguieron los estudios de Eduardo Martínez Torner y Jesús Bal, Julio Cejador y Frauca, Dámaso Alonso y José Manuel Blecuá, José María Alfn, hasta culminar en el *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, que Margit Frenk ha publicado recientemente (Madrid, 1987).

¹² Así, sobre el motivo del abandono de la niña por su amigo, se condensan tres variaciones semánticas de la fórmula «no soy de ovidar» en el *Auto de Lusitânia*, en *Los Cuatro Tiempos* y en *O Juiz da Beira*. Para estas locuciones formulísticas, además del ensayo citado de S. Reckert, véase el estudio de A. Sánchez Romeralo, *El villancico (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)* Madrid, 1961, pág. 440 y sigs. Igualmente, los dos versos iniciales de dos villancicos citados por Romeralo, «Del rosál sale la rosa» y «De los álamos vengo, madre» son combinados por Gil Vicente en un único verso, «Del rosál vengo, mi madre» en el *Triunfo do Inverno*.

se aparte la poesía tradicional de sus convencionalismos tanto más persistente resultará ¿No es la independencia de los modelos, el impulso para la variedad, uno de los principales rasgos del teatro vicentino? Mas variar la canción es hacerla permanecer en circunstancia distintas. En el teatro de Gil Vicente, la palabra quiere llegar a ser cantable: vale decir, alcanza tal grado de intensidad que se convierte en expresión natural de las emociones. La poesía logra aquí su justificación dramática, pues sirve para decir las cosas más corrientes.

La lectura del teatro vicentino permite identificar piezas de tema religioso, de temas religiosos y profanos y de carácter exclusivamente profano. Pero, junto al texto, las pocas acotaciones escénicas conservadas en la *Copilaçam* de 1562 nos dicen que las canciones eran cantadas y bailadas al son de la música. Son muchas las referencias en los autos a las canciones, bailes e instrumentos musicales. Los personajes entran y salen cantando, el lenguaje tiene un indudable movimiento rítmico y el público capta los matices del sentimiento por medio de la música. El ritmo que la posee, libera al lenguaje vicentino de las exigencias del ambiente cortesano y de la imperfección de su técnica. La armonía de canto y música es lo que constituye el lenguaje de la poesía dramática. Esa síntesis es la que, en la atmósfera musical del *Auto de los Cuatro Tiempos*, desencadena la acción dramática. Como la huerta es un elemento funcional en *Don Duardos*, así la música es metáfora visible en el *Auto*. La canción, que corta los largos parlamentos de los personajes, discurre con fluidez entre los himnos y salmodias del Ángel y David y los cantos de las estaciones. He aquí un buen ejemplo de cómo la música se inserta armónicamente en el diálogo hablado y no puede ser separada de él.

Poeta y dramaturgo al mismo tiempo, Gil Vicente crea con la canción tradicional un mundo lleno de posibilidades y sugerencias. Las poesías líricas no son en su teatro algo accesorio, sino que cumplen la función dramática de crear y expresar ciertos ambientes y estados anímicos. Íntimamente ligadas a la intriga de la pieza, tienen el don de la oportunidad dramática¹³.

No se limitó Gil Vicente a conservar los temas y formas de la tradición popular, sino que supo darles originalidad al hacerlos variar ante el auditorio. La dialéctica de la repetición y de la invención es parte integrante de su teatro.

¹³ Véase C. M. Bowra, «The Songs of Gil Vicente», en *Inspiration and Poetry*, Londres, 1955, págs. 90-111.