

Gil Vicente: clásico luso-español

Gil Vicente: clásico luso-español

Coordinadores:

María Jesús Fernández García

Andrés José Pociña López



EDITORIA REGIONAL DE EXTREMADURA

MÉRIDA
2004

Gil Vicente: clásico luso-español

© De esta edición:

JUNTA DE EXTREMADURA
Gabinete de Iniciativas Transfronterizas
Consejería de Cultura

© Del texto: Los autores

ISBN: 84-7671-790-3

Depósito Legal: BA-475-2004

Imprime:

Artes Gráficas Rejas, S.L. (Mérida)

Índice

Prólogo	9
<i>M^a Jesús Fernández García y Andrés J. Pociña López (coordinadores)</i>	
I. TEATRO LITÚRGICO	
Gil Vicente e as Sibilas <i>M^a Isabel Boavida Carvalho</i>	19
Tradición e innovación en el teatro litúrgico de Gil Vicente <i>Francisco Javier Grande Quejigo</i>	35
Huellas del <i>Officium Pastorum</i> en el teatro castellano de Gil Vicente <i>Soledad Tovar Iglesias</i>	59
II. TEATRO FESTIVO	
Teatro para despedidas: duas festas, dois olhares <i>M^a Idalina Resina Rodrigues</i>	71
III. COMEDIA	
El enredo en las comedias de Gil Vicente <i>José Roso Díaz</i>	91

IV. TEATRO Y LÍRICA

Em torno da oficina poética de Gil Vicente: “E que cantigas cantais?” <i>Teresa Araújo</i>	123
Gil Vicente o el equilibrio entre drama y poesía <i>Rafael Fernández Hernández</i>	143
Originalidad, reelaboración e intertextualidad en las composiciones romancísticas de Gil Vicente <i>M^a Victoria Navas Sánchez-Élez</i>	157

V. PENSAMIENTO Y TRADICIÓN CULTURAL

El reformismo vicentino en el contexto peninsular de su tiempo <i>Eduardo Javier Alonso Romo</i>	183
Las navegaciones y las islas maravillosas en la obra de Gil Vicente <i>Andrés José Pociña López</i>	199
Gil Vicente y la tradición peninsular de los viajes a ultratumba <i>Eugenia Popeanga Chelaru y Juan M. Ribera Llopis</i>	221

VI. ESCUELA GILVICENTINA

Comunicación y bilingüismo en el teatro portugués del siglo XVI <i>M^a Jesús Fernández García</i>	233
---	-----

Prólogo

Conmemorar a Gil Vicente desde tierras españolas es subrayar, pasados quinientos años, la importancia de este dramaturgo también para las literaturas de nuestro país, especialmente la castellana. Pocas figuras de las letras, sean de España o Portugal, representan tan claramente el carácter ibérico de una época. Por ello no podíamos pasar por alto un año de celebraciones vicentinas y a finales del 2002 un congreso sobre “Gil Vicente y el teatro ibérico”, organizado por el Área de Filología Gallega y Portuguesa de la Universidad de Extremadura, reunió en Cáceres a diversos especialistas interesados en su obra. Pero sin duda, la mejor manera de recordar a un dramaturgo es subir su texto a la escena y ello fue posible con la colaboración del Gabinete de Iniciativas Transfronterizas y de la Asociación de Lusitanistas del Estado Español. El grupo “Teatro de Portalegre”, grandes conocedores del teatro vicentino, nos ofreció un espectáculo teatral con varias piezas que supuso, para gran parte del público, el primer y más directo contacto con la obra de Gil Vicente. Por último, este volumen viene a cerrar la serie de actos que pretendían, de manera científica y lúdica al mismo tiempo, celebrar la existencia de una obra riquísima, patrimonio común de españoles y portugueses.

Organizamos este volumen, en primer lugar, distinguiendo los grandes “modos” del teatro vicentino, dado que hablar de géneros continúa siendo uno de los aspectos más discutidos por la crítica. Estos grandes modos son el teatro religioso, el festivo y la comedia.

A poco que cotejemos las recopilaciones bibliográficas sobre Gil Vicente, veremos que el teatro religioso es probablemente el que ha inspirado mayor número de estudios. La temática religiosa ha sido analizada desde múltiples aspectos (fuentes, dogmas, estructura dramática, personajes, etc), pero muy especialmente han llamado y siguen llamando la atención de los especialistas los fenómenos que tienen que

ver con la continuidad y la evolución respecto a las formas teatrales medievales. Enlazan con esta preocupación los trabajos incluidos en este volumen de Javier Grande Quejigo y Soledad Tovar, profesores de la Universidad de Extremadura. En primer lugar, Javier Grande Quejigo se interroga por la continuación en el teatro vicentino de las tradiciones del teatro medieval ligadas a los ciclos litúrgicos, particularmente de Navidad y Pasión. Observa el autor cómo Gil Vicente, empleando elementos recurrentes, por ejemplo, del *Officium Pastorum* como la anunciación o adoración de los pastores, reconocibles para el público de la época, incluye en sus obras elementos novedosos en forma de amplificación culta o de alegoría explicativa, que, en síntesis, permiten considerar la evolución del teatro tradicional y meramente conmemorativo hacia un teatro catequético y alegórico. Según Grande Quejigo, con Gil Vicente se opera una importante transformación al convertirse la liturgia en un pretexto para un teatro autónomo que no se limita a reproducirla, sino a explicarla en un código más comprensible para el público cortesano.

La importancia del ciclo navideño, procedente del teatro medieval, y su tratamiento vicentino vuelve a ser objeto de análisis en el estudio de Soledad Tovar, quien analiza pormenorizadamente la presencia del *Officium Pastorum* en el *Auto Pastoril Castellano*. Gil Vicente, según la autora, reconduce el esquema paralitúrgico tradicional, de manera que pasa del seguimiento del modelo de Enzina, empleando los núcleos dramáticos típicos, manejados con mínimas variaciones por otros autores como López de Yanguas, Juan Pastor, etc., para superar la división tripartita (Diálogo costumbrista, anunciación y epifanía) al introducir el diálogo doctrinal como cierre de la pieza. Soledad Tovar ve en esta alteración un ejemplo de cómo Gil Vicente lleva a cabo una depuración de tradiciones devocionales anteriores, privilegiando los contenidos doctrinales, acorde con el contexto cortesano donde se gesta su producción y a quien se dirige en primera instancia.

Por su parte Isabel Boavida, del Instituto de Cultura Española de la Universidad de Lisboa, profundiza en la figura femenina de la Sibila en la pieza *Auto da Sibila Cassandra*. Continuamos, pues, en el teatro religioso vinculado al ciclo litúrgico de la Navidad, en este caso al *Ordo Prophetarum*. La figura de la sibila, proveniente de la tradición clásica, llega a la cultura cristiana medieval a través de un largo recorrido de adaptaciones como han visto diferentes estudios dedicados a ella (Idalina Resina Rodríguez, Margarida Vieira Mendes, etc). Las sibilas de la obra vicentina, en especial Cassandra, son estudiadas por la autora desde el punto de vista del aprovechamiento dramático que busca Gil Vicente, quien hace de ellas personajes de dos caras, profetisas y pastoras o labradoras, superando así su complejo sentido alegórico y aproximando su mensaje al público inmerso en las celebraciones navideñas. Se repasan en este trabajo los rasgos que la tradición (*Oráculos sibilinos*) atribuía a cada una de las sibilas presentes en la pieza, para subrayar la figura de Cassandra,

poseedora de una tradición propia particular que permite suponer fuentes parateatrales, pero también literarias, en el personaje reinventado por Gil Vicente.

Con el estudio de M^a Idalina Resina Rodríguez comenzamos un nuevo “modo” teatral vicentino, el del teatro creado para la celebración de acontecimientos familiares en el seno de la corte, tales como despedidas, bodas o bautizos. Tomas Hart denominó este teatro “Festival Plays”, subrayando así uno de los aspectos más destacables en él: su carácter festivo. La profesora Resina Rodríguez selecciona dos textos de este teatro conmemorativo homogéneo en cuanto al acontecimiento que origina ambas piezas: las despedidas de dos princesas portuguesas, doña Beatriz y doña Isabel, que parten para casarse con el Duque Carlos III de Saboya y el emperador español Carlos V respectivamente. La lectura que la autora nos propone de *Cortes de Júpiter* y *Templo de Apolo* combina aspectos extraliterarios (no ajenos al mundo del espectáculo teatral), como los datos históricos referidos a la representación, con los propiamente textuales, referidos concretamente al tratamiento que en ambas piezas reciben las princesas y sus futuros esposos. Calificada de lisonjera, en *Templo de Apolo* se subrayó el exceso de alabanza al emperador español, mientras que en *Cortes de Júpiter* será focalizada muy particularmente la imagen de la familia real portuguesa. Según la autora, se ha pasado por alto la sutileza con que es hecha la alabanza de la princesa Isabel en *Templo de Apolo*, basada en elementos como los personajes alegóricos con los que se la relaciona y también en la voz del pueblo representada por el *vilão*, que insiste en la nacionalidad portuguesa del Dios verdadero, frente a Apolo, oficiante de esta pieza de divertimento, por momentos, surrealista.

Sólo uno de los estudios de esta colectánea se dedica a analizar los procedimientos y estrategias que dan vida a las comedias vicentinas. Nos referimos al trabajo del profesor José Roso Díaz, de la Universidad de Extremadura, que lleva por título “El enredo en las comedias de Gil Vicente”. En él se trata de averiguar las diversas maneras usadas por Gil Vicente para estructurar y desarrollar sus comedias, a partir de las técnicas fundamentales del enredo y el engaño. En este sentido, la comedia vicentina aparece como genuina precursora del teatro barroco hispánico. Esta importancia de la comedia vicentina en la génesis de la barroca ha atraído la atención de algunos especialistas como Stephen Reckert, aunque, por lo general, el tema de la influencia de Vicente en la posteridad ha sido escasamente estudiado, relegado las más de las veces por la atención a las influencias que Gil Vicente recibió del teatro medieval. Este hecho aumenta, por supuesto, la importancia del artículo de Roso, quien se acerca, además, a un recurso cómico cuya importancia en la obra vicentina no había sido prácticamente tenido en cuenta con anterioridad, incluso entre los autores que más se han acercado al género de la comedia vicentina (entre ellos, por supuesto, merece destacarse la figura de Thomas Hart). Guiado por el parecer de Révah y otros vicentistas, considera (a nuestro parecer con acierto) que

las “tragicomedias” deben ser englobadas dentro del género común de comedias. De hecho, mucho más “tragicómico” (opinamos ahora nosotros) puede resultar un auto como *Rubena*, presentado en la *Copilaçam* como “*comédia*”, con sus pasajes iniciales, sombríos, nebulosos, casi truculentos, que otro, como el *Don Duardos*, considerado como “*tragicomédia*” por los compiladores. Es por ello por lo que este investigador extremeño analiza, entre otras comedias, el *Don Duardos*, precisamente: uno de los dramas más celebrados de Gil Vicente, y uno de los que han merecido mejores ediciones, siendo de destacar las de Dámaso Alonso y Armando López Castro.

El profesor Roso estudia las diversas características y modalidades que reviste la técnica del enredo en algunas de las principales comedias vicentinas. El alcance de dicha técnica (que en Gil Vicente recibe multitud de tratamientos, tales como el engaño, el cambio de personalidad o el lenguaje equívoco) no llega a sus máximas consecuencias, dado que los espectadores, aun a pesar de que las comedias suelen comenzar *in medias res*, son informados constantemente de los hechos que desconocen tanto los personajes como los propios asistentes a las representaciones. Eso implica una “omnisciencia” del espectador que, cuando llegue a perderse (como sucederá en el Barroco español), creará todavía más enredo. De esa manera, Gil Vicente aparece como un tímido pionero en el uso de una técnica, el enredo, cuyos frutos, sin embargo, no serán recogidos de modo pleno, en la Historia del Teatro ibérico, hasta el período barroco.

Tres trabajos componen la sección sobre lírica vicentina: el de Teresa Araújo, de la Universidade Nova de Lisboa, “Em torno da oficina poética de Gil Vicente: ‘E que cantigas cantais?’”; el de Rafael Fernández Hernández, de La Laguna, sobre “Gil Vicente o el equilibrio entre drama y poesía” y el de M^a Victoria Navas Sánchez-Élez, de la Universidad Complutense, “Originalidad, reelaboración e intertextualidad en las composiciones romancísticas de Gil Vicente”. Las cuestiones relativas a la lírica vicentina –poesía, casi toda ella, de tipo popular o tradicional– ha acaparado desde siempre la atención de buen número de estudiosos de la obra del dramaturgo portugués. Esta obra lírica, compuesta por una ingente cantidad de composiciones breves, cancioncillas, romances más o menos extensos, citas de cantares de uso frecuente en la península de comienzos del Renacimiento, diseminados a lo largo y ancho de toda la obra teatral vicentina, cautiva y ha cautivado siempre, por su frescura y espontaneidad, a lectores, espectadores e investigadores del teatro de Gil Vicente. Es lógico, por ello, que autores de la talla de don Ramón Menéndez y Pelayo, Dámaso Alonso, Stephen Reckert y, últimamente, José Augusto Cardoso Bernardes, Armando López Castro o Manuel Calderón, hayan realizado importantes estudios sobre la lírica vicentina, sus raíces cultas y folklóricas, su importancia en el desarrollo de las piezas dramáticas en que esa lírica aparece inserta, su tipología y métrica, o sobre su sutil y variada simbología.

En los trabajos sobre lírica vicentina reunidos en el presente volumen se abordan, desde diversos puntos de vista, cuestiones que conciernen a la naturaleza del verso popular vicentino, sus fuentes y su integración en el conjunto general de la obra dramática del autor. Teresa Araújo trata, en su artículo, de establecer el significado que adquieren, en su contexto dramático, ciertas citas –muy breves– de romances insertas en la *Comédia de Rubena*, y el papel dramático que en ella desempeñan. Es evidente que nuestro dramaturgo no citaba al acaso tal o cual romance de la tradición, sino que, cuando lo hacía, era motivado por una *intención* dramática; tal intención es magistralmente interpretada por la autora de este ensayo quien, además, consigue ubicar los romances en su contexto cultural: los espectadores del auto vicentino conocían la totalidad del romance citado (a veces por un único verso) y el universo cultural en que éste se integraba y, por ello, eran capaces de percibir, mucho mejor que nosotros en nuestros días, la *intención* con la que esos versos eran integrados en las intervenciones de los personajes vicentinos. Pensamos, a este respecto, que una de las posibles formas de renovar y redirigir los viejos estudios sobre fuentes del teatro vicentino consistiría, precisamente, en buscar la finalidad dramática con el que tal o cual fuente es aprovechada: de poco sirve (opinamos) determinar que las *Barcas*, por ejemplo, proceden de fuentes como los *Diálogos* lucianescos, las *Danzas de la Muerte* o las *Barcas de los locos* si no conseguimos comprender cuál es la función y el significado que tales fuentes cumplen en la articulación, estructura y composición vicentina del auto. En este sentido, el artículo de la profesora Araújo nos parece una contribución fundamental para la reorientación que, pensamos, deberían recibir los estudios sobre fuentes del texto vicentino.

Rafael Fernández, por su parte, percibe el teatro vicentino como una obra compleja, pero a la vez perfectamente unificada y coherente, donde la lírica y la acción dramática se complementan y apoyan de forma recíproca. En su estudio se pretende visualizar el teatro vicentino en su contexto ibérico –como una obra bilingüe, escrita en las dos lenguas mayoritarias de la Península, y como una pieza maestra de la historia del teatro portugués y castellano– y en el contexto europeo, pues su importancia a nivel continental (y, añadamos, mundial) es trascendental. Para ello, el autor de este trabajo nos ofrece, primeramente, una visión de conjunto de la prodigiosa producción teatral vicentina, inspirándose en los pareceres de Ruiz Ramón, Valbuena Prat o Júlio Dantas, entre otros, para incidir, acto seguido, en las características principales que pueden haber determinado su éxito e inmortalidad. La obra vicentina, subraya el profesor Fernández Hernández, es una encrucijada entre las dos literaturas mayores de la península, entre Edad Media y Renacimiento, entre teología y sátira; pero, sobre todo, representa una magistral conjunción de eficacia dramática y belleza lírica. Los dos máximos exponentes de esta conjunción son, para Fernández, las tres *Barcas* y la asombrosa comedia (que no “tragicomedia”, aunque

así nos la hayan querido presentar los editores de la *Copilaçam* de 1562) de *Don Duardos*.

Al igual que Teresa Araújo, la profesora María Victoria Navas ha centrado su artículo en el análisis de la recepción, por parte de Gil Vicente, del rico acervo de la tradición romancística peninsular. El romancero, nota la profesora de la Universidad Complutense, forma una de las más vastas tradiciones ibéricas, en lo que a lírica popular se refiere. Conservado en textos que se expresan en las principales lenguas peninsulares (castellano, portugués, catalán, alguno en gallego) su origen esencialmente castellano no impidió que el género se extendiese por los otros dominios lingüísticos ibéricos –primero manteniéndose en castellano en esos nuevos dominios, luego traducándose a las otras lenguas ibéricas– tanto peninsulares como extrapeninsulares (por la América latina, tanto en la de habla castellana como en el Brasil, y por las zonas de Oriente y Norte de África a donde afluyeron los judíos Sefarditas), llegándose a originar, en estos territorios, nuevos romances desconocidos de la tradición castellana primitiva, o recreaciones absolutamente inauditas de viejos romances de Castilla. Buena prueba de ello son algunos romances que, según la profesora Navas, demuestran su carácter de genuinas creaciones vicentinas. Otros, como el “guay Valença” entonado por unos judíos en el *Auto da Lusitânia*, revelan su carácter peninsular por proceder, por reelaboración, de romances existentes previamente y por estar escritos en una curiosa mezcla de castellano y portugués. Este carácter peninsular del romancero sintoniza a la perfección con la peculiar ibericidad de nuestro dramaturgo. Gil Vicente contribuye a difundir y enriquecer la tradición romancística, según la profesora Navas, mediante tres procedimientos distintos: creando sus propias composiciones en el más puro estilo del romance hispánico; reelaborando y transmutando a su libre arbitrio (y según las necesidades dramáticas) romances previamente existentes, y citando versos sueltos que, al evocar el contenido total del romance en cuestión, declaran su intencionalidad dramática en el contexto de las intervenciones de cada personaje.

Entre los investigadores que se han dedicado a estudiar el contexto cultural y la influencia de las distintas tradiciones históricas vigentes en la época en que escribe Gil Vicente, merecen recordarse los trabajos de João Nuno Alçada, Reckert, Maria J. Palla, Paulo Pereira, aparte de importantes apreciaciones repartidas por los libros de algunos otros vicentistas, desde los inicios de la crítica vicentina (Óscar de Pratt, Carolina Michaëlis de Vasconcellos, el general Brito Rebello o Braancamp Freire) hasta trabajos más recientes (como los de López Castro o Cardoso Bernardes). En nuestro volumen se incluyen tres artículos sobre este tema: el del profesor Alonso Romo, de la Universidad de Salamanca, el de Andrés José Pociña López, de la Universidad de Extremadura, y el de los profesores Eugenia Popeanga y J. M. Ribera Llopis, de la Universidad Complutense.

Eduardo Javier Alonso Romo nos presenta el panorama rico y complejo de las resonancias que, en la Península Ibérica, tuvieron las profundas reformas religiosas que sacudieron Europa durante la primera mitad del siglo XVI, en su trabajo “El reformismo vicentino en el contexto peninsular de su tiempo”. Analizando, por un lado, el anticlericalismo mordaz que pulula por toda la obra vicentina y, por otro, haciéndose eco de la vieja polémica acerca del posible erasmismo de Gil Vicente, Alonso Romo ofrece una visión de conjunto de las principales razones que indujeron al autor a criticar (a veces con gran acritud) las costumbres mundanas de los clérigos de su época y a recomendar una profunda renovación en la vida religiosa de sus coetáneos. Para enriquecer este análisis, el profesor salmantino traza un panorama general de las principales obras del teatro ibérico del XVI, y de algunas obras no dramáticas, en que se puede divisar una actitud fuertemente crítica hacia el clero y las prácticas religiosas de la sociedad de la época, y una ansiedad de renovación total de la vida religiosa en el seno de la Cristiandad. Gil Vicente aparece como un cristiano sincero y fervoroso, nada heterodoxo, convencido defensor de los dogmas de la Iglesia Católica, pero, al mismo tiempo, sensiblemente preocupado por la situación de desidia y corrupción de la jerarquía eclesiástica de su tiempo, objeto de sus implacables críticas.

En “Las navegaciones y las islas maravillosas en la obra de Gil Vicente”, Andrés José Pociña López trata de indagar la influencia que recibió Gil Vicente de toda una secular tradición, de origen céltico, relativa a la idea del viaje por mar hacia las Islas de los Bienaventurados, espacio sagrado y misterioso que se supone pleno de maravillas. Dicho viaje es comprendido como el viaje del alma tras la muerte, pero también puede percibirse como un intento de búsqueda del paraíso en esta tierra y en esta vida, intento que debió ser visto como posibilidad no muy remota en la época de los Descubrimientos Geográficos, que es también la época de Gil Vicente.

En muy estrecha relación con este último artículo se encuentra el realizado por los profesores Ribera y Popeanga, “Gil Vicente y la tradición peninsular de los viajes a ultratumba”. Estos investigadores rastrean las huellas de la tradición de los viajes a ultratumba en la trilogía vicentina de las *Barcas*. Es menester resaltar (como hacen los autores de este trabajo) que, entre el caudal ingente de estudios dedicados a las fuentes de la celeberrima trilogía, rara es la alusión a los relatos de viajeros que, todavía en vida, se desplazaron al Otro Mundo, mientras que las menciones de los *Diálogos* de Luciano de Samosata, de la *Narrenschiiff* de Brant o las *Danzas Macabras* se repiten hasta la saciedad. Tan sólo una obra correspondiente al género del viaje a ultratumba, la *Visión de Túndalo*, ha sido recordada (por otra de las colaboradoras de nuestro volumen, la profesora Resina Rodrigues) como posible fuente de las *Barcas*. Popeanga y Ribera, especialistas en las investigaciones sobre la difusión, a lo largo y ancho de la Península Ibérica, de los relatos sobre viajes al mundo

de ultratumba, analizan la influencia de éstos en la obra vicentina, así como la interrelación, los parecidos y diferencias que pueden encontrarse entre los diversos textos. Los relatos sobre viajes ultraterrenos componen un género que, procedente de una antiquísima tradición mundial, se expandió por toda nuestra península y en todas sus lenguas, sobre todo en castellano, catalán y portugués. Este conjunto de textos influyó decisivamente en las *Barcas*. De este modo, podemos afirmar con los autores de este artículo que la trilogía vicentina forma parte –junto con otros textos en portugués y toda una pléyade de escritos peninsulares en catalán, castellano o latín– de una tradición europea cuya repercusión en ámbito hispánico es de capital importancia.

Cierra nuestro volumen un estudio que supera las fronteras de la producción vicentina para introducirse en aspectos relativos a sus continuadores, la llamada *Escola Vicentina*. Los estudios sobre el bilingüismo literario en el teatro portugués del siglo XVI son escasos y parciales. Castellano y portugués, además de otras lenguas con menor representación, se combinan tanto en la obra de Gil Vicente como en la de otros autores de teatro popular del siglo XVI. Sin duda el referente más importante para el estudio de este aspecto es la obra de Paul Teyssier (*La Langue de Gil Vicente*, París, 1959), quien realizó un argumentado trabajo de identificación de las razones que podrían explicar la elección de una u otra lengua en el uso vicentino, despejando finalmente la idea de una total arbitrariedad en su empleo. En una sociedad mayoritariamente bilingüe en sus estratos sociales más altos, el juego con ambas lenguas se convierte en un recurso teatral del que algunos autores son capaces de extraer partido para el enredo, pero, como estudia M^a Jesús Fernández, sólo en el teatro posterior a Gil Vicente se producen escenas donde la diferencia de lenguas impide la comunicación, situación impensable en el teatro vicentino. A partir del estudio de estos momentos donde se recrean problemas de comunicación, la autora considera que estamos ante una crítica a la preminencia del castellano, no sólo en las letras como habían criticado los humanistas portugueses con António Ferreira a la cabeza, sino con su uso en el trato social.

Queremos, por último, agradecer su colaboración a todos los especialistas que con sus investigaciones han contribuido a crear este volumen. Con ello nos han recordado, una vez más, los múltiples aspectos que la obra de Gil Vicente continúa ofreciendo como materia de estudio. Nuestro agradecimiento también al Gabinete de Iniciativas Transfronterizas de la Junta de Extremadura por su interés en publicar esta recopilación de trabajos y por su empeño constante en aproximar nuestras dos culturas.

Los coordinadores

I

TEATRO LITÚRGICO

Gil Vicente e as Sibilas

M^a ISABEL BOAVIDA CARVALHO

Instituto de Cultura Espanhola

Faculdade de Letras

Universidade de Lisboa

Y tú, pueblo, escucha todas las verdades de la Sibila cuando deja que su voz fluya desde su santa boca.

Oráculos Sibilinos IV, 22-23

Sibila: uma voz oracular enigmática, ctónica e deambulante. Voz que afirmava o poder da palavra, que cifrava o tempo que passou e, sobretudo, o devir. Herdeira duma tradição que valorizava o transe visionário como via de revelação da sabedoria, atravessou a idade clássica, descobriu uma vocação sincrética no seio das comunidades judaicas da diáspora e, reinventando-se, ao serviço da propaganda cristã, manteve autoridade no mundo cristão medieval. A ideia primordial de uma Sibila singular manteve-se viva, paralelamente ao aparecimento de várias sibilas individualizadas, ligadas a centros oraculares específicos. Para evitar confusões e facilitar a identificação das sibilas, foram elaboradas listas que fixaram o seu número, atributos e especialização temática das profecias.¹

Embora a sua voz cristalizada tivesse sido marcada com o selo da apocrifia, os versos sibilinos foram consagrados pelos padres da Igreja como testemunhos independentes acerca do plano de Deus para a humanidade. Passou, assim, a ser aceite

¹ A lista mais antiga conhecida, contendo dez sibilas, é de Marco Terêncio Varrão (sécs. II-I a.C.) que foi conservada por Lactâncio (sécs. III-IV); foi largamente citada, a partir do exemplo dado pelos padres da Igreja. Os Oráculos Sibilinos que fazem parte da literatura apócrifa cristã são constituídos por catorze livros, dos quais se conhecem doze e alguns fragmentos dispersos dos restantes (os livros perdidos são o nono e o décimo), e ainda por textos avulsos como a profecia da Sibila Tiburtina.

como autoridade profética na Cristandade. Profetizando por inspiração divina, a Sibila podia emparceirar com os patriarcas e os profetas. A inclusão da Sibila, pronunciando os versos que anunciavam os sinais do Fim dos Tempos e do Dia do Juízo,² a encerrar o desfile em que participavam Isaías, Baruque, Daniel, Moisés, David. Habacuque, Simeão e Zacarias pai de João Baptista, no sermão contra Judeus, Pagãos e Arianos,³ esteve na origem duma extraordinária fortuna desta figura feminina. As possibilidades dramáticas oferecidas pela estrutura daquela parte do sermão que apresentava o desfile, não passaram despercebidas e acabaram por ser exploradas num desenvolvimento cénico conhecido por *Ordo Prophetarum*, que começou por ser realizado em contexto litúrgico, mas tendendo a tornar-se autónomo. Por seu turno, os *Iudicii signum* proferidos pela Sibila também se autonomizaram e, cantados (pelo menos, a partir do séc. X) ou recitados, ganharam um estatuto especial no ciclo litúrgico do Natal, a par do tropo *Quem uidistis pastores* da *Representatio pastorum*. Isto indicia — e confirma — a voga que a figura da Sibila adquiria. Com efeito, até à imposição do breviário romano, com as orientações tridentinas, a figura da Sibila parece ter sido uma presença regular nas Matinas de Natal, fundamentando a tese de que muitos fiéis estavam familiarizados com ela.⁴ Embora sem o impacto provocado pela encenação do Canto profético, o officio dos mortos actualizava, igualmente, a autoridade sibilina que acreditava o testemunho profético de David, usando os versos da autoria do franciscano Tomás de Celano que rezavam *Dies ire dies illa / solvet sæcula in favilla / teste David cum Sibilla*.⁵

Assim, no período tardo-medieval, as sibilas tinham sido vulgarizadas, não só através da liturgia e dos mistérios elaborados de acordo com o paradigma da *Ordo Prophetarum*, mas também pela divulgação do poema, atribuído a Philippe de Vitry, que ficou conhecido por *Ovide moralisé* (ca. 1316-28). Há neste poema um longo

-
- 2 Do Livro VIII dos Oráculos Sibilinos (Or.Sib.), redigido por volta de 170. O primeiro verso rezava “Iudicii signum: tellus sudore madescet”. Pode ler-se em tradução espanhola do grego na edição da responsabilidade de E. Suárez de la Torre (Or.Sib. VIII, vv. 217-50, pp. 351-2); cfr., também, a edição coordenada por Mario Erbetta, pp. 517-9. Enquanto a antiga tradução latina adaptou o texto para conservar o acróstico grego (ΙΗΣΟΥΣΧΡΕΙΤΟΣ ΘΕΟΥ ΥΙΟΣ ΣΩΤΗΡ. ΣΤΑΥΡΟΣ: “Jesus Creistos Teou Uios Soter. Stauros”, ou seja, “Jesus Cristo Filho de Deus, Salvador. Cruz”), as modernas, em nome do rigor, não o mantiveram.
- 3 Possivelmente da autoria do bispo de Cartago, Quodvultdeus (séc. V), mas atribuído, durante muito tempo, a Santo Agostinho.
- 4 Embora a maioria dos testemunhos sobre o Canto da Sibila provenha do Oriente peninsular (sobretudo de Valência) e das ilhas Baleares, existem também provas do aproveitamento religioso deste tropo em Braga, Burgos, Córdoba, Gerona, Leão, Toledo, na Galiza.
- 5 “Dia da ira, dia aquele em que se levantarão as gerações em cinzas, como testemunharam David e a Sibila.”

excurso à matéria das *Metamorfoses* ovidianas sobre a Sibila, no qual se incorporou a lista de dez sibilas estabelecida por Varrão e transmitida por Lactâncio, assim como a narrativa das deambulações da Sibila Tiburtina. Sublinhe-se que ela foi acusada de loucura depois de ter anunciado o parto virginal do qual nasceria o Filho de Deus.⁶ Outro contributo essencial foi dado, no final do século XV, com a impressão da obra de Lactâncio e também de *Discordantie nonnullae inter sanctum Hieronymum et Augustinum* da autoria do dominicano Filippo Barbieri, ambas em 1481. Barbieri expandiu a lista das sibilas de dez para doze, em nome duma ordem simétrica, de modo a corresponderem aos doze profetas e aos doze apóstolos: as novas sibilas eram a Agripina, ou Egípcia, e a Europa. Segundo Émile Mâle, estas duas obras vulgarizaram as sibilas como tema iconográfico e fixaram os seus atributos.⁷ Mas também deram conta do interesse crescente por estas figuras femininas nas centúrias de quatrocentos e quinhentos – lembremos o lugar que conquistaram nos programas iconográficos da abóbada da capela Sistina (1508-12), pela mão de Miguel Ângelo, e do portal Sul do mosteiro dos Jerónimos, em Lisboa, por João de Castilho, 1517. Não só, porém: em 1505, difundia-se pela Europa, por via epistolar, a notícia da descoberta duma inscrição, numa falésia no sopé do Monte da Lua (Serra de Sintra), em que a Sibila vaticinava a expansão dos portugueses na Índia...⁸ Esta inscrição, forjada *ex-eventu* e de acordo com o antigo paradigma dos oráculos, em que a voz da Sibila reforçava a ideia da missão providencial de Portugal e o

6 Enquanto decifrava o sonho profético dos nove sóis sonhado por cem senadores romanos, os judeus que a escutavam, acusaram-na de estar louca (*Ovide moralisé*, 14, vv. 1245-63).

7 Réau, *Iconographie de l'Art Chrétien. II- Iconographie de la Bible. I- Ancien Testament*, p. 424. Por exemplo, todas as gravuras das *Heures de Simon Vostre* (publicado em Paris, no ano de 1498) apresentavam, em dois ângulos, figuras de sibilas, entre elas as recém-chegadas Agripina e Europa. O almanaque que Vostre publicou entre 1508 e 1528 tinha gravuras das doze sibilas e publicava quadras que contribuíram para vulgarizar o tema e os atributos de cada uma, já que estes livros de horas impressos logravam alcançar um público laico mais amplo que os preciosísimos manuscritos e iluminados (cfr. Félix Soleil, *Les Heures Gotiques et la littérature pieuse aux XVe et XVIe siècles*). Na Biblioteca Pública Municipal do Porto, encontramos uma cópia manuscrita de uma lista de treze sibilas, em que os dois modelos de ordenação que temos referidos foram subvertidos: não só apresenta uma nova ordenação, como as profecias atribuídas a cada uma não coincidem com a distribuição tradicional.

8 Referido por Sylvie Deswarte em “Un nouvel âge d’or”, p. 129. Como não tive oportunidade de consultar o “Sibilie vaticinium occidui decretu” publicado nas *Inscriptiones Sacrosanctae Vetustates* (Ingolstadt, 1534), transcrevo a tradução inglesa feita por Elaine Sanceau (in *The Reign of the Fortunate King 1495-1521*, p. 57):

The stone will be turned over and the letters set in order
Then thou, O West, shalt behold the treasures of the Orient.
It will be wonderful to see the Ganges, Indus, and Tagus,
For each will exchange merchandise with the other!

programa imperialista do rei D. Manuel I, testemunha a vitalidade da tradição sibilina no tempo de Gil Vicente: litúrgica e parateatral, por um lado, profana e de inspiração clássica ao gosto renascentista, por outro. O dramaturgo não ficou indiferente às potencialidades dramáticas desta figura e, no *Auto da Sebila Casandra*, pôs em cena quatro sibilas: Cassandra, Erutea, Cimeria e Peresica.

O Auto da Sebila Casandra (ca. 1513)

O *Auto* referido é uma moralidade ligada ao ciclo da Natividade e organiza-se em torno da oposição axiológica entre verdade e engano.⁹ Antes de avançarmos, porém, é conveniente relembrar a “história” encenada neste auto.

O texto do cabeçalho sumaria o assunto, dizendo:

A obra seguinte foi representada à dita Senhora [D. Leonor, viúva do rei D. João II] no mosteiro d’ Enxobregas nas matinas do Natal.¹⁰ Trata-se nela da presunção da Sebila Casandra, que como per spirito profético soubesse o mistério da encarnação, presumiu que ela era a virgem de quem o Senhor havia de nacer. E com esta openião nunca quis casar.¹¹

Cassandra entra em cena vestida de pastora e anuncia a sua intenção de permanecer solteira, não só porque não há quem a mereça, mas também porque, passando dos argumentos particulares para outros mais gerais, a mulher tudo perde em casar. Então, entra Salamon, também como pastor, que a pede em casamento; ela recusa; trocam razões e, não conseguindo demover Cassandra, Salamon decide chamar as tias da moça. Vêm as tias, vestidas como lavradoras, e tentam convencer a sobrinha a aceitar, uma vez que Salamon é um bom partido –virtuoso, bem apessoado, rico–. Como ela mantém a posição inicial, o moço vai buscar os seus próprios tios, por sugestão das tias. Chegam os tios com prendas ricas que a não prendem, porém. Tios e tias, pastor e pastora, todos começam, então, a revelar a outra face e transfiguram-se em profetas e sibilas. O processo tem início com o discurso de Moysem sobre a instituição do casamento (deve sublinhar-se que em nenhum momento do auto se contesta o casamento; quando Cassandra refere a sua imperfeição, os argumentos que usa sublinham, sobretudo, a imperfeição das criaturas

9 Sobre a interpretação alegórica do auto e os diferentes pontos de vista sobre esta matéria, veja-se Stanislav Zimic, “O sentido alegórico do *Auto de la Sibila Casandra* de Gil Vicente”, pp. 199-201.

10 Provavelmente, do ano de 1513. Acerca dos problemas de datação, consulte-se Margarida Vieira Mendes, *Cassandra*, p. 3.

11 Gil Vicente, *Compilaçam*, fol. 8. Todas as restantes transcrições e citações seguem a edição de Thomas Hart.

humanas). A jovem pastora descobre o real motivo por que não quer casar, seguindo-se o enunciado das profecias sobre a vinda do Messias. O canto dos anjos anuncia o nascimento do Menino e todos o vão adorar no presépio.

Este auto levanta uma série de problemas sobre a coerência interna, a filiação genérica, as fontes, e outros, que os estudiosos da obra vicentina têm discutido e tentado resolver. Um desses outros problemas relaciona-se directamente com o nosso tema de estudo: quem são, afinal, as sibilas vicentinas?

Identidade das sibilas no Auto da Sebila Casandra

As tradições sobre as sibilas não se desenvolveram de forma tão linear, como aparenta o resumo panorâmico da história milenar destas figuras de mulheres visionárias que foi inicialmente apresentado. Quando de uma Sibila se criou uma multidão, delimitada depois em dez ou doze, houve contaminações e trocas entre elas, ou entre algumas delas, o que deu origem a confusões de identidade. No grupo das sibilas do auto vicentino, o caso mais complicado é o de Cassandra, o que justifica porventura o facto de ter recebido mais atenção da parte dos investigadores,¹² deixando na sombra as três tias, presas à evidência de representarem as sibilas homónimas. Na verdade, também essa “evidência” não o era senão aparentemente. O quadro seguinte organiza os principais elementos caracterizadores das sibilas nomeadas no auto:¹³ os atributos iconográficos (que foram dispensados, quer nas didascálias, quer nas falas) e os temas proféticos atribuídos a cada uma pela tradição, antepondo-se os que proferiram no auto.

A ausência de referências aos atributos das sibilas explica-se pela razão simples de serem desnecessários para a sua identificação, já que todas são nomeadas explicitamente, pelo menos uma vez. Findo o solilóquio inicial de Cassandra, ela é apresentada por Salomon, quando a cumprimenta ao entrar em cena, dizendo, “Casandra, Dios te mantenga” (v. 23). É também o pastor enamorado e não correspondido quem nomeia as tias lavradoras: “Yo voy llamar all aldea / Erutea / y a Peresica, tu tía, / y a Cimeria” (vv. 190-3). Os laços de parentesco que ligam as quatro figuras femininas são ainda sublinhados noutros dois momentos distintos, quando Erutea

¹² Veja-se, por exemplo: Maria Idalina Resina Rodrigues, *Deambulações e inquietações em torno do Auto da Sibila Casandra*, pp. 202-7; Margarida Vieira Mendes, *Cassandra*, pp. 7-9; a minha comunicação apresentada no Congresso Internacional *Gil Vicente 500 Anos Depois* (Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, 3-8 de Junho de 2002) com o título “As sibilas vicentinas: sua linhagem e funções dramáticas”.

¹³ Incluímos a sibila Africana que é citada por Erutea (v. 606).

se dirige à “sobrina” (v. 267) e Peresica à “hermana” Erutea (v. 607). As indicações cénicas fixadas na *Compilaçam*¹⁴ e a nomeação das figuras desenhavam, numa forma eficaz, sobretudo a partir da referência às tias, todas três com nomes reconhecíveis de sibilas,¹⁵ a sua dupla face: pastoras / lavradoras e sibilas. Os adereços e os termos da discussão acerca do casamento punham em evidência a primeira, enquanto a segunda se manifestava através dos nomes e da atitude solene encenada depois de Cassandra revelar por que não quer casar.

QUADRO 1: Identificação das sibilas

Nome da Sibila	Listas de Sibilas Varrão/Barbieri	Profecias	Atributos iconográficos
Cassandra	ñ / ñ	Encarnação ≠ Natividade, Paixão e Sinais do Fim dos Tempos	Luva
Eritreia [Erutea]	5. ^a / 2. ^a	Encarnação, Natividade, Adoração no presépio ≠ Encarnação (só lista das 12 sibilas), atividade e Juízo Final	Flor de lis ou rosa; 2 tábuas c/ profecias ou globo e espada nua
Ciméria	4. ^a / 5. ^a	Aleitamento; novo tema (<i>militia christi</i>) retomando visão apocalíptica da Virgem ≠ Aleitamento do Menino	Corno da abundância
Pérsica [Peresica]	1. ^a / 7. ^a	Paixão de Cristo (vaticínio da paixão futura, antecipa vitória sobre senhor do inferno) = Cristo vencedor do inferno	Véu e lanterna; esmaga uma serpente
Africana (ou Líbica)	2. ^a / 1. ^a	Advento: “Desso profeté Africana.” = advento do Messias	Vela acesa

ñ – não ocorre na lista de Varrão ou na lista de Barbieri.

n.^a – lugar em que ocorre na lista de Varrão e/ou na lista de Barbieri.

π – a matéria que profetiza no Auto não corresponde em parte ou na totalidade aos temas tradicionais.

≠ – a matéria que profetiza no Auto corresponde aos temas tradicionais.

¹⁴ Mais do que questionar a autoria dessas notas (se foram indicadas por Gil Vicente ou acrescentadas pelo filho compilador), importa salientar a sua operatividade no que diz respeito à composição das pessoas dramáticas.

¹⁵ O mesmo não sucedia com Cassandra, cujo nome adquirira uma fortuna literária na lírica, independente da tradição oracular.

A insuficiente correspondência entre as profecias proferidas no auto por três das sibilas e os temas que a tradição lhes atribuiu, suscita também algumas interrogações que avançaremos à medida que formos apresentando cada uma das figuras.

a) *Peresica*

A sibila Pérsica ou Caldeia era a segunda na lista das dez sibilas e a sétima na das doze. A profecia que pronunciou no auto, tal como a da Africana cujo oráculo foi evocado por Erutea, correspondia totalmente aos temas oraculares tradicionais, vaticinando a dor que o Menino nascido sofreria no futuro, ao morrer para vencer a morte:

que el Señor, / estando a vezes mamando, / tal vía de quando en quando / que no mamava a sabor: / una cruz le aparecía / que él temía, / y llorava y sospirava; / [...] / Y comenzando a dormir, / veía venir / los açotes con denuedo (vv. 493-505).

A visão da sibila não era, de qualquer modo, a usual, em que antevia a paixão de Cristo como o momento fundador da derrota do mal. Aqui, ela teve a mesma visão, mas mediada pelo menino recém-nascido que mamava e adormecia, antevendo dolorosamente a sua futura morte anunciada. Portanto, Peresica anteviu como o Jesus Menino anteveria os instrumentos da paixão, o que consideramos um inesperado desenvolvimento oracular.¹⁶ Parece, de algum modo, fazer a síntese entre a devoção ao Cristo doloroso, muito viva sobretudo no século XIV, e a devoção ao Menino e à Virgem Mãe que se impôs a partir do século XV:¹⁷ assim, convocando sentimentos de ternura e de piedade, evocou-se o Menino nascido a meditar no seu sofrimento futuro, sobrepondo as duas imagens –da natividade e da paixão– duma maneira que não deixaria de causar uma profunda comoção na assistência.

b) *Cimeria*

A sibila Cimeria tinha a quarta posição na lista das dez sibilas e a quinta na das doze, em que lhe era confiado o tema do aleitamento virginal. No auto, houve um alargamento temático, novo no que respeita à actuação sibilina, mas corrente na época –o tema da *militia Christi*–,¹⁸ apresentando, com recurso a imagens apocalípticas, uma visão apoteótica da Virgem:

¹⁶ Francisco Javier Grande notou que esta profecia era “cercana en su espiritualidad al franciscanismo de la *Representación* de Gómez Manrique” (“*El canto de la Sibila*”, p. 111). Com efeito, no final da *Representación del nacimiento de Nuestro Señor* (meados do séc. XV), um grupo de monjas consolava o Menino que antevia sete instrumentos da paixão (cálix, astelo e sogá, açoites, coroa de espinhos, cruz, cravos e lança).

¹⁷ Cfr. Jacques Paul, *Histoire intellectuelle de l'Occident Médiéval*, pp. 389-90.

¹⁸ A cantiga final “¡a la guerra!” é uma outra incursão deste tema no auto.

que vía una virgen dar / a su hijo de mamar / y que era Dios humanado; / [...] / que la vía / entre más de mil donzellas; / con su corona de estrellas / mucho bellas, / como el sol resplandecía. / [...] / Del sol estava guarnida, / percebida, / contra Lucifer armada, / con virgen arnés guardada, / ataviada / de malla de sancta vida. / Con leda cara y guerrera, / plazentera, / el resplandor piadoso, el yelmo todo humildoso / y *mater Dei* por cimera (vv. 449-74).

A voz sibilina deteve-se mais tempo a descrever as virtudes da virgem-mãe do que o aleitamento do menino que era Deus. Recuperou, modificando-a, a revelação neo-testamentária da mulher que apareceu no céu “vestida como o sol, tendo a lua debaixo dos pés, e sobre a cabeça uma coroa de doze estrelas” (Apocalipse 12, 1), que inspirou a iconografia da Imaculada: no auto, a mulher não está grávida, no fim do tempo, mas sim já puérpera, amamentando o recém-nascido. A mandorla solar e a coroa de estrelas assinalavam o especial papel que desempenhava como meio para a concretização duma nova aliança entre Deus e os homens e, simultaneamente, o poder das suas virtudes: a pureza virginal era o arnés, a santa vida era a cota de malha, a humildade era o elmo e a maternidade por graça de Deus era a cimeira. Estas eram as armas fundamentais na luta contra o mal, na pessoa de Lúcifer, a “estrela da manhã, filho da aurora” caída do céu de quem falou o profeta Isaías (Is. 14, 12), cuja luz (maligna, negativa) era combatida por outra luz (toda piedade, positiva).¹⁹

c) *Erutea*

A Eritreia era a Sibila, por excelência. O seu protagonismo na *Ordo Prophetarum* e entoando o Canto da Sibila, enraizava na tradição dos textos sibilinos cristãos. Conhecia o passado e o futuro e, por isso, atribuíu-se-lhe o anúncio de acontecimentos que, no plano divino, se situavam no princípio –a encarnação e a natividade– e no final –o fim dos tempos com o julgamento das almas–. Neste auto, a Eritreia previu que

n'un presepe ha de estar, / y la madre ha de quedar / tan virgen como nació; / también sé que de pastores / labradores / será visto y de la gente, / y le traerán presente / de Oriente / grandes reys y sabedores. (vv. 438-46).

Gil Vicente convocou a sua voz numa linha de compromisso, em que alguns temas correspondiam à tradição e outros não: da que foi registada na lista de Barbieri, tomou o tema da encarnação, manteve o anúncio da natividade, que era

¹⁹ Sobre Maria como figura solar arquetípica nas obras vicentinas, consulte-se João Mendes, “Comemoração de Gil Vicente”, pp. 80-2.

comum a ambas, e acrescentou o tema da adoração dos pastores e dos Reis Magos no presépio, transpondo para um dos tios profetas o tema fundamental que a distinguia entre as sibilas e que lhe dava um papel ritual a desempenhar anualmente na liturgia das matinas, na qual o auto foi pela primeira vez representado. Estranhamente, Erutea demitiu-se da sua função clássica de anunciadora dos sinais do Dia do Juízo, limitando-se a lembrar que a segunda vinda do Messias tinha sido profetizada pela Africana (v. 606). Foi Peresica quem mencionou a estreita ligação entre os dons da “irmã” e o tema do Juízo Final: “de esse juizio hablaste, / escriviste y declaraste / quanto baste / para enformación humana” (vv. 608-11). Erutea, no entanto, não aproveitou a deixa para declamar os *iudicii signum* que, na verdade, eram uma antevisão terrífica dos acontecimentos futuros, ficando, então, a cargo de Isaías o anúncio dos sinais indicadores de quando seria chegado o tempo de se cumprir a última fase do plano. Fê-lo em trinta e cinco versos (vv. 620-54) que concentram de algum modo as apóstrofes contra os vícios que se acham no livro do profeta, sintetizadas na fórmula “eles transgrediram as leis, violaram os mandamentos e romperam a aliança eterna”,²⁰ recorrendo ainda às listas neo-testamentárias de atributos negativos que caracterizariam os homens “nos últimos dias”,²¹ tudo reformulado num discurso sobre o tempo que indicaria o fim. Ele era, com efeito, o único, entre tios e sobrinho do auto, que personificava um profeta da época de provação de Israel (sujeito à Assíria pela obrigação de pagar tributo e, mais tarde, conquistado e exilado na Babilónia), em que os dois tipos de profetismo, messiânico e apocalíptico, medraram. Assim, dos quatro, era aquele de quem se esperava que melhor conhecesse tais matérias. Esta explicação sobre tal distribuição temática não elimina totalmente, porém, a perplexidade inicial. Afinal, como se podia justificar que, uma vez introduzido o tema do fim dos tempos, a Sibila não entoasse o Canto? Uma versão aproximada das versões vernáculas galaico-portuguesa e castelhana que se conservaram até à actualidade, em que é sublinhado o papel de Maria como intercessora,²² combinaria sem artifício com o espírito mariano do auto. Não achamos, portanto, como resolver satisfatoriamente o problema.

d) *Cassandra*

O seu nome não figurava em nenhuma das listas e, portanto, à partida, Cassandra não era uma sibila. Duma maneira geral, os vicentistas que estudaram

²⁰ Isaías 24, 5.

²¹ Por exemplo, 2.^a epístola a Timóteo 3, 1-5.

²² Convidamos o leitor a ouvi-las sob a direcção de Jordi Savall, em *El Canto de la Sibila II. Galicia, Castilla*.

este auto concluíram que a pastora renitente e presunçosa apresentava poucas características sibilinas, representando antes uma condição feminina, evidenciada na primeira parte em que, segundo F. J. Grande, se encenava o “conflicto de amores pastoris”,²³ ou a condição da humanidade sujeita ao erro, ou ainda a Igreja, cujos altos representantes se entregavam a vícios, transformando-a “numa lamentável paródia”.²⁴ Contudo, a fortuna da matéria troiana pesava no seu nome que lembrava a filha do rei Príamo de Tróia. Era esta uma sibila falhada, pois, por ter negado entregar a virgindade à cupidez de Apolo depois de aceitar o dom da profecia, foi castigada com o descrédito. No códice da *Crónica Troyana* da Biblioteca do Escorial há uma miniatura que ilustra o seu encerramento numa torre para que os augúrios sobre o destino de Tróia e as maldições lançadas contra o casamento funesto de Páris com Helena, não fossem escutadas, considerando-se que ela estava louca, mas que as suas palavras podiam desmoralizar os troianos sitiados.²⁵ Em suma, os traços da Cassandra da tradição literária do ciclo troiano eram a defesa da virgindade, o dom incompleto da profecia, o desvario, traços que definiam igualmente a sua homónima do auto vicentino. Também esta argumentou contra o casamento, embora não contra um casamento em particular, mas contra o estado de casada. O libelo não se dirigia ao sacramento; era a imperfeição dos homens que transformava a vida duma mulher casada num cativo triste (vv. 12-22; 118-44). A cantiga que a pastora-sibila entoou enquanto Salamon foi chamar as tias dela – “Dizen que me case yo: / no quiero marido, no.” (vv. 200-19)– resumia um programa de vida em defesa da virgindade e da liberdade, que renunciava um estado de “loucura”. Na verdade, Cassandra descobria uma vocação para a virgindade (louvada e aplaudida pela Igreja), mas fora dos quadros sociais – “No quiero ser desposada / ni casada / ni monja, ni ermitaña” (vv. 91-3)–, o que tornava reprovável aquela vocação, assim entendida como a expressão de um desvario. A confissão final de Cassandra veio reforçar no espírito de todos a ideia da loucura, de tal modo que Salamon excluiu a possibilidade do casamento, pois ligaria contrários inconciliáveis, estando ela louca e sendo ele, por antonomásia, sábio: “tú loca, yo Salamón” (v. 530).

Há uma diferença fundamental entre as duas Cassandras, porém. Enquanto ninguém acreditava nas profecias verdadeiras da princesa troiana, no caso da pastora todos creram nas palavras proféticas – “sé que Dios ha de encarnar, / sin dudar, / y

23 O “triple juego de profecias” sumariava a segunda parte, (Francisco Javier Grande, artigo citado, pp. 110-1). O autor afasta-se da leitura alegórica (seguida, por exemplo, por Thomas Hart, Stanislav Zimic e José Bernardes), enquadrando o auto numa tradição literária.

24 Esta é a perspectiva de Stanislav Zimic (cfr. artigo citado, p. 212).

25 Reproduzida em *Crónica Troyana* (Madrid: Editorial Patrimonio Nacional, 1976), p. 45.

una virgen ha de parir.” (vv. 433-5)—, mas não na sua interpretação pessoal, isto é, que era ela a virgem escolhida.

Continuemos, pesquisando brevemente a ligação de Cassandra à linhagem das sibilas. No séc. III a.C., Licofrón escreveu um poema obscuro que intitulou *Alexandra* (ou *Taraxandra*) e que supostamente compilava as profecias dessa figura,²⁶ com o qual contribuiu para a conversão da Cassandra falhada, numa figura de autoridade. Ora, no Prólogo dos *Oráculos Sibilinos*, Taraxandra era um dos nomes da sétima sibila – a Cumana. A associação entre a sibila latina de Cumas e a troiana Cassandra implicou a contaminação dos traços característicos da Cumana para a outra, abrindo a porta para a entrada de Cassandra na galeria das sibilas. Nas aventuras cavaleirescas de Guerrino Meschino (1482), o jovem era aconselhado por um adivinho a procurar a cova da “sibila cumea [...] en la ytalia en la montaña de apenino”, como se lê na tradução espanhola.²⁷ Estando já na cidade de “Rijoli”, ouviu que “aquí cerca esta la sabia sibila: la qual estaua virgen en este mundo y que ella creya que dios auia de decendir en ella a encarnar quando encarno en nuestra señora la virgen maria”,²⁸ uma pretensão comum à da Cassandra vicentina que tem justificado a indicação da obra de Andrea da Barberino como uma das fontes do auto.²⁹ O episódio da cova da Sibila parece derivar de uma rica tradição popular à qual se liga também, por intermédio daquele episódio ou de outro elo literário por descobrir, a pastora-sibila. Para além da presunção, vimos que os nomes da Cumana e de Cassandra se cruzam na rede das identidades sibilinas. Contudo, no romance, a questão da identidade foi baralhada, apresentando-se numa forma complexa e até mesmo equívoca: na lista de dez sibilas que se encontra no capítulo IX do quinto livro, registou que alguns diziam que a Délfica (terceira sibila) era a Cassandra, filha de Príamo, que no livro da Sibila Tiburtina se identificou claramente com a intérprete do sonho dos senadores romanos.³⁰ Aliás, o anúncio do parto virginal feito por Cassandra estava de acordo com a interpretação do sinal do quarto sol pela Tiburtina. Mas não é tudo: o seu nome latino era Abulnea ou Albunea, a última sibila da lista,

26 O elo que une as duas mulheres, Alexandra e Cassandra, acha-se em duas passagens da *Descrição da Grécia*, de Pausânias (p. 219 e p. 237).

27 A primeira impressão espanhola, com tradução de Alonso Hernández Alemán, data de 1512. Usamos a impressão de Juan Varela, de Sevilha, 1527 (Andrea da Barberino, *Libro*, fol. lxxij).

28 Idem, ibidem, fol. lxxij-v. Na transcrição, limitámo-nos a desenvolver as abreviaturas.

29 Thomas Hart, *Gil Vicente. Obras dramáticas castellanas*, xxvii; Paul Teyssier, *Gil Vicente*, p. 38 e p. 48; Margarida Vieira Mendes, op. cit., pp. 3-4.

30 Mario Erbetta, *Gli Apocrifi*, p. 530. Em *Ovide moralisé*, v. 1094, registaram-se os dois nomes igualmente.

de quem a sábia disse a Guerrino ser a que realmente pretendia ter sido escolhida para encarnar o filho de Deus.³¹ Por outro lado, a própria Cumana, no relato da sua longa vida, incluiu uma estadia no santuário de Delfos de onde teria regressado a Itália no tempo de Eneias.³²

Um dos efeitos das ligações que se estabeleceram entre Cassandra e as sibilas Cumana, Tiburtina e Déléfica foi o alargamento do leque dos temas que, por extensão, couberam àquela. Cassandra podia, assim, anunciar a natividade, a paixão e o fim dos tempos. No auto, contudo, insistiu no mistério da encarnação e no parto virginal —o qual se relaciona naturalmente com a natividade—, excluindo os outros temas. A pastora-sibila que julgava possuir todas as qualidades para ser a escolhida, não podia limitar-se ao prévio conhecimento do mistério do nascimento do verbo encarnado; ela devia ser a voz anunciadora da encarnação, para que a sua convicção íntima se impusesse, não como uma veleidade momentânea, mas como um grave engano provocado e mantido pelo orgulho, até à revelação da verdade sobre o mistério e o conseqüente arrependimento de Cassandra. A coerência interna da acção justificava o deslocamento temático.

As faces das sibilas no Auto da Sebila Cassandra

Recorrendo a uma técnica hábil, Gil Vicente criou estas figuras com dupla face, o que lhes confere uma inusitada espessura, conseguindo que se transfigurassem, sem se perder o nexó entre as duas identidades. Antes da revelação de Cassandra, as tias dançaram a chacota e procuraram demonstrar à sobrinha que Salamon era um bom partido, enquanto os tios tentaram a vaidade da pastorinha oferecendo-lhe fios e pulseiras; depois, as três lavradoras assumiram a voz das sibilas, enumerando os mistérios da Virgem e, por seu turno, os tios revelaram o seu rosto bíblico. A solenização da atitude das personagens manteve-se até se desvelar o presépio, momento em que, decidindo ir visitar e adorar o menino nascido, reassumiram a face rústica para desempenhar o papel dos pastores do primeiro Natal, mas sem despir completamente o hábito profético. Nesta cena, sobrepujaram-se ambas as faces. Há, com efeito, uma duplicidade fundamental entre a simplicidade dos pastores, revelada nos gestos e na rede semântica dominada pelos diminutivos “pastorzico” (v. 701) e “niñito” (v. 714), e a sageza a que obrigava a matéria profética referida quer ao filho, quer à mãe, que é enunciada por cada uma das figuras. A observação inicial

³¹ Andrea da Barberino, op. cit., fol. lxxi-v.

³² Idem, ibidem, fol. lxxi-v.

de Peresica pode ser lida como a chave desta sobreposição de papéis: o tom da pergunta “¿ves allí / lo que vi, / la cerrada flor parida?” (vv. 689-91) remetia o público do teatro e o leitor para o ambiente vilão, e também cortesão, em que as relações humanas se teciam, entre as várias modalidades aceites socialmente, através do comentário, do mexerico mais ou menos inócuo, como neste exemplo. Por outro lado, o conteúdo da pergunta apontava directamente para a identidade de dois referentes, o sujeito emissor que “viu” antecipadamente, isto é, que possuía o dom especial da visão, e o objecto antevisto, objecto também duma graça especial, a virgem puérpera. A face sibilina impedia, porém, a pura manifestação da rusticidade, de um espanto cómico perante as maravilhas reveladas e, portanto, o comportamento destas oito figuras que se abeiram do presépio aproximava-as dum modelo mais cortesão, ainda que, como notámos, com vestígios rústicos. Na linha duma interpretação alegórica do auto, Stephen Reckert já tinha comentado que Gil Vicente tinha estendido a personagens não alegóricas “a sobreposição de identidades que faz com que pastores e pastoras [...] sejam ao mesmo tempo, realmente, Profetas e Sibilas, e não meras abstracções personificadas, como numa alegoria convencional.”³³

A via do conhecimento sibilino

As quatro mulheres referiram-se à aquisição do conhecimento profético em termos que não se afastavam muito do processo mediúnico comum, em que a sibila, entrando em estado de transe, ditava ou escrevia automaticamente o que via, precisando depois de consultar as suas notas para poder recitar o que registara sob o transe visionário. Peresica descreveu sumariamente esse procedimento quando observou que a irmã Erutea já tinha falado, escrito e declarado o suficiente sobre o Dia do Juízo (vv. 608-11). A estas sibilas faltavam, porém, os livros ou rolos em que podiam ler as suas profecias e que eram um dos principais motivos iconográficos que as distinguia. Apesar de, pela mão de Gil Vicente, dispensarem a palavra escrita, Peresica, Erutea, Cimeria e Cassandra mostraram estar “cheias de profecias”,³⁴ expressão que definia mecanismos de apropriação não racional de saberes, como o sonho premonitório, a intuição, a previsão: “lo sé yo” (v. 436), “he soñado / y barruntado” (vv. 447-8), “yo tengo en mi fantasía” (v. 509). Esta brevíssima abordagem do assunto permite de qualquer modo perceber que as sibilas vicentinas cumpriram os preceitos fixados pela tradição no que respeita ao conhecimento profético.

33 Stephen Reckert, *Espírito e letra de Gil Vicente*, p. 66.

34 “Mi fe”, exclama Peresica, “de ello sé bien harto / y reharto: / llena estoy de profecías.” (vv. 489-91).

A concluir

No *Auto da Sibila Cassandra*, Gil Vicente operou a fusão de várias tradições literárias, manipulando com engenho os temas proféticos e as linhagens. O imbróglio entre as sibilas ilustra o estado da questão no período tardo-medieval: o aumento do interesse por estas autoridades visionárias tinha potenciado o aparecimento de inúmeras variantes em que, não só os temas circulavam entre diferentes sibilas, mas também as suas identidades se confundiam —a iconografia viria a contribuir decisivamente para travar esta tendência dispersiva, fixando os atributos sibilinos. O dramaturgo recriou as quatro sibilas, Erutea, Peresica, Cimeria e Cassandra, adaptando-as à medida da intriga, reelaborando fundamentalmente os temas proféticos de cada uma, à excepção de Peresica, e harmonizando os traços semi cortesãos e rústicos com o seu aspecto mais formal e solene. As sibilas vicentinas surgem, assim, com feições novas, como pastoras e lavradoras, a dar testemunho de verdades eternas.

Bibliografia

BARBERINO, Andrea da. *Libro...del noble esforçado y muy virtuoso cavallero Guarino Mezquino*. Sevilla: Juan Varela, 1527.

BERNARDES, José Augusto Cardoso. *Sátira e lirismo: modelos de síntese no teatro de Gil Vicente*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1995. Dissertação de doutoramento.

BRAGA, Marques. “Prefácio”. In: VICENTE, Gil. *Obras completas de Gil Vicente*. 5ª ed. Lisboa: Sá da Costa, 1974, vol. I, pp. IX-LXXXI.

DELGADO MORALES, Manuel. “La tropologia navideña del *Auto de la Sibila Casandra*”. *Bulletin Hispanique*. LXXXVIII (1986), pp. 190-201.

DESWARTE, Sylvie. “Un nouvel Âge d’Or. La gloire des portugais à Rome sous Jules II et Léon X”. In: AA.VV. *Humanismo português na época dos Descobrimentos. Congresso Internacional (Coimbra, 9 a 12 de Outubro de 1991). Actas*. Coimbra: Instituto de Estudos Clássicos; Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 1993, pp. 125-52.

ERBETTA, Mario, ed. *Gli Apocrifi del Nuovo Testamento. III – Lettere e Apocalissi*. S.l.: Marietti, 1969.

GRANDE QUEJIGO, Francisco Javier. “El canto de la Sibila: Dos tradiciones culturales al filo de la frontera”. In: CARRASCO GONZÁLEZ, Juan M.; VIUDAS CAMARASA, Antonio, eds. *Actas del Congreso Internacional Luso-Español de Lengua*

y *Cultura en la Frontera (Cáceres, 1 al 3 de diciembre de 1994)*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 1996, tomo I, pp. 105-20.

HART, Thomas, ed. *Gil Vicente. Obras dramáticas castellanas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1962.

KING, Georgiana Goddard. *The Play of the Sibyl Cassandra*. New York [etc.]: Longmans, Green & Co., 1921.

LACTÂNCIO. *Institutions Divines*. Introduction, texte critique, traduction et notes par Pierre Monat. Paris: Les Éditions du CERF, Sources Chrétiennes n.º 326 et 377, 1986-1992.

LE MERRER, Madeleine. “Des Sibylles à la sapience dans la tradition médiévale”. In: *Mélanges de l'École Française de Rome – Moyen Age et Temps Modernes*. 98/1 (1986) p.13-33.

LICOFRÓN. *Alejandra*. Trad. por Lorenzo Mascialino. Barcelona: Ed. Alma Mater, 1956.

MENDES, João. “Comemoração de Gil Vicente”. In: *Idem. Homens e problemas I*. Lisboa: Verbo, 1983, pp. 68-82.

MENDES, Margarida Vieira. *Cassandra*. Lisboa: Quimera, col. Vicente, 1992.

MICHAËLIS, Carolina. *Notas Vicentinas*. Lisboa: Edição da Revista Ocidente, [1949].

NUNES, Irene Freire, ed. lit. *Coronica Troiana em Limguajem Purtuguesa*. Lisboa: Edições Colibri, 1996.

OVÍDIO. *Ovide moralisé*. 5 vols. Amsterdam: C. de Boer, 1915-1936. Tomo V, livro XIV.

PAUL, Jacques. *Histoire intellectuelle de l'Occident Médiéval*. Paris : Armand Collin, s.d.

PAUSÂNIAS. *Descripción de Grecia*. Trad. del griego por Antonio Tovar. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1946.

RÉAU, Louis. *Iconographie de l'Art Chrétien*. 6 vols. Paris: PUF, 1955-59.

RECKERT, Stephen. *Espírito e letra de Gil Vicente*. Lisboa: IN-CM, 1983.

RODRIGUES, Maria Idalina Resina. *Deambulações e inquietações em torno do Auto da Sibila Cassandra*. Separata da Revista Via Spiritus – ano 6. Porto: Centro Inter-Universitário de História da Espiritualidade da Universidade do Porto, 1999 (pp. 193-225).

SANCEAU, Elaine. *The Reign of the Fortunate King 1495-1521*. Hamden, Connecticut: Archon Books, 1969.

SOLEIL, Félix. *Les Heures Gothiques et la littérature pieuse aux XVe et XVIe siècles*. Rouen: E. Augé, 1882.

STATHATOS, C.C. *A Gil Vicente Bibliography (1975-1995)*. Bethlehem: Lehigh University Press; London: Associated University Press, 1997.

SUÁREZ de la TORRE, Emilio. “Oráculos Sibílicos”. In: DIEZ MACHO, Alejandro, ed. *Apócrifos del Antiguo Testamento*. Tomo III. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1982-84, pp. 239-396.

TEYSSIER, Paul. *Gil Vicente – o autor e a obra*. Lisboa: ICP, Bibl. Breve, 1982.

VICENTE, Gil. “Auto de la Sibila Casandra”. *Compilaçam de todas as obras de Gil Vicente a qual se reparte em cinco livros*. Lisboa: Ioam Aluarez, 1562, fols. 8-13.

_____ : “Auto de la Sibila Casandra”. *Gil Vicente. Obras dramáticas castellanas*. Edición, estudio y notas de Thomas R. Hart. Madrid: Espasa-Calpe, 1962, pp. 43-68.

_____ : “Auto de la Sibila Casandra”. *Todas as obras*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses; Centro de Estudos de Teatro, 2001. CD-ROM – PC WINDOWS.

VOADEN, Rosalynn. *God’s Words, Women’s Voices. The Discernment of Spirits in the Writing of Late-Medieval Women Visionaries*. York: York Medieval Press, 1999.

ZIMIC, Stanislav. “O sentido alegórico do *Auto de la Sibila Casandra* de Gil Vicente”. In: AA.VV. *Temas Vicentinos*. Lisboa: ICALP, 1992, pp.199-218.

Música

El Cant de la Sibil-la. Mallorca-Valencia, 1400-1560, Montserrat Figueras, La Capella Reial de Catalunya, Jordi Savall (direction), Alia Vox, 1999.

El Canto de la Sibila II. Galicia, Castilla, Montserrat Figueras, La Capella Reial de Catalunya, Jordi Savall (direction), Astrée, 2000.

Tradición e innovación en el teatro litúrgico de Gil Vicente¹

FRANCISCO JAVIER GRANDE QUEJIGO
Universidad de Extremadura

El carácter de fundador del teatro portugués de Gil Vicente no supone la inexistencia de teatro anterior en Portugal.² Los momos cortesanos y las representaciones religiosas, coincidentes en las celebraciones de la Navidad de 1500, tal como documenta Ochoa de Ysasaga, embajador de los Reyes Católicos (Gómez Moreno), son las tradiciones de las que parte el dramaturgo.³ ¿Qué quedan de estas tradiciones de

1 Este trabajo se ha financiado gracias al Proyecto de Investigación IPR99B005, financiado por la Junta de Extremadura.

2 El teatro anterior a Gil Vicente ha sido estudiado, entre otros, por Israel S. Révah, “Gil Vicente a-t-il été le fondateur du théâtre portugais?”, en *Bulletin d’Histoire du Théâtre Portugais*, I (1950), pp. 153-185; por Claude-Henri Frèches, “Le théâtre portugais avant 1502”, en *Le théâtre Néo-Latin au Portugal (1550-1745)*, París-Lisboa, Nizet-Bertrand, 1964, pp. 12-23; por Luis Francisco Rebello, *O primitivo teatro português*, Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa, 1977; por Neil T. Millar, *Obras de Enrique da Mota (As Origens do teatro ibérico)*, Lisboa, Sá da Costa, 1982, pp. 15-121; por Duarte Ivo Cruz, “Os esboços pré-viceentinos”, en *Introdução à História do Teatro Português*, Lisboa, Guimareãs, 1983; por Osório Mateus, *Teatro em Portugal até 1500: bibliografia*, Lisboa, Edições Cosmos, 1991; y por Iremar Maciel de Brito, “O teatro dos momos”, en *Atas do I Encontro Internacional de Estudo Medievais*, São Paulo, USP-UNICAMP-UNESP, 1996, pp. 192-196.

3 Estas manifestaciones parateatrales portuguesas han sido investigadas por Pereira Dias, “Dos momos e arremedilhos ao cenário sintético”, en *A evolução e o espírito do teatro em Portugal*, Lisboa, Século, I, 1947; por Eugenio Asensio, “De los momos cortesanos a los autos caballerescos de Gil Vicente”, en *Estudos portugueses*, París, Fundação Calouste Gulbenkian-Centro Cultural Português, 1974, pp. 25-36; por M^a José Palla, “Les cérémonies para-dramatiques au Portugal avant Gil Vicente”, en *Formes teatrales de la tradición medieval. Actes del VII Colloqui de la Societat Internacional per l’Étude du Théâtre Médiévale*, ed. Francesc Massip, Barcelona, Institut del Teatre, 1995, pp. 189-194; y José Oliveira Barata, “Dall’istrionismo festivo alle nuove invenzioni di Gil Vicente”, en *Dramma medievale europeo 1997. Atti della II Conferenza Internazionale su*

teatro medieval en la obra vicentina, reiteradamente clasificada de transición de la Edad Media al renacimiento por la crítica?⁴

La Edad Media, como se advierte en las constituciones sinodales de Alonso Manrique, tiene establecidos dos claros ciclos de representaciones litúrgicas: “de los misterios de la Natividad” y “de la Pasión e Resurrección de nuestro Señor, Redemptor e Salvador Jesuchristo”.⁵ Además de en estas fechas, la liturgia medieval

Aspetti del drama medievale europeo, ed. Fiorella Paino, Camerino, Università degli Studi-Centro Lingüístico di Ateneo, 1997, pp. 3-10. La celebración de 1500 ha sido estudiada de forma específica por Israel S. Révah, “Manifestations teatrales pré-vicentines: les *Momos* de 1500”, en *Bulletin d’Histoire du Théâtre Portugais*, III (1952), pp. 91-105; el testimonio de Ysásaga se lee y se valora en la obra de Ángel Gómez Moreno, *El teatro medieval castellano en su marco románico*, Madrid, Taurus, 1991.

- ⁴ Una básica introducción a la obra vicentina se puede realizar desde las obras de António José Saraiva, *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*, Lisboa, Bertrand, 1981 (reimprime la ed. de 1942); de Israel S. Révah, *Recherches sur les oeuvres de Gil Vicente*, Lisboa, Institut Français au Portugal, 1951; de Lawrence Reates, *The Court Theatre of Gil Vicente*, Lisboa, Livraria Escolar, 1962; de Howens Pratt, “As Obras de Gil Vicente como Elo de Transição entre o Drama Medieval e o Teatro do Renascimento”, en *Arquivos do Centro Cultural Português*, IX (1975); de Stephen Reckert, *Gil Vicente: espírito y letra*, Madrid, Gredos, 1977; de Dalila Pereira da Costa, *Gil Vicente e a sua época*, Lisboa, Guimarães Editores, 1989; y de Ugo Serani, *Il teatro di Corte di Gil Vicente*, Roma, Bagatto Libri, 2000. Para profundizar su estudio pueden consultarse las bibliografías de Luzia Maria Castro e Azevedo, *Bibliografia vicentina*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1942; de Constantine C. Stathatos, *A Gil Vicente bibliography (1940-1975)*, Londres, Grant and Cutler, 1981, “Supplement to *A Gil Vicente Bibliography (1940-1975)*”, en *Segismundo*, núms. 35-36 (1982), pp. 9-25, *A Gil Vicente Bibliography (1975-1995)*, Bethlehem, Leihigh University Press, 1997; y de Carlos C. Santos, “Supplement to *A Gil Vicente Bibliography (1975-1995)*”, en *Letras, Sinais. Para David Mourao Ferreira, Margarida Vieira Mendes e Osorio Mateus*, ed. C. A. Ribeiro et al., Lisboa, Cosmos, 1999, pp. 85-94.
- ⁵ Cita de *Teatro medieval. 2. Castilla*, ed. Miguel Ángel Pérez Priego, Barcelona, Crítica, 1997, p. 216. El desarrollo de tradiciones teatrales desde la liturgia medieval se advierte en los trabajos de Víctor García de la Concha, “Dramatizaciones litúrgicas pascuales de Aragón y Castilla en la Edad Media”, en *Homenaje a don José María Lacarra de Miguel*, Zaragoza, Anubar, 1978 pp. 153-175, y “Teatro litúrgico medieval en Castilla: *quaestio* metodológica”, en *Teatro y espectáculo en la Edad Media. Actas Festival d’Elx, 1990*, ed. L. Quitante Santacruz, Elx, Instituto de Cultura “Juan Gil Albert”, 1992, pp. 127-143; de Alfredo Hermenegildo, “La dramaticidad de la experiencia litúrgica: la representación del *Nasçimiento de Nuestro Señor* de Gómez Manrique”, en *Studia Hispanica Medievalia*, eds. R. Penna y M. A. Rosarossa, Buenos Aires, Universidad Católica, 1990, pp. 146-153; de Eva Castro Caridad, “Rito, signo y símbolo: El contexto litúrgico en las primeras manifestaciones del teatro latino medieval”, en *Cultura y representación en la Edad media*, ed. Evangelina Rodríguez Cuadros, Alicante, Generalitat Valenciana-Ajuntament, 1994, pp. 75-88; de Carlos Alvar, “Espectáculos de la fiesta. Edad Media”, en *Historia de los espectáculos en España*, coord. A. Amorós y J. M. Díez Borque, Madrid, Castalia, 1999, pp. 177-206;

ha ido generando representaciones en “el día e fiesta del Cuerpo de nuestro Señor e Redemptor Jesu Christo”, según advierten las constituciones de Burgos en 1500. Además de en estas épocas, las ceremonias litúrgicas ofrecían otras ocasiones para la representación, como recuerda el sínodo de Ávila de 1481 que prohíbe “que en los días de San Estevan e de San Juan evangelista e de los Inocentes e en otros días festuales de por el año e en las missas nuevas e los otros diurnales officios” se realicen espectáculos parateatrales que alejan de la liturgia. Por contra, permite “la representación de algun sancto o fiesta d’él, ffaziéndose de tal manera que la devoción se acreciente en las gentes”.⁶

Desde estos ciclos se pueden clasificar las obras de “devação” vicentinas tal como aparecen en la *Compilaçam* de 1562.⁷ Así, hay nueve obras del ciclo de Navidad: *Auto pastoril castelhano*, *Auto dos Reis Magos*, *Auto da Sebila Cassandra*, *Auto da Fé*,

de Pedro M. Cátedra, “Liturgia, poesta y la renovación del teatro medieval”, en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, eds. Florencio Sevilla y Carlos Alvar, Madrid, Castalia, 2000, I, pp. 3-28; y Fco. Javier Grande Quejigo, “Huellas textuales en la documentación del teatro castellano medieval: el ciclo de la Pasión”, en *Anuario de Estudios Filológicos*, XXV (2002), pp. 153-171. La documentación de este teatro se realiza en los fundamentales trabajos de de Carmen Torroja Menéndez y Ana Rivas Pala, *Teatro en Toledo en el siglo XV: el Auto de la Pasión de Alonso del Campo*, Madrid, Anejo XXXV al *Boletín de la Real Academia Española*, 1977; de Ana M^aÁlvarez Pellitero, “Aportaciones al estudio del teatro medieval en España”, en *El Crotalón*, II (1985), pp. 13-25 e “Introducción general”, en su edición del *Teatro medieval*, Madrid, Espasa Calpe, 1990, pp. 9-62; de Miguel Ángel Pérez Priego, “Espectáculos y textos teatrales en Castilla a fines de la Edad Media”, en *Epos*, V (1989), pp. 141-163, y su edición del *Teatro medieval.2... (Opus cit.)*; de Charlotte Stern, *The Medieval Theater in Castile*, Binghamton-New York, State University of New York at Binghamton, 1996; de Jesús Menéndez Peláez, “Teatro e Iglesia: las Constituciones Sinodales, documentos para la reconstrucción del teatro religioso en la Edad Media y el renacimiento Español”, en *Archivum* 48-49 (1998-1999); y de Ángel Gómez Moreno, *El teatro medieval castellano... (Opus cit.)* e “Iglesia y espectáculo en Castilla y León: nueva cosecha documental”, en *La hermosa cobertura. Lecciones de Literatura Medieval*, ed. Francisco Crosas, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 2000, pp. 143-164.

6 *Teatro medieval.2... (Opus cit.)*, p. 213.

7 Este criterio obvia el complejo problema crítico de la clasificación genérica de la obra de Gil Vicente, tal como lo abordó António José Saraiva en su fundamental *Gil Vicente... (Opus cit.)*. Otros críticos han vuelto sobre el intento, proponiendo nuevas tipologías, como realizan Lawrence Keates en *Teh Court Theatre... (Opus cit.)* y Jack E. Tomlins en su artículo “Una nota sobre la clasificación de los dramas de Gil Vicente”, en *Duquesne Hispanic Review*, III (1964), pp. 115-131 y IV (1965), pp. 1-16. Recientemente Julia Dias Ferreira ha intentado identificar las relaciones que se establecen entre las obras vicentinas y las festividades litúrgicas en las que pudieron representarse (“Gil Vicente e a tradição de representações dramaticas em festas liturgicas”, en *Letras, Sinais. Para David Mourao Ferreira, Margarida Vieira Mendes e Osorio Mateus*, ed. C. A. Ribeiro et al., Lisboa, Cosmos, 1999, pp. 339-346).

Auto dos Quatro Tempos, Auto chamado da Mofina Mendes, Auto em pastoril português, Auto da Feria y Barca do Purgatório. Cuatro composiciones son de Pasión o Resurrección: *Auto da Alma, Auto da Barca da Glória, Auto da História de Deus y Diálogo sobre a Ressurreição.* Dos son obras del ciclo de Corpus, el *Auto de San Martinho* y un auto de 1515, actualmente perdido. En otras dos festividades se realizaron obras teatrales en cuaresma: en la enfermedad de la reina Doña María se representó la *Barca do Inferno* y en el monasterio de Óbidos se representó el *Auto da Cananeia*, sobre el Evangelio que se leería el día de la representación para invitar y formar la vocación de oración de sus monjas.⁸ Queda sin clasificar el *Auto de ùa visitação*, ya que no es una representación religiosa sino cortesana, en loor del nacimiento del príncipe Juan. A continuación analizaremos, en cada ciclo, las huellas que del teatro litúrgico medieval se dan en varias de las obras vicentinas.⁹ El espacio nos obliga a reducir nuestro análisis a los hitos significativos dentro de cada ciclo. Para ello, atenderemos a la secuencia evolutiva que puede trazarse en el estudio del *Auto dos Quatro Tempos*, la *Barca do Purgatorio*, el *Auto em Pastoril Português*, el *Auto da Mofina Mendes*, el *Auto da Alma* y la *Barca da Gloria*.

En otro trabajo de este volumen, Soledad Tovar analiza con detalle la presencia del *Officium pastorum* en el *Auto pastoril castelhano*.¹⁰ Con ello ilustra los orígenes

8 Como estudio de conjunto de la cronología de la obra vicentina y de sus circunstancias de representación sigue siendo válido el trabajo clásico de Anselmo Braamcamp Freire, *Vida e obras de Gil Vicente. "Trovador, mestre de Balança"*, Porto, Imprensa Editorial, 1919 (reimpr. en Lisboa, Revista do Ocidente, 1944)

9 Nos alejamos así de otros enfoques que han estudiado las obras de devoción desde sus claves estéticas, como realiza António José Saraiva ("Estética dos autos de devoção", en *Poesia e Drama: Bernardim Ribeiro, Gil Vicente, Cantigas d'amigo*, Lisboa, Gradiva, 1990, pp. 145-178).

10 La evolución del teatro navideño a finales de la Edad Media puede estudiarse en J. P. Wickersham Crawford, *The Spanish Pastoral Drama*, Filadelfia, University of Pennsylvania, 1915; Lilia Ferrario de Orduna, "La adoración de los pastores", en *Filología* X (1964), pp. 153-178 y XI (1965), pp. 41-64; Humberto López Morales, *Tradición y creación en los orígenes del teatro castellano*, Madrid, Alcalá, 1968; Charlotte Stern, "The Early Spanish Drama: From Medieval Ritual to renaissance Art", en *Renaissance Drama*, VI (1973), pp. 177-201, "The *Coplas de Mingo* revulgo and the Early Spanish Drama", en *Hispanic Review*, XLIV (1976), pp. 311-332, y "The genesis of the Spanish pastoral: From Lyric to Drama", en *Kentucky Romance Quarterly*, XXV (1978), pp. 413-434; Ronald E. Surtz, *The Birth of a Theatre. Dramatic convention in the Spanish theater from Juan del Encina to Lope de Vega*, Princeton-Madrid, Princeton University-Castalia, 1979; Juan Oleza Simón, "Teatralidad cortesana y teatralidad religiosa: vinculaciones medievales", en *Ceti sociali ed ambienti urbani del teatro religioso europeo del '300 e del '400*, Viterbo, Centro de Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1985, pp. 265-294; y Ana M^a Álvarez Pellitero, "Del *Officium pastorum* al auto pastoril", en *Ínsula*, 527 (1990), pp. 17-18, y "Pervivencias e innovaciones en el tránsito del teatro religioso medieval al del primer Renacimiento", en *Cultura y representación en*

de su teatro devocional y señala cómo Gil Vicente, al tiempo que recoge las tradiciones anteriores, las depura dentro de la preocupación de la jerarquía por evitar los excesos de este teatro litúrgico, apartado en ocasiones de su inicial función devocional.¹¹ Una de las vías que utilizará el autor portugués para la renovación de los excesos de este teatro será atender directamente a la liturgia de Navidad en lugar de a los añadidos costumbristas de la representación. Así lo hará en el *Auto de los cuatro tiempos*, muy posiblemente representado en la Navidad de 1511. El modelo estructural que utiliza Gil Vicente se basa directamente en la liturgia, en el Oficio de Nuestra Señora, según analizó Eugenio Asensio, de forma similar a cómo ocurre en las *rappresentazioni sacre* italianas o *laudes*.¹² A pesar de ello, la obra se inicia con el tradicional esquema del *Officium*, sin tener en cuenta el modelo de Juan del Enzina.¹³ Por ello, en lugar de un diálogo costumbrista de pastores, su comienzo es el evangélico anuncio del ángel:

la Edad Media, ed. Evangelina Rodríguez Cuadros, Alicante, Generalitat Valenciana-Ajuntament, 1994, pp. 89-99, e “Indicios de un auto de pastores en el siglo XV”, en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. M. Isabel Toro Pascua, Salamanca, Universidad, 1994, I, pp. 91-116.

- 11 La influencia del teatro pastoril salmantino en el teatro de Gil Vicente ha recibido la atención crítica de Álvaro Júlio Costa Pimpão, “As correntes dramáticas na literatura portuguesa do século XVI”, en *A evolução e o espírito do teatro em Portugal*, Lisboa, Século, I, pp. 133-168; de M. Idalina Resina Rodrigues, “Dos Salmantinos a Gil Vicente: as Celebrações de Natal”, en *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, eds. A. A. Nascimento y C. A. Ribeiro, Lisboa, Cosmos, 1993, I, pp. 107-135; y Ana Pedroso, “O bucolismo: das *Eglogas* de Juan del Encina ao teatro natalício de Gil Vicente”, en *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, eds. A. A. Nascimento y C. A. Ribeiro, Lisboa, Cosmos, 1993, II, pp. 117-120. También se ha señalado en este teatro de Gil Vicente la presencia de otros modelos pastoriles por parte de Aubrey F. G. Bell, *Estudos vicentinos*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1940, pp. 28 y ss., y de Lawrence Keates, *The Court Theatre... (Opus cit.)*, pp. 51-53. No obstante, sobre los modelos destaca la originalidad creativa del dramaturgo portugués, tal como subraya N. O. Shergol, *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*, Oxford, The Clarendon Press, 1967.
- 12 “El *Auto dos Quatro Tempos* de Gil Vicente”, en *Revista de Filología Española*, XXXIII (1949), pp. 350-375 (reimpr. en *Estudos portugueses –Opus cit.–*, pp. 79-101). Su estudio ha sido complementado por Manuel Delgado-Morales, “Alegoría y tropología en tres autos de Navidad de Gil Vicente”, en *Bulletin of Hispanic Studies*, LXV (1988), pp. 39-48.
- 13 Hay varios estudios que atienden de forma conjunta al teatro navideño de Gil Vicente, así Hugo Laitenberger, “Gil Vicente, *dramaturgo navideño*”, en *Edad Media y Renacimiento. Continuidades y rupturas (Actes du Colloque Moyen Âge et Renaissance en Espagne)*, ed. J. Canavaggio y B. Dabord, Caen, Centre de Recherches en Langues, Littératures et Civilisations du Monde Ibérique, 1991, pp. 65-87; y Ángel San Miguel, “La evolución del espacio escénico ideal en la obra castellana de Gil Vicente”, en *Edad Media y renacimiento... (Opus cit.)*, pp. 145-159.

Entra o Serafim dizendo ao Arcanjo e dou anjos que vêm com ele (p. 51)¹⁴

Este anuncio del ángel... a los ángeles, y no a los pastores tradicionales del *Officium*, aunque se desarrolla con contenidos más teológicos que en el anuncio de la representación folclórica, se cierra como en ella, con la adoración del pesebre:

Chegando todas quatro figuras, scilicet: o Serafim, Anjos e Arcanjo ao presépio, adoram o Senhor cantando o vilancete seguinte:

A ti, dino de adorar;
 a ti, nuestro dios loamos;
 a ti, Señor, confesamos:
Sanctus, Sanctus, sin cessar. (vv. 97-100)

Cerrada esta versión a lo divino del *Officium* el autor yuxtapone un cuadro alegórico, siguiendo las convenciones propias de la poesía cancioneril y de las narraciones caballerescas en las que los personajes se encuentra con visiones en las que lo mágico y lo simbólico adquieren visos de verosimilitud. La presencia del Invierno, y luego del Verano, presentados con canciones, tiene la estructura propia de los recitados yuxtapuestos y aislados, sin diálogo, de las figuras alegóricas que desfilan en los momos. Sólo a partir de la entrada del Estío, se presenta la estructura teatral de diálogo que, al igual que en la entrada directa de Outono, se realiza con la forma del costumbrismo humorístico de pastores. Su diálogo se interrumpe con la entrada de Júpiter quien, tras un largo excurso culto – como en parte ocurrió en las presentaciones de Invierno y Verano, cuajadas de glosas eruditas–, asume la función tradicional del ángel que anuncia el nacimiento de Cristo a los pastores del *Officium*:

Todos van hoy adorar
 al Criador poderoso
 qu'es nacido:
 las aves, con su cantar;
 y el ganado selvinoso,
 con bramido;
 los Salvaginos bestiales,
 con olicorne pandero
 dan loores;
 y los brutos animales
 adoran aquel Cordero,
 y los pastores.

¹⁴ Las obras castellanas las citamos por la edición de Manuel Calderón: Gil Vicente, *Teatro castellano*, Barcelona, Crítica, 1996.

Pues ¿qué hazéis, tiempos hermanos,
descuidados del amor
del que nació?
Llevantad todos las manos:
vamos ver aquel Señor
que nos crió. (vv. 411-428)

Tras el anuncio, los cuatro tiempos se dirigen a adorar al Niño Jesús:
Até chegarem ao presépio, van cantando ùa cantiga francesa (p. 71)

La cantiga a la francesa será un alarde cultísimo de Júpiter que contrasta con la entrega rústica de presentes por parte de los pastores-estaciones. A la escena se añade el rey David, “*em figura de pastor*”, que realiza una paráfrasis de salmos bíblicos, posiblemente de la liturgia navideña, con lo que la escena dramática de la adoración (“*Adora o presépio*”) se transforma en explicación romance de las lecturas que los fieles suelen escuchar en latín. La doble adoración del auto, en el cielo y en la tierra, y la amplia paráfrasis culta de la presentación alegórica de los tiempos y de las figuras de Júpiter como anunciador de Cristo y de David como profeta litúrgico de la venida del Mesías hacen que el tradicional esquema de la adoración del *Officium* se haya puesto al servicio de un nuevo proyecto totalmente teatral en el que el autor utiliza el tradicional esquema folclórico y los recursos poéticos propios de la lírica cortesana para realizar una obra dramática que explica la liturgia y significado teológico de la fiesta de la Navidad. De esta manera, del teatro celebrativo que pone voz y cuerpo a la liturgia se pasa a un espectáculo teatral que explica, y no reproduce, el significado teológico de la fiesta religiosa en la que se ha participado y hace al espectador asistir al recitado parcial del oficio litúrgico que se glosa. Del teatro litúrgico, Gil Vicente ha pasado a la liturgia teatral, o, por mejor decir, a la liturgia como pretexto o argumento de una construcción teatral autónoma, artística y original.

La depuración de las tradiciones populares del teatro navideño en Gil Vicente ha unido a la reflexión catequética y litúrgica la utilización de un recurso muy conocido de la lírica cancioneril: la alegoría.¹⁵ En la representación de la Navidad de 1518 realizada ante la Reina Leonor en el hospital de Todos-os-Santos, Gil Vicente utiliza una convención alegórica representada con éxito el año anterior con motivo muy distinto: la confortación de la Reina Doña María, durante su enfermedad mortal, muy posiblemente en la cuaresma de 1517. El ciclo, la intención y la estructura de

¹⁵ La alegoría en la poesía cancioneril puede seguirse en los clásicos estudios de Ch. R. Post, *Medieaval Spanish Allegory*, Cambridge, Harvard University Press, 1915 (reimpr. Westport, Greenwood Press, 1974) y de P. Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge*, Rennes, Plihon, 1949-1953.

ambas obras son muy distintas por lo que es inapropiado, a pesar de la argumentación ofrecida por Thomas R. Hart, entender las *Barcas* como una unidad estructural.¹⁶ Ni siquiera parece acertado reconocer en ellas una unidad temática, como propone Armando López Castro,¹⁷ pues responden a modelos teatrales muy diferentes en los que una misma materia alegórica no cumple las mismas funciones.¹⁸

La que ahora nos ocupa, la *Barca do Purgatorio*, es la segunda que escribe Gil Vicente y debió recurrir a ella por el éxito obtenido en la primera representación.¹⁹ En esta ocasión la alegoría “Trata-se per lavradores” (*Copilaçam* I, p. 229),²⁰ pues la tradición navideña impone el hábito pastoril. Por ello, todas las figuras serán del ámbito rural: labrador, regateira, pastor, pastora, niño y tahúr. Así mismo, el esquema de la tradicional representación navideña se advierte en el comienzo, ya que, tras la alegoría inicial de la barca de Dios y de la del Diablo, el Ángel realiza un pregón de salvación en el que se esconde el conocido anuncio del nacimiento a los pastores del *Officium*. Representada ante el pueblo congregado en el Hospital, la obra tendrá una orientación moralizante general mediante una galería de personajes que, aunque no se salvan directamente, quedan a la espera de su salvación por sus oraciones de conversión en el día de Navidad:

ANJO Não he tempo cá d’orar,
cant’a pera merecer.
MARTA Manos, eu quero provar
que em todo tempo ha lugar
o que Deos quer.
E este serão glorioso
nam he de justiça, nam;

16 Así lo defiende en la “Introducción” a su edición de Gil Vicente, *Obras dramáticas castellanas*, Madrid, Espasa Calpe, 1975, pp. XXXIV-XXXVI.

17 Cfr. su edición de *As Barcas (Las barcas)* de Gil Vicente (León, Universidad de León, 1987).

18 Nos sumamos a las opiniones de Oscar de Pratt, *Gil Vicente: notas e comentários*, Lisboa, Clássica Editora, 1970, pp. 185-190 (ed. original de 1931) y de Israel S. Révah, *Recherches sur... (Opus cit.)*, I, pp. 76-80) quienes no admiten la existencia de la trilogía.

19 La *Barca do Purgatorio* ha sido analizada en su visión alegórica del más allá por Luciana Stegagno Picchio: “Per una semiologia dell’aldilà: l’idea di purgatorio on Gil Vicente”, en *Homenaje a Eugenio Asensio*, ed. L. López Grier y A. Redondo, Madrid, Gredos, 1988, pp. 447-458, y “O purgatorio de Gil Vicente: estado ou lugar?”, en *Temas vicentinos. Actas do Coloquio em Torno da obra de Gil Vicente*, Lisboa, INCM, 1992;

20 Las obras portuguesas las citamos por la edición de la *Copilaçam* de Maria Leonor Carvalhão Buescu: Gil Vicente, *Copilaçam de todaslas Obras de Gil Vicente*, Lisboa, IN/CM, 1983, 2 vols. Al no numerar los versos citamos por la página en la que aparecen.

mas todo muy piadoso,
em que naceo o Esposo
da humanal geraçam:
e a barca de Satam
nam passa hoje ninguém;
e por força he d'ir além,
sô pena d'escmunham,
que posta tem.

ANJO Grande cousa he oração!
Purga ao longo da ribeyra,
segura de danação.
Terá angustia e payxão,
e tormento em grao maneyra;
isto, ate que o Senhor queyra
que te passemos o río. (vv. 401-422)²¹

Sólo dos personajes evitan el purgatorio de la ribera: el niño inocente que se salva (vv. 736-741) y el tahúr, jugador de ventaja, que intenta aprovecharse y conseguir una merced no merecida. Con su condena termina la obra:

TAFUL Estay, imigos! – Senhores,
deste sancto Nascimento
nao tery alguns favores?

ANJO Tafules e renegadores
Nam têm nenhum salvamento. (vv. 802-821)

Saem-se os Diablos do batel, &, como hua cantiga muyto desacordada, levam o Taful; & os Anjos, cantando, levam o Menino.

La moralización final es evidente: sólo la inocencia se salva por gracia de Dios; el resto ha de salvarse desde su libre albedrío por el esfuerzo de sus obras. El pueblo devoto, tras el purgatorio, llegará a la gloria, pero no así el impío tahúr que quiere aprovecharse de la bondad de Dios, sin atender a su justicia.

La figuración alegórica navideña no va a encontrar en el público de Gil Vicente una acogida suficiente como para hacer olvidar el *Officium pastorum* tradicional. Por el contrario, en 1523 el dramaturgo ha de volver al esquema tradicional en su *Auto em pastoril português*. No obstante, la tradición dramática de los años veinte no es igual que la que a principios de siglo articuló el *Auto pastoril castelhano*. El pastor inicial que abre la obra, aunque mantiene el autobiografismo del pastor de Encina,

²¹ La *Barca do Purgatorio* se cita desde la edición de Amando López Castro (*As Barcas...*, *Opus cit.*).

articula su monólogo como el de los introitos pastoriles de Diego Sánchez de Badajoz. La escena costumbrista del principio se ha desarrollado como auténtico entremés en el que se escenifica una compleja trama amorosa de amores desparejados entre pastores y pastoras. En esta trama se inserta la tradicional anunciación, aunque ahora renovada dramáticamente como una aparición real a una pastora del quinientos.

La aparición de la Virgen lleva a la invitación devocional: “Eu quero-o ir avisar, / cá lhe cumpre de rezar...”, (*Copilaçam* I, p. 139). Y esta invitación, como ya se hizo en la presentación de los pastores (*Copilaçam* I, p. 129), recoge la tradición popular de los bailes profanos con sentido de algazara devocional:

JOANE Pois não sabemos rezar,
 façamos-lhe ûa chacota,
 porque toda a alma devota
 o que tem isso há-de dar (*Copilaçam* I, p.141).

Los excesos de esta tradición llevaron a la jerarquía a prohibirlos o intentar depurarlos como documenta Alonso Manrique:

E asimismo, quitamos e reprovamos la costumbre, que más propiamente se puede dezir abusión e corruptela, que en las iglesias tienen de hazer e dezir las deshonestidades que la noche de Navidad dizen y fazen, so color de alegría todos los fieles christianos aquella sagrada noche deven de aver, diciendo, en lugar de las bendiciones de las lecciones de los Maytines, cacephatones, e cantando cantares torpes e feos, e faziendo otras deshonestidades... E si algunas cosas quisieren cantar en tanto que las lecciones se dizen, que sean cantares devotos, adaptados al misterio e solemnidad de la fiesta.²²

A este intento de depurar las costumbres populares, puede responder la llegada de Margarida con cuatro clérigos. La presencia de los religiosos permitirá cerrar la obra con la doble tradición de oración culta, un “*Hino. O Gloriosa Domina, rezado a versos pelos Clérigos à imagem de Nosa Senhora*”, y de oración popular mediante “*sua chacota*” a la que se le incluye una *letra* con el contenido tópico de los villancicos navideños que cantan el parto divino de María.²³ Este final en el que se adora

²² *Teatro castellano.2...* (*Opus cit.*), p. 216.

²³ La importancia de la música en la obra dramática de Gil Vicente la ha subrayado Manuel Calderón Calderón en su trabajo “La creación de un teatro lírico en el Renacimiento: la *Copilaçam*, de Gil Vicente”, en *Formes teatrals de la tradició medieval. Actes del VII Col·loqui de la Societat Internacional per l'Estudi del Teatre Medieval*, ed. Francesc Massip, Barcelona, Institut del Teatre, 1995, pp. 403-412.

a una estatua de la Virgen viene a hacer explícita la tradición de la adoración de pastores que se yuxtapone al final de la representación del *Officium* en Juan del Encina y Lucas Fernández.²⁴

El tradicional esquema del costumbrismo pastoril que culmina en la adoración, tras el anuncio del ángel, esquema básico de la dramaturgia del *Officium*, debió ser el de mayor éxito para su público frente a las novedades de las tramas alegóricas. Prueba de ello lo hayamos en *Auto chamado de Mofina Mendes*. Al parecer, el auto se realizó inicialmente en 1515 y volvió a representarse en 1534. Su éxito se justifica en que el hijo de Gil Vicente, al imprimirlo, no respeta el título que le dio el autor en su introito: “*A qual obra é chamada/ os Misterios da Virgem*” (*Copilaçam I*, p. 104). Por el contrario, la obra recibe su título de un entremés cómico protagonizado por la pastora Mofina Mendes, y que nada tiene que ver con la temática navideña. El éxito de la fórmula del costumbrismo humorístico, que ya existía en las tradiciones paralitúrgicas navideñas y que venía confundiendo con los cantos de pastores y los diálogos del *Officium*, alcanza en esta obra un desarrollo casi independiente, propio de las representaciones sacras del XVI.²⁵ Con ello parecen seguir vigentes las viejas costumbres de representaciones que “*se fazem de tal maneira que comúmente provocan más el pueblo a derisión e distracción de contemplación que no lo traen a devoción de la tal fiesta e solemnidad*”, como advertía Alonso Manrique en las representaciones extremeñas de 1501.

La obra parte de un introito que es una parodia del sermón de citas eruditas (*Copilaçam I*, pp. 102-104) y que termina indicando la intención moralizante de la representación, que no es otra

que haveis de considerar
isto ser contemplação
fora da história geral,
mas fundada em devação. (*Copilaçam I*, p. 104)

Las figuras alegóricas que han de simbolizar las virtudes que utiliza la Virgen para cumplir la voluntad de Dios se presentan como hace la lírica cancioneril en las

²⁴ La importancia de los elementos cinéticos en el teatro vicentino la han puesto de manifiesto Manuel Calderón Calderón y Joana Lloret Cantero en “La comunicación no verbal en los Autos y las Farsas de Gil Vicente”, en *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, Lisboa, Cosmos, 1993, III, pp. 313-317.

²⁵ Sobre este auto pueden consultarse los estudios de Gladstone Chaves de melo, “O prólogo do *Auto da Mofina Mendes*: uma nova leitura”, en *Lusorama*, 8 (1988), pp. 51-61 y Thomas R. Hart, “The Unity of Gil Vicente’s *Auto de Mofina Mendes*”, en *Studies on Honor of Bruce W. Wardropper*, ed. D. Fox, H. Sieber y R. T. Horst, Newark, Delaware, 1989.

visiones de los poetas y como ocurría en los desfiles de los momos cortesanos.²⁶ El fraile del introito explica su simbología según han de aparecer en escena ante los ojos del público:

A qual obra é chamada
os Mistérios da Virgem;
que entrará acompanhada
de quatro Damas, com quem
de menina foi criada.
A ûa chaman Pobreza,
outra chaman Humildade;
damas de tanta nobreza,
que tod' alma que as preza
é morada da Trindade.

À outra, terceira delas,
chamam Fé per excelência;
à aoutra chamam Prudência.

E virá a Virgem com elas,
com mui fermosa aparência. (*Copilaçam* I, pp. 104-105)

La moralidad alegórica es propia de la originalidad del teatro vicentino en la figuración de la Navidad y viene a coincidir con la alegoría prefigurativa y simbólica del teatro navideño de Diego Sánchez de Badajoz, en un intento culto de agilizar la reforma catequética y devocional de las tradiciones del teatro litúrgico del folclore de finales de la Edad Media.²⁷ Pero, junto a esta renovación alegórica, Gil Vicente mantiene los episodios tradicionales del teatro rememorativo, aunque con clara conciencia de novedad artística, como anuncia en la presentación de su introito

Será logo o fundamento
tratar da saudação,
e depois deste sermão,
um pouco do Nascimento;
tudo per nova invenção. (*Copilaçam* I, p. 105)

Adviértase cómo el autor separa el “sermão” del “Nacimiento”, esto es, un teatro catequético y alegórico, de un teatro tradicional y rememorativo, del que parece no

²⁶ Sobre la espectacularidad parateatral que confluye en el teatro del quinientos pueden verse Ronald E. Surtz, *The Birth of a Theatre...* (*Opus cit.*) e *Historia del teatro en España, I. Edad Media. Siglo XVI. Siglo XVII*, dir. José María Díez Borque, Madrid, Taurus, 1990.

²⁷ Cfr. Laurance Keates, *The Court Theatre...* (*Opus cit.*) y António José Saraiva, *Gil Vicente...* (*Opus cit.*) para valorar la influencia de las moralidades europeas en el autor portugués.

puede alejarse a pesar de la originalidad de su recreación artística. Como en otros lugares de su dramaturgia navideña, Gil Vicente une liturgia y representación, no porque incluya la representación en la liturgia (al modo del teatro medieval), sino porque incluye la liturgia en su actuación teatral:

Ante disto que dissemos,
virá com música órfea
Domine labea mea,
e *Venite adoremos*
vestido com capa alheia.
Trará *Te Deum laudamus*
d' escarlate ùa libré:
Jam lucis orto sidere
cantará o *benedicamus,*
pola grã festa que é. (*Copilaçam I*, p. 105)

No sólo las referencias a los himnos y salmos litúrgicos se incluyen en la representación, sino que el diálogo inicial entre la Virgen y sus Damas-Virtudes recoge el motivo de las profecías que desgranar las lecturas de los oficios de Navidad. La segunda escena representa la Anunciación a María realizando una glosa del *Ave María* en una escenificación muy apegada a la lectura evangélica del pasaje. Tras estas escenas iniciales, la acotación da paso al tradicional *Officium pastorum*:

Em este passo se vai o Anjo Gabriel, e os anjos à sua partida tocam seus instrumentos. E cerra-se a cortina e ajuntam-se os Pastores pera o tempo do Nascimento. (*Copilaçam I*, p. 111)

La escena costumbrista propia de los pastores se detiene en la presentación de la pastora Mofina Mendes que protagonizará un entremés cómico de larga tradición que venimos conociendo como el cuento de la lechera y que ya protagonizó doña Tuhana en el *Conde Lucanor* de don Juan Manuel (*Copilaçam I*, pp 111-116). La segunda parte del “*paso*” del Nacimiento será el núcleo más tradicional del *Officium pastorum*, compuesto por el anuncio del ángel a los pastores y la adoración (*Copilaçam I*, pp. 122-124). Sin embargo, entre la primera escena costumbrista y la segunda de anunciación y adoración, Gil Vicente incluye una amplificación culta en la que la Virgen, sus Virtudes y san José glosan los salmos propios de la liturgia del día (*Copilaçam I*, p.p. 117-122). Al finalizar el auto, con la música de los Ángeles y el baile de los pastores, también culmina la capacidad artística de Gil Vicente que es capaz en *Mofina Mendes* de mantener la tradición medieval y renovarla con las técnicas que ha ido tanteando a lo largo de su dramaturgia: la integración de la liturgia en la representación y la moralización alegórica, pero todo ello integrado dentro de las tradiciones del teatro popular que exigen que el *Officium pastorum* sea

reconocible y que el costumbrismo pastoril se desarrolle en episodios humorísticos y canciones populares.

El resto de ciclos del teatro religioso de Gil Vicente no tendrá la fuerza ni la continuidad de su teatro navideño, tal como se advierte también en otros autores del XVI que privilegian la Navidad y el Corpus como centros de su quehacer dramático, véase a este respecto el ejemplo de Diego Sánchez de Badajoz.²⁸ No obstante, el dramaturgo portugués tiene cuatro obras en torno a la Semana Santa, tres de ellas de resurrección y una inicial de Pasión. En ellas utilizará dos recursos dramáticos ya advertidos en las representaciones de Navidad. Inicialmente integrará en una estructura teatral original la liturgia conocida de las celebraciones religiosas. Así ocurre en el *Auto de Alma* y en la *Barca da Gloria*. Posteriormente, explicará el significado de la fiesta religiosa mediante la trama alegórica del *Auto da Historia de Deus* o mediante los parlamentos narrativos de los judíos en el *Diálogo sobre a Ressurreição*. Pasamos a analizar cómo integra el autor la liturgia de Semana Santa en sus creaciones teatrales.

El *Auto da Alma*, según la *Copilaçam*, se representó en la noche de Viernes Santo de 1508. Su trama parte de una alegoría, claramente explicada en la rúbrica:²⁹

Assi como foi cousa muito necessária haver nos caminhos estalagens, pera repouso e refeição dos cansados caminhantes, assi foi cousa conveniente que nesta caminhante vida houvesse ûa estalajadeira, pera refeição e descanso das almas que vão caminhantes pera eternal morada de Deus. Esta estalajadeira das almas é a madre Santa Igreja; a mesa é o altar, os manjares as insígnias da paixão. E desta pefiguração trata a obra seguinte. (*Copilaçam* I, p. 175)

De igual manera muchas obras alegóricas de cancionero explican su simbología antes de desarrollarse. La dramatización posterior es limitada, pues, tras el introito

28 La obra del autor extremeño puede estudiarse en la monografía de Miguel Ángel Pérez Priego, *El teatro de Diego Sánchez de Badajoz*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1992 y en el libro de Miguel Ángel Teijeiro Fuentes, *El teatro en Extremadura durante el siglo XVI*, Badajoz, Diputación Provincial de Badajoz, 1997.

29 La alegoría del *Auto da Alma* ha sido estudiada por Israel S. Révah, "La source de la *Obra da geração humana* et de l'*Auto da Alma*", en *Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais* I (1950), Bernard Darbord, "*Auto da Alma* de Gil Vicente: sur les deuc composantes de l'allegorie", en *Arquivos do Centro Cultural Português*, XIII (1987), pp. 417-426, Lawrence Keates, "Gil Vicente's *Auto da alma*", en *Catholic taste and times: essays in honour of Michael E. Williams*, ed. M. A. Rees, Leeds, Trinity and All Saints College, 1987, pp. 233-246, Janet E. Carter, "From Sign to Symbol: The Structure of a portuguese Allegory", *Portuguese Studies*, IV (1988), pp. 1-15; y T. Mota Demara, "Une lecture de l'*Auto da alma*. Prélude à une mise en scène", en *Les Langues Néo-Latines*, 289 (1994), pp. 199-208.

que realiza san Agustín, hay un diálogo doctrinal entre el Ángel, el Alma y luego el Diablo que más parece una yuxtaposición de decires con un movimiento escénico mínimo en torno a la ropa simbólica que va vistiéndose el Alma. Estas vestiduras simbolizan su caída en las redes del diablo, por lo que cada vez se siente más pesada en su caminar. La presencia de la Iglesia, como “pousada / verdadeira e mui segura/ a quem quer vida” (*Copilaçam I*, p. 188) permite la conversión del Alma y su salvación. Acaba con ello la primera parte de la trama alegórica señalada en un principio. Separada por una escena cómica en la que se representa el enfado del Diablo (*Copilaçam I*, pp. 191-192), el Alma se orienta a la oración con lo que permite incluir en la representación la liturgia propia del Viernes Santo.

La nueva simbología de la comida en la mesa servirá para que la Iglesia, en “Oração para santo Agostinho” (*Copilaçam I*, p. 193), inserte un auténtico Duelo de Santa María que relata la pasión del Señor, con la ayuda de San Ambrósio y San Jerónimo (*Copilaçam I*, pp. 193-196). Este relato recoge en su contenido, y en parte en su estructura, la tradición de las prosas de Pasión recitadas en muchas de las liturgias de la Semana Santa y recogidas en la tradición parateatral romance de las Tres Marías.³⁰ Posteriormente, con estructura de momo, se presentan signos de la pasión que antes han sido explicados en su valor de símbolo devocional por san Agustín o san Jerónimo. En cada ocasión, como se advierte en las acotaciones, los símbolos de la Pasión no sólo tienen un claro valor de contemplación religiosa, sino que suscitan el movimiento escénico y la oración litúrgica:³¹

Esta toalha de que aquí se fala, é a Verónica, a qual Santo Agostinho tira d'antre os bacios, e amotra à Alma; e a madre Igreja, com os Doutores, lhe fazem adoração de joelhos, cantando, Salve, sancta facies.

[...]

Esta iguaria em que aquí se fala são os Açoutes; e em este passo os tiram dos bacios e os presentam à Alma, e todos de joelhos adoram, cantando Ave flagellum.

[...]

Esta iguaria segunda de que aquí se fala é a Coroa de Espinhos; e em este passo a tiram dos bacios e de joelhos os santos Doutores cantam Ave corona espinearum; [...]

30 Sobre estas tradiciones de prosas de pasión en la Península puede consultarse la antología editada por Eva Castro, *Teatro medieval. I. El drama litúrgico*, Barcelona, Crítica, 1997, y nuestro trabajo “Huellas textuales...” (*Opus cit.*).

31 La importancia de la música litúrgica en este teatro religioso de Gil Vicente ha sido puesta de manifiesto por Danièle Becker en “De la musique dans le théâtre religieux de Gil Vicente”, en *Arquivos do centro Cultural Português*, XXIII (1987), pp. 461-485.

E a este passo tira Santo Agostinho os cravos, e todos de joelhos os adoram, cantando Dulce lignum, dulcis clavus (Copilaçam I, pp. 197-199)

El mínimo marco alegórico de la comida del Alma, concluido con el despojarse de los vestidos y joyas que le dio el Diablo, sirve de soporte a una auténtica representación de la ceremonia litúrgica de la *Depositio* que culmina con la adoración final de la Cruz y del monumento de Viernes Santo:

Apresenta São Jerónimo à Alma um Crucifixo, que tira d'antre os pratos; e os Doutores o adoram, cantando, Domine Jesu Christe, e, acabamdo, diz a Alma:

ALMA	Com que forças, com que espirito, te darei, triste, louvores, que sou nada, vendo-te, deus infinito, tão aflito, padecendo tu as dores, e eu culpada? Como estás tão quebrantado, Filho de deus imortal! Quem te matou? Senhor, per cujo mandado és justicado, sendo Deus universal, que nos criou?
AGOSTINHO	A fruita deste jantar, que neste altat vos foi dado con amor, iremos todos buscar ao pomar adonde está sepultado o Redentor.

E todos com a Alma, cantando Te Deum laudamus, foram adorar o Moimento. (Copilaçam I, pp. 200-201)

Como puede apreciarse, la alegoría tomada de técnicas del cancionero ha servido a Gil Vicente para poner en escena un conjunto de actividades litúrgicas de tradición parateatral. Con ello el espectador veía explicados en un nuevo código cultural y espectacular más cercano a su ámbito cortesano la simbología y el contenido devocional de la liturgia que se insertaba en la nueva representación teatral.

En una segunda ocasión Gil Vicente vuelve a la alegoría para integrar la liturgia en una representación de Semana Santa. Se trata del *Auto da Barca da Glória*, representado, “probablemente, el domingo de Resurrección de 1519 en el Palacio de Almeirim”.³² La obra utiliza la alegoría de la barca y el juicio de las almas por tercera vez en la dramaturgia vicentina.³³ Ello, sin embargo, no aporta ninguna unidad a la serie, salvo la de utilizar un marco alegórico similar con estructura e intención comunicativa profundamente diferentes. En este caso asistimos a una representación en la que aparece un nuevo personaje: la Morte.³⁴ Con ello, el desfile de personajes se asemeja más a la de las tradicionales danzas de la muerte, tanto hispanas como románicas. No obstante, en los diálogos será el Diablo quien asuma la principal función de acusador y juez de las almas, y no la muerte como en las danzas tradicionales. La crítica ha analizado con mucha profundidad las fuentes, la sátira social del desfile de personajes, su simetría entre seglares y religiosos, la imagería, e incluso la teología, utilizadas por Gil Vicente.³⁵ Más allá de su descripción, no se ha advertido cómo en cada una de las figuras que desfila asistimos a una cuidada estructura devocional y catequética desarrollada sistemáticamente en cuatro momentos: 1) denuncia satírica del Diablo que muestra el pecado del difunto y su correspondiente condena moral; 2) descripción por parte del Diablo de las penas

32 Maria Idalina Resina Rodrigues, edición de Gil Vicente, *Auto da Barca da Glória. Nao de amores*, Madrid, Castalia, 1995, p. 30. En su documentada introducción, entre otros aspectos, aclara las fuentes de la imagería de las *Barcas*, completando el trabajo básico de Eugenio Asensio, “Las fuentes de las *Barcas* de Gil Vicente: lógica intelectual e imaginación dramática”, en *Bulletin d’Histoire du Théâtre Portugais*, IV (1953), pp. 207-237 (reimpr. en *Estudos portugueses – Opus cit.*–, pp. 59-77).

33 La simbología de las “barcas” ha sido estudiada por Lawrence Keates, “Las *Barcas* de Gil Vicente – ¿la síntesis medieval más perfecta?”, en *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, eds. A. A. Nascimento y C. A. Ribeiro, Lisboa, Cosmos, 1993, III, pp. 253-258; por M^a José Palla, “La nave va. La barque à la fin des temps chez Gil Vicente”, en *Senefiance*, 33 (1993), pp. 331-342; y por José Mattoso, “O imaginário do além em Gil Vicente”, en *Arquivos do Centro Cultural Português*, XXXVII (1998), pp. 71-92

34 La poética vicentina de la muerte la analizan Leila de Aguiar Costa, “Notas sobre uma *Ars moriendi* vicentina”, en *Actas do IV Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*, ed. M. Fátima Viegas Brauer-Figueiredo, Lisboa, Difel, 1995, pp. 397-404; y Armando López Castro, “Gil Vicente y su actitud ante la muerte”, en *Incipit*, 15 (1995), pp. 147-169

35 Además de los estudios citados en notas anteriores, han de tenerse en cuenta los análisis de la *Barca de la Gloria* realizados por Albin Eduard Beau, *Estudos*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1959, I, pp. 159-218; por Claude Henri Frèches, “L’Économie du salut dans la Trilogie des Barques”, en *Mélanges à la Mémoire d’André Joucla-Ruau. Études Littéraires*, Aix-en Provence, Université de Provence, 1978, II; y por Francisco Ramos Ortega, “Tradición e innovación en el *Auto de la Gloria*, de Gil Vicente”, en *Atti del IV Colloquio della Società Internazionale pour l’Étude du Théâtre Médiévale*, Viterbo, Centro di Studi sul Teatro medioevale e Rinascimentale, 1984, pp. 121-127.

infernales que le corresponden y con ello desarrollo del santo temor de Dios; 3) oración litúrgica del difunto que consiste en una paráfrasis o glosa del oficio de difuntos y que le permitirá enfrentarse al Diablo; 4) arrepentimiento del difunto inserto en una contemplación franciscana de la pasión que se relata siguiendo la estructura de las prosas de pasión propias de la liturgia de Resurrección y Pasión.

Este esquema, que se repite de forma invariable en todos los difuntos, sigue un orden en su desarrollo: las prosas litúrgicas que utilizan los personajes en su oración de conversión. El conjunto de los seglares realiza un relato de la pasión muy similar en su estructura narrativa al de las prosas del ciclo de Pascua, del tipo *Surgit Christus cum Tropheo* en la “que se canta la redención de Cristo tras su Pasión y muerte en la cruz”.³⁶ Por ello, si unimos la contemplación de todas sus oraciones, reproduciremos una pasión trobada desde el planto de quien fue su testigo:

CONDE

Sabed cierto
 cómo fue preso en el huerto,
 y escopida su hermosura,
 y dende allí fue, medio muerto,
 llevado muy sin concierto
 al juizio, sin ventura. (vv. 127-131)

DUQUE

Oh, llaga daquel costado
 de la pasión dolorosa
 de mi Dios crucificado,
 redimió al desterrado
 de su patria gloriosa. (vv. 209-213)

REI

Buen Jesu, que apareciste
 todo en sangre bañado,
 y a Pilato oíste,
 mostrándote al pueblo triste
 –Eis el hombre castigado”–
 y reclamaron,
 y con la cruz te cargaron,
 por todos los pecadores:
 pues por nos te flagellaron,

³⁶ Eva Castro (ed), *Teatro medieval. 1... (Opus cit.)*, p. 216.

ya a la muerte te allegaron,
esfuerça nuestros temores. (vv. 319-329)

EMPERADOR

¡Adóroos, llagas preciosas,
remos del mar más profundo!
¡ Oh, onsignias piadosas
de las manos gloriosas,
las que pintaron el mundo!
Y otras dos
de los pies, remos por nos,
de la parte de la tierra:
esos remos que vos dio Dios
para que nos livréis vos,
y passéis de tanta guerra. (vv. 416-427)

El primer religioso convocado, el Bispo, servirá de enlace entre ambas series al introducir un motivo litúrgico básico para el paso de las Prosas de Pascua a las de Pasión, la cruz:

Yo confío
en Jesú Redemptor mío,
que por mí se desnudó,
puestas sus llagas al frío;
se clavó naquel navío
de la cruz donde espiró. (vv. 521-526)

Ante la cruz, el resto de religiosos estructuran su contemplación devota desde la tradición del *Planctus Mariae*, tradicional prosa de Pasión. Con las intervenciones de los personajes de Gil Vicente se reconstruyen de forma seriada los padecimientos de la Virgen ante la muerte de su Hijo:

ARCEBISPO

Oh, Reina que al cielo subiste,
sobre los coros lustrosa,
del que te crió esposa,
y tú virgen lo pariste;
Pues que súpito dolor
per San Juan recibiste,
con nuevas del Redemptor,
y, mudada la color,
muerta en tierra descendiste,
¡oh, despierta! (vv. 611-620)

CARDEAL

Oh, Reina celestial,
abogada general
delante del Redemptor,
por el día,
Señora Virgen María,
en que lo viste llevar,
tal que no se conocía,
y vuessa vida moría,
nos quráis resossitar. (vv. 695-703)

PAPA

Oh, gloriosa María,
por las lágrimas sin cuento
que lloraste en aquel día
que tu hijo padecía,
que nos livres de tormento,
sin tardar;
por aquel dolor sin par,
cuando en tus braços lo viste,
no le pudiendo hablar,
y lo viste sepultar,
y sin él, d'él te partiste. (vv. 791-801).

Tras los recuerdos de la liturgia, la obra se cierra con una oración general de cada difunto. Gracias a esa oración consiguen de Cristo la salvación de Cristo por el efecto de sus súplicas. El reiterado movimiento escénico de una barca a otra se complica en el final en dos largas acotaciones de clara estructura estática, similar a la de los momos cortesanos:

Nota que neste passo os Anjos desferm a vela em que está o Crucifixo pintado, e, todos assentados de joelhos, lhe dizem cada um sua oração. [...]

Não fazendo os Anjos menção destas prezes, començaram a botar o batel às varas, e as Almas fizeram em roda ùa música a modo de pranto, com grandes admirações de dor; e veo Cristo da resurreição e repartio por eles os remos das Chagas e os levou consigo. (p. 98 y100)

De esta manera la obra se cierra como un momo sobre la iconografía litúrgica de la cruz y la moralización de la penitencia pública que, en su escenificación de rodillas ante la imagen, parece provenir de la antigua adoración del pesebre o de la litúrgica adoración de la cruz.

Tras el análisis es hora de llegar a establecer conclusiones sobre la presencia de los ciclos del teatro medieval en la obra de Gil Vicente. Y la primera de ellas se impone, como se ha impuesto en todos los acercamientos críticos a la obra vicentina: Gil Vicente utiliza una rica y amplia colección de materiales diversos que recogen, a veces de manera simultánea, múltiples formas y prácticas dramáticas de finales de la Edad Media y de comienzos del XVI. Esta riqueza ha suscitado el problema crítico de la originalidad y al tipología de sus géneros. A este respecto, la tradicional clasificación de António José Saraiva³⁷ parece insuficiente para dar cuenta de la riqueza y novedad de su producción. Y ello es así porque el problema del teatro del quinientos peninsular es la inexistencia de géneros establecidos.³⁸ El teatro folclórico de la Edad Media y, en igual medida, las formas parateatrales cortesanas del cuatrocientos entran en crisis y se reelaboran con el cambio de siglo. De hecho, la generación dramática de los Reyes Católicos es la responsable de esta transición. El teatro se transforma más en texto y trama dramática que en acción y espectáculo litúrgico o cortesano. El punto de partida es conocido de todos: las tradiciones y prácticas existentes, pero no así el de llegada. Cada autor irá trazando su propio recorrido desde los éxitos y fracasos de sus experiencias escénicas. Las necesidades y gustos de sus públicos condicionan su evolución teatral, no una teoría dramática o conciencia de género que apenas si existe. Ello lleva a que el autor tenga que establecer con el público una tensión creativa en la que las nuevas formas dramáticas enlacen con las antiguas tradiciones que hacen que la representación sea reconocida como teatral.

En este sentido, es de gran interés la lista de factores formativos con la que Margarida Vieira Mendes concluye su estudio “Gil Vicente: o Génio e os géneros”.³⁹ Especialmente nos interesan los dos primeros. En las obras vicentinas de “devaçam” hemos podido rastrear dos “arquetipos teatrais”, ya que la estructura básica de las obras religiosas de Gil Vicente responde a dos modelos constructivos fundamentales: el diálogo y la alegoría. El primero de ellos es la yuxtaposición de diálogos entre los personajes, generalmente pastoriles y ambientados siempre en tramas costumbristas del XVI que coexisten con los tiempos y espacios de los acontecimientos bíblicos que representan. A este esquema básico responden un total de ocho obras: *Auto pastoril castelhano*, *Auto de los Reyes Magos*, *Auto da Fé*, *Auto da Sebila Casandra*, *Auto em pastoril português*, *Diálogo sobre a Ressurreição*, *Auto de san Martín* y *Auto da*

37 *Gil Vicente... (Opus cit.)*

38 Así lo subraya José María Díez Borque en *Los géneros dramáticos del XVI (El teatro hasta Lope de Vega)*, Madrid, Taurus, 1987.

39 En *Estudos Portugueses. Homenagem a António José Saraiva*, Lisboa, ICALP, 1990, pp. 327-334.

Cananeia. El segundo modelo constructivo es la trama alegórica que sirve de marco en el que se inscriben o con el que se engarzan diversos cuadros que permiten representar la historia bíblica de la que se parte o la lección moral que se transmite. Este esquema está presente en la articulación dramática de otras ocho obras: *Auto de los cuatro tiempos*, *Auto da Alma*, *Auto da Feira*, *Auto de Mofina Mendes*, *Auto da Historia de Deus* y las *Barcas*. No obstante este equilibrio en su producción, parece advertirse una mayor tendencia a la producción alegórica en sus últimas composiciones, sobre las iniciales más vinculadas a la estructura dialogal. En ello coincide con la evolución dramática de otro gran escritor de la primera mitad del XVI, como es Diego Sánchez de Badajoz.

Por otra parte, múltiples “prácticas parateatrais” se advierten en las obras analizadas. Los oficios litúrgicos están presentes de manera directa en el *Auto de los cuatro tiempos*, el *Auto da Alma* y la *Barca da Gloria*. La parateatralidad litúrgica del *Officium pastorum* la hemos analizado en obras como el *Auto da Mofina Mendes*. Los irreverentes bailes de Navidad aparecían destacados en el *Auto em pastoril português*. Formas parateatrales vinculadas a la liturgia de Semana Santa se rastrean en la *Barca da Gloria*. Prácticamente todas las obras utilizan técnicas de representación tomadas de los momos cortesanos, aunque especialmente destaquen en el final del *Auto da Alma*. Por otro lado, las explicaciones y planteamientos de las tramas alegóricas, como ejemplifica la *Barca do Purgatorio*, deben mucho a las prácticas parateatrales de la poesía cancioneril, especialmente a la poesía narrativa de visiones y a los diálogos protagonizados por personificaciones.

Con estos mimbres, y desde estos planteamientos, Gil Vicente fue construyendo su trayectoria dramática, a la búsqueda de una nueva forma de representación sacra que es irreductible a un género concreto y determinado. En su *dispositio* las obras vicentinas parten de un esquema básico tradicional, que en el teatro navideño suele ser el *Officium pastorum* y en el teatro de Semana Santa los recuerdos de la *Depositio* y la *Elevatio* y las prosas que suelen vincularse a esta paraliturgia. Este esquema tradicional es amplificado mediante la trama alegórica o, en otros casos, mediante la trama costumbrista pastoril. No obstante, Gil Vicente vuelve a enlazar con las tradiciones teatrales paralitúrgicas del fondo acumulado a lo largo de la Edad Media introduciendo la liturgia (profecías en Navidad, oraciones en Semana Santa, etc.) en la propia representación teatral. Con ello, el teatro religioso vuelve donde solía: a la celebración litúrgica de la que nació. Ahora bien, las circunstancias de creación, que tanto condicionan las fórmulas vicentinas (recuérdese el caso de las *Barcas*), hacen que el recorrido sea el inverso. En los ciclos del teatro medieval nace el teatro litúrgico, porque el desarrollo de los gestos y las palabras de la liturgia van independizándose en la propia celebración religiosa. En Gil Vicente la celebración

religiosa es causa y circunstancia de su producción, pero ya no está inserta en ella. En él domina el teatro, la construcción de una nueva forma de festejar el acontecimiento religioso, fuera ya, o yuxtapuesto, a la propia liturgia celebrativa. Sin embargo, su genio teatral le hace que tanto el acontecimiento celebrado como su liturgia terminen sirviendo a la mecánica dramática de su representación. Con ello termina el teatro litúrgico medieval, aunque nace una nueva liturgia: la liturgia del teatro portugués.

Huellas del *Officium Pastorum* en el teatro castellano de Gil Vicente¹

SOLEDAD TOVAR IGLESIAS
Universidad de Extremadura

El teatro del siglo XVI: de la remembranza a la catequesis

El siglo XVI es una encrucijada de la que el teatro sale mirando hacia el rotundo éxito de la fórmula lopesca. Pero los autores parten de una tradición conocida: las estructuras, los temas, los personajes y las convenciones dramáticas que la Edad Media ha generado. Estamos, pues, en un momento de fractura en la concepción teatral, donde opera un proceso de selección de aquellos tópicos que el público aplaude. Así, de los Ciclos medievales, será el de Navidad el que mayor desarrollo conozca, mientras que los de Resurrección y Pasión no encontrarán una gran fijación literaria.

Desde el “*Quem Quaeritis*” vemos cómo la *amplificatio* argumental va dando origen a tres esquemas dramáticos diferenciados: el *Officium Pastorum*, el *Ordo Stellae* y la Sibila. El anuncio del Nacimiento, núcleo narrativo que permanece, se completa con la algarabía y la adoración de los pastores en el primer caso, con el descubrimiento de la estrella en el segundo o con la introducción de un personaje pagano que repasa las profecías sobre la venida del Mesías en el caso de la Sibila.

Nuestro análisis quiere comprobar cómo la tradición del *Officium Pastorum* es la base creativa de Gil Vicente y cómo el contexto cortesano (la corte de don Manuel de 1495 a 1521) determina los cambios que estudiaremos.

De las cuatro obras que escribe siguiendo la tradición del Ciclo de Navidad, el *Auto Pastoril Castellano*, el *Auto de los Reyes Magos*, el *Auto de la Sibila Casandra* y el

¹ Esta comunicación se incluye en el proyecto de investigación IPR99B005 financiado por la Junta de Extremadura.

Auto de los Cuatro Tiempos, nos centraremos en el primero. La fuerza del diseño dramático anterior es tal que utiliza el *Officium* en una obra que no es religiosa: el *Auto de la Visitación* (1502). El tradicional anuncio del ángel a los pastores se convierte en el anuncio ante la Corte del nacimiento de un heredero: “o autor fez ao parto da muito esclarecida Rainha dona María, e nacimiento do muito alto e excelente Príncipe dom João, o terceiro em Portugal deste nome”.² Y la adoración ante la Sagrada Familia es aquí un homenaje pastoril:

Quedáronme allí detrás	
unos treinta compañeros,	100
porquerizos y vaqueros	
(y aun creo que son más),	
y traen para el ñacido	
esclarecido	
mil huevos y leche aosadas	105
y un ciento de quesadas;	
y han traído	
quesos, miel: lo que han podido.	

No es circunstancial que sus primeras obras en castellano, desde 1502 a 1515, pertenezcan a los Ciclos teatrales medievales, al de Navidad que hemos citado y al más tardío del Corpus en el caso del *Auto de San Martín*. Las fuentes tradicionales prestan los esquemas primarios que los autores van a ir transformando: ésta es la renovación teatral del Renacimiento.³

El Officium Pastorum en el Auto Pastoril Castellano

El *Auto Pastoril Castellano* se representa la Nochebuena de 1502 en el pazo de Alcáçova (Lisboa). La estructura del *Officium* se basa en tres movimientos dramáticos: Anuncio del Ángel, comentario de los pastores y decisión de ponerse en camino, y Adoración con la presentación de los regalos al Mesías.

La estructura tripartita la encontramos como núcleo organizador de las obras. Este núcleo varía en función del diálogo de los pastores. Así, en Juan del Enzina el encuentro de los pastores abre un diálogo previo a la introducción de la

² Remitimos siempre a *Teatro Castellano*, ed. Manuel Calderón, estudio preliminar de Stephen Reckert, Barcelona, Crítica, 1996.

³ Vid. A. M. Álvarez Pellitero, “Del *Officium Pastorum* al auto pastoril renacentista”, en *Ínsula*, 527, 1990, pp. 17-18.

Remembranza.⁴ En Lucas Fernández las entradas de personajes van jalonando estos tres pilares compositivos. En el *Diálogo del Nacimiento* de Torres Naharro el Introito, con su estructuración propia, no rompe el desarrollo tradicional. Y podemos seguir comprobándolo en López de Yanguas, Juan Pastor, Pero López Ranjel o Fernando Díaz.

La amplificación de los tres núcleos se genera en el diálogo doctrinal, que suele abrir la obra, y en el cierre cantado. De esta manera la secuencia narrativa del *Officium* (Anunciación – Comentario – Epifanía) queda en el centro.

Esta es la técnica que permite a los autores ir despegando del esquema tradicional y pasar de la Remembranza cíclica medieval a la catequesis didáctica del siglo XVI. Gil Vicente también trabaja con este código y podemos estudiar a través del *Auto Pastoral Castellano* cómo reconduce el esquema paralitúrgico tradicional.

El diseño estructural se plantea diferenciando cuatro bloques que jalonan la acción:

Núcleo I: DIÁLOGO COSTUMBRISTA

- Monólogo (1-22)

Canción

- Diálogo (25-253)

Canción

Núcleo II: ANUNCIACIÓN (254-264)

Canción

Núcleo III: EPIFANÍA

- Camino del portal (265-328)

- Adoración (329-336)

Canción

Núcleo IV: DIÁLOGO DOCTRINAL (337-429)

Canción

⁴ La Remembranza era la finalidad primera de la representación medieval: el recuerdo y actualización de un episodio central de la vida de Cristo: su Nacimiento, su Pasión o su Muerte. Durante el siglo XVI la catequesis va a ir desplazando a la Remembranza.

Diálogo costumbrista

El pastor Gil se presenta en escena y con breves pinceladas sabemos que se ha acercado para cobijarse del mal tiempo. Pronto se incorpora Brás. El paso del monólogo al diálogo conlleva en la mayoría de los textos una antítesis en la caracterización de los personajes. Gil personifica el tópico del *Beatus Ille* dentro de la tradición filosófica estoica:

 Ño me acuerdo del lugar 37
 cuando cara al cielo oteo
 y veo tan buena cosa (...)
 Vete tú, Brás, al respingo,
 Que yo descluzio del torruño. 62

La deseada soledad de Gil se opone al “respingo” de Brás, y es que sus ideas están cercanas al *Carpe Diem*:

 Anda, anda acompañado, 65
 canta y huelga en las majadas,
 que este mundo, Gil, a osadas
 ¡mal pecado!
 se debroca muy priado.

La construcción de los personajes está pensada para que esa oposición abra un diálogo costumbrista. Además se incorporan los pastores Lucas (v. 79) y Silvestre (v. 137), y de esta manera tenemos formado el grupo que representa la acción costumbrista. Sus preocupaciones son cotidianas y mundanas:

–Lucas ha perdido las cabras por estar más pendiente del baile de Marta (v. 88):

 Nel hato de Brás Picado
 andava Marta bailando,
 yo estúvela oteando.
 Boca abierto, tresportado
 y al son batiendo el pie
 estuve dos horas vallientes.
 El ganado, entanamientes,
 ¡a la he!
 no sé para dónde fue.

–Silvestre se acaba de casar con Teresuela (v. 154) y sus amigos componen una genealogía burlesca de la “dama”. La boda del pastor es un tópico presente en muchas obras que facilita la dilogía referente a lo sexual y el juego de palabras.

—El juego es una manera de entretener la espera. Nuestros pastores se distraen con el abejón⁵ y las adivinanzas.

El erotismo y el juego son temas que normalmente conforman la estampa de costumbres. Hasta aquí Gil Vicente lo que ha hecho ha sido componer un diálogo a la manera de Enzina,⁶ sin apenas salirse de los tópicos que dibujan a los personajes.

Anunciación

El diálogo se cierra con el sueño de los pastores, y la repentina aparición del Ángel nos lleva a la anunciación. Esta escena se basa en la fuente bíblica: “Había en la misma comarca unos pastores que dormían al raso y vigilaban por turno durante la noche su rebaño. Se les presentó el ángel del Señor, la gloria del Señor los envolvió en su luz y se llenaron de temor. El ángel les dijo: No temáis, pues os anuncio una gran alegría, que lo será para todo el pueblo: os ha nacido hoy, en la ciudad de David, un Salvador” (Lucas, 2, 8-11).

La presencia en escena de este personaje sobrenatural va acompañada de un aparato escénico que subraya la ruptura de la normalidad de los pastores y la aparición de un elemento ajeno a lo humano. Gil Vicente presenta al Ángel a través de la música: “Dormem e o Anjo os chama cantando”. Estas breves didascalias pueden ayudarnos a ver cómo la luz, la música y el vuelo se unen habitualmente en la presentación del Ángel. Así, en el *Aucto Nuevo del Santo Nacimiento* de Juan Pastor⁷ (publicada en 1528), el ruido y posiblemente el fuego rompen el diálogo de los pastores: “Aquí *se ha de soltar un arcabuz* y huyen todos sino Juan Relleno que cae en el suelo, y entra el ángel y dize”. O los propios personajes explican los efectos especiales que subrayan esta visita, como en la *Farsa* de Fernando Díaz⁸ (impresa en 1554):

Perogrullo: Por más que percato, no puedo otear
de dónde procede *tan gran rellumbrorio*.
Juan: ¿Y quién es aquel que *viene bolando*?
Antón: Dexa, carillo, tu vano hablar,
y atina que *dulce viene cantando*.

5 Diccionario de Covarrubias: “Se haze entre tres; y el de en medio, junta las manos, amaga a uno de los dos que le esperan, el un brazo levantado y la mano del otro puesta en la mexilla, y da al que está descuidado; entonces ellos tienen libertad de darle un pestorejazo. El juego es ordinario”.

6 Vid. Ana Pedroso, “O Bucolismo: das Églogas de Juan del Encina ao Teatro Natalicio de Gil Vicente”, en *Actas do IV Congresso da Associação de Literatura Medieval*, vol. III, Lisboa, Cosmos, 1993, pp. 117-120.

7 Ronald E. Surtz (ed.), Valencia, Albatros Hispanofilia Ediciones, 1981.

8 U. Cronan, *Teatro español del s. XVI*, Madrid, Bibliófilos Madrileños, 1913, vol. X, pp. 319-333.

Epifanía

La comprensión del mensaje se produce de manera rápida y enseguida pasamos al tercer bloque. Al igual que en otros textos, los pastores de Gil Vicente deciden ponerse en camino para descubrir a ese Redentor que ha nacido: “Mi fe, vámoslo a ver” (v. 267). La forma verbal (“vamos”) es una marca textual que nos ayuda a diferenciar el cambio hacia lo dinámico. De nuevo debajo de este núcleo se encuentra el texto bíblico que sirve de patrón: “Cuando los ángeles, dejándoles, se fueron al cielo, los pastores se decían unos a otros: Vámos a Belén a ver lo que ha sucedido y el Señor nos ha manifestado” (Lucas, 2, 15-16).

Esta disposición va acompañada de una descripción de los regalos que van a presentarle al Niño (el tópico de los *Munera Amoris* sufre aquí una vuelta a lo divino):

Y ño vamos tan vazíos: 276
 traed algo que le dar
 y el rabé de Juan Xavato
 y la guaita de Pravillos
 y todos los caramillo
 que hay en el hato;
 y para el Niño, un silbato.

Los regalos que suelen llevar son instrumentos musicales o pequeños juguetes para el Recién Nacido; también echan mano de los frutos de sus rebaños, como el queso, la leche o la cuajada. Cuando los autores se paran en estas descripciones están insistiendo en la caracterización de sus pastores. Así, una de las más bellas enumeraciones de *munera amoris* la leemos en la *Égloga de las grandes lluvias* de Juan del Enzina:

Miguellejo: Yo leche le endonaré, 225
 soncas, de mi cabra mocha.
 Haréle una miga cocha
 con que le empapiçaré;
 llevarl'é
 de camino, quando vaya,
 una barreña de haya,
 la que dilunes llabré.
 Juan: Yo le daré un cachorrino
 de lo que parió mi perra,
 xetas y turmas de tierra.
 Antón: Yo le llevaré un cabrito.
 Juan: Yo un quesito.
 Rodrigacho: Yo natas y mantequillas.
 Miguellejo: Yo tres o quatro morcillas.

Antón: Y yo, miafé, un xerguerito.
 Juan: Yo le diré mill cantares,
 con la churumbella, nuevos.
 Rodrigacho: Yo le daré muchos huevos.
 Miguellejo: Y yo, de las mis cuchares,
 dos, tres pares.
 Juan: ¡Gasajémonos con él!
 Rodrigacho: Dar' é yo manteca y miel
 para untar los paladares.⁹

El comentario de los presentes ocupa el tiempo que suponemos dura el camino hacia el portal y suele ser la antesala de la llegada ante la Sagrada Familia. Gil Vicente además utiliza la música para rellenar ese momento de cambio entre el diálogo de los pastores y la llegada al portal: “Partem-se pera o presépio cantando”. La canción vuelve a insistir en el texto bíblico y en la decisión de visitar el Niño:

Aburramos la majada
 y todos con deboçión
 vamos ver aquel garçón. 285
 Veremos aquel Niñito
 d' agora rezién ñacido.
 Asmo que es el prometido,
 ñuestro Mexía bendito.
 Cantemos a boz en grito
 con hemencia y devoción.
 Veremos aquel garçón.

Hasta aquí hemos visto que la estructuración de la Epifanía es una constante en el teatro de Navidad: decisión de ponerse en camino y presentación de los regalos. Si el detalle de los obsequios se convierte en un tópico común, no ocurre así con la Adoración, que encuentra diversas soluciones. Muchos análisis insisten en la novedad del *Auto Pastoril Castellano* al llevarla a escena. Gil Vicente no es original en este resultado, sigue una de las posibilidades que los autores trabajan. Gil, Brás, Lucas y Silvestre se acercan hasta el pesebre: “E chegando ao presépio, diz Gil”. Conocemos además cómo es ese espacio por el comentario que en aparte hacen.

Lucas Fernández en el *Auto o Farsa del Nacimiento* introduce en el villancico final la narración de la Adoración como acción que ha transcurrido fuera del escenario:

⁹ M.Á. Pérez Priego (ed.), *Teatro Completo*, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 199-200.

Com muy chapada hemencia
 Y con vuestra revelencia
 Dalde desso que traéis.

La despedida, sin salirse del esquema tradicional, se realiza a través de una canción: “Com tangeres e bailos ofrecen, e á despedida, cantam esta chançoneta”. La canción de pastores parece unirse a una plegaria mariana:

¡Norabuena quedes, Menga! 329
 ¡A la fe, que Dios mantenga!
 Zagala santa, bendita,
 graciosa y morenita:
 nuestro ganado visita,
 que nengún mal no le venga.
 ¡Norabuena quedes, Menga!
 ¡A la fe, que Dios mantenga!

Estamos ante un ejemplo más de esos “cantares torpes e feos” que interrumpían las oraciones y que la documentación eclesiástica está censurando desde el Concilio de Toledo en el año 589: “Saltationibus et turpibus invigilent canticis”. Ya el primer momento musical lo ocupa el estribillo de un villancico, con un marcado sabor popular y amoroso:

Menga Gil me quita el sueño,
 que ño duermo.

Durante toda la representación la música ha sido funcionalmente necesaria para la sucesión de la acción. Cierra los núcleos dándoles coherencia como escenas independientes: el costumbrismo pastoril marcado por el estatismo, la ruptura que provoca la aparición del ángel y el dinamismo de la Epifanía.

Diálogo doctrinal

Hemos podido comprobar que Gil Vicente emplea la estructura tripartita que el *Officium* presta como base dramática. La verdadera novedad del *Auto Pastoril Castellano* está en que la Epifanía no es el cierre de la representación. De nuevo surge el diálogo ante la pregunta de Gil:

¿Qué dezís de la donzella?
 ¿Ño es harto prelozinda?

Este añadido es una loa mariana que se une a las lecturas litúrgicas del día. Asistimos a la verdadera catequesis, pues el diálogo costumbrista no había dejado espacio para la reflexión didáctica. Gil, que ya desde el principio, se había caracterizado

por una dimensión moral y personal más profunda que los otros pastores, se convierte aquí en la voz adoctrinadora:

Silvestre: ¡Ha, Dios! ¡Plaga con el roín! 362
 Mudando vas la peleja:
 Sabes d'achaque d'igreja.

Va a parafrasear el Cantar de los Cantares y repasa las profecías sobre el nacimiento del Mesías de una muchacha Virgen en un pequeño lugar llamado Belén. Los himnos de Navidad son las fuentes de esta última escena.

El cierre del diálogo catequético se produce cuando Brás introduce de nuevo el tono burlesco:

Brás: ¡Gil Terrón lletrudo está! 421
 ¡Muy hondo t'encaramillas!
 Gil: Dios haze estas maravillas.
 Brás: Ya lo veo, ¡soncas ha!
 Quien te viere no dirá
 que naciste en serranía.
 Lucas: Cantemos con alegría,
 qu'en esso después se hablará.

La técnica que ha vertido en la composición de este auto es similar a la del *Auto de la Sibila Casandra*;¹² combina el diálogo pastoril amoroso de raíz salmantina con el diálogo que desarrolla contenidos de la liturgia de los maitines de Navidad, por eso no mantiene los personajes propios del *Ordo Prophetarum*, ni la linealidad de la representación del Canto de Sibila.

Si por un lado reproduce esquemas folclóricos del teatro litúrgico, por otro está depurando la devoción popular, reflejada en esos cantos, a través de lo puramente doctrinal. El auditorio cortesano que demanda esta representación para la noche del 24 de diciembre de 1502 está asistiendo también al rezo de la hora litúrgica; esta circunstancia es la que justifica ese cuarto núcleo que se aleja del esquema tripartito del *Officium Pastorum*.

¹² Vid. Fco. J. Grande Quejigo, "El canto de la Sibila: dos tradiciones culturales al filo de la frontera", en *Actas del Congreso Internacional Luso-Español de lengua y cultura en el frontera*, vol. I, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1996, pp. 105-120.

II

TEATRO FESTIVO

Teatro para despedidas: duas festas, dois olhares

M^a IDALINA RESINA RODRIGUES

Faculdade de Letras
Universidade de Lisboa

Mais festivas do que outras?

Em bom rigor, festivas foram elas todas, as peças daquele Gil de quem tão pouco sabemos como cidadão e que tanto apreciamos como poeta-dramaturgo, daquele Gil que, justamente, ao que tudo indica, assinou a certidão de nascimento do teatro português a quando de um outro nascimento, o do príncipezinho que, dezanoventa anos mais tarde, haveria de herdar o reino de Portugal.

No entanto, tem sido compreensível prática, na esteia de Thomas Hart, reservar esta designação para um grupo de textos compostos entre 1521 e 1532, para teatralmente abençoar *recebimentos*, bons partos, despedidas e esponsais, tudo da real gente, claro está. São, entre eles, diferentes e parecidos, são expoentes daquilo que, sempre e acertadamente, se diz do nosso autor, que sabia repetir e diversificar, congratular-se e criticar, recolher heranças e soltar a fantasia.¹

¹ Thomas Hart ocupa-se do tema em *Gil Vicente, Farces and Festival Plays*, University of Oregon, 1972. As peças incluídas neste rol de festivas variam um pouco, de acordo com os critérios dos estudiosos; menciono, como exemplos, *Cortes de Jupiter* (1521), *Frágua d'Amor* (1524), *Templo d'Apolo* (1526), *Nau d'Amores* (1527), *Devisa de Coimbra* (1527), *Serra da Estrela* (1527), *Inverno e Verão* (1529), *Lusitânia* (1532). Indico os títulos pela mais moderna edição de Gil Vicente que igualmente, com raras exceções, sigo nas transcrições; o facto de com ela ainda não ter convivido devidamente não é, para já, objecção. Quanto ao primeiro título indicado, gostaria de acentuar que *Jupiter* é, na obra, palavra oxítona. A edição, a que me refiro, da responsabilidade de José Camões, é a d' *As Obras de Gil Vicente*, I e II, Lisboa, Centro de Estudos de Teatro, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002, que, por comodidade, referirei como *Obras*.

Quase todos bilingües,² falam do amor profano, nem sempre vencedor, ao contrário do que possa pensar quem muito se louva no *omnia vincit amor*,³ de desiguais contornos (ama-se porque sim, terá de amar-se porque um contrato matrimonial assim o prevê, chegar-se-á ao amor porque as sortes a isso levaram, amam os novos, os velhos, os enfeitados e os bafejados pela natureza, os correspondidos e os que sabem esperar); são escritos muito abertos aos cantares (as festividades os reclamam), cantares populares, cortesãos, em português ou em castelhano; autos de muitas personagens, multiplicam os tipos sociais (fazem sua entrada o Negro, o Romeiro, o Peregrino, o Ermitão enamorado), dão passagem a seres extravagantes (o Selvagem, as Fadas, a Moura encantada, as Sereias); ampliam o leque das figurações alegóricas com a Providência, os Gozos de Amor, a Justiça, a cidade de Lisboa, a Serra da Estrela, a Serra de Sintra, Todo o Mundo e Ninguém, enchem de novos significados construções efêmeras como o Castelo, a Frágua, a Nau, o Jardim;⁴ por eles transitam à vontade os deuses pagãos (Júpiter, Apolo, Vénus, Cupido e muitos outros de menos elevada estirpe) e, durante o seu desenrolar, se desenrolam feitiços, visualizações, metamorfoses, não raro numa situação de teatro no teatro que troca actores em espectadores e vice-versa.⁵

Impossível lê-los e aborrecê-los porque se contam entre os esteticamente mais conseguidos do dramaturgo; só se lamenta que se não contem igualmente entre os mais representados, em palcos portugueses, pelo menos. Por serem quase todos bilingües? Por exigirem montagem de grande espectáculo? Pelas alusões pontuais, hoje difíceis de valorizar? Por não estarem nos programas escolares oficiais?⁶ Quem souber que responda.

Esperanças há, no entanto, de que a situação venha a inverter-se, com o trabalho de algumas Companhias independentes que, nos anos noventa, para eles começaram a despertar: o Teatro das Beiras mostrou-nos a *Serra da Estrela*, em 1994, ano em que a Cornucópia aprontou *Inverno e Verão*; o CENDREV (Centro Dramático de Évora) oferecera-nos, em 93, a *Lusitânia* e, quatro anos mais tarde, a Escola da

2 Só a *Serra da Estrela* está, na prática, inteiramente escrita em português.

3 Alguns críticos modernos, como Stephen Reckert, insistem nesta dominante. Nas *Fadas*, um dos Frades, num burlesco sermão, apregoa que *amor vincit omnia* (*Obras*, II, 240).

4 Sublinho que o uso de alegorias vem muito de trás, em Gil Vicente, talvez, desde a *Fé* (1510); acontece, porém, que, a partir dos anos vinte, elas se profanizam, em geral.

5 A propósito de *Lusitânia* é impossível não acentuar esta questão do teatro no teatro; a verdade, porém, é que esta estrutura aparece também em textos como *Inverno e Verão*, por exemplo, embora de forma não declarada.

6 Julgo saber que no Ensino pré-universitário se estudam apenas, e em regime de alternativa, a *Barca do Inferno*, *Índia*, *Inês*, *Alma e Feira*; para mais, fala-se em cortes...e não em acrescentamentos.

Noite (Coimbra) representou a *Devisa de Coimbra*; em *Amor/Enganos*, a Cornucópia enfeixou boa parte da *Frágua d'Amor* (2000).

Quanto aos outros, não raros fragmentos isolados nos apareceram em colagens temáticas, de estrutura processional ou não, sendo uns menos revisitados do que outros, evidentemente; assim, depois de Garrett (*Um Auto de Gil Vicente*, 1838), ninguém parece ter reparado nas *Cortes de Jupiter* e, do *Templo d' Apolo*, só temos ouvido a fala do Vilão.⁷

Talvez para não fazer coro com os mal agradecidos, tenho ultimamente dado alguma atenção a estas peças; sobre a primeira já algo escrevi e, para lá, posso, aqui e ali, remeter, sobre a segunda, alongar-me-ei, até por ser ela comemorativa de um enlace luso-espanhol, o de Isabel, princesa de Portugal, com o Imperador Carlos V.⁸

Para quem não tenha lido

Cortes de Jupiter- Aberta a comédia com um discurso da Providência, através do qual temos conhecimento da partida da Infanta Dona Beatriz para Sabóia, é Júpiter encarregado de convocar o Mar, os Ventos, o Sol, a Lua e Vénus para, com todos os meios ao seu alcance, protegerem a frota portuguesa. Certo de que assim se fará, propõe-nos um engenhoso séquito, com grandes figuras da cidade transformadas em animais (peixes maioritariamente); os perigos do estreito, dominado pelo Islão, aconselham a ajuda de Marte, quem, por sua vez, se lembra da benéfica protecção de uma Moura encantada.

Templo d'Apolo- Depois de um *febril* arrazoado do Autor, Apolo instala-se no seu templo, profere discutíveis mandamentos e aí é visitado por Romeiros do Imperador (Carlos V) e por Romeiras da Imperatriz (Dona Isabel) que lhe fazem as suas súplicas, e por um Vilão Português, pouco dado a preces; em conjunto, terminarão o auto com cantos e baile.

Dizem os historiadores, diz Gil Vicente

Sobre os preparativos, folguedos e adivinhadas saudades, que antecederam a partida de Dona Beatriz, muito jeito nos fazem as notícias de Garcia de Resende,

7 O enquadramento das falas do Vilão em colagens chega-me como informação sem referência de fontes. Ainda não consegui apurar de que colagens se trata.

8 No prelo estão dois trabalhos de João Nuno Alçada que se ocupam com muita seriedade e proveito do *Templo d'Apolo* e do seu enquadramento europeu. Merece a pena que quantos não tiveram a minha sorte de os ler em manuscrito, os estudem, quando impressos.

copiosamente recolhidas e comentadas na *Ida da Infanta Dona Beatriz pera Saboia*.⁹ Ali se nos conta como, desde 1516, se vinha a Casa de Sabóia empenhando neste casamento, através de embaixadas que se repetiram em 1520 e 1521, a última das quais fora conclusiva: acertou-se o dote da Infanta, planeou-se a luxuosa viagem até Nice, fixaram-se os compromissos do Duque Carlos III.

Contratos feitos, a 7 de Abril, passando pela Sé, onde se encontraram com o Arcebispo de Lisboa, chegaram os embaixadores ao Paço real, *a uma grande sala, armada toda de rica tapeçaria d'ouro, e alcatifada, em que el Rei nosso Senhor, e a senhora Rainha estavam em um grande e alto estrado alcatifado, com um dorsel de rico brocado, e as cadeiras cubertas com um grande pano d'ouro, e os infantes seus filhos, e as senhoras Infantes dona Isabel e dona Beatriz, todos no estrado, assentados em almofadas de brocado rico*, onde se processou o recebimento, segundo o cânone católico.

Foram depois os emissários convidados a sentar-se *num escabelo cuberto com uma alcatifa*, num canto do estrado, e houve serão em que todos dançaram.¹⁰

Nas semanas seguintes prepararam-se as naus, escolheram-se e apetrecharam-se os acompanhantes e só uma indisposição da Infanta inviabilizou a largada a 25 de Julho, dia de Santiago, como estava previsto. O adiamento deu, porém, ocasião, a novos festejos, a 4 de Agosto, talvez na mesma sala, ou noutra parecida, com todos os assistentes trajados no mais rigoroso preceito (uns vestidos *à framenga*, outros de *capa aberta, as damas singularmente vestidas*), depois de um magnífico passeio, pela Rua Nova, pela Padaria, pela Sé e por toda a Ribeira.¹¹

“E as danças acabadas se começou uma muito boa, e muito bem feita comédia de muitas figuras muito bem ataviadas, e mui naturais, feita, e representada ao casamento, e partida da senhora Infante, cousa muito bem ordenada, e bem a propósito, e com ela acabada se acabou o serão.”¹²

Abramos um parêntese neste sumário do arazoado de Garcia de Resende. A *comédia* era obviamente *Cortes de Jupiter*, o nosso interesse em entrar na real sala e mirar os ricos trajes prende-se com uma natural curiosidade de espectadores pelos cenários envolventes da representação (de outros nada conhecemos) e, se podemos estranhar a omissão do nome do seu autor, lembremos que o cronista se referirá

⁹ Garcia de Resende, *Crónica de D. João II e Miscelânea*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1973. Entre a *Crónica* e a *Miscelânea*, encontra-se o escrito sobre a *Ida* da Infanta.

¹⁰ *Ida*, 321-322.

¹¹ *Ida*, 325-326.

¹² *Ida*, 326. Nesta citação, como no título dos textos, atualizo a ortografia naquilo que me parece indispensável.

mais tarde a Gil Vicente como fundador do teatro (pastoril?) português, e contemto-nos com a elogiativa apreciação da obra mostrada.¹³

Fechemos o parêntese e registemos, agora sem delongas, que os afazeres dos dias seguintes se prenderam sobretudo com a faina das naus (sempre calorosamente descritas) que, por etapas, se iam afastando da Ribeira, com os cuidados a ter com a preciosa carga embarcada (pessoas e bens, naturalmente), com as idas e vindas dos familiares, entre mar e terra, e com as imparáveis demonstrações de afecto.

Dia de São Lourenço, 10 de Agosto, finalmente se foi a comitiva de *foz em fora*, embalada pelos ruidosos votos de boa viagem e auspicioso futuro.¹⁴

Não o saberia o cronista, ou não o quis dizer, mas sabemos nós, que, infelizmente, a prosperidade não foi muita, apesar da dedicação de Dona Beatriz, pois Carlos III veio a perder, muito em breve, a maior parte dos seus domínios. Faleceria em 1553, com apenas quarenta e nove anos, já viúvo da duquesa que o deixara em 1538.¹⁵

Diferentemente, quanto às celebrações portuguesas das bodas de Carlos V e Dona Isabel, mais avaros em pormenores de portugueses regozijos foram os historiadores que as referiram. Francisco de Andrade e Frei Luís de Sousa, sem esquecerem as dúvidas de quantos viam, no elevado dote exigido à princesa, um ruína económica para Portugal, coincidem no intuito de D. João III de ver cumprida uma vontade de seu pai, historiam os dois *recebimentos* (1 de Novembro de 1525 e 20 de Janeiro de 1526), por não ter a primeira dispensa papal sido suficientemente clara (lembramos o parentesco entre os noivos), dão contas da partida da Infanta, no fim de Janeiro, e da sua viagem desde Almeirim, com paragem em Elvas, troca de comitivas na raia, sete dias em Badajoz (com *arcos, touros e canas e desafios de justas*), chegada a Sevilha, com um *suntuosíssimo recebimento* e posteriores solenidades e festas, quando a ela se juntou o Imperador.¹⁶

No entanto, não deixam sem uma menção a *riquíssima tapeçaria de ouro e seda com um rico dorsel de brocado de pelo* que adornava a sala, onde se fez *serão*, com

¹³ *Miscelânea*, 363.

¹⁴ *Ida*, 334.

¹⁵ Pensa-se que Garcia de Resende deve ter escrito a *Miscelânea* entre 1530 e 1533 e falecido em 1536.

¹⁶ Frei Luís de Sousa, *Anais de D. João III*, prefácio e notas de Rodrigues Lapa, 2a edição, Lisboa, Sá da Costa, 1961, 272; Francisco de Andrade, *Crónica de D. João III*, introdução e revisão de M. Lopes de Almeida, Porto, Lello e Irmão, 1976, 265.

muito vagar e aparato, quase até às duas horas da manhã, a quando do primeiro acto solene, e, penso eu, onde imediatamente antes da partida, talvez também num outro serão, se terá representado o *Templo d'Apolo*.¹⁷

O vasto e sumptuoso programa iconográfico para a estada dos reais desposados em Sevilha e em Granada está suficientemente estudado para dele nos ocuparmos mais do que o necessário ao nosso intuito; no entanto, vale a pena trazê-lo à memória antes de nos adentrarmos pela peça vicentina, para, mais tarde, interrogarmos pareenças e medirmos diferenças; vale a pena imaginar o aparato mitológico, as figurações alegóricas, a presença nas letras e nas artes dos grandes vultos da antiguidade bíblica, greco-romana e da guerra de Tróia. Complementarmente, talvez não seja descabida uma chamada de atenção para a série dos nove painéis das tapeçarias conhecidas como *Los Honores*, a Sevilha chegados durante a permanência dos Imperadores. A utilidade destas associações, que sempre deixarei como um mero convíte, está naturalmente no reconhecimento de um ambiente cultural abrangente, renascentista-burgonhês, se assim quisermos, em que todas estas manifestações, desde as mais modestas às mais imponentes, acabam por enquadrar-se.

Depois, para Dona Isabel, foi a partilha do governo do Império, ao lado ou a substituir o marido, a quem, diz-se, sinceramente amava, com, aliás, correspondido amor.

Até 1539. Treze anos de responsabilidade compartida.

Transmitidas as notícias, oficiais ou oficiosas, dos homens da História, sintonizemos agora o nosso olhar com o vicentino olhar sobre as duas irmãs, nos carinhosos momentos que precedem a separação familiar.

Comecemos com Isabel, a mais velha (n. 1503) e a que mais tarde se casou, apesar de há muito prometida, e reparemos, para já, sobretudo nas últimas estrofes do *Templo d'Apolo*. Mais agradado de mulheres do que de rezas, o Vilão Português propõe aos Romeiros alguns prazeres e, simultaneamente, secundando-o e burlando a sua intenção, o Tempo sugere *una prosa conveniente / al santo Dios que buscamos* (ou seja, a Apolo) cantada por oito figuras (os Romeiros e as Romeiras, obviamente), mas é o mesmo deus quem contra tal hipótese se rebela porque às *prosas*, aos *salms*, às *aleluias*, prefere a *portuguesa folia* e, como tema, as *glorias das Españas*.¹⁸

¹⁷ *Crónica*, 262-263.

¹⁸ *Obras*, II, 28.

Fazendo-lhe a vontade, os peregrinos entoam uma melodiosa cantiga, de mote e seis estrofes de quatro versos de rima cruzada, de que recordo os começos:

Pardeos, bem andou Castela
pois tem rainha tam bela.

Muito bem andou Castela
e todos os castelhanos
pois têm rainha tam bela
senhora de los romanos.

Pardeos bem andou Castela
com toda sua Espanha
pois tem rainha tam bela
emperatriz d'Alemanha.¹⁹

Da Infanta, o cantar recolhe sobretudo a beleza (*pois têm rainha tam bela* é o verso que se vai repetindo); na realidade, porém, é a enumeração dos domínios de Carlos V, a que a jovem portuguesa irá aceder, que configura o seu traçado: Dona Isabel será senhora dos Romanos, Imperatriz da Alemanha, duquesa de Milão e da Flandres, senhora de Nápoles e guardiã de uma França prisioneira (alusão a Francisco I, naturalmente).

Diferentes predicados lhe assegura nova cantiga (mote e três quintilhas), desta vez também, talvez, com Apolo a incluir-se no baile. O símile da águia, que vem de longe com ressaibos mitológicos e cristãos, pode algo ter a ver com o emblema dos Habsburgos (presente no espaço da representação?), mas é directamente aplicado à princesa portuguesa, que, qual *águila serafina*, de tão alto que voa, ultrapassará o trono imperial e ao céu há-de chegar.²⁰

O poder e a virtude aliados e mutuamente se reforçando, tal como, havemos de ver, acontece no corpo da obra, o império e o céu, o alto e o mais alto, o projecto terreno e o projecto divino.

Revisitemos, então, essa cantiga, acentuando, para efeitos de próximo confronto, que é a desposada, e, se quisermos, implicitamente, o seu real noivo, quem os encómios merece, desnecessário parecendo tornar-se um enquadramento geneológico:

Águila que dió tal vuelo
también volará al cielo.

¹⁹ *Obras*, II, 28.

²⁰ *Obras*, II, 29.

Águila del bel volar
voló la tierra y la mar
pues tan alto fue a posar
de un vuelo
también volará al cielo.

Águila una señera
muy graciosa voladera
si más alto bien hobiera
en el suelo
todo llevara de vuelo.

Voló el águila real
al trono imperial
porque le era natural
sólo de un vuelo
sobirse al más alto cielo.²¹

Recuemos cinco anos e atenhamo-nos ao fecho das *Cortes de Jupiter*, para recapitular a despedida teatral a Dona Beatriz.

Colocado o ponto final no surrealista cortejo, é a vez de entrar em cena Marte (*Mars*), chamado como deus das batalhas, mas, em parte, como planeta se apresentando. A ordem de Júpiter tem a ver com a protecção das naves no estreito, mas o indomável guerreiro não se coibe de bem alto alardear a sua ligação afectiva ao povo lusitano (*Deos me tem dito e mandado / que lho tenha bem guardado / porque o quer fazer romano*),²² recompondo um largo elenco de façanhas contra *Castela, nas partes dalém* e na *Índia*, acentuando a assimetria entre a pequenez geográfica e a grandeza da fama, a bravura dos cavaleiros, a lealdade dos fidalgos para com o rei natural.²³

De seguida, no romance cantado, a quatro vozes, pelos planetas e signos, enquanto se espera pela chegada de uma Moura que trará mágicos e auspiciosos presentes para a Infanta, não faltam as alusões a uma estirpe privilegiada, a par da insistência nas riquezas que para Sabóia vão:

Niña era la ifanta
doña Breatiz se decía
nieta del buen rey Hernando

21 *Obras*, II, 30.

22 *Obras*, II, 47.

23 *Obras*, II, 48.

el mejor rey de Castilla
hija del rey don Manuel
y reyna doña María
reyes de tanta bondad
que tales dos no había.
[.....]
la riqueza que llevaba
vale toda Alejandría
sus naves muy alterosas
sin cuento la artellaría.
[.....]²⁴

Dará a Moura à desposada um *anel*, um *terçado* e um *didal*, com surpreendentes poderes, e Júpiter, já de todo tranquilizado, recomenda o canto das sereias como aprazível deleite para a frota, reconhecendo que as cortes se acabam *por seu estilo dereito*.²⁵

Continuando, já agora em clima de *cortes*, para mais adiante regressarmos ao *templo*, se, voltando costas às proximidades da conclusão, nos dispusermos a atravessar o tecido textual anterior, facilmente confirmaremos a suspeita de que, sem se poupar a alusões aos dotes da princesa (*estrela antr'as estrelas*, lhe chama, por exemplo)²⁶ para cuja viagem até Júpiter congrega lustrosa assembleia, é ainda uma homenagem à família real portuguesa que Gil Vicente entusiasticamente nos propõe. O que nem sequer estranhámos, porque, nestas peças festivas, quase sempre as festas, quaisquer que elas sejam, se saldaram por este fervoroso apogeu da realeza: é assim na *Serra da Estrela*, é assim em *Inverno e Verão*, é assim na *Frágua d'Amor* ou na *Nau d'Amores*.

Neste caso, no imaginário e imaginoso desfile dos peixes, uma pausa é anunciada para o condigno tratamento das personagens mais chegadas à Infanta:

Agora cumpre atentar
como poemas as mãos
porque é razão d'ordenar
como a vão acompanhar
o príncipe e seus irmãos.²⁷

²⁴ *Obras*, II, 49-50.

²⁵ *Obras*, II, 51.

²⁶ *Obras*, II, 32.

²⁷ *Obras*, II, 39.

Seguem-se, então, a troca dos peixes por aves, a utilização de carros alados e de outros artefactos que proporcionem a postura triunfal das figuras, as notas de riqueza nos adornos e nos tecidos, a metamorfose de querubins e serafins, a antevisão do herdeiro como um Alexandre segundo, com domínio sobre *totalas cousas do mundo*.²⁸

Cuidadosa e carinhosamente são os infantes nomeados, um por um, com seus respectivos acompanhantes, e, adequadamente, conforme as idades, o sexo, o grau de esclarecimento ou a formosura, desenhados com exaltante pincel.

Quem parte leva saudades, quem fica saudades tem, diz o povo, uma vez mais, dentro da razão. Acrescentemos nós que Dona Beatriz leva, do Paço da Ribeira, onde as *Cortes* ajudaram a animar um belo serão, as saudades de uma augusta família, coroada nos sentimentos e nos haveres, de uma família em que ela, embora *deosa de Troia* ou *divina jóia* chamada, não deixará de ser a *filha do que muito viva / neta do que não morrerá*.²⁹

Que resta então, em preitos e encómios para o duque Carlos III de Sabóia, interrogamo-nos nós, preocupados com as poucas notícias sobre o feliz noivo? Não sendo o viajante, compreende-se que sobre o seu séquito não houvesse necessidade de inventar acompanhantes marinhos; manda, no entanto, a verdade que se diga que, quanto à sua pessoa, para além de uma leve apresentação como *ditoso esposo*,³⁰ apenas alguns versos do romance, há pouco, parcialmente citado nos asseguram da sua grandeza (*señor de muchos señores / más que rey es su valía*).³¹

Ora esta economia, aliás, dramaticamente compreensível, de traços caracterizadores do desposado é, sem dúvida, uma escolha das *Cortes* que, no *Templo*, não encontra paralelo, pois tratamento muito mais circunstanciado e exaltante granjeará em 1526 o nosso vizinho Imperador.

Tanto assim foi que houve quem ao novo auto tachasse de *lisonja* que chegava a *enojar* e tivesse seguidores.³²

Vamos, então, dar a prometida saltada ao *Templo de Apolo* para ajuizar do nosso apoio ou da nossa discordância com tão enervante desconsolo.

28 *Obras*, II, 40.

29 *Obras*, II, 31 e 35.

30 *Obras*, II, 36.

31 *Obras*, II, 50.

32 A. Braamcamp Freire, *Vida e Obras de Gil Vicente «Trovador»*, *Mestre da Balança*, Lisboa, Revista Ocidente, 1944, 202-203.

Almeirim, ano de 1526

Estamos, pois, em Almeirim, há quem pense que numa sala, há quem pense que na capela. Em Almeirim se tinham, de resto, representado a *Fé* (1510), a *Barca da Glória* (1519), o *Juiz da Beira* (1525?) e viria posteriormente a representar-se a *História de Deos* (1527?) e o *Clérigo da Beira* (1529?).

A construção dos Paços iniciara-se em 1411, alguns monarcas, como D. Afonso V, souberam particularmente apreciá-lo e o próprio D. Manuel lá passara largas temporadas.³³

Da magnificência da capela, faz prova, entre outros, o auto da *Fé*, através das surpresas dos deslumbrados pastores que nela entram numa noite de Natal. Das salas, ao menos por Gil Vicente, sabemos menos, ainda bem que Frei Luís de Sousa e Francisco de Andrade nos ensinaram alguma coisa, mas, seja como for, não faltam, na boca de alguns intervenientes neste *Templo*, para além da alusão a um altar (da capela ou parte de um aparato construído?), muitas exclamações de pasmado regozijo pela opulência do espaço em que penetram e da assitência que encontram. Ora os encanta o edifício (*palacio enxalzado, hermoso edificio, belo ladrilhado*), ora as esculturas e quadros (*santas, mármoles, prefetas figuras, pinturas*), ora o vestuário dos presentes (*Pardeos! Tal roupa com'esta / nunca a vi vender em feira*).³⁴

Ou seja, a dignidade do improvisado cenário não macula a recordação de um templo, o de Apolo, onde, lembremos, durante a troiana guerra se dirigem, em oração pela vitória, heróis tão dissemelhantes como o rei telebano, Aquiles (em Delfos), Príamo e os seus conselheiros para honrar o corpo de Heitor (fora das muralhas da cidade), Príamo, de novo, para evitar o casamento de Policena, atingindo Aquiles no calcanhar, e, no mesmo local, acabando ele morto às mãos de Pirro.

Depois de um burlesco sermão, a que regressaremos, o próprio deus do sol recomenda ao seu Porteiro³⁵ que se limite a deixar entrar em sua casa os Romeiros servidores *del muy poderoso señor / glorioso emperador* e da *sacra diesa humana / emperatriz soberana*;³⁶ na estrutura da ordem parece adiantar-se o projecto vicentino para o

33 O Paço sofreu muito com o sismo de 1531; com o de 1755 ruiu a capela; a demolição começou em 1792. Como deste antigo palácio se fala hoje pouco, pareceu-me interessante recordá-lo, o mesmo naturalmente não se justificando para o Paço da Ribeira sobre o qual há boa bibliografia.

34 *Obras*, II, 11, 15, 18, 24, 26. Note-se, no entanto, que o espanto do Vilão pode ter também apenas a ver com o traje de Apolo.

35 O Porteiro (Gilete na pena de Gil Vicente) faz pensar no antigo Secretário dos antigos templos de Apolo.

36 *Obras*, II, 14.

novo casal: Carlos encontrará em Isabel o suporte ético-cristão para o seu indispensável esforço imperial, assim pluralizando, muito possivelmente, o significado da sua divisa; *más avante*, nas conquistas e dominação dos seus, *más avante* na esfera de um humanismo religioso; crente e poderoso, nele brilharia a dupla face que os novos tempos exigiam a um monarca das Espanhas, mas, de Isabel, também o mundo ouviria falar... ainda que em mais baixa voz.³⁷

Nos seus dizeres e nos seus silêncios, os quatro pares de Romeiros não contrariam esta interpretação.

Disponhamo-nos a acompanhá-los.

São, alegoricamente enroupados, o Mundo (casa do Imperador) e a Flor da Gentileza (casa da Imperatriz), o Poderoso Vencimento (casa do Imperador) e a Virtuosa Fama (casa da Imperatriz), o Cetro Omnipotente (casa do Imperador) e a Prudente Gravidade (casa da Imperatriz), o Tempo Glorioso (casa do Imperador) e a Honesta Sabedoria (casa da Imperatriz).

Muito provavelmente, a sua ordenação não se faz ao acaso: o Mundo reclama espaço para as novas conquistas do César, quer expandir-se, albergar mais campos de flores e frutos, dar margem a que gentes outras louvem o poderio de quem se não contenta com o circuito já percorrido e sonha ir *avante*; o Poderoso Vencimento demarca parte dessa sonhada caminhada, as terras dos pagãos, a Turquia, de um modo muito particular; o Cetro Omnipotente requer os bens necessários para o incontroverso êxito da empresa (*el dinero es la guía l de la guerra*)³⁸ e, por fim, o Tempo Glorioso, como derradeiro triunfo (como em Petrarca) solicita a boa colaboração da roda da fortuna.

À Flor da Gentileza fica bem suavizar com amoroso requinte um Mundo que quer poder, o Vencimento tem jus à Fama, ou melhor, a uma Virtuosa Fama, que proclame a virtude no seu plural pregão, o Cetro, para ser onnipotente, precisa da Gravidade que lhe recomende a prudência, Tempo sem sabedoria é tempo perdido, com sabedoria honesta é tempo que avança com certos passos por certos rumos.

Romeiros de Carlos, Romeiras de Isabel assim se dão as mãos, solidariamente, para, com as suas preces, a seu modo, serem adjuvantes nas empresas programadas; com o Porteiro dialogam todos, dado o pressuposto de uma identificação, dos dois últimos pares, sabemos que entram a cantar, em conjunto, respectivamente, um *hino* e um *duo*;³⁹

³⁷ *Obras*, II, 16.

³⁸ *Obras*, II, 21.

³⁹ *Obras*, II, 20 e 22.

a Apolo, porém, rezam mais eles do que elas, apenas a Fama contrariando a norma, quando, com o companheiro, sintomaticamente alongando o ritmo do verso, ao deus encomenda forças para condignamente propagar os ecos das antevistas vitórias.

Lisonja a Carlos V? Ainda mais a roçar o nojento?

Não sejamos tão severos; talvez a concepção deste texto mais não seja do que uma tentativa de Gil Vicente, melhor ou pior conseguida, depende dos gostos, de entrar, também ele, no tal esquema de celebração alegórica italiano-flamenga que outros artistas europeus consagraram, não só, mas também, para o Imperador. Se confrontarmos a estruturação da sua parte central, com a contaminação entre valores guerreiros e valores humanistas, com os já aludidos, e por outros estudados, programas iconográficos das entradas dos esposos em Sevilha e em Granada e com as tapeçarias de *Los Honores*, sem hierarquizar grandezas nem debater perfeições, postas de lado pontuais coincidências, a verdade é que pontos de contacto não faltam; quem quiser que leve mais longe os cotejos já feitos.

Quanto à ausência de referentes bíblicos, greco-romanos, troianos ou carolíngios, fica ela compensada com o elenco apresentado no delirante sonho (a lembrar os *disparates* de Juan del Encina) do febril Autor que recita uma espécie de intróito ao texto: *disparatados* na forma de conviver e nas tarefas agendadas, nem por isso os grandes da antiguidade deixam de abrir, com um aceno para os espectadores, este gracioso auto em que um dos felicitados é realmente o novo César. E porque não? Aliás, se a lisonja fosse apenas bajulação, por lá não andariam as salpicadelas de humor que facilmente nos saem ao encontro.

Pelo que a Dona Isabel respeita, e diferentemente do que se passara com Dona Beatriz, é ela vista mais como a árvore, que ao lado do esposo, dará os seus frutos, do que como fruto da árvore que a fez desabrochar. O que não é pouco, porque só com ela e por ela se completará a missão de Carlos.

Menos afectuoso com Portugal, por menos solenizar a família real?

Não vejo porquê. Se não são os deuses do paganismo a proclamar a portuguesa valia, com altaneiro tom, é o Vilão Português, chegado ao *Templo* depois dos Romeiros, a endeusá-la com castiça linguagem e inqualificável prosápia:

[.....]
E mais acho-me enganado
porque Deos nam é castelhano
nem viera eu cá este ano

se disto fora enformado
mas nam é nada um engano.

Nunca vos eu darei bolos
porque como a noz é noz
Deos nasceu em Estremoz
e sa mãe em Arraiolos
e esta é a minha voz.
[.....]⁴⁰

E, se o nosso Vilão pouco parece importar-se com os problemas de Carlos V, deixemos também nós de neles pensar (menos mal se resolveram, de resto) e, dada a sensaboria de demasiado insistir em diferenças entre os textos, limitemo-nos a alguns reparos sobre o desigual tratamento das figuras dos dois deuses que às cerimónias teatrais presidem.

Do Olimpo a Almeirim, passando por Lisboa

Lidar com os deuses nunca foi problema para Gil Vicente, nem sequer nas obras mais cristocêntricas que escreveu, como os *Quatro Tempos* (a. 1521). Só que o fez em muitos e diversos tons, brincando mais ou menos, dando-lhes e retirando-lhes protagonismo, remetendo-os para conjuntos ou deixando-os isolados, com ademanes de algum respeito ou com jeitos de arrasar o seu saber; sempre, porém, com demonstrações de os não levar demasiado a sério.

Cortes de Jupiter e Templo d'Apolo são prova provada quer desta diversidade de paradigmas, quer de católicas travessuras aos senhores do Olimpo.

Sobre o pai de todos eles, com o qual já me entretive, vou limitar-me aqui a uma fotografia de reduzidas cores;⁴¹ porta-se com inegável dignidade, mas não deixa de ser um intermediário (e aliado) da divina Providência, que, em monólogo, abre o texto, e nos põe a par do que dele pretende: a convocatória de um concílio (conheceria Gil Vicente a *Eneida*, no original ou em versão espanhola?) para que, da acção conjugada do Mar, de deuses, ou de deuses-planetas e dos Ventos, resultasse pacífica e amena a viagem de Dona Beatriz para Sabóia; moderadas com tacto, graça e firmeza, as cortes tudo decidem pelo melhor, a Júpiter cabendo, de seguida, a graciosa ideia de imaginar o cortejo de peixes-acompanhantes que, com o Sol, a Lua e Vénus pelas mentes dos espectadores se irá desdobrando:

⁴⁰ *Obras*, II, 27.

⁴¹ «Um adeus com muitos sorrisos», *Leituras*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 2002.

[.....]
E por mais solenidade
e sua alteza folgar
sairão desta cidade
toda a geralidade
dos nobres por esse mar.

Não com velas nem com remos
mas todos feitos pescados
da feição que aqui diremos
que em tal caso os extremos
em extremo são louvados.
[.....]⁴²

A sinalização da família real estará a seu cargo, como regedor mais autorizado do desfile, como a seu cargo estará a chamada de Marte (*Mars*), quando a sua intervenção se afigura oportuna e, a conselho deste, a vinda a público da Moura encantada. Contente com os seus e com o cumprimento da promessa feita à Providência, quem sabe, profere as palavras que dão fim à representação.

Menos mal para quem implicitamente se aceita súbdito do Deus verdadeiro e aprendeu a honrar Portugal, a todos divertindo sem perda da própria reputação.

Não assim com Apolo, a propósito do qual, e para o poupar a grandes recriminações, o melhor que podemos dizer é que nos reconhecemos em algumas das suas encobertas censuras ao que à sua volta se passava (o excesso de clero improdutivo, por exemplo?). Deus do sol, da poesia, da música, tudo para ele parece ser pretexto para folguedos e palavras à toa, nem sequer aos sisudos Romeiros respondendo com o devido siso.

Da sua, aliás, simpática fisionomia fazem parte ousadas e (des)propósitos que muito devem ter dado que falar naquela corte onde não faltavam mal-humorados e censores:ei-lo que critica Deus, que converte mandamentos cristãos em mandamentos pagãos, que emparelha personagens, talvez, presentes com seres de outras esferas, que dança e canta à moda do povo, menosprezando tradicionais manifestações de culto.

Muito jactancioso, desde o início da sua primeira tirada, autoriza-nos a suposição de ter na memória o referente velho-testamentário da criação, para graciosamente questionar o modelo divino para a feitura do universo.

⁴² *Obras*, II, 37.

Com o poder imenso de Deus, teria ele construído um mundo muito diferente, mais amplo, *no lo hiciera tan chiquito*⁴³ (no que o Mundo-Romeiro virá a a dar-lhe razão), e alterado o xadrez da natureza que, tal como a via, mais desprazer do que prazer lhe dava. Assim, a terra não estaria no solo, mas os anjos sim, os peixes passariam para o céu e as estrelas para o mar, seriam de aço os homens e de prata as mulheres (mais beleza, mais fortaleza?).

Até aqui, liberdade de opinião, sem malícia de maior... De seguida, porém, esbate-se a revisão das origens, o afã de fazer diferente transita, sem apelo nem agravo, para a gente religiosa e a presunção quase se transforma em sanha: monjas pelos ares, monges de estopa e *fuego a su celda*,⁴⁴ frades plantados na terra de pernas para cima, como árvores, e *luego fuego fuego y san Marzal*⁴⁵ se deles não nascessem limões ou pêssegos, clérigos de manteiga, ao sol a derreterem (por desnecessários?).

Mas, sejamos justos, desabafos contra Deus e diatribes contra o clero, terminam com chave de ouro, isto é, com um bom conselho de quem não se engana no que diz:

Por acortar la carrera
no quiero más alargar
Dios há d'estar nel altar
y no andar mucho fuera
por la villa a negociar.⁴⁶

Dando o bom exemplo, sobe ele próprio ao altar e, numa segunda réplica (ou, se preferirmos, na continuação da anterior) passa Apolo à proclamação dos seus mandamentos, com o convite disfarçado a uma reviravolta nos primeiros preceitos da Lei; do que agora se trata é de converter o amor a Deus em amor humano (*amarás a las mujeres / lo más recio que pudieres*),⁴⁷ sob pena de infernal castigo, e de voltar costas aos conselhos dos parentes (para quê honrar pai e mãe?):

Darán al diablo el padre
y parientes más cercanos
y así a los hermanos
y a la vieja de su madre
y venga amor a las manos.⁴⁸

⁴³ *Obras*, II, 12.

⁴⁴ *Obras*, II, 12.

⁴⁵ *Obras*, II, 13.

⁴⁶ *Obras*, II, 13.

⁴⁷ *Obras*, II, 13.

⁴⁸ *Obras*, II, 13.

Durante o cortejo dos Romeiros, o endiabrado deus só deve aparentar seriedade quando silencioso (pelo menos, as orações são ditas convicta e pausadamente), porquanto, nas suas respostas às súplicas dos que intercedem pelo Imperador (e pela Imperatriz), não se importa de misturar alhos e bugalhos, ou seja, levemente responsabiliza pela execução das suas decisões pessoas vivas, talvez mesmo presentes, e figuras de um passado bem remoto (sobretudo profetas, talvez não inocentemente).

Um exemplo:

El amo me hablará
y el profeta Balán
y entrambos me hablarán
y luego a tu voluntad
ellos te despacharán.⁴⁹

Finalmente, da sua animada conversa com o Vilão, já sabemos quase tudo: começa por corrigir os seus rústicos modos, acrescentamos agora, mas acaba folgando com ele, o mesmo é dizer, acaba em amigável concordância com quem, aliás, tendo ido ao templo desinteressado de Carlos V, só pensava em mulheres e em folias, ao mesmo Apolo recusando qualquer submissão:

Eu nam vos hei d'adorar
porque Deos é português.⁵⁰

Significaria esta reviravolta, por parte de Gil Vicente, uma desconstrução da propiedade e da ligeireza de quem se permitia discordar do Deus verdadeiro?

Pode ser. Apolo não é Marte, mas a sua intercessão fora outrora muito querida, na era de gregos e troianos, pelo que se entendia que o buscassem os que pensavam nas lides que viriam; teatralmente falando, claro está, porque os tempos eram outros e convinha que ninguém pensasse que o dramaturgo deitava para trás os desígnios do Deus único e de quantos, na terra, o representavam.

Seja como for, diz-se que o auto não agradou à corte (a veneração a Carlos V não teria ajudado?)⁵¹ e, sobre a representação, não temos informes; implacável, a censura eclesiástica excluiu todo o texto da edição de 1586.

⁴⁹ *Obras*, II, 21.

⁵⁰ *Obras*, II, 27. Esta *graça* do Deus português parece ter sido da autoria de Torres Naharro, na comédia *Tinellaria*, com a intenção de revelar, da parte da personagem portuguesa, uma cómica e inofensiva basófia.

⁵¹ Cristina Firmino, *Têmplo*, Caixas Vicente, Lisboa, 1989, 30. Não há obviamente confirmação segura, apenas suspeitas.

Duas irmãs, duas despedidas: D. Beatriz partiu em Agosto e, para ela, se pensou num divertido acompanhamento marítimo durante um serão no Paço da Ribeira; D. Isabel foi para Espanha em Fevereiro, assistiu a um auto no aconchego do palácio de Almeirim, onde havia entradas e não saídas.

Uma foi duquesa, outra Imperatriz, diz-se que as duas foram boas esposas, mas só Isabel ficou imortalizada; se de outro modo não fora, pelo menos, naquele belíssimo retrato que o Imperador encomendou e que Gil Vicente bem teria gostado de admirar.

III

COMEDIA

El enredo en las comedias de Gil Vicente

JOSE ROSO DIAZ
Universidad de Extremadura

Un breve apunte sobre el concepto de enredo

Consideramos conveniente, antes de ocuparnos de las obras vicentinas, detenernos en la palabra *enredo*. Corominas registra por primera vez el término en 1604 y Covarrubias lo define en 1611 como “la mentira o la patraña bien compuesta donde diversas personas vienen a estar en trabajo”.¹ Se trata de una definición muy general que permite aplicar el recurso a diversos géneros, estén escritos éstos en prosa o en verso. No se trata, por tanto, de un elemento exclusivo del teatro, sino que viene a caracterizar a las obras que elaboran la acción a partir de la confusión de los personajes con el fin de mantener el interés del espectador hasta el final. Más tarde el concepto queda registrado también en el *Diccionario de Autoridades*, donde se explica que “enredo significa también enlace y trabazón artificiosa de unas cosas con otras, como el de las comedias y operas de los theatros, mezcladas de varios lances y texidas con arte para tener suspenso al auditorio”.² En esta definición se destaca como fin esencial de la comedia el mantener en suspenso a los oyentes. De ahí precisamente la importancia del recurso, que debe conseguir la complicación argumental. El enredo es, en todo caso, con frecuencia un elemento nuclear de la comedia. Define, de hecho, uno de los subgéneros de mayor éxito de la Comedia Nueva, la comedia de enredo, variedad genérica que tiene el lance y trabazón artificiosa como sustancia dramática dominante.³ La mayoría de los preceptistas

1 Cf. Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*. Barcelona, Alta Fulla, 1998.

2 Cf. *Diccionario de Autoridades*. Edición facsímil. Madrid, Gredos, 1990.

3 Cf., sobre la comedia de enredo, Felipe Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (Eds.), *La Comedia de enredo. Actas de las XX Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*. Ciudad Real, Universidad

clásicos⁴ destacaron la importancia del enredo para el mantenimiento de la acción utilizando un léxico amplísimo (maraña, traza, nudo, trampa, burla, invención, ingenio, etc). En los modernos diccionarios de términos literarios aparece como “situación peculiar de las comedias de intriga en la que los personajes se encuentran confusos por lo enmarañado de la trama y lo extraño de ciertos comportamientos y sucesos, lo que da lugar a malentendidos e incertidumbres que provocan la impaciencia de aquéllos y la búsqueda ingeniosa de soluciones para lograr sus objetivos”.⁵ En estas definiciones se toma ya al enredo como algo exclusivo de la comedia.

El enredo, en general, viene a definir a la literatura de carácter fantástico, inventada y no real, donde el tema principal es el amor y los problemas que conlleva. Son, por regla general, obras básicamente cómicas y de entretenimiento, donde la complicación se resuelve con un final feliz. Aquí el enredo es entendido como elemento constitutivo de la acción cómica. En el teatro español del XVI fue repetidamente utilizado, y no sólo por los dramaturgos de finales de siglo, como bien demuestra Torres Naharro en las comedias a fantasía, “que son de cosa fantástica y fingida que tenga color de verdad aunque no lo sea”.⁶ El recurso aparece también en la obra dramática de Gil Vicente. De su estudio en las comedias vicentinas nos ocupamos a continuación.

El corpus de obras: las comedias de Gil Vicente

La obra dramática de Gil Vicente ha sido objeto de diferentes clasificaciones. El problema se planteó ya en 1562 con la primera edición de la *Copilaçam*, cuando el editor, su hijo Luis Vicente, la divide en cuatro bloques genéricos: “comédias”, “farsas”, “obras de devoçao” y “tragicomedias”. En cambio casi cuarenta años antes, hacia 1522, el propio autor, en la *Carta-Prefácio* al Rey don João III que acompaña a *Don Duardos*, ofrece una clasificación en tres categorías: “comedias”, “farças” y “moralidades”. Desde entonces las clasificaciones se han multiplicado, sobre todo dentro de los estudios de la crítica moderna. De la cuestión se ocuparon, entre

de Castilla-La Mancha, 1998; Frédéric Serralta, “El enredo y la comedia: deslinde preliminar”, en *Criticón*, 42, 1988, pp. 125-137.

4 Cf., sobre esta cuestión, Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y del Barroco*. Madrid, Gredos, 1972.

5 Cf. Demetrio Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios*. Madrid, Alianza, 2000.

6 Cf. Torres Naharro, *Propalladia*. Ed. facsímil de la Real Academia Española. Madrid, Arco Libros, 1990, p. iii.

otros, Teófilo Braga,⁷ J. Saraiva,⁸ I. S. Révah⁹ o L. Keates.¹⁰ En todos ellos, que siguen criterios muy variados, se mantiene el género comedia.

No resulta difícil, en principio, dar una definición del concepto de comedia, debido, sobre todo, a que esta se hace en contraposición a la de tragedia (final feliz/final triste; personajes normales/personajes elevados; estilo bajo/estilo alto). Sin embargo tarea más ardua es determinar qué entiende Gil Vicente por comedia,¹¹ qué elementos configuran en su época el género. Para responder a estas preguntas la crítica ha tratado de aclarar la formación de la comedia vicentina y de rastrear las ideas que sobre la comedia tienen los escritores de los siglos XV y XVI.¹² Así Elder Alonso¹³ encontró en la comedia clásica antecedentes de rasgos que aparecen también en Gil Vicente; para Eugenio Asensio¹⁴ existen elementos de los momos cortesanos que se repiten también en estas piezas y, en general, para muchos críticos¹⁵ la

7 Diferencia entre un “teatro hierático”, “un teatro aristocrático” y “un teatro popular”. Cf. Teófilo Braga, *Gil Vicente e as origens do teatro nacional*. Porto, 1898, pp. 276-277.

8 La clasificación que ofrece es mucho más amplia y comprende nueve géneros: “misterio”, “moralidades”, “fantasía alegórica”, “peça de milagres”, “teatro romanesco”, “farsa”, “égloga”, “sermon joyeux” y “monólogo”. Cf. J. Saraiva, *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*. Lisboa, 1981, pp. 74-75.

9 Establece una división en tres partes: “Les farces allégoriques”, “les farces et les comédies allégoriques” y “les comédies romanesques”. Cf. I. S. Révah, “La Comedia dans l’oeuvre de Gil Vicente”, en *Bulletin d’Histoire du Théâtre Portugais*, II, 1951, pp. 32-33.

10 Ofrece una clasificación más abierta a partir de la función que más o menos sobresale en ellas: divertimentos, piezas satíricas y piezas de carácter edificante. Las comedias entrarían a formar parte de los divertimentos. Cf. L. Keates, *O teatro de Gil Vicente na Corte*. Lisboa, 1988, pp. 95-114.

11 Cf. Manuel Calderón Calderón, “Una aproximación a las comedias de Gil Vicente”, en *Caligrama*, IV, 1991, pp. 185-212; María Luisa Tobar, “Toda comedia empieza en dolores. Notas en torno a la comedia de Gil Vicente”, en *Nuovi Annali della Facoltà di Magisterio dell’Università di Messina*, IV, 1986, pp. 759-783.

12 En el siglo XV Juan de Mena, en el segundo preámbulo de la *Coronación*, expone sus ideas sobre la comedia al advertir la existencia de tres estilos en poesía: “el tercero estilo es comedia, la cual trata de cosas bajas y pequeñas y por bajo y homilde estilo y comienza en tristes principios y fenece en alegres fines, del cual usó Terencio”. Para Hernán Núñez la comedia es “según los griegos, una comprensión del estado civil y privado sin peligro de la vida, espejo de las costumbres, imagen de la verdad”. Cf., sobre esta cuestión, F. Sánchez Escribano y A. Porcheras Mayo, *op. cit.*, pp. 20-24.

13 Cf. Elder Alonso, *Teoría de la comedia*. Barcelona, 1978, especialmente el capítulo IV.

14 Cf. Eugenio Asensio, “De los momos cortesanos a los autos caballerescos de Gil Vicente”, en *Estudios portugueses*. París, 1974, pp. 116-132.

15 Cf., sobre esta cuestión, L. F. Rebolledo, *O Primitivo Teatro português*. Lisboa, 1977; Ana M^a Alves, “A Etiqueta de Corte no Período Manuelino”, en *Nova História*, 1 (maio 1984), p. 3-26; Michel Garcia, “L’emergence d’un espace théâtral en Castille a la fin du Xve siècle”, en *Recherches ibériques et cinematographiques*, 8-9, 1988, pp. 16-26.

importancia de las manifestaciones parateatrales, donde el espectáculo es fundamental, es más que considerable para explicar el nacimiento de la comedia vicentina. Este autor evidencia, en opinión de Reckert,¹⁶ un paso más en el desarrollo del teatro al convertir todas estas manifestaciones en auténtica dramaturgia. Algunos críticos, además, han señalado con cierta insistencia la posibilidad de que Gil Vicente conociera la *Propalladia* de Torres Naharro, de notable difusión entre 1517 y 1573, y de que aplicase en sus obras la fórmula dramática naharresca, fundamental según Gillet y Pérez Priego para la aparición de la Comedia Nueva y de la comedia de enredo. Algunos, incluso, han llegado a precisar que al menos el primer contacto pudo producirse en 1514 con la embajada enviada por Don Manuel I al Papa León X, que asistió a la representación de la *Comedia Trofea*. Gil Vicente, sea como fuere, no nos dejó una exposición teórica de sus principales formas dramáticas. Para conocerla nos debemos basar casi exclusivamente en el análisis de sus propias piezas. Las comedias vicentinas presentan, efectivamente, una serie de características comunes. En ellas abundan las acotaciones escénicas, elementos de comicidad, el final feliz y la combinación de temas, códigos y personajes literarios, la búsqueda de una complicidad con el espectador y los parlamentos iniciales (en boca de un licenciado, de un viudo, de un filósofo, a veces casi como un tipo de entremés). Ofrecen, también, una amplia galería de personajes en detrimento de la construcción dramática o de la profundización psicológica, tienen como objetivo principal divertir a la Corte con temas y argumentos que proceden de la mentalidad cortesana. Al ser obras más extensas y elaboradas la intriga suele estar mejor construida que en otras obras suyas, pero a veces se observa en ellas la falta de unidad dramática que produce importantes desequilibrios escénicos. Presentan también un lenguaje que se caracteriza por la variedad (desde el aristocrático hasta el sayagués)¹⁷ y una marcada tendencia a la utilización del escenario múltiple.

El propio autor, en unos versos de la *Comédia sobre a divisa da Cidade de Coimbra* (1527) nos ofrece, al menos, unos rasgos distintivos de la comedia. Distingue las farsas de las comedias en función de su estilo:

Já sabeis, senhores,
Que toda comédia começa em dolores,
E inda que toque cousas lastimeiras,

¹⁶ Cf. Stephen Reckert, "Gil Vicente y la configuración de la Comedia", en *Literatura en la época del Emperador*. Salamanca, 1988, pp. 165-180.

¹⁷ Esta modalidad lingüística arrusticada, que aparece en el teatro en el siglo XV y que se convirtió en un rasgo identificador de los serranos, pastores y labradores, es utilizada en las piezas de principios del siglo XVI como recurso para crear un ambiente rústico y realista.

Sabei que as farsas todas chocarreiras,
 Não são muito finas sem outros primores”.¹⁸

En primer lugar se indica que la comedia debe suponer una progresión del dolor a la alegría y, en segundo lugar, que tiene un estilo más elaborado y artificioso que el de la farsa. La primera de estas características nos acerca, sin duda, a Naharro, que considera que el género cómico debe tratar “notables y finalmente alegres acontecimientos”.¹⁹

La vida dramática de Gil Vicente se desarrolla entre los años 1502 y 1536. A lo largo de estos años escribió más de 40 piezas, doce de ellas en castellano. Nosotros nos ocuparemos de piezas pertenecientes al grupo de la comedia. Trabajaremos con las obras más representativas. Se trata de las siguientes:

Comedia del viudo (antes de 1513?)²⁰

Comedia de Rubena (1521)²¹

Tragicomedia de Don Duardos (1522?)²²

Tragicomedia de Amadís de Gaula (1523?-1524?)²³

Floresta de enganos (1536)²⁴

La comedia del Viudo (1513?)

La *Comedia del Viudo* ha sido duramente criticada por los estudiosos que han destacado una y otra vez su poca cohesión dramática. Dámaso Alonso llegó a afirmar que esta obra presenta dos acciones paralelas con casi ninguna ligazón estructural entre sí. Estas dos acciones evidencian la existencia de dos partes en la comedia. En la primera, en la que Zamora Vicente creyó ver una técnica dilatoria de la acción con la intención de generar un contraste de tono y de ritmo con la parte siguiente, difícilmente

18 Cf. *Copilaçam de todas las obras de Gil Vicente*. Lisboa, 1562. Ed. facsímil de la Biblioteca Nacional de Lisboa, 1928, f. 107v.

19 El Prohemio de la *Propalladia* es de gran valor para conocer las ideas que sobre la comedia existían en aquel tiempo. Cf. Torres Naharro, *ed. cit.*, p. iii.

20 Cf. Gil Vicente, *Comedia del Viudo*, en Gil Vicente, *Teatro castellano*. Edición de Manuel Calderón y estudio preliminar de Stephen Reckert. Barcelona, Crítica, 1996, pp. 113-152.

21 Cf. Gil Vicente, *Comédia Rubena*, en Gil Vicente, *Obras*. Porto, Lello&Irmão, 1965, pp. 815-874.

22 Cf. Gil Vicente, *Tragicomedia de Don Duardos*, en Gil Vicente, *Teatro castellano*. Edición de M. Calderón y estudio preliminar de Stephen Reckert. Barcelona, Crítica, 1996, pp. 187-262.

23 Cf. Gil Vicente, *Tragicomedia de Amadís de Gaula*, en Gil Vicente, *Teatro castellano*. Edición de M. Calderón y estudio preliminar de Stephen Reckert. Barcelona, Crítica, 1996, pp. 275-318.

24 Cf. Gil Vicente, *Floresta de enganos*, en Gil Vicente, *Obras*. Porto, Lello&Irmão, 1965, pp. 943-986.

se puede hablar de conflicto dramático.²⁵ En cambio en la segunda, donde se va a desarrollar el tema amoroso, nos vamos a encontrar con el enredo.

La comedia comienza con el lamento del viudo por la pérdida de su esposa. Un fraile intenta consolarlo, pero poco después un compadre critica a las mujeres, lo que permite la creación de una pequeña discusión entre éste y las hijas del viudo con la que se cierra la primera parte. Esta parte es significativamente inferior a la que le sigue pues ocupa 388 versos de los 1056 que tiene la pieza. En ella no hay enredo, no encontramos un conflicto que complique la acción, sino únicamente una discusión en la que diferentes personajes exponen y defienden sus ideas sobre la mujer.

La obra continúa en una segunda parte mucho más interesante para nosotros. Esta se inicia con una acotación que descubre la situación de don Rosvel:

Segue-se como dom Rosvel, príncipe de Huxónia, se enamorou destas filhas do Viúvo, e porque não tinha entrada nem maneira pera lhes falar, se fez como trabalhador ignorante e fingio que o arrelaram na rua, e entrou acolhendo-se a sua casa.²⁶

La acotación es interesante por varios motivos. En primer lugar porque nos informa de un tiempo pasado y no representado en la acción en el que el personaje se enamoró de las hijas del viudo, con las que no podía hablar. Es decir, la historia de estos amores empieza en la mitad del asunto, *in medias res*, recurso que será muy utilizado después en la comedia barroca. En segundo lugar porque nos explica la transformación que ha sufrido el personaje con el fin de estar cerca de sus enamoradas. Se trata de un cambio transocial de personalidad. Es príncipe de Huxónia, pero se hace pasar por trabajador ignorante. La preparación de este engaño, la determinación de fingir una nueva identidad, hay que situarla precisamente en esa parte no representada. Gil Vicente, con esta acotación, está poniendo en situación a los espectadores para que puedan interpretar de forma recta la acción.

La acción se desarrolla a partir de un engaño muy provechoso para el tratamiento del tema del amor, que tiene una gran importancia en esta parte de la pieza.²⁷ Don Rosvell se hace pasar por un humilde trabajador y solicita a Paula y Melicia, hijas del viudo, un empleo en su casa:

²⁵ *La comedia del Viudo*. Edición, notas e introducción de A. Zamora Vicente. Lisboa, Publicações do Centro de Estudos Filológicos, 1962, p. 22. De esta cuestión se han ocupado también otros editores de la obra, como Thomas Hart o Dámaso Alonso.

²⁶ Gil Vicente, *ed. cit.*, p. 127.

²⁷ Cf., sobre el tema del amor, Stanislav Zimic, "Estudios sobre el teatro de Gil Vicente (Obras de tema amoroso)", en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LVIII, 1982, pp. 5-66.

ROSVEL: Soy d'acullá,
Del Villar de la Cabrera.
Llámome Juan de las Broças;
D'encabito, del llugar
Natural,
Hermano de las dos moças.
Sé hazer priscos y choças
Y un corral.
PAULA: Ora, pues, vete en buen hora.
ROSVEL: ¿Y si yo soy Juan de las Broças,
Gaitero?
PAULA: ¡Eso es menester ahora,
Cómo están ledas las moças!
MELÍCIA: Ve, cabrero.
ROSVEL: No tengo ahora a dónde ir.²⁸

Se observan en este fragmento alguno de los recursos que dramáticamente se exigen para que la nueva personalidad resulte verosímil. Aparece, por ejemplo, el cambio de nombre. Gil Vicente, como muy bien señala Manuel Calderón, último editor de la comedia, ha optado por un nombre muy característico de la tradición popular, Juan. Pero no se conforma con ello, sino que añade a éste un identificador rústico, “de las Broças”; es decir, de las breñas, lugar montañoso lleno de maleza. Incluso se incluye el nombre de un pueblo, Villar de la Cabeza, que está situado en la sierra de León. Nos encontramos también aquí la adaptación del habla del personaje al disfraz que está utilizando. Efectivamente don Rosvel imita el habla rústica de los pastores porque ha de guardar el decoro que su disfraz exige. Recurre, por tanto, al sayagués. Y, poco más tarde, aparece el recurso del cambio de oficio y existen algunas referencias al vestuario (por ejemplo llevar zurrón):

ROSVEL: Si me dais buena soldada...
Trabajar,
Yo bien tengo de servir
En ganado y en sembrada.
Y cavar,
Ir por leña y al molino,
Traer mato para'l horno
Y aun cozer,
Vindimiar y coger lino,

²⁸ Gil Vicente, *ed. cit.*, pp. 127-128.

Hazer lino y poner torno,
 Si es menester.
 No, cuant' es de servicial,
 No venga el diablo acá
 Que más haga.²⁹

El objetivo que persigue este engaño es conseguir un trabajo en la casa del Viudo que mantenga a don Rosvel muy cerca de sus hijas, a las que ama. Don Rosvel aparece disfrazado en escena como un rústico grosero, de forma similar a los pastores de Enzina, circunstancia que veremos una y otra vez repetidas en las obras dramáticas de Lope de Vega. Aquí el engaño y el disfraz se han puesto al servicio de la acción dramática y posibilitan el desarrollo, sobre todo, del tema del amor.

Sin embargo Gil Vicente no va a complicar la acción a partir de la nueva identidad creada. Tan pronto como el Viudo se ausenta, el joven Rosvel empieza a requebrar a sus hijas. Las damas comprenden, entonces, por el lenguaje que utiliza el personaje y que ahora responde a su verdadera calidad de príncipe, que no están ante un rudo porquerizo:

ROSVEL: Bien lo sé, por mi ventura;
 Que si yo no lo supiera
 No penara.
 Dambas vi por mi tristura:
 Antes no nacido fuera
 Que os mirara.
 PAULA: ¡Jesú, Jesú, Jesú!
 Más es esto que pastor.
 MELÍCIA: Como hay Dios;
 ¡y nós llamávamosle tú!
 Dezidnos por Dios, señor:
 ¿quién sois vos?³⁰

Es entonces cuando se descubre. Viudo no está presente y él puede abandonar el estilo pastoril, para mostrar un conocimiento perfecto del lenguaje del amor cortés. Se produce entonces la anagnórisis. Es don Rosvel “hijo de duque y de duquesa” y viene disfrazado porque se ha enamorado de las dos hermanas. Sin embargo éstas le piden que se vaya y no provoque la deshonor de su padre. El conocimiento de la verdad no trae aparejado ni peripecia (más complicación en la acción) ni cambio de

²⁹ Gil Vicente, *ed. cit.*, p. 130.

³⁰ Gil Vicente, *ed. cit.*, p. 134.

fortuna.³¹ El personaje no cambia de situación: sigue sirviendo a las damas. Es interesante el hecho de que el reconocimiento no se deba a la narración de una tercera persona, como ocurre en las obras de Torres Naharro. Es el personaje el que, sin reflexiones que lleven al convencimiento de la necesidad de comunicar la verdad, se descubre a sí mismo. El Viudo regresa y las hermanas no delatan al joven, lo que las convierte en cómplices. Sólo Viudo permanece engañado. Por eso ante el anuncio de que tiene concertado los casamientos de sus hijas, don Rosvel, Juan de las Broças todavía para él, le engaña al afirmar que llora desconsoladamente por la muerte repentina de una hermana:

ROSVEL: Lloro una hermana
 Que poco ha se ha morido
 Supitaña.
 Quiero llevar el ganado
 A unos valles sombríos
 Y tristoños.
 Donde se harte el cuitado
 De oír los gritos míos
 Muy medoños.
 (...)
 Yo me voy ora a rezar
 Que Dios haga a tu contento
 Aquel marido.³²

El engaño es importante para la resolución de la acción, ya que muestra a las damas que el sentimiento amoroso de Rosvel es sincero, ya que incluso éste quiere convertirse en penitente de amor que busca un lugar retirado, a la manera de otros amantes leales desdeñados. La actitud, por tanto, de las dos jóvenes cambia y la acción se resuelve, tras la llegada del hermano de Rosvel, con el casamiento de los dos hermanos, de gran nobleza, con las dos hermanas, casamientos que tienen que ser aceptados finalmente por el padre Viudo. El final de la pieza es feliz, la obra termina en bodas. Las bodas significan volver al orden social bajo la protección de Dios. No debemos olvidar que la búsqueda del amor se inició con un engaño y al margen de la autoridad paterna. Las bodas son, en definitiva, resultado de la voluntad divina. Dice Paula “Pues Dios nos quiso ampular,/ y nos casó” o Rosvel “Dios y la ventura quiso, y también yo”.³³

31 Cf. Patricia Garrido Camacho, *El tema del reconocimiento en el teatro del siglo XVI*. Madrid, Támesis, 1999.

32 Gil Vicente, *ed. cit.*, p. 143.

33 Gil Vicente, *ed. cit.*, pp. 149-150.

Analizado el uso del recurso del enredo en la comedia podemos concluir que no se da en toda la obra. Aparece únicamente en la segunda parte, donde es importante para el desarrollo de la acción. Se construye a partir del engaño consistente en la creación de una nueva identidad. Este engaño reúne en la acción todas las convenciones que hacen que el recurso sea verosímil (el cambio de nombre, el cambio de vestuario y de oficio), aunque no es aprovechado para generar en la acción grandes complicaciones. El lenguaje es particularmente importante, porque aparece un doble registro del lenguaje de don Rosvel, el vulgar de su apariencia y el cortesano de su condición de noble. Esta dualidad es útil para revelar las verdaderas pretensiones del protagonista. De hecho es descubierto pronto por el mismo agonista que lo creó. Esta anagnórisis no va a suponer ni peripecia, ni cambio de fortuna. El enredo, como hemos visto, permite en la pieza el tratamiento del tema del amor. La historia de amor, además, comienza *in medias res* y supone la existencia de un personaje engañador, que sufre un cambio transocial de identidad (príncipe que se hace pasar por grosero rústico), unos cómplices y un engañado. La dinámica lógica de la acción lleva al personaje engañador a realizar otro engaño que es fundamental para el desenlace. El enredo, en definitiva, posibilita un final feliz en bodas.

La Comedia de Rubena (1521)

La comedia *Rubena*, escrita mitad en portugués y mitad en castellano, fue compuesta en 1521 para ser representada ante el futuro rey Juan III de Portugal. Tavani la considera la primera comedia de Vicente que pertenece al género romanesco-sentimental, hecho que probablemente se deba a la publicación de la *Calamita* en la edición de la *Propalladia*. Es, además, una de las obras más extensas de este dramaturgo ya que supera los 1500 versos y tiene, como han señalado los estudiosos del teatro vicentino, una buena trabazón dramática y una mejor definición de los personajes.

La obra, dividida en tres actos, cuenta la historia de Rubena, que enamorada perdidamente de un clérigo mozo, se entrega a él con la mala fortuna de quedar embarazada. Sale de su casa, deshonrada, para tener a su hija, que es criada primero como una pastorcilla y, más tarde, como heredera de una gran señora. La obra exige, la utilización de un escenario múltiple ya que la acción se sitúa en tiempos y lugares diferentes. Rubena sólo aparece en la primera parte.

La obra se inicia *in medias res*. Gil Vicente, con el fin de dar a conocer al público la situación de Rubena, pone en boca de un Licenciado, figura que sólo aparecerá para narrar hechos importantes para el desarrollo de la acción y que no puede ser considerado propiamente personaje, en un monólogo, la triste historia de Rubena con la función de actualizar al público el conocimiento de la situación de los personajes:

LICENCIADO: En tierra de Campos allá en Castilla
Había un abad, que allí se moraba,
Tenía una hija que mucho preciaba,
Bonita, hermosa a gran maravilla.
Un clérigo mozo, que era su criado,
Enamorose d' aquella doncella;
La conversación acabó con ella
Lo que no debiera haber comenzado.
Llamaban a ella por nombre Rubena:
Hallóse preñada, el mozo huyó;
Todos sus meses arreo³⁴ encubrió,
Que viva persona sabía su pena.³⁵

Gil Vicente está aprovechando también aquí un tiempo pasado no representado, que resulta importante para el desarrollo del enredo y de la acción de la comedia. Está ofreciendo también al espectador datos para que pueda interpretar bien los sucesos que están acaeciendo en la acción. La queja de Rubena se entiende perfectamente porque ha sido engañada. Ella quiere ocultar su embarazo a su criada Benita. Para ello recurre a un hablar polisémico y ambiguo, que el público podía perfectamente comprender, muy cercano al hablar equívoco, recurso más tarde muy utilizado en la Comedia Nueva y reivindicado por Lope incluso en el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Pide a la Partera que disimule cuando esté presente Benita. La Partera fingirá que bendice a Rubena para que la criada no entienda lo que está ocurriendo en la escena. En esta primera parte el enredo viene dado por un engaño que se produce en la prehistoria de la acción.

La dama, deshonrada, ha tenido en secreto su embarazo y quiere, triste, mantener también en secreto el parto. Sin embargo, la deshonra inicial de la dama no ha sido tomada como base para conseguir una acción en la que ella busque al galán que le engañó para intentar casarse con él. Tampoco se desarrolla el tema del honor y la honra o el de las relaciones paternofiliales. Del padre de Rubena sólo conocemos que es celoso, pero no aparece como personaje. Tampoco se aprovecha el motivo para desarrollar el tema del amor. Lo que ahora parece interesar a Gil Vicente es el origen de Cismena, personaje protagonista en las dos partes restantes de la pieza. De esta forma estamos ante la prehistoria de la historia de Cismena. No importa desarrollar ningún tema más a partir de Rubena. Gil Vicente, de hecho, limita su función a mostrar su tristeza, el dolor y el llanto por haber sido engañada. Sin embargo, esta

34 "Arreo": "sin parar", leonesismo.

35 Gil Vicente, *ed. cit.*, p. 819.

parte es importante porque permite al dramaturgo construir al personaje de Cismena a partir del recurso de los orígenes ignorados, que es muy útil para el enredo ya que favorece el conflicto interior del personaje al actuar y pensar conforme a la calidad que tiene y que no considera propia. Rubena permanecerá en el monte, mientras que su hija será criada por unos pastores. Ante la deshonra, la joven madre decide retirarse a la montaña como ermitaña:

LICENCIADO: Hagamos ahora mención y querena,
 En esta segunda cena en que estamos,
 De cómo enviaban los villanos amos
 Guardar el ganado la niña Cismena,
 Y de cinco años muy linda y serena
 Su ganadico por sí careaba;
 Y con pastorcicos villanos andaba,
 Asegún que luego mostrar se os ordena.³⁶

Efectivamente la infancia de Cismena transcurre cuidando el ganado con otros pastorcillos. Desconoce su origen hasta que, al final de la parte segunda, descubre que su madre era extranjera y principal, lo que le lleva a hacerse numerosas preguntas.

En esta segunda parte el enredo reside en el recurso de los orígenes ignorados. Sin embargo este recurso no va a ser ampliamente desarrollado con el fin de complicar la acción. Al contrario, la parte concluye, al menos parcialmente, con el descubrimiento de la verdad.

En la tercera parte se nos presenta a Cismena como rica heredera que es pretendida por numerosos galanes. Ella rechaza una y otra vez a todos. Existe, no obstante, un galán que está enamorado de ella y, disfrazado, se ha hecho pasar por paje de un caballero para poder verla. Una acotación nos explica esta situación:

Hum Principe da Syria veio desconhecido a ver a cidade de Creta, e tanto que vio a Cismena, ficou perdido por ella, e determinou de a servir d'amores, e se pos por page de Felicio, assi desconhecido, porque indo com elle a visse. E foi em sua companhia áquellas montanhas onde Felicio determinou de acabar seus dias.³⁷

Aunque Clita, criada de Cismena, sospecha que dicho Paje tiene más calidad de lo que se presume:

³⁶ Gil Vicente, *ed. cit.*, p. 842.

³⁷ Gil Vicente, *ed. cit.*, p. 869.

CLITA: Deve ser filho de rei
Ou d'algum grande senhor
Este page que aqui vem
Com Felicio, e jurarei
Que he mais vosso que ninguem.³⁸

Estamos, por tanto ante el recurso del príncipe disfrazado. El disfraz, como vemos, es un elemento dramático utilizado por el dramaturgo para dotar de dinamismo y de intriga a la acción y, también, para establecer una complicidad con los espectadores. El mismo recurso lo hemos visto ya utilizado en la *Comedia del Viudo* y lo veremos de nuevo en *Don Duardos*. Algunos críticos consideran que Gil Vicente lo podría haber tomado de la *Comedia Aquilana*, aunque otros sostienen que el uso del disfraz rústico tiene una larga tradición literaria y fue utilizado también en otras obras, tanto en églogas como en el romancero y en la novela pastoril.

Poco después, tras la muerte de Felicio, a quien este príncipe supuestamente servía se descubre a Cismena:

Príncipe de Siria, Señora,
Que por page me metí
Y por vuestro estoy aquí:
¿qué haréis de mí, ahora?³⁹

Garrido Camacho, al estudiar la comedia, señala que esta declaración no hace cambiar de forma inmediata a Cismena. Es decir, este descubrimiento no trae consigo peripecia y cambio de fortuna. La obra termina con final feliz en bodas, aunque no se llega a descubrir, cosa en cambio que sí sabe el público, que Cismena es noble.

El estudio del enredo en la *Comedia de Rubena* de Gil Vicente nos permite destacar la importancia del tiempo pasado no representado, las actualizaciones en la situación de los personajes a partir de parlamentos de una figura (que cumple únicamente esa función en la pieza) o a partir de las acotaciones y el recurso *in medias res*. El engaño es el motor de la acción. Provoca la deshonor de Rubena, su decisión de salir de casa y vivir como una ermitaña, los disimulos del parto, que lleva al personaje casi a utilizar el hablar equívoco. El dramaturgo se vale también del recurso de los orígenes ignorados y del disfraz, recursos a partir de los cuales establece numerosos guiños con el espectador que entiende en cada momento de forma recta los sucesos que acaecen en la acción. El tema del príncipe disfrazado no va a tener un gran desarrollo, ni complicará en exceso la acción. Va a ser, de hecho, pronto

³⁸ Gil Vicente, *ed. cit.*, p. 869.

³⁹ Gil Vicente, *ed. cit.*, p. 874.

descubierto, y no va a provocar ni peripecia ni cambio de fortuna. La obra terminará en final feliz, aunque no quede claro, ni importe para la boda, el origen de Cismena, noble evidentemente como sabe el público.

Don Duardos (1522?)

Don Duardos es, sin duda alguna, una de las mejores obras de Gil Vicente. Escrita, según Revah, en 1522, no se llegó a representar por haberse suspendido las representaciones teatrales en la corte a causa de la muerte del rey en 1521. De notable extensión, tiene más de 2000 versos, es probable que estuviera destinada a la lectura y no a la representación. Algunos críticos consideran que el parón en la representación de obras pudo ser aprovechado por el dramaturgo para comenzar una nueva etapa en su teatro. La pieza, muy conocida en España desde la edición magistral de don Dámaso Alonso, está basada en una novela de caballerías, *Primaleón*, hecho que explica la abundante presencia de elementos caballerescos en ella. Lo esencial de la pieza es el tratamiento del tema del amor con autonomía de las condiciones sociales que en la época se imponen a los individuos. Para desarrollarlo se recurre al engaño, al enredo.

Don Duardos, príncipe inglés, es un valeroso caballero que llega a la Corte de Constantinopla para luchar contra el hijo del emperador, Primaleón, a fin de vengar a la dama Gridornia. Flérída, la hija del emperador, intenta separar a los dos caballeros y se enamora inmediatamente de Don Duardos. Pero don Duardos viene con el rostro cubierto y por este motivo no puede ser reconocido ni identificado por Flérída. Por ello le pide al misterioso caballero que le revele su identidad:

FLÉRIDA:	¿Ansí, noble cavallero, Os vais sin más descubrir?
DOM DUARDOS:	Yo vendré. Cobraré fama primero, Si amor me dexa bivar; Mas... ¡no sé!
FLÉRIDA	Diviérale preguntar Su nombre, por lo saber, Y hize mal.
ARTADA:	Si no es el Donzel del Mar, Don Duardos deve ser, Que es otro tal. ⁴⁰

⁴⁰ Gil Vicente, *ed. cit.*, p. 191.

La intervención de Artada es muy oportuna porque señala que valentía tal sólo puede tenerla el valeroso don Duardos. De esta forma se está ensalzando al personaje. El público, por otra parte, sabe que se trata de don Duardos, es decir, domina por completo la acción. El recurso del desconocimiento de un personaje favorece mucho la intriga; de hecho Flérída intentará a lo largo del resto de la obra averiguar quién es ese hombre del que se ha enamorado.

Don Duardos, por su parte, también ha quedado prendado de Flérída. Incluso llega a olvidar a Gridornia. Pide consejo a Olimba, porque no sabe cómo enamorar a Flérída. Olimba responde, por tanto, a la figura del consejero que con tanta frecuencia va a aparecer en el teatro barroco. El consejero induce al engaño y con ello permite el desarrollo de la intriga:

DOM DUARDOS: Dezidme, señora ifanta:
Flérída, ¿cómo la haveré?⁴¹

(...)

OLIMBA: Cúmpleos mudar la vida
Y el nombre y el estado
Y el vestido.

(...)

Iros hes a su hortelano
Vestido de paños viles,
Con paciencia,
De príncipe hecho villano.⁴²

Nos encontramos aquí con el recurso del cambio de personalidad. Se trata, en concreto, de la preparación de un engaño. Se han tenido en cuenta todas las convenciones que se necesitan para desarrollar el recurso: el cambio de nombre, el cambio de estado, el cambio de vestido y el cambio de oficio. Se trata de un cambio transocial de personalidad. Este engaño va a tener mucha importancia para el desarrollo de la acción. Casi hasta el final de la obra nos vamos a encontrar a don Duardos como hortelano. Efectivamente el engaño pronto se realiza y afecta a varios personajes en distintos niveles. Don Duardos tiene que engañar, en primer lugar, a los jardineros de palacio para estar cerca de Flérída. Consigue que crean que quiere ser hortelano y, con la promesa de encontrar un tesoro en la huerta, logra la complicidad de Julião y Constança:

JULIÃO: pero, ¿dónde sois, hermano?

⁴¹ Gil Vicente, *ed. cit.*, p. 203.

⁴² Gil Vicente, *ed. cit.*, p. 205.

DOM DUARDOS: D'Inglaterra.
 JULIÃO ¿Y qué mandáis?
 DOM DUARDOS: Querría ser hortelano
 Si vos me lo enseñáis.
 Y quiero dezirlo llano:
 En esta huerta, señor,
 Está terrible tesoro
 De infinitas peças d'oro
 Y sólo yo soy sabidor,
 Esto es cierto.
 Hagamos un tal concierto
 Que me tengáis simulado,
 Y de vos perdé el cuidado
 Si tenéis esto encubierto
 JULIÃO: A la infanta ¿Qué diremos
 Se os quiere aquí andar?
 CONSTANÇA: Por hijo puede passar;
 Julián le llamaremos.⁴³

Varios aspectos debemos destacar de este engaño. En primer lugar el hecho de que la lógica del primer engaño lleva a la realización de otros no sólo para el desarrollo de la intriga o una acción bien trabada, sino también para dar verosimilitud a éste. En segundo lugar la aparición de cómplices, que permiten desarrollar la intriga sin dominar totalmente los hechos que acaecen en la acción, ya que ellos, aunque engañan, son también engañados al desconocer el origen y las intenciones verdaderas de ese trabajador, que en realidad es el príncipe Don Duardos. En tercer lugar, la existencia de un lugar para el enredo. El enredo se desarrolla en el Pomar, que es, según *Autoridades*, el sitio, lugar o huerta donde hay árboles frutales, especialmente manzanos. Es decir, estamos ante el jardín que posibilita el encuentro de los enamorados. El jardín, efectivamente, favorece el encuentro dentro de la casa de distintas personas y se convierte por ello en el lugar del enredo. La complicidad de los jardineros de Flérida supone, además, la coincidencia en una misma escena de la realización de un engaño y la preparación de uno nuevo, que será realizado por los engañados.

En el Pomar Don Duardos y Flérida se encuentran. Pero en este caso, lejos de lo que ocurría con el Don Rosvel de la *Comedia del Viudo*, el príncipe disfrazado no guarda el decoro que corresponde a su disfraz de hortelano:

⁴³ Gil Vicente, *ed. cit.*, pp. 208-209.

DOM DUARDOS: Conosco, señora mía,
 Que soy ciego;
 Ni también puedo negar
 Que ciego, sin alegría,
 Ardo en fuego.
 FLÉRIDA: Deves hablar como vistes
 O vestir como respondes.⁴⁴

La falta de decoro, aunque en un principio puede provocar humor en la escena, tiene una justificación. Deja advertida a la dama de que el hortelano Julián, así es el nuevo nombre de don Duardos, debe ser noble.⁴⁵ Estas sospechas, que están puestas primeramente en boca de Artada, la criada de Flérída (“El bovo muy bien assenta/ sus razones. Y dirán/ sin letijo/ si lo mira quien lo sienta/ que no hizo Julián/ aquel hijo”)⁴⁶ se van a repetir, a veces incluso entrando en crisis, a lo largo de la acción hasta prácticamente el final de la pieza. Una vez más tenemos que afirmar que el público sabe que las sospechas son ciertas. El dramaturgo no juega a equivocarlo, le permite el conocimiento absoluto de la acción.

Decíamos que la lógica del enredo hace que se den en la acción numerosos engaños con la intención de que el protagonista lleve a buen puerto esos amores. Se genera así un efecto dominó donde una mentira termina o se completa con otras, aunque todas son dependientes y funcionan de acuerdo con la primera y más importante, la del disfraz de labrador. Recuerdo aquí esto porque ahora asistimos en la acción a la representación de varios engaños:

- 1) Don Duardos engaña a Constanza y le dice que, por la noche, irá a buscar al Pomar un tesoro que allí permanece oculto. El engaño permite un soliloquio del personaje donde se desarrolla una queja de amor.
- 2) Don Duardos engaña a Julião y Constanza al comunicarles que encontró por la noche una copa de oro y dinero en el Pomar. La copa tiene poderes mágicos. Si la amada bebe de ella, quedará repentinamente enamorada del galán. La copa se la entregó Olimba a Duardos para que consiguiera rendir a Flérída.
- 3) Constança engaña a Artada y Flérída sobre la copa de oro en la que debe beber Flérída.

⁴⁴ Gil Vicente, *ed. cit.*, pp. 214-215.

⁴⁵ Cf. María Rosa Álvarez Sellers, “Peligros de amor y trampas de lenguaje: *Don Duardos* de Gil Vicente”, en *Quadrant*, 12, 1995, pp. 5-30.

⁴⁶ Gil Vicente, *ed. cit.*, pp. 215.

- 4) Don Duardos dice a Julião que va a cavar al Pomar en busca de nuevos tesoros. El engaño permite un segundo soliloquio del personaje que es también una queja de amor.
- 5) Artada y Flérída se engañan al creer que Julián puede ser sólo hortelano. Las sospechas de que es noble no acaban verosímilmente con la duda. Esto crea un enorme conflicto interior en Flérída.

Todos estos engaños van a acelerar el ritmo dramático de la acción. Es interesante recordar cómo una y otra vez Don Duardos rechaza descubrirse a Flérída porque quiere ser amado por su persona y no por su posición social:

Quien tiene amor verdadero
No pregunta
Ni por alto ni por baxo
Ni igual ni mediano.
Sepa, pues,
Que el amor que aquí me traxo,
Aunque yo fuesse villano,
Él no lo es.⁴⁷

Quizá debamos resaltar en esta colección de engaños la recurrencia al hablar equívoco, recurso que es doblemente interesante para el desarrollo del tema del amor. Permite, por un lado, dar a conocer los sentimientos verdaderos, que un personaje tiene con respecto al otro y, por otro, crear confusión al no poder ser rectamente interpretado. El público, como siempre, preside el espectáculo y en su nivel superior al de los personajes, comprende lo que se está representando en la acción. El enamorado don Duardos dice a su amada Flérída:

Señora, soy singular
Hortelano;
Mas esta tierra es tan fuerte
Que pienso que el trabajar
Será en vano.

Cavaré de corazón
Y regaré con mis ojos
Lo sembrado;
No cansará mi pasión,

⁴⁷ Gil Vicente, *ed. cit.*, p. 243.

Porque mis triste enojos
Son de grado.⁴⁸

Hortelano aquí se refiere al que cuida del amor, por eso es singular. La tierra es la dama. La crítica ha señalado que la identificación del cuerpo femenino con la tierra de labor es muy antigua, tan vieja como los mitos agrarios. Se trabajará con el corazón y se tratará de mejorar la situación amorosa con los ojos, tristes o alegres según los casos. Según la teoría renacentista de los sentidos el ojo es el primero y el más importante. El amor entra por los ojos, *amor per visum*, que difícilmente se equivocan.

El momento del reconocimiento final de Don Duardos por parte de Flérida se ha retardado hasta la última escena de la obra. Don Duardos dirá a la princesa quién es si se encuentra con él por la noche. En la cita nocturna aparece vestido de príncipe y le pide que se vaya a vivir con él a Inglaterra. Ni siquiera en este momento le va a decir su nombre. La obra tiene final feliz porque los dos amantes reconocen su amor y forman una pareja.

En *Don Duardos*, como acabamos de comprobar, hay enredo. Este se construye a partir del engaño. Existe un engaño que debe ser valorado como fundamental para el desarrollo de la acción, la creación de una nueva identidad. Se trata de un cambio transocial semejante al que aparece en otras comedias vicentinas. Se construye a partir del disfraz, lo que exige para que funcione de forma verosímil el cumplimiento de una serie de convenciones: el cambio de vestido, el cambio de nombre, el cambio de estado, el cambio de oficio y el decoro. Todas ellas se dan en la obra, a excepción de la última. Pero ocurre que la falta de decoro cumple una importante función dramática en la pieza, ya que abre a los personajes engañados el camino de la sospecha, que tendrá un importante desarrollo hasta el final de la acción. Este engaño fundamental se construye a partir de la figura del personaje consejero, lo que supone advertir en la pieza la utilización de la técnica preparación del engaño y realización posterior del engaño antes preparado. Necesita, en cualquier caso, de otros engaños que lo mantengan en la acción. Esto va a provocar un efecto dominó en la acción donde unos engaños llevan o son el origen de otros. Este efecto hace que, con respecto al enredo, los personajes sean engañadores, engañados, consejeros, engañados engañadores, cómplices engañados. Esta pluralidad refleja, sin duda, la riqueza del enredo. El dramaturgo, en cualquier caso, no utiliza estrategias dramáticas conducentes a equivocar o despistar al público. Este permanece a lo largo de toda la representación dominando todos los sucesos que acontecen en la acción.

⁴⁸ Gil Vicente, *ed. cit.*, pp. 222-223.

El desenlace, además, se atrasa hasta el último momento. Y junto a todo esto dos elementos más, la recurrencia al hablar equívoco, que tiene un importante desarrollo en el teatro barroco español, y la ubicación del enredo en un lugar concreto, el Pomar.

La tragicomedia Amadís de Gaula (1523?-1524?)

La tragicomedia está basada también en una novela de caballerías, *El Amadís*. La crítica ha destacado las semejanzas que existen entre *El Amadís* y *Don Duardos*, hecho que ha llevado a Révah a considerar que la fecha de composición de la pieza debió ser el año 1523, frente a la fecha tradicional de 1533 que algunos críticos siguen defendiendo hoy. La obra es considerada no como una adaptación de la novela, sino como una parodia de la misma.

Con respecto al enredo nos vamos a encontrar en la pieza con recursos que Gil Vicente ya ha utilizado en otras obras dramáticas. En la obra se nos cuenta la historia de amor de Amadís, caballero valeroso cuyas hazañas corren ya de boca en boca por todo el reino y de Oriana, princesa algo melindrosa con sus incertidumbres, sus disimulos e intentos de explicarse lo que siente. Oriana concierta, mediante una carta, un encuentro con Amadís en el Pomar. Amadís debe ir secretamente a hablar con ella:

MABILIA: Correo, cumple que vais
 Por las puestas muy ligero
 Y dad a aquel cavallero
 Esta carta que lleváis,
 Y sednos buen mensagero.
 Y luego sé que vendrá
 De noche secretamente
 Y hallarnos ha enfruenta,
 En la feniestra que está
 Nel pumar cabe la fuente.⁴⁹

De nuevo nos encontramos aquí, como también había ocurrido en *Don Duardos*, que el Pomar es el lugar del enredo. El Pomar es el lugar de las citas secretas, de los encuentros de los amantes, de las confusiones, de los disimulos y de la posibilidad del amor. Existen, además, elementos interesantes que podrían haber potenciando el enredo en la acción: la carta, el ir secreto y la noche. Estos tres elementos son la

⁴⁹ Gil Vicente, *ed. cit.*, p. 286.

base de numerosas confusiones y engaños en el teatro clásico español. Sin embargo en esta obra no se utilizan en función de una complicación del enredo. Aparecen únicamente en la acción para posibilitar de forma verosímil el encuentro de los dos enamorados.

El encuentro no resulta del todo positivo porque, aunque Amadís le declara su amor, Oriana no muestra sus sentimientos, lo que deja triste y equivocado a este galán. Tiene que intervenir un tercer personaje para evitar la confusión entre los enamorados. Así Mabília pone en conocimiento de Amadís que Oriana está muy enamorada de él:

MABILIA: Yo os diré lo que supiere,
Con tal que guardéis en vos
Esto que ahora os dixiere.
Señor, Oriana os quiere,
¡que así me quisiese Dios!
Y, aunque el amor la fatiga,
Su prudencia, su bondad,
Su fama, su honestidad
No os consiente que os lo diga;
Mas yo sé su voluntad.
Ella os embió a llamar
Por hablaros y oíros,
Y ahora fuese a llorar
Porque os no osa mostrar
Sus amores y sospiros.⁵⁰

Con el conocimiento de esta verdad la historia de amor avanza notablemente. La dama enamorada ha necesitado la figura de un tercero para dar a conocer al galán sus sentimientos y para ser cómplice y confidente. Sin embargo, cuando la acción ha avanzado de forma positiva para la resolución de estos amores, surge un problema inesperado, el enano de Amadís. El enano, al ser interrogado sobre su señor, engaña a Oriana y Mabília al explicar que Amadís está enamorado de Briolanja la hermosa:

ORIANA: ¿Amadís adó quedó?
ENANO: Con la hermosa infanta niña
Que hizo reina en Sobradisa,
De la cual se enamoró

⁵⁰ Gil Vicente, *ed. cit.*, p. 295.

Y aún trae su devisa.
 Ella le dio un cavallo
 Y una espada; y el porqué
 Es porque le dio la fe
 De su cavallero y vassallo.⁵¹

El engaño es muy importante para el desarrollo de la acción y el enredo. Pretende complicar la acción, supone un escollo para la relación amorosa de los dos protagonistas. No existe, en cambio, ningún motivo por el que el enano deba mentir. Dramáticamente no queda justificada la razón por la que el personaje hace este engaño, aunque la función que cumple es muy clara. El resultado es la complicación del tema del amor. Oriana, decepcionada, escribe una carta a Amadís, que, sin comprender nada, también decepcionado, considera al mundo un mar de engaños y decide hacerse ermitaño. El motivo es que no comprende el cambio de actitud de Oriana. Es, ante todo, un hombre engañado, un personaje que no controla los hechos que acaecen en la acción. Ahora tendrá un cómplice y una nueva identidad. Se hace pasar por ermitaño:

AMADÍS: Este mundo no lo quiero,
 El pobre hábito querría:
 Será el vestido postrero,
 Pues que no vino primero
 La postrera muerte mía.
 (...)
 Ado quedo encobrid vos,
 Que dezillo es cosa mala;
 No lo sepa sino Dios,
 Pues ya soy Beltenebrós
 Y no Amadís de Gaula.⁵²

Nos encontramos, una vez más, con el cambio de identidad. Este cambio supone el respeto a las convenciones que lo soportan: cambio de oficio (ermitaño), de atuendo (ropas de pobre) y de nombre (Beltenebrós). En la determinación de mudar de identidad debemos destacar el hecho de la falta de dominio de la acción. Amadís, en este momento, responde a la figura del personaje engañado. Aparece también la figura del Cómplice, el ermitaño, que mantendrá en secreto la verdadera identidad de Amadís.

⁵¹ Gil Vicente, *ed. cit.*, pp. 298-299.

⁵² Gil Vicente, *ed. cit.*, pp. 306 y 307.

El enredo se empieza a resolver cuando varios agonistas advierten a Oriana que creyó demasiado pronto las palabras del enano. Al creer su engaño, celosa en exceso, se convirtió en engañada y esta circunstancia provocó la mudanza de identidad de Amadís, para quien el mundo y el amor es incomprensible. Son varios los personajes que reprochan a Oriana su excesiva credulidad. Este reproche supone también la reacción de Oriana. El recurso de la crítica a personajes que lo creen todo con bastante facilidad es también un lugar común, de gran rentabilidad dramática, en el teatro barroco español, donde supone casi siempre un actuar del agonista crédulo en beneficio de la resolución de un conflicto que él mismo creó, su intervención conduce casi siempre en estas comedias de forma directa al desenlace. En el caso de la *Tragicomedia Amadís de Gaula*, la reacción del personaje se da en forma de carta, la tercera que aparece en la pieza, que termina en manos del que se hace pasar por ermitaño. La carta, auténtica misiva de amor, conmueve a Amadís, que termina regresando al lado de su amada. Antes, en cualquier caso, le da tiempo a Gil Vicente a mostrar el dolor que siente el personaje a partir del recurso del hablar equívoco.

En la *Tragicomedia Amadís de Gaula* el enredo se construye a partir del recurso del engaño. Gil Vicente utiliza para el desarrollo de la acción la carta (que aparece hasta por tres veces en la pieza), los disimulos y fingimientos, un lugar concreto para el encuentro secreto de los agonistas (el Pomar), el cambio de identidad (con la modificación del nombre, estado y atuendo que exige), y el hablar equívoco. El enredo está al servicio en la acción del desarrollo del tema del amor. Es un engaño el que crea la confusión máxima de la acción. Encontramos en las obras personajes engañados y la figura del tercero, cómplice y confidente de agonistas principales. No se da, en cambio, la figura del engañador que ha diseñado un plan con el fin de conseguir ciertos objetivos. Gil Vicente utiliza en la pieza también el recurso de los reproches a quien todo lo cree con facilidad, que casi siempre provoca la reacción del agonista, lo que permite el desenlace de las piezas en las que se da.

La Floresta de Enganos (1536)

El título de esta comedia, representada según la crítica en 1536, es ya muy significativa. Recoge el término “engaño”, recurso que es fundamental para el enredo, y el término floresta que, según recoge Autoridades, alude “a la colección de cosas agradables y de buen gusto”. La acción de la comedia, por tanto, se construye a partir de una serie de engaños, recurso que debía ser muy apreciado por el público cortesano. Cabe suponer, en principio, que la comedia presenta una acción muy compleja.

La obra se inicia con la intervención de Filósofo que quiere contar en prosa el argumento de la *Floresta de enganos*:

Y pues me tiene dejado,
 Del autor diré el intento;
 Y por ir más declarado,
 Será en prosa el argumento.
 Pero, señores, os pido
 Que tengáis todo encubierto,
 En vuestro seno escondido;
 Porque no sepa Copido
 Que descubro su secreto.⁵³

Estos versos son un auténtico guiño al espectador. Gil Vicente por medio de esta figura hace evidente una estrategia que ha seguido en todas las obras analizadas: ofrecer al público el dominio absoluto de la acción. Efectivamente, al contar el argumento, el auditorio que asiste a la representación está prevenido sobre los sucesos que van a ocurrir en ella. No encontramos en las comedias vicentinas estrategias o recursos dramáticos encaminados a provocar la confusión del público. Este siempre va a entender en su recto sentido los sucesos que acaecen en la acción. Esta técnica debía ser muy del gusto del auditorio y fue también muy utilizada en el teatro del siglo XVII, pero con la diferencia de que entonces se combina en ocasiones con técnicas que provocan el engaño también del público con la intención de que éste se mantenga atento a la representación y no descubra el desenlace de la comedia hasta el final de la pieza.

El engaño es frecuente e importante, sin duda, en la acción de la comedia. Pero para nosotros más interesante resulta determinar cómo este recurso la configura y la desarrolla. Si atendemos a lo que Filósofo nos dice en la narración en prosa del argumento cabe señalar la existencia de dos acciones, marcadas por “el primer engaño” y “el segundo engaño” que el propio personaje diferencia. Aunque independiente, estas dos acciones sin embargo estarían unidas por una misma intención de fondo. Habría unidad de intención, que sería la demostración de cómo aquellos que pretenden engañar terminan siempre siendo engañados.

El primer engaño no tiene ni la complejidad ni la extensión del segundo. Pretende provocar humor. Casi en tres versos se resumen los hechos que acontecen en este capítulo de la comedia:

El mercader veréis entrar,
 Y pensando de engañar,
 Ha de quedar engañado.⁵⁴

⁵³ Gil Vicente, *ed. cit.*, p. 951.

⁵⁴ Gil Vicente, *ed. cit.*, p. 951.

Efectivamente el mercader se nos presenta como un usurero que ha hecho fortuna a partir de las necesidades de gentes de mejor fe. Una viuda viene a hablar con él porque le urge disponer de dinero y le presenta una carta del tesorero del rey en la que se indica que tiene un valor de 40.000 reales. El mercader, en su usura, le dará por la carta 10.000 reales. Ve, de esta forma, la ganancia asegurada. La viuda se enfada y piensa que es muy poco dinero, pero, ante la necesidad, termina aceptando las condiciones y se retira quejándose de los engaños que hay en Portugal:

Não havia em Portugal
 Nos tempos mais ancianos
 Tantas maneiras de enganar,
 Nem tantos males dum mal.⁵⁵

La ironía de estos versos es clara debido a que la Viuda, como a continuación se declara, lo que ha hecho realmente ha sido engañar al usurero:

Mercador, quereis saber?
 Bem enganado ficastes,
 Que a viuva que enganastes
 Era homem e não molher.
 E mais he vento
 Esse seu conhecimento:
 Elle o assinou e não mais;
 Assi que os dez mil reais
 Leixai-os no testamento.⁵⁶

Con este engaño ha quedado ridiculizada la figura del mercader, circunstancia que haría las delicias de un público cortesano que probablemente, en más de una ocasión, tendría que vérselas con mercaderes y prestamistas. Para realizar el engaño se ha utilizado el recurso del hombre vestido de mujer, que provocaría gran humor y que no deja de ser una rareza en esta época y también en el siglo XVII.⁵⁷ Frente al

55 Gil Vicente, *ed. cit.*, pp. 954-955.

56 Gil Vicente, *ed. cit.*, p. 955.

57 En opinión de María Luisa Tobar estos disfrazados hacen que la escena asuma “el tono paródico y grotesco de una mascarada. Carmen Bravo Villasante, en su amplio estudio sobre la mujer disfrazada de hombre, dedica un breve párrafo al caso contrario, es decir, el hombre vestido de mujer, cita una serie de autores pertenecientes a distintas épocas, especificando que generalmente se utiliza este tipo de disfraz como recurso cómico, a diferencia de lo que ocurre en el caso de la mujer que viste el traje femenino. La deformación jocosa que se consigue gracias a este tipo de disfraz ofrece infinitas posibilidades de expresión y por eso el entremés lo emplea con mucha frecuencia”. Cf. María Luisa Tobar, “Los disfrazados de mujer en la *Floresta de engaños* de Gil Vicente”, en

recurso de la mujer vestida de hombre, de notable desarrollo y carga erótica, su contrario es muy poco utilizado y, cuando se utiliza, pretende provocar humor.

Este engaño, en cualquier caso, no presenta una complicación añadida. Se desarrolla y se descubre con la intención de dejar claro la burla que se ha hecho al mercader. En cambio en el segundo engaño del que nos habla el Filósofo el enredo es mayor porque el primer engaño crea una cadena de engaños, un efecto dominó. En el primer caso el recurso se representa desde la perspectiva del que está siendo engañado, aunque crea que engaña. En el segundo caso, la acción se desarrolla desde la perspectiva del agonista engañador. Este personaje tiene una determinación clara a mentir y lo justifica señalando, lo que debe entenderse como un guiño al auditorio, que en el presente es lo que más abunda:

Cúpleme usar de engaño;
Que el engaño nos es estraño,
Antes se usa cada hora
Y la verdad d' año en año.⁵⁸

Copido, enamorado de Grata Celia, engaña maliciosamente a Apolo para castigar así a esta dama, que no le corresponde en el amor. Los males cometidos por Grata Celia provocarán la desgracia de Tebano y su reino. La única posible salvación es que esta dama haga penitencia en el destierro, en sierra Minea. Este engaño es fundamental para el desarrollo de la acción. Es un engaño malicioso, ya que busca la desgracia de un agonista inocente. Apolo, que ya ha sido engañado por Copido, repite en eco, de forma exacta, como engañador pasivo, la mentira. El resultado es el destierro y el castigo a la inocente Grata Celia. Copido aparentemente ha triunfado, por lo que termina, demasiado pronto alabando su propia estrategia:

Pues sois remedio del daño,
Que consume mis placeres,
Bendito seas, engaño,
Que con tu poder estraño
Todo acabas quanto quieres.⁵⁹

Antes de que esta alabanza se produzca, Gil Vicente recurre, en un episodio secundario, a demostrar cómo los engañadores resultan engañados. Este episodio redonda

Felipe Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (Eds.), *Los albores del teatro español. Actas de las XVII Jornadas de Teatro Clásico*. Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 1995, pp. 139-154.

⁵⁸ Gil Vicente, *ed. cit.*, p. 957.

⁵⁹ Gil Vicente, *ed. cit.*, p. 972.

en la enseñanza que pretende ofrecer nuestro dramaturgo y que ocupa también tanto la primera como la segunda acción. Una moza pide a un doctor favor en un pleito bajo la promesa de que la habrá de gozar por la noche. El doctor le ayuda, el pleito es ganado y la moza le engaña, pues en su lugar manda a una vieja. El personaje humilde, como había ocurrido también antes con el escudero que finge ser mujer viuda, ha engañado al que, ávaro o injusto, cree dominar la situación.⁶⁰ Esto lleva al doctor a reflexionar sobre el engaño. La comicidad del episodio es también muy marcada:

Quien pensara norabuena
Que una rapaza de un año
Hiziera tan grande engaño
A un doutor hecho en Sena?⁶¹

Copido encuentra en las sierras de Minea la posibilidad perfecta de hablar de amor a Grata Celia. Está dispuesto incluso a ser su cautivo, lo que esta dama decide interpretar literalmente para encadenarle. La escena debía provocar gran humor, ya que el engañador resulta engañado. Por una segunda vez, incluso, cae en prisión de Grata Celia, como loco enamorado. Además Cupido queda todavía más ridiculizado ya que por esas tierras en las que esta dama se encuentra a causa de su engaño, pasan unos nobles que van en peregrinación. Uno de esos nobles termina enamorándose de Grata Celia y ésta, que le corresponde, decide casarse con él. La comedia, por tanto, tiene un final feliz.

El enredo es muy importante en esta comedia. Existen dos acciones que presentan una misma unidad de intención: mostrar cómo los engañadores resultan siempre engañados. En el paso de dominar la acción a ser dominado por ella reside el humor de la pieza. Los personajes engañadores, el Mercader, el Doutor o Copido, resultan siempre ridiculizados. Aunque se nos presentan tres historias para demostrar que el fracaso del engaño afecta a las situaciones y a los tipos sociales más variados, es al tratar el tema del amor cuando el enredo adquiere una mayor complicación. Se produce entonces un efecto dominó donde un engaño lleva a otros y donde nos encontramos el recurso del engaño en eco, que consiste en repetir en la acción un engaño en los mismos términos en los que éste se dijo con anterioridad, y también con el engaño malicioso, las determinaciones a seguir mintiendo o las alabanzas

⁶⁰ En este fragmento encontramos el segundo caso de hombre disfrazado de mujer. La burla al juez se articula en dos momentos: en el primero el personaje se ve despojado de los atributos de su cargo y, en el segundo, es vestido como una sierva, por lo que queda disfrazado de forma muy ridícula. La Moça lleva la burla hasta lo inverosímil obligándole a que se finja una negra. Cf. María Luisa Tobar, "Los disfrazados de mujer...", en *op. cit.*, pp. 145-154.

⁶¹ Gil Vicente, *ed. cit.*, p. 970.

del engaño, que al final potencian la ridiculización del personaje que las realiza. El personaje engañador termina siendo dos veces engañado. A partir del engaño Gil Vicente construye una comedia con la intención de ridiculizar a aquellos que lo utilizan. El enredo, que afecta a la mayoría de los personajes y provoca humor, crea acciones que permanecen unidas por una única intención de fondo.

La utilización del enredo en las comedias de Gil Vicente

Gil Vicente se sirve del enredo en sus comedias. Lo construye a partir del engaño. Este recurso aparece en todas las obras analizadas, aunque a veces sólo adquiere importancia en parte de la acción o en alguna de las acciones que presentan las piezas. Suele ser importante para el desarrollo de la acción y permite el final feliz en bodas, al que se llega sin explotar en exceso las posibilidades del enredo. En general los engaños se descubren pronto y no crean tramas intrincadas e inverosímiles. Sin embargo la anagnórisis no supone, al menos de inmediato, en estas piezas ni peripécia ni cambio de fortuna.

El engaño se construye utilizando el tiempo pasado no representado de la historia a partir del recurso *in medias res*. Gil Vicente recurre, por tanto, a iniciar el relato en el momento crucial o en el acontecimiento central de la historia, en la mitad del asunto. En varias comedias el motor del enredo lo constituye el príncipe enamorado, que se disfraza con la intención de estar cerca de su dama. La creación de una nueva identidad, su funcionamiento dramático, exige el cumplimiento de una serie de convenciones de las que puntualmente nos informa el dramaturgo. Así los príncipes enamorados cambian de nombre, de vestido, de oficio y de forma de hablar. A veces el incumplimiento de alguna de estas convenciones es aprovechado en la acción con funciones variadas como levantar sospechas en los agonistas engañados, revelar la verdadera identidad o los sentimientos del personaje. Se trata siempre, en cualquier caso, de un cambio transocial de identidad que se hace por medio del disfraz y debido al amor: el príncipe enamorado, hombre noble, se convierte en rústico grosero con el fin de estar cerca de su dama y con la intención de que esta se enamore de él independientemente de su condición social. Son siempre personajes masculinos los que cambian su identidad; estos son personajes activos, que luchan por su amor, y que funcionan normalmente en las piezas como personajes engañadores. Hemos registrado dos casos en los que un hombre se disfraza de mujer. Estos cambios transexuales no tienen gran importancia para el desarrollo de la acción y pretende provocar humor.

En varias obras analizadas la lógica del engaño fundamental genera otros menores con lo que se crea un efecto dominó, donde un engaño para ser verosímil nos lleva a otro, y este otro a algunos más. Esto hace que la situación de los personajes

con respecto al enredo sea cambiante. Así, en las obras nos encontramos con figuras engañadoras y engañadas, pero también con figuras engañadores engañados y con engañados engañadores. Los consejeros y confidentes cumplen funciones a veces destacadas. Su presencia en las piezas evidencia la recurrencia a la técnica de preparación del engaño/ realización posterior del engaño antes preparado, que tendrá múltiples variantes en nuestro teatro barroco. Con frecuencia las actualizaciones de los hechos acaecidos en la acción se producen a partir de las acotaciones o mediante la aparición en escena de un personaje que interviene únicamente para narrar todo aquello que no se ha representado. Esto hace que el público que asiste a la representación controle siempre la acción. Gil Vicente no construye la intriga con la intención de equivocar también al público. Este se debía sentir en un nivel superior a los hechos, lo que debía ser muy de su gusto. Sin embargo esta circunstancia supone limitar las posibilidades del enredo. Buscar la equivocación del público significaría también la realización de un esfuerzo por parte de éste para comprender lo representado y esto se haría prestando atención, evitando también, si nos atenemos a la perspectiva del creador de la obra, que desde el principio de la pieza se pudiera sospechar su final. Más tarde, en el teatro barroco, donde el enredo alcanzará niveles de complicación laberínticas, el recurso de equivocar al auditorio será muy utilizado para presentar cambios sorpresivos en la acción.

Gil Vicente recurre, además, a otros mecanismos dramáticos para construir la acción por medio del engaño. Encontramos en las piezas analizadas, por ejemplo, el recurso de los orígenes ignorados, que es muy provechoso para crear el conflicto en el interior de un personaje (obrar conforme a una calidad que no es considerada como propia) o entre personajes (el individuo debe saber su origen para funcionar socialmente conforme a la posición que le corresponde). Aparece también el hablar equívoco. Es probable que fuera un recurso del agrado del público. En su elaboración desempeñaba un papel destacado el lenguaje. Se trata de un hablar velado que no es interpretado de forma recta por algún agonista. Nos encontramos, además, con los disímulos y fingimientos, que son pequeños engaños que ayudan a los agonistas a superar una situación comprometida, y también con el recurso de la carta, que favorece el enredo, el recurso de los reproches a quien todo lo cree con facilidad, el engaño en eco, que consiste en repetir un engaño otra vez en boca de otro personaje, pero en los mismos términos en los que éste apareció por primera vez en la acción, las alabanzas del engaño o las determinaciones a seguir mintiendo, y con un lugar específico para el enredo, el Pomar. El Pomar es el lugar de encuentros, de engaños y equívocos en numerosas piezas dramáticas de la época. Toda esta maquinaria dramática se utilizó casi exclusivamente para desarrollar en las obras el tema del amor. Los engaños cumplirán su función, permiten el final feliz en bodas. Es decir, no son negativos, aunque hemos encontrado un engaño malicioso.

En definitiva, el enredo entretiene y por eso es muy del gusto del público cortesano. Gil Vicente, que lo sabía, construyó sus comedias teniendo en cuenta las posibilidades dramáticas del engaño. Este recurso afecta no sólo al desarrollo de la acción, sino también al tratamiento de los temas y a la caracterización de los personajes. Ofrecía, efectivamente, una gran versatilidad y dinamismo que, aunque no fueron aprovechados al máximo por este dramaturgo, evidencian el acierto de su uso y su buena aceptación por parte del público y adelantan, además, algunos elementos, también presentes en otros dramaturgos de la época, que se desarrollarán hasta el extremo en nuestra dramaturgia barroca, donde el teatro quedará convertido ya en puro enredo.

IV

TEATRO Y LÍRICA

Em torno da oficina poética de Gil Vicente: “E que cantigas cantais?”

TERESA ARAUJO
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Universidade Nova de Lisboa

Entre as várias perguntas formuladas pela Feiticeira à Ama na *Comedia de Rubena*,¹ uma provoca a “lavradora” a revelar as “cantigas” que sabia entoar e ao som das quais embalaria a menina de leite.² Pretende, no conjunto das demais, testar as qualidades da mulher que amamentaria Cismena. Na resposta,³ são nomeados vários cantos bem conhecidos pela interlocutora, já que esta, em vez de colocar qualquer interrogação sobre eles, prefere avaliar a habilidade da Ama:

embalay, e cantay ora
veremos como cantais.⁴

Ao contrário das personagens e do público contemporâneo do autor, não podemos ainda identificar completamente o repertório tradicional que interfere nas obras vicentinas⁵ porque, por um lado, não conhecemos esse *corpus* na totalidade, por

1 *In Compilaçam de Todalas Obras de Gil Vicente*, reimpressão fac-similada da edição de 1562, Lisboa, Oficinas Gráficas da Biblioteca Nacional, 1928, fols. LXXXVIIv.-XCIXv.

2 Fol. XCIv.

3 Fol. XCIv.

4 Fol. XCII. Transcrevo seguindo as opções que Guiseppe Tavani tomou na sua edição da *Comédia de Rubena*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1965, com excepção da sinalefa de síncope e de aférese (p. 42) bem como os sinais de pontuação.

5 Apesar das investigações de Teófilo Braga (*vide* Maria Teresa Alves de Araújo, “Anexo A. Alusões a romances feitas por autores portugueses dos séculos XVI e XVII detectadas por Teófilo Braga”, *in* Teófilo Braga e o Romancero de Tradição Oral Moderna Portuguesa. *Questões de História e Teorização* [Tese de Doutoramento], Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 2000, pp. 583-589), de Carolina Michaëlis de Vasconcelos (por exemplo, *Estudos sobre o Romancero Peninsular. Romances Velhos em Portugal*, 2ª ed., Coimbra, Imprensa da Universidade, 1934; inicialmente publicado em “Estudos

outro, o exímio poeta, como se sabe, também compôs segundo os seus modelos (tornando-se difícil, por vezes, distinguir onde começam e terminam as tiradas genuinamente tradicionais e populares)⁶ e, por outra parte, esses versos encontram-se integrados no seu texto muitas vezes em forma de alusão indirecta –noutros casos, como o da tirada da Ama, cita de modo explícito espécies poeticamente autónomas. Por regra, o dramaturgo, assim como outros poetas quinhentistas, em vez de se deter a distinguir os materiais que utilizava nas suas criações, usou-os no sentido de uma forma de linguagem partilhada, de uma memória comum, quer de histórias antigas mais ou menos ficcionais, quer de cantos,⁷ com uma funcionalidade determinada – como o notam os críticos mais recentes que analisam a sua presença nas obras desses alvores dos novos tempos,⁸ mas igualmente nas que o século seguinte haveria de oferecer.⁹

Não obstante, parte dessas referências pode voltar a assumir o seu significado graças às investigações sobre o romancero velho e da tradição oral moderna, bem

sobre o Romancero peninsular: Romances Velhos em Portugal”, *Cultura Española*, V, 1907, pp. 767-803, 1021-1057, IX, 1908, pp. 93-132, 435-512, 717-758, XIV, 1909, pp. 434-483, 697-732), de Eugenio Asensio (entre outros, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, 2ª. ed., Madrid, Gredos, 1970), de Giuseppe Di Stefano (destacando-se “Popolarismo e stilizzazione: il sarto gradazo di Gil Vicente” in *Sincronia e diacronia nel Romancero (Un esempio di lettura)*, Pisa, Università di Pisa, 1967, pp. 91-100 e “Il romancero viejo in Portugallo nei secoli XV-XVII (Rileggendo C. Michaëlis de Vasconcelos)”, *Quaderni portoghesi*, N.ºs. 11-12, Pisa, 1982, pp. 27-37), de Pere Ferré (conferência proferida em Pádua, em 2000, que será brevemente publicada na obra de homenagem a Maria Leonor Carvalhão Buescu) entre outros, ainda existem referências romancísticas na obra vicentina à espera de serem identificadas e interpretadas. Prova-o o estudo de Pere Ferré que dá a conhecer um tema até então não detectado, *El romance Él regañar, yo regañar en el Auto de la Sibila Casandra de Gil Vicente*, Separata da *Revista Lusitana*, Nova Série, N.º. 3, Lisboa, 1982-83.

- 6 Cf. Thomas R. Hart, “Gil Vicente”, in *Teatro*, Madrid, Taurus, 1983, p. 26.
- 7 Giuseppe Di Stefano, *Romancero*, Madrid, Taurus, 1993, pp. 19-20 e 54. Passarei a citar esta obra por *Romancero* (1993), uma vez que aludirei, também, a outra publicação deste autor com o mesmo título.
- 8 Para além dos estudos de E. Asensio, G. Di Stefano e P. Ferré, *vide*, entre outros, L. A. Murillo, “Cervantes y *El entremés de los romances*” in A. D. Kossoff et al. (eds.), *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, I, Madrid, Istmo, 1986, pp. 353-357 e Julio Alonso Asenjo, “*Quijote* y romances: uso y funciones” in Rafael Beltrán (ed.), *Historia, reescritura y pervivencia del romancero. Estudios en memoria de Amelia García-Valdecasas*, València, Publicacions de la Universitat de València, Departament de Filologia Espanyola, 2000, pp. 25-65.
- 9 Cf. Antonio Carreño, *El romancero lírico de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1979 e “Introducción” in Luis de Góngora. *Romances*, ed. de Antonio Carreño, Madrid, Catedra, 3ª. ed., 1988, pp. [13]-72, bem como M. Swislocki, “Romancero y comedia lopesca: formación de una consciencia histórica en la España áurea”, in M. García Martín (ed.), *Estado Actual de los Estudios del Siglo de Oro*, II, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, pp. 977-985.

como sobre a fortuna do género no século XVI, a qual se manifestou de diversos modos. O conhecimento actual dos temas que chegaram a esse período, alguns dos quais apenas puderam ser identificados e estudados a partir das descobertas dos colectores oitocentistas, tem contribuído frutuamente para determinar os romances aludidos; porém, considerando que a sua citação transcende o sentido do próprio poema romancístico (jogando, no entanto, com ele), torna-se necessário observá-la no seu funcionamento intertextual concreto e contextualizá-la no universo quinhentista que editou as composições em folhas volantes e em antologias, mas, simultaneamente, as reelaborou em várias direcções, desde a da parodização do mundo medieval com recurso a figuras, fórmulas, motivos e relatos romancísticos, até à da conversão ao divino de temas profanos herdados desse tempo cavaleiresco.¹⁰

Nesta perspectiva, é possível seguir a busca do alcance significativo e poético da utilização desses materiais e, nomeadamente, de algumas das alusões que a Ama faz nessa segunda cena da *Comedia de Rubena*,¹¹ a de quatro romances “con que se adormecia a los niños”¹² invocados pelo primeiro hemistíquio, pelo primeiro verso e por uma alusão onomástica, ora em castelhano, ora em português: “em Paris estaa Don’Alda”, “vamonos dixo mi tio”, “levantey me hum dia/ lunes de manhana”, e “Muliana, Muliana”.

Na interpretação do leitor comum dos nossos dias, estes cantos terão deixado a Feiticeira indiferente porque, perante o que ele pode observar, só após outras perguntas e respostas, ela procura outra protecção, a das “fadas mayores”. Pelo contrário, o público quinhentista, conhecedor dos romances, do seu estatuto de interferência e do sentido do jogo intertextual, logo compreendeu que o comportamento inicial da maga foi de perplexidade e soube que a continuação do diálogo das duas personagens correspondia à necessidade de confirmar as intenções da Ama e de criar um efeito de amplificação dramática.

Os dois primeiros romances aludidos encontram-se documentados na tradição antiga e os outros dois, tanto quanto hoje sabemos, não mereceram a fixação dos

10 Vide Diego Catalán, “El romancero espiritual en la tradición oral (1985)”, in *Arte poética del romancero oral*, I, Madrid, Fundación Menéndez Pidal, Siglo Veintiuno Editores, 1997, pp. 265-290.

11 Antes destas citações, existe uma outra referência romancística proferida por Benita, criada de Rubena, “tiempo era cavallero / que se m’acorta el vestir” (fol. LXXXVIIIv.). Esta alusão foi analisada por Pere Ferré, cf. estudo apresentado em Pádua e, em breve, publicado *in op. cit.*

12 R. Menéndez Pidal, *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí)*. *Teoría e historia*, II, 2ª. ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1968, p. 185.

editores quinhentistas, sendo apenas dados a conhecer pela tradição oral moderna. Dos poemas que não receberam o favor desses impressores, o primeiro tem existência comprovada na tradição do século XVI apenas pela citação vicentina e só apresenta formas poemáticas vários séculos depois através das recitações que começam a ser coligidas e publicadas no século XIX.¹³ O segundo, apesar de ter um dos seus versos na *Ensalada de muchos romances viejos* e um fragmento na comédia seiscentista *La morica garrida* de Juan Bautista de Villegas,¹⁴ também só a tradição oral moderna oferecerá versões integrais, constituindo-se, assim, a alusão do dramaturgo português, especialmente relevante.¹⁵

Não nos acercamos da obra de Vicente como se de um arquivo de fontes tradicionais se tratasse (essa foi a perspectiva dos primeiros eruditos do século XIX que focalizaram os seus textos dramáticos procurando testemunhos antigos das versões que estavam, então, a ser coligidas da tradição oral).¹⁶ No entanto, é impossível relegar a importância das duas últimas citações para os estudos romancísticos e, por consequência, para a interpretação vicentina. O dramaturgo, ao incorporá-las, proporcionou ao investigador actual informação sobre a existência e fortuna quinhentista dos poemas que só foram descobertos na tradição oral moderna e, assim, colmatou, em parte, o esquecimento a que os votaram os editores do século XVI. Porém, esta contribuição do autor reverte a favor da própria compreensão do significado com que as utilizou, uma vez que elas podem, agora, ser observadas à luz do conhecimento actual dos romances e, a partir daí, serem compreendidas intertextualmente.

-
- 13 Beatriz Mariscal de Rhett, *La muerte ocultada. Romancero tradicional de las lenguas hispánicas (español-portugués-catalán-sefardí)*. Colección iniciada por María Goyri y Ramón Menéndez Pidal, XII, Madrid, Seminario Menéndez Pidal-Gredos, 1985.
- 14 Cito a espécie da Universidade de Praga e a comédia que foi incluída na *Sétima parte de Comedias escogidas* pelo estudo de Pere Ferré, *Estratégias Dramatizadoras do Romancero Tradicional Português* [Tese de Doutoramento], Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 1987, pp. 519-521. Neste trabalho, o investigador dedica um capítulo a este romance (“A tradição oral moderna em confronto”, pp. 518-710) e, através dele, verifica-se que a forma onomástica presente no texto vicentino, “Muliana”, se encontra também em algumas versões dos sefarditas do oriente (*vide* p. 646).
- 15 Esta referência, bem como as anteriores, são registadas por Menéndez Pidal no *Romancero hispánico*, II, pp. 209-210; contudo, não chegou a estudar o significado da sua utilização vicentina.
- 16 Já noutro lugar nos referimos, a propósito de outras alusões de romances, à diferença que separa a crítica moderna desses primeiros estudiosos e salientámos as perspectivas do entendimento actual das interpolações romancísticas, quer no plano estético, quer no ideológico: “Três citações de romances em três obras vicentinas”, comunicação apresentada no Congresso Internacional *Gil Vicente, 500 anos depois*, realizado na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 3-8 de Junho de 2002 (*Gil Vicente, 500 anos depois*, Vol. I-II, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003).

Como dizia, as suas referências a romances não podem ser lidas ou escutadas do mesmo modo com que recebemos as composições impressas por um Martín Nucio,¹⁷ até porque não foram fixadas na sua forma integral e nem todas terão assumido, na representação, essa enunciação.¹⁸ Na obra vicentina, elas têm o estatuto de matéria poética a partir da qual o dramaturgo laborou, processo que lhe foi permitido pelo conhecimento partilhado dos romances. Foram usadas como convocação poética e submetidas a processos vários na sua oficina criativa com objectivos literários bem precisos: em citação ou sob formas reelaboradas, incorporaram a linguagem das personagens e funcionaram intertextualmente para, no caso destas 4 alusões assim como no de outras, criar a ironia parodizando o universo cavalheiresco de onde provinham.

A peça onde as citações em causa se detectam e que foi dedicada ao futuro rei D. João III, desenvolve-se a partir de uma situação de transgressão, a do pecado de Rubena (a sua gravidez devida ao enamoramento com um jovem clérigo e, ela própria, filha de um abade), e da impossibilidade da personagem sobreviver à culpa e à vergonha social, terminando com o triunfo da ordem moral materializado no casamento de sua filha, a casta Cismena, com o Príncipe da Escócia.¹⁹

Rubena, prestes a dar à luz, anseia a morte como solução do seu

Tanto burlar y reir,
y tanto yr y venir
el ojo al clérigo nuevo²⁰

e cumpre-se o seu desejo, sendo levada pelos diabos. Cismena nasce nos caminhos por onde essas figuras a conduzem e, por elas, é entregue à Feiticeira que logo lhes pede um berço e uma Ama “de leite pera a criar”.

¹⁷ Refiro-me, por exemplo, a *Cancionero de romances en que están recopilados la mayor parte de los romances castellanos que fasta agora se an compuesto*, Ambers, [s.a.] (existem 2 reedições facsimiladas de Ramón Menéndez Pidal e por si prefaciadas: Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1914 e Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1945) e à sua edição de 1550 [reedição: *Cancionero de romances (Anvers, 1550)*, edición, estudio, bibliografía e índices por Antonio Rodríguez-Moñino, Madrid, Castalia, 1967].

¹⁸ Pere Ferré, na conferência proferida em 2000, ao estudar a alusão “tiempo era el caballero que se m’acorta el vestir” na *Comédia de Rubena*, defende com argumentos baseados na versificação e no conhecimento geral do tema na época vicentina que esse romance, assim como outros, não era cantado integralmente.

¹⁹ Thomas R. Hart aventa a hipótese de Cismena corresponder a uma reencarnação de Rubena através da qual a mãe tem a possibilidade de se redimir. Cf. “The Dramatic Unity of Gil Vicente’s *Comedia de Rubena*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. XLVI, Liverpool University Press, 1969.

²⁰ Versos acusatórios proferidos por Benita, fol. LXXXVIIIv.

Sendo-lhe trazida, a maga pretende conhecer as suas qualidades, uma vez que deseja proteger a menina.²¹ Manda-a entrar, submetendo-a a um óbvio ritual,

primeyro co pee dereyto,
fazey o sinal da Cruz no peyto,²²

e coloca-lhe várias questões, entre as quais a referida sobre as “cantigas” que sabia. Perante o conjunto das respostas, pede aos diabos que lhe tragam as “fadas mayores”, as quais predizem o futuro de Cismena e a salvarão dos perigos que antevêm. Não obstante, a Feiticeira entregará a menina à Ama:

ama levade a asinha.²³

Como se sabe, não será a “lavradora” a cuidar de Cismena, perplexidade que Thomas Hart registou,²⁴ mas a questão de momento é outra. Procurar compreender o que o público contemporâneo de Vicente alcançou perante as alusões romancísticas.

Os poemas evocados pela Ama apresentam uma temática funesta que envolve, de modos distintos, figuras femininas. Terá entendido o público e a Feiticeira que aquelas não seriam canções adequadas ao embalar da menina e terá temido, a personagem, que elas pudessem convocar um destino trágico e agoirar o futuro de Cismena?

Para nos inclinarmos por esta interpretação, teríamos de aceitar que a referência dos cantos era feita com relação a Cismena, ou seja, que a Ama estava a associar (não caracterizemos, de momento, essa identificação) o *fatum* da menina aos de “doña Alda”, da mãe de Gaiferos, da mulher de Bueso e de Muliana e que, portanto, os seus cantos seriam uma expressão de vaticínio e mau presságio.

Ora, contextualmente, não é visível nenhuma razão que justifique esta leitura. Que poderia levar a “honrrada lavradora” a tais maléficis desígnios? Por outro lado, se fossem essas as suas intenções, teria Vicente utilizado materiais romancísticos para as sugerir? Como é sabido, a maior parte dos temas épico-líricos é estranha a esse universo de feitiçaria e os romances, ainda no século seguinte, eram tidos como

21 Como bem nota Andrés José Pociña López, “[a]s bruxas e bruxos da obra vicentina não são [...] agentes do Mal, capazes de cometer crimes terríveis, são pobres desgraçados cuja única função é provocar o riso”, “Algumas notas sobre a feitiçaria na obra de Gil Vicente”, *Leituras, Revista da Biblioteca Nacional*, nº. II, Outono de 2002, p. 123.

22 Fol. XCIV.

23 Fol. XCII.

24 Cf. “The Dramatic Unity of Gil Vicente’s *Comedia de Rubena*”.

narrações mais ou menos ficcionais, mas com valor noticioso ou propagandístico.²⁵ Sempre se poderiam contestar estas razões argumentando com a possibilidade de terem sido utilizados parodicamente nesse sentido por um autor dos começos do século XVI que, além de ter uma visão supersticiosa do mundo,²⁶ construía contextos burlescos recorrendo à utilização irónica de elementos medievais. Contudo, nada o confirma na *Comédia de Rubena*.

O que o público e a Feiticeira compreenderam na invocação desses cantos foi uma sátira construída a partir do estabelecimento de paralelos vários em espelho esférico, em imagens invertidas, entre personagens e relatos dos romances e da *Comédia* (Rubena-Alda, Cismena-Gaíferos, jovem clérigo-par de Muliana e Amabueso) –tal como o tinham visto quando escutaram Benita, criada de Rubena, a cantar “tiempo era cavallero / que se m’acorta el vestir”. E, ao mesmo tempo, entenderam o modo como a “lavradora” tentava acreditar-se identificando-se com Bueso.

Perante a tentativa de ironização da mãe e de Cismena que eram, respectivamente, filha e neta de um homem poderoso, sim, mas clérigo, e frente à crítica dirigida ao jovem padre, vislumbraram a indiferença da reacção da protectora Feiticeira como aparente e devida à sua necessidade de avaliar a posição da Ama. Invocando aqueles cantos como crítica pulverizada em todas as direcções, era necessário confirmar as suas intenções, mesmo tendo em conta os créditos que a “lavradora” aboava em seu favor (e que Gil Vicente também convertia em sátira).

“*[E]m Paris estaa Don’Alda*” < “*En París está doña Alda*”

Uma versão do primeiro romance aludido encontra-se no *Cancionero de Romances* de 1550.²⁷ É uma fixação posterior à provável estreia da *Comédia* (1521) e pouco anterior à primeira *Compilaçam* (1562), mas a fortuna do tema, assim como a dos outros poemas coligidos por Nucio, antecede esses registos e tem origem num velho fragmento desgarrado da gesta espanhola de *Roncesvalles* (século

25 A propósito do significado dos romances no tempo de Cervantes, Julio Alonso Asenjo escreve: “Para C. y sus contemporáneos, los romances son cantares o coplas [...] cuya materia actancial, se propone y recibe como informativa”, vide “*Quijote y romances: uso y funciones*” in Rafael Beltrán (ed.), *Historia, reescritura y pervivencia del romancero. Estudios en memoria de Amelia García-Valdecasas*, València, Publicacions de la Universitat de València, Departament de Filologia Espanyola, 2000, pp. 26-27.

26 Sobre esta concepção do homem dos inícios de quinhentos, vide, por exemplo, Francisco Bethencourt, *O Imaginário da Magia, Feiticeiras, Saludadores e Nigromantes no Século XVI*, Lisboa, Projecto Universidade Aberta, 1987.

27 *Op. cit.*, fol. 102v (p. 182).

XIII) que os jograis e a tradição transmitiam, e a qual tinha derivado da refundição rimada dos finais do século XII da *Chanson de Roland*²⁸ (não sendo de depreciar, no percurso hispânico até à fixação do romance, a colaboração do poema provençal de *Ronsasvals*).²⁹

A composição impressa em Antuérpia é octossilábica, com assonante em -a e desenvolve-se num “pausado aliento narrativo que caracteriza el romancero llamado carolingio”;³⁰ parte da visualização de um delicado e faustoso quadro cortesão, no qual a esposa de Roldán, encontrando-se acompanhada pelas suas trezentas³¹ damas,³² adormece ao som dos instrumentos que “las ciento” delas tocavam para seu “holgar” (vv. 1-8). Neste ambiente de tranquilidade e harmonia que não é partilhado por “doña Alda”,

Todas visten un vestido, todas calçan un calçar,
todas comen a una mesa, todas comían de un pan,
sino era doña Alda que era la mayoral (vv. 3-5),

a senhora acorda tão perturbada que inquieta as suas damas. Instigada por elas, conta-lhes o pesadelo que tivera e uma “camarera” interpreta-o como o presságio das mortes dos dois esposos (vv. 9-26). A intuição de “doña Alda” leva-a a não repudiar essa leitura

–Si así es, mi camarera, bien te lo entiendo pagar (v. 26)

e, no dia seguinte, tem a confirmação da morte do marido através de uma carta (vv. 27-29).

Na versão do *Cancionero*, os motivos femininos existentes neste romance épico encontram-se bem acentuados (aspecto já evidente no *Ronsasvals*, como o mostrou Cesare Segre):³³ o ambiente é o de um gineceu e as personagens são exclusivamente

28 R. Menéndez Pidal, *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, I, 2ª. ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1968, pp. 249-251.

29 *Romancero* (1993), pp. 382-383, nota ao verso 25.

30 Giuseppe Di Stefano, “Estudio crítico”, in *Romancero*, 4ª. ed., Narcea, Madrid, 1983, p. 32.

31 Sobre o uso dos números e dos enumerativos no romanceiro, vide Edmond De Chasca, “Algunos aspectos de la ordenación com números correlativos en el estilo del *Romancero del Cid*”, in *Studia hispanica in honorem R. Lapesa*, II, Madrid, CSMP-Gredos, 1974, pp. 189-202, estudo que também alude ao tema de “doña Alda”.

32 Este séquito feminino corresponde às 12 damas do poema provençal; vide *Romancero hispánico*, I, p. 251.

33 Cesare Segre, “Il sogno di Alda tra *chanson de geste, chanson de femme e romance*”, *Medioevo Romanzo*, VIII, 1983, pp. 3-9.

mulheres, já que as masculinas não são presentificadas. O portador da missiva, figura que correspondia ao mensageiro medieval, não é referido e Roldán apenas se entreve mediado pelo símbolo que o representa no sonho e pelas alusões do narrador. O poema configura-se numa cena quase única e inteiramente construída por mulheres.

Esta tendência verifica-se, também, na leitura feminina do sonho na medida em que ela resulta da reelaboração da descodificação onírica feita pelo clérigo de *Roland*³⁴ e igualmente a encontramos no final do poema. A confirmação da visão da “camarera” –o falecimento de Roldán “en la caça de Roncesvalles” (v. 29, 2º. hemistíquio), reformulação da batalha travada na gesta de *Roncesvalles*– chega através de uma missiva, a qual tem como função substituir o elemento masculino do poema provençal que é responsável pela notícia que será fatal a “doña Alda”.³⁵

O ambiente maravilhoso do motivo do sonho e da sua tradução premonitória é, como se sabe, pouco recorrente no Romancero, e encontra-se, sobretudo, nos temas que, como este, resultam da adaptação espanhola das lendas carolíngias. Todavia, o seu significado nesta composição ultrapassa o da conservação de um dos traços da “escuela carolíngia” (como a designou Menéndez Pidal), serve a poética tradicional de condensação dramática e da essencialidade e permite a caracterização de “doña Alda” e da modalidade do amor que a une a Roldán (aspecto especialmente relevante para ser compreendida a alusão vicentina).

A interpretação da “camarera”, ao sugerir o final trágico que a tradição poética anterior visualizava³⁶ e ao explicá-lo pela relação amorosa dos esposos numa alusão implícita à fidelidade do amor cortês segundo o qual o amante perde o sentido da vida perante o definitivo desaparecimento do outro, torna desnecessária qualquer tirada sobre a morte da personagem feminina e sobre as suas causas. Depois dos versos que dão voz à leitura onírica, basta a presença de um possessivo, “su Roldán” (v. 29), para que a intensidade amorosa justifique o falecimento subentendido de “doña Alda” e se compreenda o seu estado inicial de preocupação (v. 5) motivado pela participação do marido em Roncesvalles.

Por outro lado, oferece a possibilidade de caracterização da personagem central que surge representada, no sonho, por uma “aguillilla” que persegue um “açor” (Roldán) e “con las uñas lo despluma, con el pico lo deshaze” (v. 20). A saber.

A partir destes símbolos, já foi proposta uma interpretação de natureza psicanalítica desta figura e desta luta. Retratava “doña Alda” (a águia) como uma mulher

34 *Romancero hispánico*, I, p. 251.

35 “Il sogno di Alda tra *chanson de geste*, *chanson de femme* e *romance*”.

36 No poema provençal, morre junto do cadáver de Roldán. Cf. *Romancero hispánico*, I, p. 251.

reagindo violentamente ao acto sexual até destruir o seu par (o “açor”, Roldán); depois de acordada do sonho, arrependia-se da sua agressividade inconsciente e morria de culpa quando tomava conhecimento da morte real do marido.³⁷ Não discuto, neste momento, a acuidade desta leitura na sua globalidade (parece-me, desde já, que ela descontextualiza as personagens do seu universo de amor cortês), mas um contributo ela oferece para a compreensão da personagem feminina, nomeadamente, a nota sobre a resistência da figura, enquanto jovem, à entrega amorosa. Contudo, parece necessário atender-se à particularidade do uso do diminutivo “aguillilla” para se caracterizar tanto a personagem como a sua reacção frente ao primeiro encontro com Eros.

O símbolo de “doña Alda” é o da ave de rapina que persegue o açor, mas a forma de diminutivo que assume matiza fortemente quer o seu referente, quer a sua acção. Retrata a figura feminina com um traço do campo semântico da juventude inexperienced e insegura e converte a sua atitude no sentido da expressão de um forte receio perante o confronto com a sua pulsão erótica.

Se conjugarmos estas características com as que pertencem a esta personagem enquanto sujeito do universo amoroso cortês, vemos configurada uma personalidade de uma jovem senhora nobre (não esqueçamos a simbologia aristocrática destas aves no mundo medieval) que tendo resistido à sua entrega, transforma posteriormente o amor na razão última da sua existência.

Inclino-me, portanto, a reconhecer “doña Alda” no âmbito da expressão de um determinado tipo de relação amorosa iniciada sob o receio da jovem, depois consolidada e tragicamente interrompida pela morte de um dos amantes, a qual gera inevitavelmente o falecimento do outro que não lhe consegue sobreviver por perder o sentido da sua existência. Assim, a personagem feminina (e Roldán, naturalmente) constitui-se como elemento da linguagem do amor cortês e do nobre enlace do amor e da morte.³⁸

A procura do significado da interferência do poema de “doña Alda” na *Comédia* exige que se confronte, pelo menos, com a dos outros romances aludidos, mas provisoriamente tendo já a afirmar que estas são as fontes a partir das quais Vicente trabalhou satírica e poeticamente este tema.

³⁷ María Langer y Tristán Fernández, “Notas para el romance de doña Alda” in *Revista de Psicoanálisis*, III, 1945-1946, pp. 720-730. Obra referida in *Romancero* (1993), p. 382, nota ao verso 14.

³⁸ A esta associação se refere Lía Noemí Uriarte Rebaudi, “El amor y muerte en el romancero español”, *Comunicaciones de literatura española*, V, 1979, pp. 33-36.

Criou uma relação paródica através de uma imagem invertida entre Alda e Rubena e, conseqüentemente, entre o amor de Alda e o da mãe de Cismena, bem como a causa das suas mortes. Associou uma figura casta e insegura a uma que aceitou livremente à sua pulsão erótica e aludiu a uma morte por fidelidade e transcendência amorosa a propósito de uma desejada por vergonha social. Reiterou a analogia burlesca ao sugerir a identificação do estatuto social tão distinto das personagens.

Mas utilizou, ainda, a citação no sentido da evocação irónica do ambiente feminino com que a versão romancística abre, o de um aposento reservado da senhora acompanhada pelas suas trezentas damas que providenciam o seu “holgar”, no contexto da alusão ao momento cénico da *Comédia* em que Rubena dialoga com Benita (figuração das damas) e esta joga com ela uma série de subentendidos e equívocos que não têm o objectivo de a tranquilizar (como a “camarera”), mas de a acusar.

Finalmente, utiliza-a, também, numa outra direcção e com outra funcionalidade, como recurso dramático para a apresentação da personagem que irá redimir Rubena.³⁹ Tal como a “aguillilla” do romance, Cismena irá mostrar-se uma jovem renitente à entrega amorosa, ao seu *eros*, e mostrará alguma violência perante as investidas de Felício, Dario Ledo, Castro Liberal e, mesmo, do Príncipe. Deste modo, mediante a sua alusão, Vicente antecipa, também, perante o seu público, o perfil da personagem que salvará Rubena da sua falta, a sua entrega desprevenida ao amor.

“[V]amonos dixo mi tío” < “-Vámonos -dixo-, mi tío”

Tão popular como o anterior (o sucesso quinhentista de “doña Alda” resulta comprovado pela sua presença no repertório sefardita moderno),⁴⁰ o segundo romance aludido pela Ama teve tanta fortuna que um dos seus versos, “en figura de romeros, no nos conozca Galván” se converteu na forma proverbial “no lo conozca Galván, no lo conocerá Galván”⁴¹ expressando aquilo que se tornava difícil reconhecer e se assumiu “una fórmula de discurso [romancístico] con el significado de

39 Sigo a hipótese interpretativa de Thomas Hart a que me referia anteriormente.

40 *Romancero hispánico*, II, p. 339-340.

41 *Romancero hispánico*, II, p. 187; *vide*, do mesmo autor, “Proemio” in *Flor nueva de romances viejos*, 7ª. ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1985, p. 35. Gonzalo Correas, no seu *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (leio pela edição de Madrid, Visor Libros, 1992), registou as formas “[n]o me conociera Galván, yendo muy disfrazada; no le conociera Galván”, esclarecendo que resultaram dos versos de “Vámonos, dijo el mi tío”, p. 618.

«viaje disimulado»⁴², tendo, também, ganho honras editoriais em folhetos de cor-de-l⁴³ e nas duas impressões do *Cancionero de romances*,⁴⁴ para além de outros.

Como é sabido, na tradição antiga impressa, “Vámonos, dixo, mí tio a Paris essa ciudad” segue sempre o poema com o *incipit* “Estávase la condesa en su estrado asentada”⁴⁵ que narra a infeliz infância de Gaiferos, a sua condenação à morte e a sua salvação pelos próprios assassinos que recolhem o coração de “[...] una perrita que era de la su madre” (v. 29) e cortam um dedo à criança para apresentarem provas da sua execução a Galván. Mas esta separação deve-se, provavelmente, aos impressores que assim respondiam a condicionalismos gráficos ou ao gosto generalizado do “texto cíclico”⁴⁶ e da recitação individualizada das personagens.⁴⁷ O público conhecia, porém, a relação dos dois poemas e tinha-a presente quando os repetia ou ouvia.

Esta consideração é essencial para serem compreendidos os significados da segunda citação romancística da Ama, uma vez que ela, no contexto da *Comédia*, invoca sentidos quer da primeira composição, quer da que é textualmente referida.

Ambos os poemas com igual assonante em -a (tal como o romance de “doña Alda”) são de criação jogralesca e obedecem à moda surgida na Idade Média de tratamento de temas folclóricos –neste caso, da contística popular– segundo processos da épica francesa, integrando-os no seu universo carolíngio.⁴⁸ Por esta razão, intervêm as personagens com os onomásticos Galván, Gaiferos e Roldán e as figuras de

42 Diego Catalán, “Poética de una poesía colectiva” in *Arte poética del romancero oral*, II, Madrid, Fundación Menéndez Pidal, Siglo Veintiuno Editores, 1997, pp. 165-166.

43 Cf. Antonio Rodríguez Moñino, *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, edición corregida y actualizada por Arthur L.-F. Askins y Víctor Infantes, Madrid-Mérida, Castalia-Editorial Regional de Extremadura (Consejería de Cultura y Patrimonio de la Junta de Extremadura), 1997, pp. 453 (n.º 506), 583, (n.º 706) e 798-800 (n.ºs 1061-1064). O “pliego” que é referido pelo n.º. 1063 não está completo, mas a opinião do eminente erudito é que o segundo romance anunciado no título fosse o poema que começa “Vámonos dijo mi tio”.

44 Reedición de 1945, fol. 105 e reimpressão de 1967, pp. 184-185.

45 *Cancionero de romances*, reedição de 1945, fol. 104 e reimpressão de 1967, pp. 182-184. Seguirei a impressão dos dois poemas pela do *Romancero* (1993) que transcreve a do “pliego suelto” referido no *Nuevo diccionario bibliográfico* com o n.º. 506.

46 *Romancero* (1993), p. 389, nota ao verso 59.

47 “La distribución del relato en dos o más rr [romances] fue práctica [...] muy rara en el *romancero viejo*, [...]. Uniones o separaciones a veces eran artificio de impresores, impulsados por razones de espacio (en los *pliegos sueltos*) o por preferencias del público”, *ibidem*.

48 *Romancero hispánico*, I, pp. 273-274.

tio e sobrinho, bastante frequentes nos romances verdadeiramente carolíngios,⁴⁹ bem como o topónimo Paris.

O primeiro parte de uma cena de interior na qual a mãe de Gaiferos cuida do seu filho e o avisa do seu destino, reparar a morte do pai e a traição que lhe foi cometida por Galván para com ela casar (vv. 1-11) –no que se antevê, desde já, uma relação com a missão dramática de Cismena. Aceites as palavras da mãe, logo o assassino do pai, Galván, ordena que matem a criança depois de lhe ferirem a sua dignidade nobre, “[c]órtenle el pie del estribillo, la mano del gavilán” (v. 21), e lhe tragam provas da execução (vv. 12-23). Porém, os “escuderos” não cumprem a ordem vil, simulam a sua prova e mostram a Gaiferos o caminho por onde deve buscar a protecção do tio (vv. 24-38). O narrador toma a seu cargo o regresso dos presumíveis assassinos, a reacção da mãe e da procura do jovem (vv. 40-48) até o herói se dirigir ao tio explicando a razão da sua chegada e acordando com ele vingá-lo Galván (vv. 49-57). O romance termina com uma nova intervenção do narrador, espécie de introdução ao poema seguinte:

Y ellos assí estuvieron dos años y aun más,
hasta que dixo Gaiferos y empeçara de hablar: (vv. 58-59)

O segundo começa energeticamente com a voz do herói delineando o disfarce de romeiros que hão-de envergar para vingarem a morte do pai e salvarem a mãe da violência a que foi submetida (vv. 1-6). Após a narração da dureza dos caminhos e da dificuldade em entrarem no palácio onde ela se encontra (vv. 7-18), inicia-se o diálogo entre a condessa e os pretensos romeiros, o qual é interrompido pela chegada de Galván, pela sua agressão à personagem feminina e pela luta com os falsos estranhos que lhe causará a morte (vv. 19-36); a composição termina com o retomar do diálogo para revelar a verdadeira identidade dos “romeros” e ser expressa a alegria da mãe (vv. 37-46).

Tal como na citação romancística anterior, Gil Vicente usou poeticamente a memória tradicional de todos para construir uma nova ironia. Desde logo se vislumbra uma associação das figuras de Rubena e da mãe de Gaiferos, personagem que apresenta alguma semelhança com a de “doña Alda” (como ela, tem o perfil de uma nobre senhora a quem foi roubado violentamente o marido; contudo o seu significado não se inscreve num quadro de amor cortês, realiza-se, sim, no da demanda da recuperação da honra através do castigo definitivo do culpado, o qual é assumido pela sua descendência).

⁴⁹ *Romancero hispánico*, II, p. 228.

A relação de Rubena e da nova personagem não se baseia no motivo que foi observado na primeira citação, mas no de ambas as figuras superarem uma situação mediante a acção dos filhos. Percebe-se o alcance irónico da associação, uma vez que as circunstâncias das duas figuras têm conteúdos muito diferentes. Enquanto a primeira tem contornos sociais (a vergonha desencadeada pelo fruto da transgressão amorosa), a segunda resulta de uma injustiça intolerável (a da traição e morte do marido e cativo da esposa). Simultaneamente, esta associação anuncia o percurso de Cismena mediante a evocação das acções do herói épico até à libertação da mãe (paralelo burlesco, uma vez que o desenvolvimento dramático consiste na resistência à pulsão erótica até ser enquadrada pela ordem moral).

É, no entanto, este último aspecto que assume maior expressão significativa na citação da Ama, até porque a alusão da personagem consiste no *incipit* do poema que narra a vingança de Gaíferos. Contudo, Vicente, pretendendo com esse verso conduzir o seu público ao sentido mais forte da invocação satírica, o da relação do cumprimento da missão de cada uma das duas personagens (Cismena e Gaíferos), sabia que a primeira composição onde é explicada a causa desta demanda interviria na recepção da sua *Comédia* (o dramaturgo conhecia a competência romancística de quem recebia a sua obra).

Aliás, se recordarmos o fragmento da *Comédia* em que as fadas Ledera e Mineia salvam Cismena da intenção da sua madrasta de a vender e a última lhe diz

Ir vos eis por esta estrada
atee a cidade de Creta
onde sereis perfillhada
de hua senhora honrada
mui nobre, rica, y discreta⁵⁰

não podemos deixar de considerar que o seu público o associaria aos versos romancísticos que narram a acção dos “escuderos” depois de pouparem a vida de Gaíferos

–Vení acá vos, Gaíferos, e querednos escuchar.
Vos íos de aquesta tierra, que no parezcáis más.
Ya le davan entreseñas el camino que hará.
–Irvos éis de tierra en tierra a do vuestro tío está. (vv. 35-38).

Mas voltemos ao sentido nuclear da citação, o da associação paródica Cismena-Gaíferos, tanto no plano dos seus percursos como no do seu recorte social. Enquanto a missão da personagem feminina tem origem na fatalidade da mãe motivada pela

⁵⁰ Fol. XCIII.

culpa social, a de Gaíferos parte do seu conhecimento das acções do conde traidor, sem honra e injusto (referências a valores da nobreza); enquanto a de Cismena se insere num ambiente plebeu e recorre a elementos burlescos para se realizar, a do herói romancístico contextualiza-se no mundo cavaleiresco e utiliza como recursos elementos desse universo. Aludir a uma a partir da outra, não pode ter outro significado senão a criação da sátira e da ironia literária e ideológica.

E assim, detecta-se, tal como na citação anterior, a utilização vicentina do romance como mais um material poético na sua oficina de caracterização de personagens e de percursos dramáticos.

“[L]evantey me hum dia/ lunes de manhana” < “Levantóse Bueso lunes de mañana”

Como lembrava anteriormente, esta evocação não encontra eco em nenhum poema impresso no século XVI e o seu tema não interessou, sequer, os dramaturgos peninsulares do XVII. Só a tradição oral moderna o revela através das versões que, obedecendo a “tres formas distintas”, são “manifestaciones de un solo modelo dentro del género”.⁵¹ Portanto, para se conhecer o romance que a Feiticeira e o público quinhentista reconheceram, torna-se necessário avançar até aos séculos XIX e XX que deixaram documentadas composições deste tema e procurar, nessas versões, os rasgos que constituiriam a recitação ou canto quinhentista.

Entre as várias versões conhecidas deste romance, existe um grupo de composições hexassilábicas com características particularmente arcaizantes formado pelas espécies coligadas na “Alta Extremadura”, entre os sefarditas de Marrocos e do oriente e na Catalunha,⁵² bem como um outro grupo octossilábico (particularmente, o subgrupo do noroeste peninsular), que conserva traços de notável antiguidade, apesar de se constituir, também, com elementos mais modernos.⁵³

Menéndez Pidal já tinha assinalado o carácter arcaico de uma versão de Tânger, na qual via “la primitiva redacción peninsular”⁵⁴ por conservar a métrica regular de “pareados de doce sílabas”⁵⁵ própria dos cantos lutuosos (“endechas”) e da generalidade

51 *La muerte ocultada*, pp. 8-9.

52 *La muerte ocultada*, pp. 59-91. Apenas uma composição catalã não se inscreve neste paradigma, mas no dos poemas octossilábicos, *op. cit.*, pp. 155-156.

53 *La muerte ocultada*, pp. 93-157.

54 Ramón Menéndez Pidal, “Romancero judío-español” in *Los romances de América y otros estudios*, 7ª. ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1972, p. 158. Imprime a composição na página anterior, 157.

55 *Op. cit.*, p. 157.

das versões francesas com as quais o tema ibérico teve relação de parentesco na medida em que resultou de “una rama de la balada que en Francia se conoce com el nombre de *Le Roi Renaud*”.⁵⁶ As composições octossilábicas (8+8) que também preservam rasgos antigos devem o seu verso à atracção do metro romancístico, convertendo a rima í-a que figura em alguns dos pareados 6+6 em monorríma absoluta.⁵⁷

E o erudito corrobora, ainda, o arcaísmo da versão de Tânger com o argumento da intervenção de Huerco (correspondente ao Orcus, deus dos infernos ou da morte, na mitologia romana), vocábulo de uso comum até ao século XVI⁵⁸ que continua a figurar entre os sefarditas e que se reelabora fonética e semanticamente sob a forma de “puerco” em grande parte das versões “hexassilábicas arcaizantes”.⁵⁹

É não perdendo de vista estes poemas, os das tradições com os assinalados ressaibos antigos, que a citação vicentina readquire significado.

Neles, Bueso sai à caça “lunes de mañana”, dia de mau presságio no romanceliro,⁶⁰ e trava uma luta desigual com uma força sobrenatural, Huerco, que o fere mortalmente. O herói refugia-se em casa de sua mãe, onde morre, e a sua morte será ocultada, de acordo com o seu pedido, à esposa que espera um filho. Decorrido algum tempo, e apesar dos esforços da sogra, a jovem mãe sabe do acontecido e sucumbe ao desaparecimento do marido.

O pedido de ocultação da morte bem como os recursos dissimulatórios que surgem mais ou menos desenvolvidos nas versões de tendência arcaizante têm o objectivo de assegurar a descendência, o que manifesta uma ideologia de valorização da linhagem sobre o indivíduo, como viu Diego Catalán.⁶¹ Ao contrário destas versões, a tradição francesa do tema deseja proteger a mulher.⁶² Contudo, não sendo preocupação central da memória poética hispânica o evitar da morte da esposa, a diligência

56 *La muerte ocultada*, p. 31. Vide todo apartado, “La balada europea de «La viuda sin saberlo» en el espacio y el tiempo”, pp. 31-56. Menéndez Pidal tinha afirmado uma primeira influência genética de uma composição francesa mais antiga, seguida pela da balada de *Renaud, Romancero hispánico*, I, p. 320.

57 *Romancero hispánico*, I, p. 134. Vide *Muerte ocultada*, as citadas pp. 93-157.

58 “Romancero judío-español”, p. 158 – Na forma “urco” (= “monstro horripilante”), este vocábulo sobreviveu, até aos nossos dias, na língua galega [*N. dos editores*].

59 Vide *Muerte ocultada*, p. 25.

60 Michelle Débax, *Romancero*, Madrid, Alhambra, 1982, p. 346.

61 “El mito se hace historia. El romance y la herencia baladística”, in *Arte poética del romancero oral*, II, vide, sobretudo, pp. 127-144.

62 *Op. cit.*, pp. 137-139.

de Bueso e da mãe (esconderem a fatalidade) tem subjacente uma determinada concepção amorosa, a que é inequivocamente reconhecida no par Alda-Roldán. Como Bueso pretende garantir o futuro da sua genealogia e sabe que a sua morte levará a sua mulher a não suportar a sua própria existência, quer evitar que ela a conheça antes de dar à luz. É de facto, logo que esta se inteira do acontecido, morre –tal como “doña Alda”.

Esta espécie de premissa configuradora do romance é particularmente significativa para a compreensão da cadeia de citações da Ama, uma vez que ela permite a interligação da primeira alusão romancística a esta, embora o sentido da invocação vicentina de “Levantóse Bueso” se inscreva na tradição hispânica, como se vê claramente quando Rubena providencia o futuro de Cismena,

Disse que alem dos cueyros
manda quantas joyas tinha
y se crie esta menina
muyto bem por seus dinheyros.⁶³

Nestas disposições, reconhece-se a preocupação do herói romancístico, mas em imagem satírica, uma vez que enquanto a mãe vicentina, antes de morrer, cuida do futuro material da filha, Bueso tinha como objectivo assegurar a vida daquele que perpetuaria a linhagem.

Contudo, a interferência do cantar de Bueso excede esta relação ao considerar-se a reelaboração vicentina do seu *incipit* (“levantey me hum dia”). O verso do narrador romancístico é transformado em discurso directo e assume a forma verbal da primeira pessoa, sendo a Ama a proferi-lo.

Com ele, a “honrrada lavradora” pretende reivindicar para si a protecção de Cismena e atestar as suas qualidades, o que resulta igualmente paródico tendo em conta a diferença do estatuto das personagens e o seu distinto objectivo (além do facto de Cismena não ser sua filha e, portanto, em caso algum assegurar a sua genealogia).

“*Muliana Muliana*” < “*Moriana, Moriana, / que me diste en este vino?*”⁶⁴

Se as alusões anteriores não colocam problemas de identificação das fontes, esta última que se restringe, apenas, a um onomástico (que é, também, um hemistíquio)

63 Fol. XCI.

64 Versos com que começa o fragmento incluído em *La morica garrida*, cf. *Estratégias Dramatizadoras do Romancero Tradicional Português*, p.520.

poderia levantar algumas dúvidas –e levantou-as a D. Carolina.⁶⁵ Não obstante, o contexto vicentino em que ela é usada confirma a opinião de Menéndez Pidal,⁶⁶ o qual, embora não tenha publicado nenhum estudo sobre o seu significado na *Comédia de Rubena*, parece tê-lo tido presente ao fazer a afirmação.

Também deste romance, não existe nenhuma versão antiga, facto que o erudito espanhol explicou por um certo gosto configurador das colecções quinhentistas, o do monorrímo, que levou a não incluir composições de origem baladística que, como esta, apresentavam alternância rimática.⁶⁷ Não obstante, recorrendo quer ao fragmento incorporado em *La morica garrida*, quer às versões de áreas de tradição oral moderna reconhecidas pelo seu arcaísmo,⁶⁸ é possível entrever um poema que, na sua forma quinhentista, apresentava uma estrutura tendencialmente dramática⁶⁹ e estrófica⁷⁰ e o seu tema consistia na vingança de uma mulher traída nos seus amores (envenena o vinho que oferece àquele que a troca por outra mulher).

Este núcleo temático conservado pelas tradições orais modernas ilumina, sem dúvida, a alusão da Ama e o sentido da série de alusões romancísticas da sua tirada. Se considerarmos essa cadeia de significados (destacando-se a evocação satírica de “doña Alda” a propósito da leviandade amorosa de Rubena, a de Gaíferos no contexto do anúncio do percurso remissório de Cismena, a de Bueso no da referência aos cuidados que Rubena manifestou em relação à filha, bem como no da acreditação das qualidades da Ama), compreende-se que a interferência de “Muliana” surge como expressão burlesca de uma mulher que manifesta a sua opinião frente à solução encontrada por Rubena e a crítica àquele que não tinha, ainda, sido atingido satiricamente na sua acção, o jovem clérigo.

⁶⁵ *Romances Velhos em Portugal*, p. 78.

⁶⁶ *Op. cit.*

⁶⁷ “Esta clase de narraciones de metro lírico [...] en mis primeros tiempos de colector de romances, cuando me salía al paso una de ésas, la desechaba, no la recogía. La causa de tal desdén es que estas canciones no se incluían en las colecciones de romances de los siglos XVI y XVII; eran sentidas como género literario diverso, menos noble que el romance asonante seguido.”, “Proemio” in *Flor nueva de romances viejos*, p. 20.

⁶⁸ Para o conhecimento possível da forma mais arcaica do romance, sigo o citado estudo de Pedro Ferré, in *Estratégias Dramatizadoras do Romancero Tradicional Português*.

⁶⁹ “[...] neste romance todas as áreas ostentam uma dramaticidade já herdada”, *op. cit.*, pp. 586-587.

⁷⁰ *Vide op. cit.*, p. 530, um resumo das várias assonâncias dominantes nas tradições sefarditas de Marrocos e do oriente, da Catalunha e de Portugal (*cf.*, também, p. 617, onde o autor destaca as versões da Madeira, mais conservadoras, como testemunho da “forma de dístico” com que o romance chegou a Portugal).

“Muliana” funciona, assim, como acusação da personagem masculina através da alusão indirecta e irónica ao amante traidor de Muliana, o qual, embora não seja fiel ao amor da vingadora, não assume a atitude do par de Rubena, “hallo se preñada, el moço ahuyo”.⁷¹ Mas também não é possível deixar de reconhecer, na evocação, um paralelo, em imagem invertida, entre a reacção de cada uma das figuras traídas. Enquanto uma deseja a sua própria morte, a outra castiga mortalmente o amante.

Ambos os sentidos são resultado da mesma técnica literária do dramaturgo operada sobre materiais poéticos partilhados, sobre uma linguagem comum, com objectivos paródicos textuais e ideológicos.

A série de alusões da Ama é corolada pela sua tentativa de entoar um dos cantos que tinha referido, precisamente o de Bueso, através do qual procurara afirmar a bondade das suas intenções e com o qual procurava, agora, realçá-la. Não sabemos se ele foi cantado na sua forma integral e não aprofundo, neste momento, a questão;⁷² contudo o facto de Vicente criar esta reiteração realça a burla e a ironia conseguidas através da associação de personagens com uma dimensão tão diferente.

Deste modo, o final da mais longa série de evocações romancísticas feitas por uma figura vicentina (as referências detectadas surgem, por regra, dispersas) evidenciando uma das funções destas interferências textuais, a da autocaracterização da personagem, acentua o sentido burlesco e paródico da estratégia intertextual.

No seu conjunto, as alusões clarificam a reacção da protectora de Cismena (a sua indiferença perante aqueles cantos é aparente e dinâmica, tendo como objectivo a compreensão das intenções da outra personagem), revelam um procedimento criativo de personagens, permitem perspectivar a visão crítica da que as profere –aspecto que nenhum outro elemento textual oferece– e consistem num procedimento literário de construção do riso irónico no qual se equilibra instavelmente a dimensão moralizante e o vitalismo burlesco de um dramaturgo dos alvares do Renascimento.

71 Fol. LXXXVIIv.

72 Não aprofundo, de momento, se ele foi entoado na sua forma integral, registo sim a imediata tirada intempestiva da Feiticeira que pode ter interrompido o seu começo: “O de mais quero eu ver / que o cantar perdey cuydado, / que lhe dades a comer (fol. XCII).

Gil Vicente o el equilibrio entre drama y poesía

RAFAEL FERNANDEZ HERNANDEZ
Universidad de La Laguna

Vida y obra, signos de una significación europea

En escasas ocasiones las letras peninsulares se han encontrado con un autor en el que hayan confluído una notable obra con una de las opacidades biográficas y cronológicas más intensas. Del portugués Gil Vicente hemos oído los más diversos juicios, las más aceradas críticas y los elogios más encendidos. Parece como si la figura y la obra de este fino orfebre y poeta dramático no permitiera las medias tintas críticas, pero afortunadamente hay algunas, tanto entre los españoles y portugueses como entre hispanistas y lusitanistas. Adelanto algunos nombres: Dámaso Alonso, Valbuena Prat y Eugenio Asensio, entre los primeros; Marques Braga, o António José Saraiva, entre los segundos; Thomas R. Hart, I.S. Révah, Stephen Reckert, y Paul Teyssier, entre los últimos.

Confesamos desde estas primeras palabras que el título de nuestra reflexión se halla –como quería Dámaso Alonso para la obra y personalidad de Gil Vicente– en “la encrucijada de los vientos”; en nuestro caso, entre dos vigorosas voces, en los dos lados de la Península: una, la de Júlio Dantas, escritor portugués de origen literario parnasiano, hoy prácticamente olvidado, del cual hablaremos más tarde. Otra nos la sugirió la lectura crítica de Valbuena Prat al referirse a Gil Vicente en su “Teatro renacentista” cuando afirma que en él “se dan la mano los autos religiosos y la custodia de Belén”, junto al hondo sentido lírico y dramático de su *Don Duardos*, “en un momento de pleno cosmopolitismo europeo” [1964:427].

La primera interrogación a la que habríamos de responder es ¿Cuál es ese momento histórico al que se refiere el profesor Ángel Valbuena Prat? Y aquí se nos presenta una de las cuestiones que más se han debatido en torno a Gil Vicente: el estricto período en que se desenvuelve su vida en el Portugal de las cortes de Don

Manuel y de Juan III. Los estudiosos del teatro y los historiadores de la literatura española lo suelen situar entre los primitivos, con Juan del Encina (1468-1529 o 1530) (el llamado patriarca del teatro español) y Lucas Fernández (1474-1542). Otros no admiten el marbete “teatro primitivo” para referirse a Gil Vicente y prefieren hablar de “generación de los Reyes Católicos” para incluir, además de los citados, a Fernando de Rojas y al extremeño Torres Naharro. Esta precisión es pertinente no sólo para la cronología de esta época en que se forjan las bases del teatro culto en la Península. Hacia fines del siglo XV y en torno a la corte de Isabel y Fernando (quienes recibirán el título de *Católicos* en 1496) y de los reyes portugueses Juan II y primeros años del reinado de Don Manuel (o Manuel I el Grande y el Afortunado), el teatro adquiere un impulso desconocido hasta entonces. Algunos poetas comienzan a componer y a representar *autos* en los palacios reales y en los de la nobleza, como es el caso de Gil Vicente, poeta cortesano, cuyas obras se representaron ante los reyes de Portugal y en el palacio de los duques de Alba; también –como recuerda Martín de Riquer– ante el emperador Carlos I [1968, I: 446]. Eran piezas recreadas en aquellas obritas de gran sencillez que se representaban durante el ciclo litúrgico en los templos de los pueblos. De forma progresiva –y con cierta celeridad– los autores escribieron sobre otros asuntos, de tal forma que las posibilidades temáticas y el espíritu renacentista convivieron con la herencia medieval. Así surgieron pequeñas piezas de carácter profano, ya influido por el teatro italiano (Juan del Encina) o por las comedias y farsas pastoriles de Lucas Fernández.

No nos olvidemos que en estos años, que le toca vivir al autor de los *autos*, de fines del cuatrocientos y del alborar del XVI, el contacto entre las cortes española y portuguesa fue permanente e intenso; relación que se intensifica durante los reinados de los Reyes Católicos y del rey Don Manuel. Gil Vicente se encuentra en la estela de una tradición de autores portugueses y gallegos que escriben en castellano y en portugués. Como Gil Vicente se encuentran los portugueses Sá de Miranda, Camoens o Jorge de Montemayor.¹

Si analizamos la historiografía vicentina, se observa que varios estudiosos –más allá de la propia constatación del uso de ambas lenguas en las obras de autores de la

¹ Un autor de la segunda mitad del siglo XVI como es el canario, nacido en La Laguna (Tenerife), José de Anchieta, jesuita evangelizador del Brasil, con quien nace la literatura en esa tierra sudamericana, utilizó en las mismas piezas teatrales no sólo el portugués y el castellano, sino el tupí. En este caso, a las razones que Hart aducía para Gil Vicente habría de añadirse la finalidad catequética de Anchieta en su empresa evangelizadora. Cfr. R. Fernández Hernández, “El recibimiento del siglo XVI: un diálogo entre dos orillas. José de Anchieta y Bartolomé Cairasco de Figueroa”, en *Actas Congreso Internacional IV Centenario de Anchieta (1597-1997)*, La Laguna, Universidad de La Laguna, 2003, pp. 113-130.

generación de Gil Vicente— han intentado encontrar una razón o los distintos porqués del empleo de este bilingüismo. Thomas R. Hart enuncia tres motivos por que las obras vicentinas aparecen escritas bien en portugués, bien en castellano o en ambas lenguas: la tradición literaria, esto es, el autor portugués escribe en la lengua del modelo que sigue; la verosimilitud plasmada en la forma de hablar de cada personaje; y la jerarquía de las dos lenguas [1962: XVI-XVII].

El periodo manuelino representa una de las épocas doradas de las artes y literatura portuguesas. Como nos recuerdan Carolina Michaëlis de Vasconcelos [1912, 1925; 1949] y John Lihani al referirse al *Auto pastoril castellano* de Gil Vicente, las visitas de las dos familias reales a ambos países acarreaman la de los respectivos cortesanos. Las aseveraciones e hipótesis de estos dos estudiosos quieren demostrarnos el contacto del grupo salmantino (Juan del Encina y Lucas Fernández) con Gil Vicente. Siguiendo aquel talante, nos gustaría que lo que precisemos en esta ocasión aquí sobre el *Mestre de Balança* esté impregnado de ese diálogo y comunicación entre ambas literaturas. En consecuencia, sería bueno que le diéramos la palabra en alguna ocasión a la crítica portuguesa contemporánea.

* * *

Los biógrafos portugueses sitúan hipotéticamente el año de nacimiento de Gil Vicente entre 1460 y 1536. Otras fechas manejadas por españoles e hispanistas son 1465, 1469 y 1470. Para determinar la fecha de su nacimiento, algunos críticos han acudido a las obras de Gil Vicente, pero éstas también conducen a fechas no concordantes: Queirós Veloso apunta la fecha de 1465. Brito Rebelo indica un periodo entre 1470 y 1475. Por una indicación de la obra el *Viejo de la huerta*, podríamos concluir que nació en 1452, pero por otra de la *Selva de engaños*, en 1470.

Lo mismo ocurre con el lugar de nacimiento: ¿Lisboa, Beira, Barcellos, Guimarães? Costa Pimpão nos dice que “la información más segura que poseemos acerca de este punto es la que nos dejó D. Antonio de Lima en su Nobiliario, que presenta a Gil Vicente como nacido en Guimarães”.

De Gil Vicente debe señalarse el significado europeo de su obra. Ya desde hace tiempo, estudiosos como Valbuena Prat destacan que no hay otro autor teatral en el primer tercio del XVI capaz de que “las nuevas formas de la vida y del arte revivan en los asuntos de teatro religioso y costumbrista del último siglo medieval”. Este juicio, mantenido por otros para referirse a su obra capital, el *Don Duardos*, implica un recorrido hacia la madurez que tiene su origen la noche del 7 de junio de 1502, cuando ante la reina recitó el *Monólogo de la Visitación*, compuesto en castellano. A

partir de entonces desempeña en la corte una doble función: la de autor dramático y la de orfebre (labró la valiosa Custodia de Belem). Este cometido de Gil Vicente en la corte aparece claramente expreso en la *Carta Regia* de 4 de febrero de 1513, en que se le cita como “Mestre de Balança de la Moneda de Lisboa, con 20.000 reis de sueldo”. Ya en un documento anterior, de 15 de febrero de 1509, se le nombra “vedor de las obras de oro y plata para el convento de Tomar, Hospital de Lisboa y Monasterio de Belem”.

Pero estos aspectos de su biografía, siempre en la penumbra a pesar de los muchos trabajos que pretenden dar luz al itinerario de la vida de Gil Vicente, no nos interesan ahora. Sí el período durante el cual mantuvo su actividad literaria, esto es, desde 1502 a 1536, año este último en que se pierde el rastro biográfico del poeta. Durante estos años escribe 44 obras, unas en portugués, otras en castellano y un tercer tipo de piezas en las que los personajes hablan en una y otra lenguas, de acuerdo con la procedencia de cada cual. Aquí nuevamente los autores no se ponen de acuerdo: unos afirman que escribió 11 en castellano, 15 en portugués y 18 en ambas lenguas; otros señalan que escribió 16 en portugués. Pero si echamos un vistazo a la edición que hicieron sus hijos Luis y Paula en 1562 –26 años después de fallecido Gil Vicente– titulada *Compilación de todas las obras de Gil Vicente*,² de las 44 piezas teatrales 17 están compuestas en portugués, 11 en castellano y 16 en ambas lenguas. Estas obras que comparten las dos lenguas siempre han sido consideradas por la crítica portuguesa de una forma particular; por ejemplo, el compilador Alexandre Pinheiro Torres, en su *Antología da poesia portuguesa*, afirma de estas piezas que “aunque en lengua lusitana, contienen algunos personajes que hablan en castellano”. Estas observaciones sobre su obra no son ociosas, pues conducen a una primera posición crítica que el estudioso debe adoptar: Gil Vicente tiene que ser estudiado de acuerdo con los criterios y segmentaciones históricas de las literaturas portuguesa y española. Para los primeros, el poeta es un genuino representante de la era manuelina y, desde luego, el fundador del teatro portugués. Para los segundos significa –de una parte– lo más elaborado del teatro religioso y costumbrista medievales y –de otra– una mirada epifánica del teatro renacentista, es decir, Gil Vicente se despega, junto con Torres Naharro, de los primitivos autores peninsulares del siglo XV, pero también es el continuador del núcleo cultural del occidente hispano, en esa franja cultural salmantina que representan Juan del Encina primero y Lucas Fernández después.

² Publicaciones señeras, entre otras compilaciones del conjunto de su obra –como la de María Leonor Carvalhao Buescu [1983]–, serían las de J.M. Rodríguez [1928], Marques Braga [1942-1944; 1958] o Thomas R. Hart [1962]. Entre los estudios de conjunto, marcaron un hito los de Paul Teyssier, tanto en lo que se refiere a la lengua y a los temas [1959, 1982 y 1988] como a los problemas que presenta la edición crítica de la obra vicentina [1988].

A través de ambas perspectivas idiomáticoliterarias, la crítica en su conjunto no tiene empacho en situar la obra de Gil Vicente –como ya dijimos– entre los primeros alientos renacentistas de la Europa del primer tercio del siglo XVI, antes de que Inglaterra produjera el genio de Shakespeare o Francia los grandes trágicos o se templara el modelo lopesco. Entre los estudiosos y ensayistas portugueses, merecería la pena recordar aquí las bellas palabras –traducidas por la profesora Pilar Fernández³– del escritor y autor de teatro de la primera mitad del siglo XX, Júlio Dantas, con difusos afanes de revivir el antiguo Imperio:

“Gil Vicente representa hoy, para los portugueses, lo que queda de vivo y palpitante, de “humano” en la tradición de la era manuelista. En *Os Lusíadas* (escrito más tarde), los héroes pasan, en paisajes mitológicos, entre los cuerpos blancos de diosas y de oreades desnudas, con la dignidad de varones de Plutarco. Es en los autos y farsas vicentinas donde nos encontramos la realidad humana, el potencial plebeyo con que se hizo la Nación y se construyó el Imperio. Si quisiéramos oír, aunque lejanamente, el tumulto de la época de Don Manuel –la vida de palacio, los mercados, los monasterios, las armadas que parten, el pueblo que baila, los mercaderes genoveses, flamencos, árabes, que discuten en la Rua Nova, el tañer de las armas, el clamor de las trompetas, los repiques de las campanas, el estrépito de las embajadas y de los cortejos reales– tendríamos que arrimar el oído al pecho de Gil Vicente y sentirle latir el corazón” [1939:25].⁴

Y añadimos nosotros, fundidos por un momento en ese entusiasmo del autor de *La cena de los cardenales*, si pretendiéramos en un instante tener la impresión visual de la magnificencia manuelina, bastaría mirar la custodia de Belem, que es también un auto de Gil Vicente –el *Auto de la Adoración*– en que los apóstoles arrodillados, vestidos de esmalte y oro, cantan –como dirá también Júlio Dantas en el mismo sitio– “en éxtasis versos que sólo se oyen en el Cielo”. Por tanto, Dantas dibuja con

3 Profesora de Lengua y Literatura Española, especialista en las Literaturas Portuguesa y Brasileña, y traductora al castellano de los poetas Antonio Osorio (*Planetario y zoo de los hombres*, Snta Cruz de Tenerife, La Calle de La Costa, 1994; *Adán y Eva y lo demás*, Madrid, Huerga y Fierro, 1999; *El lugar del amor*, en prensa), Nuno Júdice (*La regla de la perspectiva*) y Cecilia Meireles.

4 Este médico, miembro de la Academia de las Ciencias portuguesas, nació en Lagos en 1876 y falleció en Lisboa en 1962. Dantas cultivó la poesía, el ensayo, la narración y el teatro. Aunque no compartamos su visión crítica sobre la Literatura Portuguesa y, menos aún, sus presupuestos estéticos e ideológicos –recordemos la animadversión que provocó en Almada Negreiros, quien le dedicó en 1915 una invectiva poética en clave futurista: el *Manifiesto Anti-Danta e por Extenso*, aunque en 1965, Vitorino Nemesio escribió el *Elogio histórico de Júlio Dantas*– sin embargo nos parece que en lo referente al “Maestre de Balança” el suyo es un testimonio lleno de viveza y perspicacia.

trazos muy vivos y certeros los rasgos de esa fidelidad epocal que se observa en el teatro de Gil Vicente, y que tantos estudiosos han destacado, veracidad que constituye uno de los pilares de lo que será el edificio del teatro ibérico y también europeo. Incluso, casi con la misma voluntad de aprehender esa seductora y sencilla vivacidad del bullir de los personajes y del clima dramático vicentinos, también Valbuena Prat [1937:51] ya se dejaba atrapar por el universo vivaracho de Gil Vicente.

* * *

En la *Compilación de todas las obras de Gil Vicente* de 1562, sus obras aparecen clasificadas en cinco modalidades: obras de devoción, comedias, tragicomedias, farsas y obras varias. Estudiosos posteriores han examinado su obra siguiendo diversas taxonomías. Recordemos aquí la de Thomas R. Hart [1962: XIV-XV], quien las ordena en piezas tempranas al estilo de Juan del Encina, moralidades, farsas, fantasías alegóricas y comedias románticas; estas últimas también llamadas por otros, como por Martín de Riquer, obras caballerescas, por ser visiones teatrales de libros de caballería, como el *Amadís de Gaula* o el *Primal León* [1968, I: 446].⁵

No todos los estudiosos agrupan de igual forma los diversos periodos de la escritura de Gil Vicente. Aunque ya Marques Braga [1942 y 1944] la ordenaba según cuatro épocas cronológicas, la generalidad de la crítica distingue dos etapas en la obra vicentina: una primera, entre 1502 y 1510, con obras de estructura y desarrollo elementales, cuyos asuntos corresponderían con las piezas de devoción, y un mayor carácter medieval, como es el caso de aquella primera de 1502 *Auto de la Visitación*, también llamada *Monólogo del Vaquero*. Aún así, afirma Ruiz Ramón que en este teatro primerizo de Gil Vicente se perciben “mayores valores líricos que en sus antecesores salmantinos”. Muy pronto, y a medida que se convierte en el autor dramático oficial de la corte manuelina, en una segunda etapa —entre 1511 y 1536— el poeta logra componer piezas de mayor complejidad y equilibrio poético. En los últimos años una parte considerable de los estudios vicentinos se ha dirigido al análisis de la relación entre poesía y dramaturgia, como es el caso de Pedro Garay [1988], quien sigue la pista del teatro ibérico desde sus raíces medievales a los espigamientos seiscientistas.

⁵ Entre la muy desgranada clasificación de la obra de Gil Vicente que ofreció en su momento António José Saraiva [1942] y la otrora muy sintética de Valbuena Prat [1964], hay una abundante bibliografía sobre este aspecto de la obra vicentina. Aquí citaremos los trabajos sobre estos problemas planteados por la diversa taxonomía del autor portugués a Carolina Michaëlis de Vasconcelos [I, 1912; IX, 1925], Jack E. Tomlins [1964] y Stanislav Zimic [1981 y 1983].

Del ingenio de Gil Vicente surgirán –como acabamos de mencionar– temas sacros, a los que incorpora un tratamiento realista y satírico; temas fantásticos, caballerescos, alegóricos y costumbristas. En la misma medida que su teatro se abre a nuevos asuntos, ahonda en el carácter social y en intensidad dramática, esto es, se percibe una mayor habilidad en el manejo de la intriga, más vigor en el perfil de los caracteres y una mejor articulación, así como riqueza, de las situaciones dramáticas.

Las Barcas y Don Duardos: hacia la fusión de drama y lírica

La relevancia de Gil Vicente reside en la relación natural entre tradición y novedad, entre la herencia medieval y el espíritu renacentista, en haber sabido conjugar, en un difícil fiel, la belleza poética con la carpintería teatral. Una parte importante de la crítica ha señalado las imperfecciones del verso de Gil Vicente; pero esta parcela de la “técnica poética” no disminuye un ápice la fusión entre drama y poesía. De ahí que estudiosos como Eugenio Asensio afirmen de forma tajante:

Gil Vicente, manejando con señorío y libertad igual la cantiga áulica y la callejera de su tiempo, obraba no como folclorista meticuloso, sino como poeta innovador que moldea y utiliza los más diversos materiales para sus fines estéticos [1957:136].

En sus *Autos* esa originalidad estriba en la capacidad de dotar de protagonita e intriga a la acción que discurre en los dos clásicos planos: el teológico o elevado y el bajo. A esta forma canónica llega a través de un proceso que Hart y Valbuena Prat perfilaron en sus líneas generales: de la mera loa, que es su primera obra, a las siguientes (*Auto pastoril castelbano* –de influencia de Juan del Encina– o *Auto de San Martinho* o el *Auto del Nacimiento* o, mejor aún, el *Auto da Sibila Cassandra*), Gil Vicente encuentra el camino de síntesis entre la pervivencia medieval y la irrupción renacentista; fórmula que ya se encuentra ajustada a su lenguaje y a los nuevos espi-gamientos poéticos en los 3 autos de la *Trilogía das Barcas*, considerados dentro del teatro religioso, en los que da forma dramática a la *Danza de la muerte* medieval: los dos primeros escritos en portugués (*Barca do Inferno* y *Barca do Purgatorio*) y el tercero compuesto en castellano (*Barca da Gloria*), representados, respectivamente, en 1515, 1518 y 1519. El último es el más enjundioso teológicamente hablando pero el de menor interés dramático, pues a los personajes les falta el suficiente perfil individualizador, encarnadura dramática. Para algunos críticos, parte de la originalidad del poeta portugués estriba en hacer beber a algunos de sus personajes de las fuentes del folclore, como ocurre con el tratamiento de la figura del diablo, además de combinar dosis de crítica anticlerical en la *Barca do Inferno* con un hondo y fino lirismo en la *Barca do Purgatorio*.

Otro de los frentes preferidos por los investigadores se refiere a la discutida unidad de la *Trilogía das Barcas*, cuestión ante la cual la crítica se ha dividido, aunque no faltan posiciones que intentan disolver los juicios antagónicos. Así, si I.S. Révah [1951] niega la concepción de un plan unitario de los tres autos, pues a su juicio el éxito del primero de ellos llevó a Gil Vicente a componer los otros dos, en cambio Albin Eduard Beau [1959] defiende lo contrario, cuando otros críticos mantienen posiciones de compromiso, como ocurre con Thomas R. Hart [1962, 1975]. Lo cierto es que el autor de *Las Barcas* hace desfilar a sus personajes con las especificidades propias de su condición para satirizar con mordacidad las costumbres y vicios –en especial de los clérigos– a través de una estructura dramática única en esos momentos, pues Gil Vicente da en la diana con la *Barca do Inferno*, en la que aparecen tipos populares con trazos vivamente realistas, aunque –como ha señalado reiteradamente la crítica– se aleja en la *Barca da Glória*, cuyos personajes no pertenecen a los sectores populares sino a las capas más altas de la sociedad, desvió éste digno de atención ya que el modelo medieval que sigue más puramente el tercer auto se asienta, como indica Ruiz Ramón en un “democratismo tan esencial a la *Danza de la muerte* medieval” [1979:85].

En esa línea de entusiasmo crítico que apuntábamos al comienzo, referido ahora a la *Trilogía das Barcas*, se han ido situando diversos investigadores a lo largo de la historia. Angel Valbuena Prat también escribió palabras encomiosas sobre esta trilogía:

“esta obra [es] capital en el teatro sacro de Gil Vicente y en todo el panorama europeo, ya que es la más dramática y poética escenificación que conocemos del tema de las “danzas de la Muerte” medievales en su forma más directa”

y añade en el mismo sitio:

“El tema universal de las “danzas de la Muerte” sólo se continuará dignamente por Calderón, pero adaptado a una idea completamente diferente –el teatro del mundo– en uno de sus más profundos autos sacramentales” [1964: 429].

Dentro de las obras de tema caballeresco –como el *Amadís de Gaula*– podríamos afirmar que el modelo dramático de Gil Vicente adquiere su más plena funcionalidad y arte dramáticas en la *Tragicomedia de Don Duardos*, obra de 1522, concluida doce años después de la representación de la *Barca de la Gloria*, ante la corte del rey Don Manuel. Pieza, pues, de la llamada por algunos segunda época vicentina, escrita en castellano, como el *Amadís*. Dentro de la crítica española, el *Don Duardos* ha merecido –como para los estudiosos en general a lo largo de los siglos– una especial atención. En los últimos decenios, algunos estudiosos retoman posiciones críticas que habían sido expuestas por autores precedentes, como es el caso de Stanislav

Zimic [1981 y 1983], para quien esta obra de Gil Vicente –junto con *Rubena*, *Auto da India e Inês Pereira*– es obra de tema amoroso, en la que resplandece la espiritualidad amorosa de Flérida y Don Duardos, motivo que ya Dámaso Alonso [1942] había destacado o bien, en otro momento de la crítica vicentina, Elías L. Rivers [1961].

Ruiz Ramón ha señalado la eficacia y acabado artístico de ese modelo:

“intenso lirismo, creación de caracteres, economía de la acción, perfecta correspondencia entre personajes, intriga y situación dramática, ritmo teatral del diálogo y, finalmente, correspondencia dramática entre la psicología de los personajes y el desarrollo de la acción” [1979:87].

¿Qué nos ofrece esta pieza de Gil Vicente a partir de la propia fabulación de que se alimenta la trama? Tendríamos que recordar que se suele agrupar entre las piezas de fondo caballeresco, aunque la crítica portuguesa la clasifica en ocasiones como “comedia narrativa” junto con otras obras: *Comedia de Rubena*, *Comedia del viudo* o *Amadís de Gaula*. Como se ha recordado en distintas ocasiones, una prueba de la adscripción de esta tragicomedia al género caballeresco, además de seguir los pasos de su fuente inmediata, el *Primaleón*, publicado en 1512, doce años antes de la obra de Gil Vicente, es la aparición de los impedimentos, los obstáculos que estorban el amor de Flérida y Don Duardos. La crítica aquí ha encontrado un amplio campo para la reflexión genérica y temática, como Stephen Reckert [1986 y 1988], quien sigue la tradición portuguesa, para la que el *Don Duardos*, como ya dijimos, es comedia novelesca.

Para unos críticos, esta obra en realidad no se llegó a representar debido al fallecimiento del rey Don Manuel. Otros piensan que debido a su extensión no se compuso para ser representada sino leída, como práctica de la comedia escolar.

Gil Vicente nos cuenta la historia de amor del príncipe Don Duardos y la princesa Flérida. Don Duardos oculta su condición noble tras la apariencia de un labrador para que Flérida lo ame por lo que él vale en sí mismo. Gil Vicente va a rodear esta nimia contradicción de un proceso de suspenso tal que junto con el enamoramiento de la dama, hábilmente graduado, intensificará el de la angustia de ambos, para contraponer, al cabo, el amor al deber social. Gil Vicente logra extraer todas las posibilidades dramáticas al conflicto entre el amor y la obligación, pues en esa tensión –como gustaba decir a Dámaso Alonso– triunfa la fuerza irrefrenable del amor.

Asimismo, el autor sabe rodear este conflicto de las acciones que conlleva la aparición de otras dos parejas: una es la de Camilote y Maimonda, caballero aquel loco, que se enamora de su dama feísima, aunque para él sea la más hermosa de las mujeres (con razón se ha hablado de que constituyen figuras prequijotescas); y la otra,

Juan y Constanza, jardineros del palacio de Flérida. Para Ruiz Ramón estas dos parejas representan, según el mismo orden en que las hemos citado, “el esencial subjetivismo del amor, capaz de contradecir la misma realidad” y “el amor cotidiano, un amor sencillo y verdadero que, en armonía con el paisaje que los rodea, nos es presentado con intenso lirismo, que es el lirismo de las cosas sencillas y hermosas en su cotidiana verdad” [1979:88]. En fin, Gil Vicente nos muestra con la pareja principesca un amor idealista y otro pleno de realidad, componente que a su vez se adhieren al final feliz de Don Duardos y Flérida.

Gil Vicente incorpora en esta obra elementos de gran efectividad dramática. Vamos a citar aquí tres de sus hallazgos. Las referencias al paisaje no son meros elementos de identificación espacial; adquieren la categoría de conductores de la acción dramática. En segundo lugar, el nuevo tratamiento del amor cortés, en especial la divinización de la amada, está hilvanado con una sutil y delicada inflexión poética. Y, por último, la primerísima función teatral, que logra con las canciones y cantigas intercaladas en la acción dramática, plantea el camino que Lope hollaría genialmente para ofrecérselo enriquecido a los poetas dramáticos del Barroco.

Esta dramatización de las aventuras amorosas y correrías del príncipe Don Duardos tendrá su continuación en ingenios posteriores al poeta y dramaturgo portugués. Citemos, entre otros, a Lope de Vega, a Guillén de Castro, a Pérez de Montalbán (*Don Florisel de Niquea*), al Conde de Villamediana (*La gloria de Niquea*) o a Calderón de la Barca. También nos parece pertinente recordar dos expansiones en la estela de Gil Vicente. Una, la portuguesa del *Auto de Bella Menina*, el príncipe que simula ser jardinero, y otra, la obra de Feliciano Enríquez de Guzmán, *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos*, en la que el príncipe Clavirel se disfraza del jardinero para conquistar el amor de la princesa Belidiana.

Al cabo, el último Gil Vicente ofrece un perfil dramático que con toda justeza se hace merecedor de ser uno de los impulsores del teatro europeo de su época, pues no son pocas las probidades de su teatro, en el que se armonizan el porta de lírica tradicional y el hábil carpintero de la escena. Así, el ritmo o movimiento escénico, la agilidad del diálogo –tanto el de tono elevado como el de carácter satírico–, la atmósfera lírica de la escena, la técnica de la suspensión de la situación dramática, la pintura, en ocasiones, despojada del idealismo epocal. En definitiva, esa fusión de lo lírico con lo dramático se aviene en el teatro de Gil Vicente con la creación de caracteres y la correspondencia entre personajes, intriga y situación dramática.

Digamos, ya para finalizar, que con el proceso que se produce desde los inicios a la *Tragicomedia de Don Duardos* –en realidad una comedia como advirtió Valbuena Prat– Gil Vicente afianza su estilo, su alcance como poeta dramático, en una trayectoria que debemos situar en sus comienzos. De ahí el juicio rotundo de

Ruiz Ramón, al llamar la atención sobre la originalidad del portugués cuya obra dramática,

“desde sus orígenes salmantinos, conducirá progresivamente a un teatro original, el más interesante y valioso, no sólo de la Península sino de la Europa de entonces, convirtiendo a Gil Vicente, visto en perspectiva histórica, en un dramaturgo de significación europea. El difícil y perfecto equilibrio de drama y poesía sólo ha sido alcanzado por dramaturgos como Lope de Vega o García Lorca, para hablar sólo de teatro español” [1979:83].

* * *

Así pues, el lector de hoy, ya sea el estudioso más perspicaz de la producción vicentina o el fiel seguidor de su obra, no puede sino sancionar lo que a tantos otros ha asombrado a lo largo de los siglos, esto es, cómo Gil Vicente, alzándose desde un cúmulo de tradiciones, sin cejar en el uso de un verso tradicional –lejos de los modernos italianistas– supo mejor que nadie aunar el sentido lírico con la habilidad dramática.

*Bibliografía*⁶

Repertorios Bibliográficos:

STATHATOS, Constantine C., *A Gil Vicente Bibliography* (1940-1975), Londres, Grant and Cutler, 1980.

_____ : “Suplement to A Gil Vicente Bibliography” (1940-1975), *Segismundo* (1982), pp. 9-17.

Estudios y ediciones sobre Gil Vicente y su obra:

ALONSO, D., (ed.) *Tragicomedia de don Duardos*, Madrid, 1942.

_____ : (ed.) *Poésias*, México, 1940; Madrid, 1943.

_____ : “El hidalgo Camilote y el hidalgo don Quijote”, en *Del Siglo de Oro a este siglo de siglas*, Madrid, 1962.

6 Sólo se indicarán aquí aquellas referencias bibliográficas y hemerográficas recogidas directa o indirectamente en nuestro trabajo.

ASENSIO, E., “Gil Vicente y las cantigas paralelísticas ‘restauradas’. ¿Folclore o poesía original?”, en *Poética y realidad en el Cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid, 1957.

BARREIRA, Cecília, *Sete faces ocultas da cultura portuguesa: de Gil Vicente a Pascoaes*, Átrio, Lisboa 1991.

BEAU, A.E., “Gil Vicente: o aspecto medieval e renacentista da sua obra”, en *Estudos*, I, Coimbra, Universidad de Coimbra, 1959, pp. 73-158.

CALDERÓN, M., Gil Vicente, *Teatro castellano completo*, Crítica, Barcelona, 1996.

CARVALHÃO BUESCU, M^a L. (ed.), *Compilaçam de todas as obras da Gil Vicente*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2 vols., 1983.

CAMÕES, J., (ed.), *As obras de Gil Vicente*, vols. I-V, Lisboa, Imprensa Nacional / Centro de Estudos de Teatro de la Faculd de Letras de la Universidad de Lisboa, 2002.

DANTAS, Júlio, “O espirito da reforma religiosa na obra de Gil Vicente”, en *Boletín de la Real Academia Española*, XXIII (1936), pp. 267-281.

_____ : “Gil Vicente e a reforma”, en *Gil Vicente. Vida e obra*, Lisboa, Academia das Ciências, 1939.

FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, R., “El recibimiento del siglo XVI: un diálogo entre dos orillas. José de Anchieta y Bartolomé Cairasco de Figueroa”, en *Actas Congreso Internacional IV Centenario de Anchieta (1597-1997)*, La Laguna, Universidad de La Laguna, 2003, pp. 113-130.

FRÓES, V.L., *Espaço e Sociedade em Gil Vicente. Contribuição para um estudo do Imaginário Português*. Tese de Doutoramento Apresentada à Universidade de São Paulo (FFLCH), 1986. Exemplar Mimeografado.

HART, Thomas R., *Gil Vicente. Obras dramáticas castellanas*, Madrid, Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos, 1962, 1975.

LIHANI, J., *Auto pastoril castellano de Gil Vicente*.

MARQUES BRAGA (ed.), *Gil Vicente. Obras Completas*, 6 vols, Lisboa, 1942-1944; 3^a ed., Lisboa, 1958.

MICHAËLIS DE VASCONCELOS, C., “Notas vicentinas”, en *Revista da Universidade de Coimbra*, I (1912) y IX (1925); también Lisboa, 1949.

PINHEIRO TORRES, A., *Antologia da poesia portuguesa*, Lisboa, Lello Editores, 2 vols., 1977.

- RECKERT, Stephen, *Espírito e Letra de Gil Vicente*, Lisboa, IN-CM, 1983.
- RÉVAH, I.S., *Recherches sur les oeuvres de Gil Vicente. I. Édition critique du premier 'Auto das Barcas'*, Lisboa, 1951.
- RIQUER MORERA, Martín de, *Historia de la Literatura Universal* (4 vols.), Vol.1. ("De la Antigüedad al Renacimiento"), Barcelona, Planeta, 1968.
- RODRÍGUEZ, J.M., (ed.), *Gil Vicente. Obras Completas*, [facsímil de la edición de 1562], Lisboa, 1928.
- RUIZ RAMÓN, F., "Gil Vicente", en *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra, 1979, 3ª ed., pp. 81-89 [1966, 1ª ed.; 1971, 2ª ed.].
- SARAIVA, A. J., *Gil Vicente e o Fim do Teatro Medieval*, Lisboa, 1942; 3ª ed., 1981.
- _____ : *História da Cultura em Portugal*, 3 vols., Lisboa, Jornal do Foro, 1949, 1955, 1962.
- SARAIVA, A. J. y Óscar LOPES, *História da Literatura Portuguesa*, 17ª edição, Porto, s. a.
- TEYSSIER, P., *La Langue de Gil Vicente*, París, Librairie C. Klincksieck, 1959.
- _____ : *História da Cultura em Portugal*, 3 vols., Lisboa, Jornal do Foro, 1949, 1955, 1962. *Gil Vicente: o autor e a Obra*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982; 2ª ed. 1985.
- _____ : "Normes pour une édition critique des oeuvres de Gil Vicente", en *Critique textuelle Portugaise (Actes du Colloque International de Critique Textuelle, 1981)*, París, Gulbenkian, 1986, pp. 123-130.
- _____ : "A língua de Gil Vicente e os dicionários de Jerónimo Cardoso". *Memórias da Academia das Ciências de Lisboa - Classe de Letras*, Lisboa, 27, 1988, pp. 199-206.
- TOMLINS, Jack E., "Una nota sobre la clasificación de los dramas de Gil Vicente", en *Duquesne Hispanic Review*, III, (1964), pp. 115-131 y IV (1965), pp. 1-16.
- VALBUENA PRAT, A., *Literatura dramática española*, Barcelona, 1937.
- _____ : *Historia del teatro español*, Barcelona, 1956.
- _____ : *Historia de la Literatura Española*, vol. I, Barcelona, 7ª ed., 1964.

ZIMIC, Stanislav, "Estudios sobre el teatro de Gil Vicente", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LVII (1981), pp. 45-103.

_____ : "Estudios sobre el teatro de Gil Vicente (Obras de tema amoroso)", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LIX (1983), pp. 11-78.

ZAMORA VICENTE, A., *Gil Vicente, Comedia del viudo (Edic., prólogo y notas)*, Lisboa, Instituto de Alta Cultura, 1962.

_____ : *Gil Vicente, Obra teatral y poética (Selección y prólogo)*, México, Colección literaria Servet, 1963.

Originalidad, reelaboración e intertextualidad en las composiciones romancísticas de Gil Vicente

M^a VICTORIA NAVAS SANCHEZ-ÉLEZ
Universidad Complutense (Madrid)

A lo largo de más de treinta años, entre 1502 y 1536, Gil Vicente escribe una serie de obras, alrededor de cincuenta, de diverso género: moralidades, farsas, comedias,¹ textos teatrales y parateatrales. En su producción, el autor incluye fragmentos de la memoria oral pero también composiciones originales, que más tarde aparecerán tradicionalizadas. Se trata de romances, cantigas de amigo, canciones, refranes, serranillas, ensaladas, himnos, según designaciones, entre otras, que aparecen en la *Copilaçam*. Aquí nos vamos a centrar en las romancísticas compuestas por Gil Vicente; en aquéllas otras reelaboradas por él; y, por último, en las recogidas, plasmadas e interpoladas directamente en sus autos.

Antes de continuar, conviene recordar que el Romancero portugués y el español constituyen una unidad pan-ibérica que es difícil de aislar, como se puede verificar en cuanto el estudioso se aproxime a las respectivas literaturas portuguesa, castellana y catalana pues, desde hace seis siglos, por lo menos, conforman un mismo *corpus* (Fontes, 1997, I, p. 9). Curiosamente, y centrándonos ahora en el campo hispano-portugués, el conocimiento escrito de este acervo lírico no ha sido paralelo, y fue en Portugal donde éste antes se divulgó, en pliegos sueltos y en Cancioneros, según demostró Carolina Michaëlis de Vasconcelos.²

Con esto se quiere manifestar que los conjuntos son semejantes en cuanto al tema, pues son casi los mismos romances los que se cantan en una y otra lengua. En la mayoría de los casos, el centro difusor de esta producción fue Castilla, y no es de extrañar puesto que Castilla fue paso obligado de la tradición baladística europea

1 Para la clasificación por géneros de la obra de Gil Vicente, cfr. Saraiva (1981, pp. 71-78).

2 Cfr. resumen de la cuestión en Catalán (1973, pp. 958-961).

hacia Portugal, además de exportar su propia creación. Pero no siempre fue así pues, en bastantes ocasiones, Portugal fue centro emisor –por ejemplo en el caso del romance vicentino de *Flérida*, inserto en el *Dom Duardos*–, y sus textos aparecen tradicionalizados en España³ muy pronto. Sin olvidar que es en Portugal donde se mantienen algunos completamente desaparecidos de las otras subtradiciones ibéricas.

Los primeros romances que circularon en Portugal estaban escritos en castellano, un castellano aportunuguesado, y así los transcribían en su mayoría los autores lusitanos. Esto se comprende si tenemos en cuenta que estamos en una época en la que el bilingüismo era un hecho aceptado en las manifestaciones literarias de ese país, motivo por el que se hizo en lengua castellana la contribución de Portugal al Romancero peninsular. Pero pronto surgieron versiones portuguesas de los mismos, como vemos en el *Romance del rey moro que perdió a Valencia*, en el *Auto da Lusitânia* (1532)⁴ (f. 240b):

Ai Valença guai Valença de fogo sejas queimada
 primeiro foste de moiros que de cristianos tomada.
 Alfaleme na cabeça en la mano una azagaya
 guai Valença guai Valença cómo estás bien asentada
 antes que sejam três dias de moiros serás cercada
 adaptación libre y personal, del romance del ciclo del Cid⁵ que dice:
 Helo, helo, por do viene el moro por la calzada

 una adarga ante los pechos y en la mano una zagaya.

 oh Valencia oh Valencia de mal fuego seas quemada
 primero fuiste de moros que de cristianos ganada
 si la lanza no me miente a moros serás tornada

Los textos vicentinos en los que aparecen romances originales, o reelaborados, o trasuntos de otros, o sólo mencionados por una frase, palabra o hemistiquio son, según la información de que dispongo hasta este momento, treinta y dos.⁶ Esto no

3 Menéndez Pidal (1933) y luego Catalán (1973, p. 960) citan la inclusión de una versión de dicho romance, muy semejante a las cantadas hoy día en español en Asturias y Marruecos, en la obra de Vélez de Guevara *El príncipe viñador*, escrita a caballo de los siglos XVI y XVII. Cfr. también Fontes, (1997, I, pp. 9 y ss.) y Correia (1993).

4 Transcribo en todos los casos según la edición virtual de la obra de Gil Vicente (2000).

5 Cfr. al respecto Di Stefano (1967, pp. 97-100).

6 Calderón (1996, p. 113) reconoce también como romance una estrofa con estribillo en la *Comedia del viudo* (vv. 1025-1038). Sigo los títulos sugeridos por Saraiva (1981, pp. 71-80, con excepción de las comedias alegóricas *Romance à Morte de Manuel I* y *Romance à Aclamação de João III*.

quiere decir que en posteriores lecturas de la obra vicentina no se puedan ir descubriendo otras referencias y marcas, a veces difíciles de discernir, de una tradición conjunta. Presentados por orden cronológico, según el criterio establecido por Osório Mateus, son éstos:⁷

- Quem tem farelos?* (1509)
- Auto da Sibila Cassandra* (entre 1511 y 1520)
- Auto dos Quatro Tempos* (entre 1511 y 1520)
- Auto da Barca do Purgatório* (1518)
- Auto da Barca da Glória* (1519)
- Cortes de Júpiter* (1521)
- Comédia de Rubena* (1521)
- Romance à Morte de Manuel I* (1521)
- Romance à Aclamação de João III* (1521)
- Pranto de Maria Parda* (1522)
- Tragicomédia de Dom Duardos* (entre 1522 y 1523)
- Inês Pereira* (1523)
- Farsa dos Físicos* (entre 1524 y 1525)
- Frágua do Amor* (1525)
- Juiz da Beira* (entre 1525 y 1526)
- Templo de Apolo* (1526)
- Farsa dos Almocreves* (1527)
- Trovas a D. João III* (1527)
- Breve Sumário da História de Deus* (entre 1527 y 1529)
- Triunfo do Inverno e Verão* (1529)
- Auto da Lusitânia* (1532)
- Romagem de Agravados* (1533)
- Floresta de Enganos* (1536)

En este listado se puede observar que Gil Vicente utilizó el recurso de la inclusión de composiciones tradicionales romancísticas⁸ a lo largo de toda su vida como dramaturgo.

7 En "Gil Vicente. Cronologia", Vicente (2000).

8 Para estudio de la métrica en los romances cfr., por ejemplo, Calderón (1996a, pp. 31-33).

Originalidad

De entre los romances aquí recogidos, según los datos de que disponemos hasta este momento, cuatro son originales.

En el *Romance à Morte de Manuel I* estamos ante un texto portugués largo, descriptivo,⁹ elegíaco, con rima en *-ia* (Michaëlis de Vasconcelos, 1934, p. 235), que celebra la ceremonia fúnebre de D. Manuel I de Portugal, en 1521 (ff. 254b-254c):

Pranto fazem em Lixboa dia de santa Luzia
 por el rei dom Manoel que se finou nesse dia
 choram duques mestres condes cada um quem mais podia
 os fidalgos e donzelas muito tristes em perfia
 os ifantes davam gritos a ifanta se carpia
 seus cabelos fios d'ouro arrincava e destrua
 seus olhos maravilhosos fontes d'água parecia
 bem merecem ser escritas as lástimas que dizia [...]

El romance se imprimió de forma anónima en una edición quinientista al final del *Auto de Santiago* de Alfonso Álvares, con la indicación de que debía ser cantado al son del romance de *Emperatriz y Reina*. Aunque el título de la obra empieza con la palabra 'romance', el romance propiamente dicho no se inicia sino cuatro estrofas más tarde. Aunque se denomine así, este texto por contenido es un 'planto',¹⁰ composición de tono discursivo, semejante a otros que se encuentran en el *Cancioneiro Geral*, tal vez conocidos de Gil Vicente (Vicente, 2000).

Otro texto original¹¹ no incluido entre los dramáticos, del que hay que decir que, traducido al español, también lo encontramos, como segunda parte, al final del *Auto de Santiago* (Vicente, 2000), es el que está en *Romance à Aclamação de João III*. En este caso se presenta uno también largo y en portugués, con rima en *-al*, de glorificación, que es un panegírico al soberano portugués en su entronización en 1521 (Michaëlis de Vasconcelos, 1934, p. 236) (f. 225c):

Dezanove de Dezembro perto era do Natal
 na cidade de Lixboa mui nobre e sempre leal
 foi levantado por rei dos reinos de Portugal

⁹ Cfr. López (2000, pp. 91-94 y 193-195).

¹⁰ Se puede ver bibliografía sobre el asunto en López (1993, pp. 166-167 y 2000, p. 94, n. 4).

¹¹ Más información sobre este romance se puede consultar en López (2000, pp. 96-97).

o príncipe dom João. Príncipe angelical
saiu numa faca branca parecia de cristal
guarnecida de maneira que nam se viu sua igual

Pero de todos los romances genuinos de Gil Vicente que han llegado hasta nosotros, quizá el más importante de todos, en castellano, dialogado, con rima en *-ía* (Michaëlis de Vasconcelos, 1934, p. 236), el que más difusión posterior ha tenido en la Península Ibérica, es el de tema amoroso que se inserta en la *Tragicomédia de Dom Duardos*, el *Romance de Flérída* (ff. 136d - 137b):

En el mes era de abril de mayo antes un día
cuando lirios y rosas muestran más su alegría
en la noche más serena qu'el cielo hacer podía
cuando la hermosa infanta Flérída ya se partía
en la huerta de su padre a los árboles decía

Como se conocen dos versiones, la de la *Copilaçam* de 1562 y de 1586, la reconstrucción del mismo se debe hacer siguiendo las indicaciones que ofreció Révah en 1952, las consideraciones de Orduna (1968) y las aportaciones recientes de Fontes (2000). El romance, primero recitado y luego cantado, que cierra la obra, parte de uno de los libros de caballerías, el *Primaleón*, editado en Salamanca en 1512, muy conocido en la época. Pero fiel a su costumbre, el autor no sigue paso a paso la historia del argumento del libro de partida, sino que reelabora y reformula personajes y situaciones. *Primaleón* es la excusa, el punto de partida para transponer una historia en prosa a un romance narrativo, consiguiendo una hazaña extraordinaria: adaptar transformando (Vicente, 2000).

Esta composición, escrita entre 1521 y 1525, tuvo una gran transcendencia posterior y de ella se han conservado, desde el pliego suelto de Salamanca, publicado antes de 1539, versiones por todo el ámbito hispánico, pues se conoce en castellano, portugués y judeo-español. Además hay otros romances que han derivado de éste. Estamos ante una obra original que pasó a formar parte de la tradición oral, siendo asumida por el público como un texto anónimo de entre los muchos romances que circularon y circulan todavía hoy (Michaëlis de Vasconcelos, 1934, pp. 115-123), contraviniendo un hecho general que es el de la inspiración de los autores en la literatura popular y no viceversa.

El cuarto romance de este grupo (Michaëlis de Vasconcelos, 1934, p. 236), en español, con rima en *-ando*, de tono solemne, como corresponde al asunto didáctico y religioso que describe, la historia bíblica desde el pecado de Adán y Eva hasta la resurrección y salvación de las almas, está en el auto portugués *Breve Sumário da*

História de Deus.¹² Esta composición¹³ dramática, que Braga (1942, II, p. 204) llama *Romance dos presos no limbo*, es un canto religioso de alegría de los que están en el limbo y reciben la llegada de San Juan Evangelista anunciándoles su pronta liberación (f. 71b):

Voces daban prisioneros luengo tiempo están llorando
 en triste cárcel escuro padeciendo y sospirando
 con palabras dolorosas sus prisiones quebrantando.
 Qué es de ti virgen y madre que a ti estamos esperando?

El precursor les anuncia la venida de Cristo para salvarlos; entonces los penitentes piden a la Virgen que urja el nacimiento de Cristo que pondrá fin a su prisión. Sigue el mismo con la Anunciación y el aviso a la Virgen del sufrimiento que tendrá por la muerte de su Hijo.

Reelaboración

Un conjunto algo mayor de autos, cinco en mi opinión, parte de romances conocidos que Gil Vicente reelabora y adapta. Cronológicamente el primero de ellos, alegórico (Calderón, 1996a, p. 32), portugués y con rima en *-ia* (Michaëlis de Vasconcelos, 1934, p. 235), está en el *Auto da Barca do Purgatório* (f. 49c):

Remando vão remadores barca de grande alegria
 o patrão que a guiava filho de Deos se dezia.
 Anjos eram os remeiros que remavam a profia
 estandarte d'esperança oh quam bem que parecia.
 O masto de fortaleza como cristal reloxia
 a vela co fé cosida todo o mundo esclarecia.
 a ribeira mui serena que nenhum vento bolia

Para Fontes (2000, p. 94) el romance, que puede entenderse también como canción infantil, *Barca Bela* o *Barca Nova*, es la adaptación a lo divino del romance *Conde Arnaldos*; Gil Vicente, a partir de dicha versión, habría hecho esta nueva creación, transformando incluso la rima que en el original es en *-á*, en *-ia*, más suave. Existen varias versiones, señalo una de las posibles referencias para Gil Vicente:

¹² Moreira en su trabajo sobre este auto (1990, p. 3) sitúa su representación entre 1526 o 1528, relacionándolo con la estancia de la Corte en Almeirim, lugar donde se representó.

¹³ Cfr. Braga (1942, p. 204) para el tema de la cárcel oscura en la literatura hispánica. Más información sobre el romance en López (2000, pp. 102-104 y 190-191) y Passos (1998, p. 190).

Vamos ver a barca nova que do céu caiu ao porto.
Nossa Senhora vai nela S. José vai de piloto.
Vamos ver a barca nova, que do céu caiu ao mar;
nossa Senhora vai nela, os anjos vão a remar.
–Remai, remai, remadores, que nós já vamos perdidos,
pois as velas já vão rotas e os mastros já vão rendidos.
As velas eram de seda, não quiseram abrandar;
os mastros eram de pinho, não quiseram envergar

En *Cortes de Júpiter* Gil Vicente transcribe el siguiente romance narrativo, de circunstancia (López, 2000, pp. 89-90), castellano, con rima en *-ía*, en boca de los Planetas (Michaëlis de Vasconcelos, 1934, p. 235) (ff. 169a-169b):

Niña era la ifanta doña Breatiz se decía
nieta del buen rey Hernando el mejor rey de Castilla
hija del rey don Manuel y reina doña María
reyes de tanta bondad que tales dos no había.
Niña la casó su padre muy hermosa a maravilla
con el duque de Saboya que bien le pertenecía
señor de muchos señores más que rey es su valía.
Ya se parte la ifanta la ifanta se partía
de la muy leal ciudad que Lixbona se decía
la riqueza que llevaba vale toda Alejandría
sus naves muy alterosas sin cuento la artellaría.
Va por el mar de levante tal que temblaba Turquía
con ella va el arzobispo señor de la cleresía
van condes y caballeros de muy notable osadía
lleva damas muy hermosas hijasdalgo y de valía.
Dios los lleve a salvamiento como su madre querría

El contenido del texto nos habla de las fiestas en honor de la boda entre Beatriz, hija de D. Manuel I, y Carlos III de Saboya. Según el *Cancioneiro musical* que existe en la Biblioteca Nacional de Lisboa,¹⁴ hay otro portugués semejante, que quizá haya sido fuente para éste:

Ninha era la ifanta neta del rei de Castilha
dona Brianznha por nome todalas gratias tenia.

¹⁴ Dutton (1990, I, p. 374) señala que se trata de un cancionero musical, de hacia 1520, de la colección de Ivo Cruz, de origen portugués. Gran parte de las textos y músicas están transcritas en Morais (1986).

Ninha era la iffanta hija del rei que nel mundo
 outra tal no se sabía
 todolos reis del oriente le hazem gram cortesia
 Ninha era la ifanta neta del rei
 Ninha era la ifanta

Un hemistiquio inicial muy utilizado en varios romances, *Yo m' estaba en Coimbra*, glosado por el Capelão, se encuentra en la *Farsa dos Almocreves*. Michaëlis de Vasconcelos (1934, pp. 56-58) alude a que el mismo refiere uno perdido donde coincide la historia del Maestre de Santiago, D. Fadrique, hermano del rey D. Pedro, con la de Inés de Castro y el infante D. Pedro. Una vez más el contexto original, épico, está deformado satíricamente para darnos a conocer, de forma concentrada, una visión de la sociedad portuguesa (López, 2000, pp. 100-102; y Calderón, 1996a, p. 32) (ff. 228a-228b):

E grosarei o romance
 de 'Yo me estaba en Coimbra'
 pois Coimbra assi nos cimbra
 que nam há quem preto alcança

Grossa

'Yo m'estaba en Coimbra' cidade bem assentada
 'polos campos de Mondego' nam vi palha nem cevada.
 'Quando aquilo vi mesquinho' entendi que era cilada
 contra os cavalos da corte e minha mula pelada.
 Logo tive a mau sinal tanta milhã apanhada
 e a peso de dinheiro ó mula deseparada.
 Vi vir ao longo do rio uma batalha ordenada
 'nam de gentes mas de mus' com muita raia pisada

que puede pertenecer al romance de *Inés de Castro* registrado en el *Cancionero Masson*:

'Yo m'estando en Coimbra' a prazer y a bel folgar
 'por los campos de Mondego' cavalheros vi asomar
 'des que los vi mesquinho' luego vi malo senhal
 qu'el corazón me dezía lo que trayam en voluntad

o al de Isabel de Liar, con variantes toponímicas 'Giromena' y 'Monvela':

'Yo me estando en Giromena'
 '[...] por los campos de Monvela' caballeros vi asomare
 [vienen] en buenos caballos lanzas y adargas traen

des que los vi mezquina parémelos a mirare
[...] des que yo triste le viera luego vi mala señale

En la *Tragicomédia do Triunfo do Inverno e Verão* las sirenas cantan un texto que lleva incluido un panegírico en moldes de romance,¹⁵ en castellano, con rima en *-ado* (Michaëlis de Vasconcelos, 1934, p. 236). El Inverno antes de partir y dejar su lugar a la Primavera (en el texto y en la época, por lo menos en portugués, el verano), quiere hacer un regalo a la infanta recién nacida, el romance cantado, y una loa a su padre, D. João (f. 180d):

Dios del cielo rey del mundo por siempre seas loado
.....
también diste a Portugal de moros siendo ocupado
'el rey don Afonso Enríquez' que se le hubo ganado.
Ese santo caballero del tu poder ayudado
'venció cinco reyes moros' juntos en campo aplazado.
'Tus cinco llagas le diste' en pago de su cuidado
que las dexase por armas a su reino señalado

Referente a esta última parte aquí transcrita, pues la composición continúa, existe un Romance del Conde Alfonso Enríquez, publicado por primera vez en 1614, anónimo y tradicional, que presenta versos similares, y que podía ser conocido y circular en la época regularmente por la Península:

'Cuando el conde Alfonso Enríquez' primer rey de Portugal
hijo del conde Borbón de Borgoña natural
después que en campo de Ourique a muy duro pelear
'venció siete reyes moros' y los trujo a su mandar
y después que por sus hechos le vino Dios a premiar
'dándole sus cinco llagas' por armas y por señal

Por último, dentro de este grupo que he denominado romances reelaborados, incluyo el ya citado, de tema fronterizo, –aquél que cantan los sastres judíos, padre e hijo– del ciclo dedicado al Cid (Catalán, 1973, p. 959 y Michaëlis de Vasconcelos, 1934, p. 52) en el *Auto da Lusitânia* (f. 240b):

Ai Valença guai Valença de fogo sejas queimada
primeiro foste de moiros que de cristianos tomada.
Alfaleme na cabeça en la mano una azagaya
guai Valença guai Valença cómo estás bien asentada
antes que sejam três dias de moiros serás cercada

15 Cfr. para mejor comprensión López (2000, pp. 104-107).

que recuerda el famoso del *Rey moro que perdió a Valencia* (Di Stefano, 1967, pp. 97-100):

Helo, helo por dó viene el moro por la calzada
 caballero a la gineta encima una yegua baya
 borceguíes marroquíes y espuela de oro calzada
 una adarga ante los pechos y en la mano una zagaya.
 Mirando estaba Valencia cómo está tan bien cercada
 oh Valencia oh Valencia de mal fuego seas quemada
 primero fuiste de moros que de cristianos ganada
 si la lanza no me miente a moros serás tornada

Intertextualidad

Dentro del apartado sobre los procesos utilizados por Gil Vicente a la hora de crear o de recrear romances está un grupo abundante de autos en los que el portugués incluye un par de versos, apenas unas pocas palabras a veces, que eran punto de referencia y activación de la memoria para el público que asistiera a su representación. Es el más numeroso.

Así tenemos, en *Quem tem farelos?* un verso a cargo del Escudeiro del *Romance del Prisionero*, muy conocido por otra parte en la época, y muy glosado (f. 194a):

Canta o Escudeiro 'Por mayo era por mayo'

De este romance lírico hacia finales del siglo XV existían dos redacciones con numerosas variantes, una lírica que se iniciaba 'Por mayo era por mayo / cuando los grandes calores' y otra más extensa con un epílogo narrativo que decía 'Por el mes era de mayo / cuando hace la calor' (Michaëlis de Vasconcelos, 1934, pp. 155 – 157; Dutton, 1991, VI, p. 321).

En *Romagem de Agravados* surge de nuevo éste, en castellano, con rima en *-ar* (Michaëlis de Vasconcelos, 1934, p. 236) ahora utilizado formalmente como tema aúlico para celebrar la fecha del nacimiento del príncipe D. Felipe, hijo de João III. Pero si el de *El Prisionero* tiene el tono melancólico de quien ve llegar la primavera con sus manifestaciones a través de una reja, aquí se utiliza para expresar la alegría que ha traído la primavera con el nacimiento del infante (Calderón, 1996a, p. 226) (f. 190b):

'Por mayo era por mayo' ocho días por andar
 el infante don Felipe nació en Évora ciudad
 viva el infante el rey y la reina como las aguas del mar

La *Farsa dos Físicos* expone los amores de un clérigo por una moza, amores que no son correspondidos. Por ello el clérigo cae enfermo y le visitan los físicos. Éstos

no consiguen curarle y el fraile acaba muriendo. Al final de la obra cuatro cantores interpretan una parodia del referido romance, aquí transformado en sólo tres versos, en fragmento humorístico donde la calandria se transforma en cigarra y el mes de mayo preludia el frío (la Navidad) (f. 249c):

‘En el mes era de mayo’ víspera de Navidad
cuando canta la cigarra

El *Romance de Flérida*,¹⁶ tanto en la edición de 1562 como en la de 1582, del *D. Duardos* refiere el mismo verso en otra variante ahora lírica (ff. 136d - 137b):

‘En el mes era de abril’ de mayo antes un día
cuando lirios y rosas muestran más su alegría
en la noche más serena qu’ el cielo hacer podía
cuando la hermosa infanta Flérida ya se partía
en la huerta de su padre a los árboles decía[...]

Dentro de este grupo de romances con fuentes externas, algunos, como hemos visto, están adaptados en su contenido y en su estilo. Así sucede en *Quem tem farelos?* cuando el Escudeiro, que muere de amores por Isabel, dice parodiando el de la muerte del Rey don Fernando, donde se describen los últimos momentos de la vida del monarca, que sostiene, moribundo, una vela en la mano:

Doliente estaba, doliente ese buen rey don Fernando
los pies tiene cara oriente ‘y la candela en la mano’

que aquí aparece utilizado para una cuestión relativamente menor, los amores del enamorado Escudeiro (Michaëlis de Vasconcelos, 1934, p. 38) (f. 192c):

‘Estou co a candea na mão’
senhora minha Isabel
mando lá esse papel
que vos diga esta paixão

También en el *Pranto de Maria Parda* hay un tratamiento humorístico de este romance del ciclo del Cid (Michaëlis de Vasconcelos, 1934, p. 38). El texto, formalmente un monólogo, de estilo elevado y tono triste, lo transforma Gil Vicente en burla. Estamos ante una mujer borracha que se queja de lo caro que está el vino, de las dificultades que hay para encontrarlo y para comprarlo en Lisboa y pide a los diferentes taberneros que se lo den gratis porque si no se va a morir. Y de hecho, como se sabe, muere. Así en tono vulgar, paródico, nos dice Maria Parda (f. 260b):

16 Cfr. Fontes (2000, pp. 119-253).

Ó senhora Biscainha
fiai-me canada e mea
'ou me dai ña candea'
que se vai esta alma minha

En este mismo auto Michaëlis de Vasconcelos (1934, pp. 85-86) detecta un fragmento que remite al romance viejo del ciclo carolingio, muy cantado y glosado y todavía hoy muy popular:

En los campos de Alventosa mataron a D. Beltrán
nunca lo echaron de menos hasta los puertos pasar
por la matanza va el viejo por la matanza adelante
'los brazos lleva cansados' de los muertos rodeare

en la queja paródica continuada del monólogo de la portuguesa (f. 260b):

'Os braços trago cansados'
de carpir estas quexadas
as orelhas engelhadas
de me ouvir tantos brados

En *Quem tem farelos?* hay citas del *Romance de la linda Melissa* o del *Conde Olinos* (Calderón, 1996a, pp. 222-223):

Si dormís, señora querednos oyr
Venida es la hora que avéys de parir.

en cinco ocasiones (ff. 192d y 193a):

Canta o Escudeiro:

'Si dormís doncella
despertad y abrid'

Interrumpe Apariço y

Prossegue o Escudeiro a cantiga:

'Que venida es la hora
si queréis partir'

Después de un diálogo entre Apariço y Ordoño

Prossegue o Escudeiro a cantiga:

'Si estáis descalza
nam cureis de vos calçar'

hay un nuevo diálogo hasta que

Prossegue a cantiga:

Escudeiro: ‘Que muchas aguas
tenéis de pasar’

aparece una última interrupción antes de que

Prossegue a cantiga:

Escudeiro: ‘Aguas d’Alquebir
que venida es la hora
si queréis partir’

En *Quem tem farelos?* se localizan unas citas ocultas del *Conde Claros* (Calderón, 1996a, p. 223) ‘media noche era por filo / los gallos querían cantar’ en el diálogo que establecen el Escudeiro y Apariço (f. 193d):

Escudeiro: ‘Mea noite debe ser’
Apariço: Já fora rezão comer
‘pois os galos cantam já’

y también en el *Auto do Juiz da Beira*, disfrazado en otro momento en que el Escudeiro se queja de la celestina, Ana Dias, de los gastos que tuvo para conseguir su falsa intermediación, ‘diérale calças de grana / borzeguis de cordovan’ (Calderón, 1996a, p. 270) (f. 223c):

Vou e vendo uma viola
‘é um gibão de fustão
e botas de cordovão’
que tinham inda boa sola
que durariam um Verão

Ferré (1982, pp. 60-67) ha situado en *A Sibila Cassandra* un par de versos que, según el autor, deben de ser una variante del romance en que una mujer se lamenta de la mala vida que lleva de casada, que finaliza en cada cuarteta, “Él regañar, yo regañar / no se lo tengo de remendar”, y que sería el mismo discurso que se encuentra cuando Cassandra se queja de la vida familiar, sometida a su madre, y manifiesta que no quiere casarse, ni meterse a monja ni ser ermitaña, y contesta a su pretendiente (f. 8d):

Otros a garzonear
por el lugar
pavonando tras garcetas
sin dexar brancas ni prietas
y reprietas
y la mujer sospirar.

‘Después en casa reñir
y groñir’
y la triste allí cautiva
nunca la vida me viva
si tal cosa consentir

En el mismo Auto, casi al final de la representación, vemos una composición que para Calderón (1996a, p. 236) son hemistiquios del romance que empieza ‘Yo me levantara madre / mañanica de S. Juan’ que incluye unos versos, ‘digasme tu el marinero’ o del Romance del Nacimiento: ‘digasme tú, el mensajero’ –aunque se dice en la anotación que es obra original de Gil Vicente ‘Acabada assi sua adoração, cantaram a seguinte cantiga, feita e ensoada polo autor’– (f. 13b):

Muy graciosa es la doncella
cómo es bella y hermosa
‘digas tú el marinero’
que en las naves vivías
si la nave o la vela
o la estrella es tan bella
‘digas tú el caballero’
que las armas vestías
si el caballo o las armas
o la guerra es tan bella
‘digas tú el pastorcico’
que el ganadico guardas
si el ganado o los valles
o la sierra es tan bella.

Dice el Verão en el *Auto dos Quatro Tempos* un verso del *Romance del Cid Ruy Díaz*, ‘Afuera, afuera Rodrigo / el sobervio castellano ...’ (Calderón, 1996a, p. 230) (f. 17b):

Fala: ‘afuera afuera ñubrados’
nebrinas y ventisqueros
reverdeen los oteros
los valles sierras y prados
reventado sea el frío
y su ñatío.

El Inverno irrumpe con fuerza en el *Triunfo do Inverno e Verão* y expulsa al Verão con otros del mismo romance (f. 175c):

‘afuera afuera calores’
y locuras del Verano
y traiga el viento solano
otros misterios mayores.
Y será del tal manera
que se hielan las riveras
los tanques y las carreras
y pozos qu’el sol no quiera

Pero el Verão, cuando llegue, no será menos duro con el Inverno y le replicará con expresiones semejantes (f. 181a):

Falando: ‘afuera afuera ñublados’
ñeblinas y ventisqueros
Reverdeen los oteros
los valles priscos y prados.
Sea el frío reventado
salgan los frescos vapores
píntese el campo de flores
alégrese lo sembrado

En el *Auto da Barca da Glória* el Diabo, al invitar al Conde a embarcar en la nave mencionada, cita de forma burlesca un hemistiquio del romance del ciclo de los Infantes de Lara, *Las quejas de doña Lambra* o *La querrela de doña Lambra* (Michaëlis de Vasconcelos, 1934, pp. 31-32 y Calderón, 1996, p. 156, n. 76 y p. 464, n. 156.76) (f. 55c):

Diabo: Señor Conde y caballero
días ha que os espero
y estoy a vuesto servicio
todavía
entre vuesa señoría
que bien larga está la prancha
y partamos con de día
cantaremos a profía
‘Los hijos de dona Sancha’

que empieza:

Yo me estaba en Barvadillo en esa mi heredad
‘mal me quieren en Castilla’ los que me habían de guardar.
‘Los hijos de doña Sancha’ mal amenazado me han
que me cortarían las haldas por vergonzoso lugar

También una única referencia del mismo, en tono paródico, canta con tristeza el Escudeiro en la farsa de *Inês Pereira* al no ser aceptado (López, 1993, p. 131, n. 97) (f. 217c):

Canta o Escudeiro o romance de ‘Mal me quieren en Castilla’, e diz Vidal[...]

En el *Auto da Barca da Glória* se burla el Diabo del Cardeal cuando ve que éste se dirige hacia dicha barca, y cita un fragmento de un romance del ciclo carolingio, sobre la batalla de Roncesvalles *Domingo era de Ramos* (Michaëlis de Vasconcelos, 1934, p. 236):

Domingo era de ramos la pasión quieren decir
cuando moros y cristianos todos entran en la lid.
Ya desmayan los franceses ya comienzan de huir
o cuán bien los esforzaba ese Roldán paladín.
‘*Vuelta vuelta los franceses con corazón a la lid*’
más vale morir por buenos que deshonorados vivir

o de *Don Alonso de Aguilar* (Calderón, 1996a, p. 242):

‘Vuelta, vuelta, caballeros vuelta, vuelta a la batalla’

Dice el fragmento (f. 59c):

Vais-se o Cardeal ao batel dos Anjos, e diz o Diabo
Vaisvos señor Cardenal
‘vuelta vuelta a los franceses’

hemistiquio que después vemos en boca de Juno, cuando en el *Auto da Lusitânia*, intenta convencer a la protagonista de su boda con Portugal (Calderón, 1996a, p. 242) (f. 245b):

Juno: Lusitania ‘vuelta vuelta’
bien te dice Verecinta

Al inicio de la *Comédia de Rubena* ésta se lamenta de su atribulada situación y se pregunta qué puede hacer, a quién podrá acudir, dónde podrá dirigir sus pasos sola y a punto de dar a luz. Entonces introduce un verso del *Romance en las huertas de mi padre* (Calderón, 1996a, pp. 303-304):

‘A quién contaré mi mal a quién iré yo a contarlo?’

Dice la protagonista (f. 87d):

oh triste de mí Rubena
a quién me descubriré
‘a quién contaré mi pena’

cómo porné en mano ajena
mi vida mi honra y fe?

que también se encuentra en *Floresta de Enganos* cuando Copido se queja (f. 116a):

Vem Copido e diz: ‘A quién contaré mis quexas
a quién diré mi tormento’
remedio por qué te alexas
de ver amor que solo dexas
neste término momento

No sólo en textos propiamente dramáticos encontramos citas de romances pues en las *Trovas a D. João III* la referencia a uno está presente en la queja de la extorsión que sufrió el autor (ff. 261d - 262b):

‘A quién contaré mis quexas’
gran señor
‘a quién contaré mis quexas’
si a vos no?

El Parvo de *Floresta de Enganos* introduce un fragmento en utilización paródica cantada, sin sentido, en expresión de locura, del *Romance de la Moriella Burlada* (Braga, 1943, III, p. 171, n. 20; Calderón, 1996a, p. 302; Durán, 1991, VI, pp. 320 -321) (f. 114b):

Yo soy el moro maçote hermano de la tu madre
‘que un cristiano dexo muerto’ tras mi venía el alcalde
si no me abres tu mi vida aqui me veras matar

Canta o Parvo: Allevánteste panadera
si te has de levantar
‘que un fraile dexo muerto’
no traigo vino ni pan
apiaha apiaha apiaha

La composición novelesca *La infanta y el hijo del rey de Francia*, que se cantaba en la época de D. Manuel I de Portugal, narra la historia de una infanta que engañada por el hijo del rey de Francia quiere ocultar su embarazo (Michaëlis de Vasconcelos, 1934, p. 147):

‘Tiempo es el caballero’ tiempo es de andar daquí
que ni puedo andar en pie ni al emperador servir.
Pues me crece la barriga y ‘se me acorta el vestir’
vergüenza he de mis doncellas las que me han de vestir

Algunos de estos versos los encontramos en la *Comédia de Rubena* cuando el personaje, en igual circunstancia, pide ayuda a su criada. Entonces Benita, dando a entender que no le ha engañado su ama con su falsa enfermedad y que conoce, como el público, el contenido del romance novelesco, canta (Michaëlis de Vasconcelos, 1934, p. 147 y Calderón, 1996a, p. 247) (f. 88d):

Benita: Dexadme cantar primero:
‘Tiempo era caballero
que se m’ acorta el vestir’

Más adelante, cuando muerta Rubena en el parto, la Feiticeira está buscando un ama de cría para Cismena, la recién nacida, entrevista a la candidata y le pregunta qué canciones sabe. El Ama va diciendo una serie de ellas, entre las cuales están varias citas de romances (Michaëlis de Vasconcelos, 1934, p. 87) (f. 91d):

Feiticeira: E que cantigas cantais?
Ama: A criancinha despida
‘Eu me sam dona Giralda’
e De pequena matais amor

Para Michaëlis de Vasconcelos (1934, p. 182) el hemistiquio destacado es recuerdo de un romance histórico perdido, aunque por otra parte hay varios que empiezan con ‘Eu me sou...’ o ‘Eu me era ...’, como las primeras palabras de *Trovas de D. Inês* (Vicente, 2000). Continúa el Ama (f. 91d):

e ‘Em Paris está don’Alda’

fragmento inspirado en la *Chanson de Roland*, del ciclo carolingio, *Romance de doña Alda* (Calderón, 1996a, p. 249):

‘En París está doña Alda’ la esposa de don Roldán
trecentas damas con ella para la acompañar

La candidata al puesto de niñera sigue su recitado (f. 91d):

Dime tú señora di
‘Vámonos dijo mi tío’
e Levade-me por el río
e também Calbi orabi

que corresponde, el entrecomillado, al ciclo juglaresco de Melisendra, Galván y Gaíferos (López, 1993, p. 118, n. 59) conocido como *Gaíferos vengador de su padre*:

‘Vámonos dijo mi tío’ a París esa ciudad
en figura de romeros no nos conozca Galván

y unos versos de los romances del *Pretendiente burlado*, *Sobre el hallazgo del rey muerto* (Calderón, 1996a, pp. 250-251) y de *Claralinda* (Vicente, 2000):

‘Yo me levantara un lunes
un lunes antes del día’
viera estar al ruiseñor

aparecen en boca del ama ahora y al final de su discurso (ff. 91d y 92a):

e ‘Levantei-me um dia
lunes de mañana’

Por último (f. 91d):

e ‘Muliana Muliana’
e Nam venhais alegria
e outras muitas destas tais

cuyo entrecomillado forma parte del ciclo de *Moriana y el moro Galván*, *Romance del veneno de Moriana* (Calderón, 1996a, p. 251): ‘Moriana, Moriana / principio y fin de mi mal.

El *Negro de la Frágua do Amor* menciona con su lenguaje peculiar, en su dupla queja por no ser correspondido por Venus, unos versos parodiados del romance lírico *La Bella Malmaridada*¹⁷ (Michaëlis de Vasconcelos, 1934, pp. 164-168):

‘La bella mal maridada de las más lindas que vi’
si habeis de tomar amores vida no dejeis a mi

Dice el personaje (f. 153a):

‘La bella mal maruvada’ de linde que a mi vê
Vejo-ta trisse nojara dize tu razão puru quê
.....
‘le bele mal maruvada’ nam sei quem casá a mi
mia marido nam vale nada mi sabe razão puru quê

Braga (1943, IV, p. 318, n. 9) destaca intertextualidad entre los versos que pronuncia la Forneira en el *Triunfo do Inverno e Verão* contra su marido el Ferreiro, en una parodia del romance (f. 181d):

¹⁷ Cfr. Dutton, 1991, p. 326: *La bella malmaridada / de las mas lindas que yo vi / veote triste enojada / la verdad dila tu a mi / si has de tratar amores / vida no dexes a mi / que a tu marido señora / con otras damas le vi*. Historia del romance y otras versiones en el *Cancionero musical* de Barbieri (1890, pp. 104-107).

Forneira: 'Marido mal marido dos mores ladrões que eu vi'
vejo-te mal empregado mas peor vejo eu a mi

que tienen pronta respuesta burlesca en su marido (f. 182a):

Ferreiro: 'Tu velha mal marido das mais bravas que eu vi'
vejo-te mal castigada porque eu hei medo de ti

Sigue la contrarréplica irónica de la mujer (f. 182a):

Forneira: Pois nam prestas para nada quero-me quitar de ti
que 'a bela mal empregada se pode dizer por mi'

Así como están presentes los mismos en la intervención de Venus en el *Auto da Lusitânia*¹⁸ (f. 244d):

Las aves a la desposada
sabes que se monta ahí
cantarle han por alvorada
'la bella mal marido
mal gozo viste de ti'

La Feiticeira, cuando termina de hacer los conjuros que protegerán a Cismena, en *Rubena*, acaba con un verso de dicho romance (f. 92b):

Ali Ali melzebateni
quando levardes a virgo
cantará o demo em grito:
'de las más lindas que yo vi'

Igual composición es la cita de Februa en el *Auto de Lusitânia* cuando intenta convencer a la protagonista del ventajoso matrimonio con Mercurio (Calderón, 1996a, pp. 252 - 253) (f. 244c):

Februa: Que este galán desposado
'de los más lindos que yo vi'
es planeta venerado
y te estuvo bien guardado
en el cielo para ti

Con frecuencia, Gil Vicente vuelve, como se va viendo a lo largo de este trabajo, a utilizar recursos romancísticos aparecidos en obras anteriores. Es el caso del

¹⁸ En la edición de Gil Vicente (2000) se dice que el verso que pronuncia Lusitânia '*fermosa mal assombrada*' del mismo auto, puede hacer referencia a este mismo hemistiquio como referente opuesto del contenido imitado.

hemistiquio *de fogo sejas quemada*, del *Romance del moro que perdió a Valencia* del ciclo del Cid (f. 240b):

oh Valencia oh Valencia 'de mal fuego seas quemada'
primero fuiste de moros que de cristiano ganada

referido en el *Auto da Lusitânia*, que ahora se retoma en el *Don Duardos* en castellano (ff. 135a - 135b):

Flérída: Vámonos daquí Artada
desta huerta sin consuelo
para nos.
'De fuego seas quemada'
y sea rayo del cielo
plega a Dios

En la *Farsa dos Físicos*, Calderón (1996a, p. 267) cita un verso, a continuación del *Romance del prisionero*, que en su opinión corresponde a la transposición del histórico hoy perdido *Rugiero y León Augusto*: 'al tiempo que el sol salía / sobre su carro dorado...' (f. 249c):

en el mes era de mayo
víspera de Navidad
cuando canta la cigarra
quem ora soubesse
onde o amor nasce
que o sameasse
media noche con lunar
'al tiempo que el sol salía'
recordé que no dormía
con cuidado de cantar

Para finalizar esta clasificación de formas aisladas que están presentes en algunas obras de Gil Vicente pero que tienen como referentes algunos romances tradicionales, conviene recordar el uso que en tono irónico el Cetro, en *Templo de Apolo*, hace de una de las composiciones más antiguas del ciclo de Bernardo del Carpio, *Con cartas y mensajeros*: 'Mensajero sois, amigo / no merecéis culpa, no', en respuesta al Porteiro, que no le deja entrar (Calderón, 1996a, p. 271). Sin embargo Michaëlis de Vasconcelos (1934, pp. 25-26) da cuenta de la utilización de estos mismos versos siempre que un vasallo recibe una mala noticia por parte del rey y a pesar de su enfurecimiento debe recordar que el mensajero no es culpable del mensaje (f. 162d):

Cetro: 'Majadero sois amigo
no merecéis culpa no'

Queda aquí hecha una presentación de los recursos romancísticos utilizados por Gil Vicente en su obra dramática y no dramática. Unas veces los romances son creaciones propias; varias, reelaboraciones formales con readaptaciones del contenido; y, por último, otras cuya mera indicación proyectaba en los espectadores la comprensión cómplice de un discurso apenas esbozado. Cuando se trata de introducir la tradición oral para disfrute de su público, Gil Vicente no evita ningún tema: lo copia, lo asume, lo parodia, la extrapola, lo mimetiza, lo intertextualiza, lo autoplagia y lo transforma de tal manera que queda incluido en su propia creación formando un cuerpo único.

Bibliografía

BARBIERI, Francisco A. *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*. Málaga: Centro Cultural de la Generación del 27, 1987, facs. de 1890.

BRAGA, Manuel Marques. *Gil Vicente. Obras completas*. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1942 - 1944.

CALDERÓN, Manuel. *Gil Vicente. Teatro Castellano*. Barcelona: Crítica, 1996.

Idem, La lírica de tipo tradicional de Gil Vicente. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, 1996a.

CATALÁN, Diego. "Romanceiro", *Dicionário de Literatura*, Prado Coelho, J. (ed.). 5 vols. Oporto: Figueirinhas, vol. III, pp. 958 - 961, 1973 (3ª ed.).

CORREIA, João David Pinto. "Romanceiro". *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, Lisboa: Caminho, pp. 590-592, 1993 .

DI STEFANO, Giuseppe. *Sincronia e diacronia nel Romanzero*. Pisa: Istituto di Letteratura Spagnola e Hispano-Americana, 1967.

DUTTON, Brian. *El Cancionero del siglo XV*. 6 vols. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1990-1991.

FERRÉ, Pere. "El romance 'Él reguñir, yo regañar en el Auto de la Sibila Casandra de Gil Vicente'". *Revista Lusitana*, vol. 3, pp. 55-67, 1982-1983.

FONTES, Manuel da Costa. *Portuguese and brazilian balladry*. 7 vols. Madison, 1997.

_____ : *Folklore and literature*. Nueva York: State University of New York Press, 2000.

LÓPEZ CASTRO, Armando. *Gil Vicente. Lírica*. Madrid: Cátedra, 1993.

_____ : *Al vuelo de la garza*. León: Universidad de León, 2000.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. “Los ‘Estudios sobre o Romanceiro Peninsular’ de Doña Carolina”. *Miscelânea de Estudos em Honra de D. Carolina Michaëlis de Vasconellos*, Coimbra: Imprensa da Universidade, pp. 493-500, 1933.

MICHAËLIS DE VASCONCELOS, Carolina. *Estudos sobre o Romanceiro peninsular*.

_____ : *Romances velhos em Portugal*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1934 (2^a ed.).

MORAIS, Manuel (ed.). *Vilancetes, cantigas e romances do século XVI*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1986.

MOREIRA, José. *História de Deos*. Coleção Vicente. Lisboa: Quimera, 1990.

ORDUNA, Germán. “Observaciones al texto de la Tragicomedia de Don Duardos”. *Filología*, vol. 13, pp. 289-294, 1968-1969.

PASSOS, Olívia. “Rasgos medievais en el Breve sumário da história de Deus y Diálogo de uns três judeus e dous centúrios sobre a resurreição de Gil Vicente: un ejemplo de intertextualidad”. *Revista de Filología Románica*, vol. 15, pp. 165-203, 1998.

RÉVAH, I. S. “Édition critique du romance de Don Duardos y Flérida”. *Bulletin d’Histoire du Théâtre Portugais*, vol. 3-1, pp. 107-139, 1952.

SARAIVA, António José. *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*. Lisboa: Bertrand, 1981 (3^a ed.).

VICENTE, Gil. *Todas as obras*, Lisboa: Comissão Nacional dos Descobrimentos Portugueses. CD-ROM, 2002.

V

PENSAMIENTO Y
TRADICIÓN CULTURAL

El reformismo vicentino en el contexto peninsular de su tiempo

EDUARDO JAVIER ALONSO ROMO
Universidad de Salamanca

Introducción: objetivos y cuadro histórico

En el presente trabajo abordamos el teatro de Gil Vicente desde la perspectiva de la cuestión del reformismo ibérico en la primera mitad del siglo XVI. Para ello comenzaremos poniendo de relieve algunos temas que en este sentido se hacen presentes en la obra vicentina, pasando revista a algunos pasajes más significativos;¹ para, a continuación, contemplar otros autores peninsulares contemporáneos del dramaturgo portugués: algunos poco conocidos y otros, simplemente, poco tenidos en cuenta a la hora de estudiar al genial dramaturgo. En concreto, pretendemos poner en relación los textos vicentinos con los de otros escritores coetáneos, en dos círculos concéntricos atendiendo al género: teatro y otros textos literarios, dejando al margen los testimonios documentales, a cuyo estudio correspondería otra perspectiva distinta.

De este modo, al iluminar la producción vicentina desde su propio contexto, podremos entender mejor algunas de sus claves fundamentales. Ello permitirá, por ejemplo, ver cómo su autor, más allá de algunas apariencias, no se salió nunca propiamente hablando de un reformismo bastante ortodoxo, aunque lo mezclara con otros elementos muy heterogéneos. Veremos hasta qué punto sus duras críticas eran compartidas por hombres de todo tipo —ortodoxos y heterodoxos—, que lanzan sus pregones para extirpar las lacras y abusos sociales y religiosos.²

1 Utilizaremos el texto de la *Copilaçam* de 1562, a pesar de los defectos que la crítica le ha venido apuntando: *Copilaçam de todas as obras de Gil Vicente*, texto normalizado por M. L. Carvalhão Buescu, Lisboa, IN-CM, 1984, 2 vols. Citamos directamente en el cuerpo del texto, indicando el volumen y la página correspondientes.

2 Una buena síntesis de estos movimientos renovadores puede verse en el libro de Melquiades Andrés Martín, *La fuerza decisiva. Reforma, pensamiento y vivencia en la época de los descubrimientos*

Los anhelos de una vida religiosa más afectiva aparecen en la baja Edad Media, así como el rechazo de una teología libresca y el deseo de una lectura directa de la Biblia. El franciscanismo recogió aquellas apetencias y las orientó en varias direcciones que tendrán larga descendencia hasta finales del siglo XVI,³ mientras que entre los dominicos destacan algunas tendencias italianas, entre las que sobresale la de Savonarola.⁴ Por tanto, el movimiento reformista no era una novedad en la Península Ibérica a comienzos del siglo XVI. La cosa venía de muy lejos –recuérdense algunos sermones de S. António de Lisboa o el *Planctus Ecclesiae* de Fr. Álvaro Pais–. Pero centrándonos en los precedentes más inmediatos, recordemos que, entre finales del siglo XIV y comienzos del XV, habían surgido iniciativas diversas, que algunos han agrupado bajo la denominación de “Prerreforma” y que tendrán una larga vigencia: desde la fundación de nuevas órdenes religiosas –como los jerónimos y los lóios–, hasta el fortalecimiento de las observancias franciscana y dominicana, o incluso los controvertidos movimientos de “recogidos” y “alumbrados”.⁵ Es interesante constatar cómo en gran parte las reformas de las distintas órdenes en Portugal fueron llevadas a cabo por religiosos españoles que traspasaron la frontera.⁶

Más que de influencias propiamente dichas pretendemos hablar de un mismo ambiente cultural con cierta unidad indudable, más allá de la variedad de formas concretas. Sin duda no es lo mismo sátira que afán reformista, sin embargo pensamos que hay una relación profunda entre ambas manifestaciones, y ello de manera particular en el caso vicentino.

Algunos temas vicentinos en clave reformista

Los aspectos de la cultura religiosa de Gil Vicente son reveladores de un autor vivamente interesado por tales materias, que además se puede considerar un testimonio

(1400-1600), Cáceres, Ob. de Coria-Cáceres, 1993. Con otro enfoque muy distinto, vale la pena consultar la obra de José C. Nieto, *El Renacimiento y la otra España*, Genève, Droz, 1997.

3 Cf. Eugenio Asensio, “El erasmismo y las corrientes espirituales afines”, *Revista de Filología Española*, 36 (Madrid, 1952), pp. 31-99.

4 Vicente Beltrán de Heredia, *Historia de la reforma de la provincia de España (1450-1550)*, Roma, Institutum Historicum O.P., 1939.

5 Cf. José Adriano de Freitas Carvalho, “A Igreja e as reformas religiosas em Portugal no século XV. Anseios e limites”, en *El Tratado de Tordesillas y su época. Congreso Internacional de Historia*, Valladolid, Junta de Castilla y León; *La siembra mística del Cardenal Cisneros y las reformas en la Iglesia*, Madrid, UPSA-FUE, 1979.

6 Cf. José García Oro-M^a José Portela Silva, “La Reforma de la Vida Religiosa en España y Portugal durante el Renacimiento”, *Archivo Ibero-Americano*, 62 (Madrid, 2002), pp. 455-618, con una atención preferente hacia las cuestiones portuguesas.

privilegiado de la mentalidad corriente en su época, dado el éxito que alcanzó en la corte y al mismo tiempo el carácter popular de los personajes que colocó en escena. Entre los temas más significativos de su cultura religiosa están los que se relacionan con la reforma que en la Península Ibérica precedió al Concilio de Trento (1545-1563).

En la producción vicentina hay ecos de la espiritualidad franciscana que probablemente haya que relacionar con el ambiente de franciscanismo en torno a la reina D. Leonor,⁷ así como resonancias del movimiento espiritual conocido como “Devotio Moderna”.⁸ Asimismo, recibió la influencia de las *Meditationes vitae Christi* del Pseudo-Buenaventura,⁹ y de la obra de Raimundo Lulio.¹⁰ Por su parte, las relaciones de Gil Vicente con textos de Savonarola fueron analizadas por Marcel Bataillon.¹¹ En general, podemos decir que Gil Vicente dominaba los códigos culturales y religiosos de su época.¹²

Desde otra perspectiva, Patricia Anne Odber de Baubeta¹³ enlaza a Gil Vicente con los moldes de la sátira tradicional anticlerical europea; recordando, por ejemplo, que el *Clérigo da Beira* tiene mucho en común con la parodia de las horas canónicas de Juan Ruiz. Odber de Baubeta distingue entre la sátira contra la Iglesia como organización colectiva —a veces personificada en Roma—, una sátira contra el clero en cuanto miembro de una jerarquía, y una tercera sátira dirigida contra miembros individuales del clero.¹⁴ Estrechamente relacionado con todo esto está el tema del posible erasmismo de Gil Vicente, afirmado hace más de un siglo por Teófilo Braga, pero negado después por Marcel Bataillon.¹⁵

7 Cf. Joaquim de Carvalho, “Os sermões de Gil Vicente e a arte de pregar”, en *Obra Completa*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982, II, pp. 45-134.

8 Cf. Dalila Pereira da Costa, *Gil Vicente e sua Época*, Lisboa, Guimarães Editores, 1989.

9 Cf. I. S. Revah, “Un tema de Torres Naharro y Gil Vicente”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 7 (México, 1953), pp. 422-423 [417-425].

10 Cf. António José Saraiva, *Gil Vicente, Reflexo da Crise*, Lisboa, Gradiva, 2000, pp. 105-112.

11 Marcel Bataillon, *Études sur le Portugal au temps de l'Humanisme*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1952, pp. 201-204.

12 Cf. Eugenio Asensio, “Las fuentes de *Las Barcas* de Gil Vicente. Lógica intelectual e imaginación dramática”, en *Estudios Portugueses*, Paris, Centro Cultural Português, 1974, pp. 59-78.

13 Patricia Anne Odber de Baubeta, *Igreja, Pecado e Sátira Social na Idade Média Portuguesa*, Lisboa, IN-CM, 1997, p. 45.

14 Odber de Baubeta, *op. cit.*, pp. 45-47.

15 Marcel Bataillon, *Erasmus y España*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1995, pp. 612-613, señala: “Ciertas libertades de lenguaje de Gil Vicente, y tal vez también la simpatía de los erasmistas portugueses por su teatro, han creado la leyenda de que este dramaturgo fue muy apreciado

Pasando ahora revista a algunos de sus autos, nos encontramos con el *Sermão de Abrantes* (1506), donde Gil Vicente se hace pasar por loco para predicar como si de un guía espiritual se tratase y hacer un diagnóstico de la sociedad portuguesa de su tiempo. Gil Vicente predica, ni más ni menos, que una reforma radical del mundo. El escritor condena una sociedad corrupta y disoluta y da la alerta en favor de una renovación moral y espiritual.¹⁶

En la *Frágua do Amor* (1524), entre otros personajes singulares, vemos a un fraile que había ingresado en la vida religiosa sin ninguna vocación: “Aborrece-me a coroa, / o capelo e o cordão, / o hábito e a feição, / e a véspera e a noa / e a missa e o sermão” (II, pp. 159-160). A él lo que le apetece es bailar, jugar y tener mujer, por ello es normal que se rebele contra la disciplina.¹⁷ La única solución es transformar este mal religioso en laico, como él mismo pide: “Quería-me desfazer / e tornásseis-me a fazer / muito leigo se podeis, / que leigo tornasse a ser” (II, p. 157). El fraile sabe bien que estos males no le afectan sólo a él, sino que están bastante generalizados: “somos mais frades qu’a terra / sem conto na Cristandade, / sem servirmos nunca em guerra. / E haviam mister refundidos, / ao menos três partes deles” (II, p. 157). Se trata, por tanto, de una crítica a la demasiada abundancia de clérigos y frailes, los cuales, entre otras cosas, estaban exentos de participar en el ejército. Por ello no podían colaborar en las luchas que la expansión portuguesa estaba llevando a cabo tanto en el norte de África como en Oriente. Este mismo fraile aparecerá de nuevo al final de la pieza, trayendo licencia de secularización no sólo para sí mismo, sino para siete mil frailes con los mismos objetivos. Diríamos que, en el fondo, hay

por Erasmo. Pero Erasmo, con toda seguridad, nunca leyó a Gil Vicente [...]. Y si Gil Vicente pudo leer a Erasmo, ciertamente no sacó de él nada para su teatro. [...] Éste no era un humanista cristiano, sino el portavoz de un anticlericalismo enraizado desde mucho tiempo atrás en el pueblo. No tenía necesidad de Lutero ni de Erasmo para mofarse de las bulas, de los jubileos, de todas las gracias y beneficios con que Roma traficaba”. Cf. H. Howens Post, “Gil Vicente est-il-érasmiste?”, en *L’Humanisme Portugais et L’Europe*, Paris, Centre Culturel Portugais, 1984, pp. 643-654; este autor se limita a señalar coincidencias entre Erasmo y el dramaturgo portugués, pero sin sacar conclusiones. Con valor más general son muy útiles los libros de José V. de Pina Martins, *Humanismo e erasmismo na cultura portuguesa do século XVI*, Paris, Calouste Gulbenkian, 1977; y Artur Moreira de Sá, *De Re Erasiana. Aspectos do erasmismo na cultura portuguesa do século XVI*, Braga, Publicações da Faculdade de Filosofia, 1977.

¹⁶ *Copilaçam*, II, pp. 613-626.

¹⁷ Recuérdese también el *Auto das Fadas* cuando trae a escena a dos “Frades infernais, um deles tanguendo uma gaita, e o outro foi pregador, mas, enquanto viveu, foi muito namorado” (II, p. 409). Al predicador le piden entonces que pronuncie un sermón sobre el tema “Amor vincit omnia”. Puede verse al respecto nuestro trabajo: “Los amores del bajo clero en el teatro de Gil Vicente” en *Amor y Erotismo en la Literatura*, Salamanca, Caja Duero, 1999, pp. 35-42.

cierto optimismo en esta *Frágua de Amor*, que preconiza la transformación de los hombres por medio de su “refundición”. Como dice Cupido: “Paréceme que es razão, / [...] / que hagamos refundición / en la Portuguesa gente. / Hagamos mundo nuevo aqui” (II, p. 150).

De modo semejante, en la *Exortação da Guerra* (1514), Gil Vicente había tomado partido, justificando ideológicamente la “guerra contra el moro”, con el interés particular de que D. Manuel había obtenido una bula del papa que establecía la canalización de las “tercias” de los rendimientos eclesiásticos en pro de la guerra contra los infieles. A este propósito aparece el tema de las riquezas del clero, con frecuencia mal utilizadas: “A renda que apanhais / o melhor que vós podeis, / nas igrejas não gastais, / aos proves pouca dais: / eu não sei que lhe fazeis!” (II, p. 177).¹⁸

Temas concretos como el del clero, como también los del matrimonio o la justicia, se integran en la manifestación general del tema del “estado del mundo”, invariablemente tratado en términos de sátira moralizante. En el contexto de la obra vicentina, surgen textos como el *Auto da Alma*, el *Breve Sumário da História de Deus* o el *Diálogo da Ressurreição*, que son propuestas de rectificación estructural de un mundo sumido en el desconcierto, y que parten de una visión renovadamente cristiana del hombre y del tiempo.

Según parece, su comedia titulada *Jubileu de Amores*, hoy perdida, pero que parece haberse representado en 1531 en la corte de Carlos V en Bruselas constituía básicamente una sátira contra el comercio de las indulgencias. El cardenal Aleandro la describe con estas conocidas palabras:

“era manifesta sátira contra Roma, designando abertamente todas as coisas: que de Roma e do Papa não vinham senão traficâncias de indulgências, e quem não dava dinheiro não era absolvido, mas excomungado sempre de novo [...]. A mim, no entanto, partia-se-me o coração, parecendo-me estar no meio da Saxónia a ouvir Lutero, ou nos horrores do saque de Roma”.¹⁹

18 En la *Exortação da Guerra* encontramos la curiosa figura de un clérigo nigromante, que a sí mismo se presenta de este modo: “sou clérigo natural / de Portugal, / venho da cova Sibila, / onde se esmera e estila / a sotileza infernal. / E venho mui copioso / mágico e nigromante, / feiticeiro mui galante / astrólogo bem avondoso” (II, pp. 161-162). Su profesión clerical queda bien acentuada cuando los demonios le llaman “cura”, “sochantre”, “acipreste”, “capelão”, “patriarca”, “cardeal”, “Arcebispo”, “prelado”, lo cual, además de su sentido burlesco, señala la vinculación que en ciertos casos existía entre la profesión clerical y la práctica de la hechicería. Sobre este tema véase el trabajo de Andrés José Pociña López, “Algumas notas sobre a feitiçaria na obra de Gil Vicente, no contexto das práticas mágicas europeias”, *Leituras*, 11 (Lisboa 2002), pp. 121-137.

19 *Apud* A. J. Saraiva, *Gil Vicente, Reflexo da Crise*, pp. 144-145.

Como señaló el Prof. Silva Dias, fue por integrarse en el movimiento de la reforma católica por lo que el *Jubileu de Amores* fue recibido con vivo aplauso del sector erasmista y con mal contenida indignación del elemento contrario.²⁰

En el *Auto da Feira* encontramos a Mercurio, dios del comercio, increpando a Roma: “Ó Roma, sempre vi lá / que matas os pecados cá, / e leixas viver os teus [...] / com teu poder facundo / assolves a todo o mundo, / e não te lembras de ti, / nem vêes que te vás ao fundo” (I, pp. 158-159). Antes el Serafín interpela a os “papas adormidos” con estas palabras: “comprai aqui panos, mudai os vestidos, / buscai as samarras dos outros primeiros, / os antecessores. / Feirai o carão que trazeis dourado; ó presidentes do crucificado, / lembrai-vos da vida dos santos pastores / do tempo passado” (I, p. 151).

En la misma línea de fuerte crítica a la curia romana se sitúan el comentario al salmo del *Miserere*, inspirado en Savonarola, y sus paráfrasis en el *Auto dos Quatro Tempos* y en el *Sumário da História de Deus*. Precisamente en esta última pieza hay una fuerte interpelación en boca de Juan Bautista contra los predicadores a los que les importa más su propio interés que la verdad misma: “Mas clame em deserto qualquer pregador, / e seu tema seja / *verdade, verdade*. Mas o que deseja / ser bispo, e portanto prega mui modesto, / calando e cobrindo o mal manifesto, / não é pregador da santa Igreja, / mas ladrão honesto” (I, p. 305). Las palabras de Cristo subrayan el desprecio por las cosas de este mundo: “E não quero de ti mais; / lá, reparte teus cruzados, / teus impérios e reinados, / e tuas pompas mortais, / qu’eu não quero teus morgados. / Seja papa quem quiser, / seja rei quem tu quiseres; / que os impérios e poderes / a morte os há-de prover / e tirar a quem os deres” (I, p. 308).

Nos parece fundamental destacar lo que el Prof. Cardoso Bernardes comenta al respecto y es que, frente a la sátira que se agota en la denuncia de ciertos aspectos de la realidad, recurriendo al chiste o a la caricatura gratuita,²¹ en la obra vicentina domina otra sátira de carácter positivo, que implica contrapartidas correctoras, más o menos explícitas, como alternativas posibles a la realidad satirizada.²² El mismo autor señala varios procesos satíricos a los que recurre Gil Vicente, destacando: la llamada directa al cambio de costumbres, la denuncia directa de la inversión de

20 José Sebastião da Silva Dias, *Correntes de sentimento religioso em Portugal (séculos XVI a XVIII)*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1960, p. 187, n. 3.

21 Un ejemplo de esto lo encontramos en el *Templo de Apolo*, donde el dios del Amor sugiere invertir la posición de los frailes en la tierra, haciéndoles enterrar la tonsura y “las piernas hacia los aires, / como quien pumar ordena” (II, p. 183). Si así los frailes no produjesen frutos, serían eliminados.

22 José Augusto Cardoso Bernardes, “Gil Vicente”, en *História da Literatura Portuguesa. 2: Renascimento e Maneirismo*, Lisboa, Alfa, 2001, pp. 72-73 [47-133].

valores, la crítica indirecta de la disolución moral y la risa, como forma de catarsis.²³ En todo caso, el dramaturgo portugués se ajusta a los parámetros de una sátira realista y de intervención con la intención de corregir. Y ello es especialmente evidente en las moralidades del teatro vicentino, donde la intención didáctica es dominante.²⁴

A los ojos del genial dramaturgo portugués, la sociedad portuguesa de la primera mitad del siglo XVI es una sociedad insatisfecha y crispada, que está sufriendo un intenso proceso de pérdida de sus valores más genuinos.²⁵ Frente al Portugal del Quinientos, marcado por las consecuencias de la expansión marítima y comercial –con su tendencia al ocio y a la vida fácil, es del espacio campesino de donde van a surgir las soluciones positivas en el teatro vicentino. Es la Beira, la provincia, la que va a Lisboa a cuestionar el modo de vida cortesano, en nombre de una cultura mucho más próxima al trabajo y a la naturaleza. Gil Vicente hace de la figura del pastor una vía privilegiada de acceso a lo divino y un factor de corrección de las realidades de este mundo. La falta de adaptación del pastor al espacio palaciego parece funcionar, más allá de lo cómico, como una resistencia a los valores extraños y como un indicio de fidelidad a los valores auténticos. De este modo, se comprende que las situaciones de conversión se centren casi siempre en la figura del pastor, símbolo al mismo tiempo de pobreza y desprendimiento.

La antítesis es el deseo de exceder la propia condición, que lleva sin remedio a la insatisfacción. En *Romagem de Agravados* ante la pregunta “Porque há i tantos agravados, / mais agora que soía?”, responde la monja Domicília: “Porque nos tempos passados / todos eram compassados, / e ninguém se desmedia. / Mas a presunção isenta / que cresceu em demasia, / criou tanta fantasia / que ninguém não se contenta / da maneira que soía. / Tudo vai fora de termos, / deu o ar na recovagem” (II, pp. 314-315).

Siguiendo la misma línea, en la trilogía de las *Barcas*, en principio, la gloria parece estar destinada a los que renunciaron a la atracción de lo material esforzándose en la consolidación de la fe, y a los que pudieron conservar la inocencia absoluta. Por el contrario, la condena alcanza a los que vivieron siguiendo los patrones de lo material, prevaricando moralmente y dedicándose al poder y a la acumulación de bienes. Se establece, así una frontera clara entre los valores de la salvación y los valores de la condenación.

23 Idem, *ibidem*, p. 73.

24 Cf. Jose Augusto Cardoso Bernardes, *Sátira e Lirismo. Modelos de síntese no teatro de Gil Vicente*, Coimbra, Universidade, 1996.

25 Cf. Maria Leonor García da Cruz, *Gil Vicente e a sociedade portuguesa de Quinhentos*, Lisboa, Gradiva, 1990.

A partir de ello entendemos mejor que el tema navideño sea para Gil Vicente una oportunidad de intervención crítica respecto a la sociedad de la época y al mismo tiempo un pretexto de exaltación lírica de los valores de la naturaleza y el espíritu. En *Mofina Mendes*, la Navidad restaura los valores de la pobreza, humildad, fe y prudencia. En el *Auto da Sibila Cassandra* el Nacimiento funciona como alternativa de armonía y humildad.

Vemos, pues, como Gil Vicente, entre bromas y veras, apuesta por un radical rearme moral de la sociedad portuguesa de su tiempo.

Una mirada al teatro peninsular

Dejando al margen el caso particular de Anrique da Mota, a quien nos referiremos después, es evidente que el teatro español de la época es mucho más rico en textos que el portugués.²⁶ Por lo demás, son bien conocidas las interrelaciones entre ambos durante todo el siglo XVI.²⁷

Es sabido que los autores dramáticos herederos del teatro vicentino, al mismo tiempo que lo repetían, lo vaciaron de todo su contenido polémico. En ello sin duda influyeron los nuevos aires de intransigencia que, desde mediados del siglo XVI, soplaban en la Península. A este respecto, Luiz Francisco Rebello señala que “assiste-se, de resto, com o estabelecimento da Inquisição, a um crescente endurecimento nas relações entre a Igreja e o teatro”.²⁸

Todavía en el severo Sá de Miranda (1481-1558) encontramos algunas notas de anticlericalismo. Así la pieza *Os Vilhalpandos* contiene algunas escenas de censura a los malos eclesiásticos, que fueron severamente censuradas por la Inquisición. También en la “Carta a el-Rei D. João” hay tres estancias violentas atacando a los curas hipócritas, más interesados por el beneficio que por el oficio de la cura de almas.

26 Cf. Miguel M. García-Bermejo Giner, *Catálogo del teatro español del siglo XVI*, Salamanca, Eds. Universidad de Salamanca, 1996; y Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, 9ª ed., Madrid, Cátedra, 1996, pp. 33-96.

27 Cf., por ejemplo, M^a del Carmen Fernández Ortiz, “Los personajes portugueses en el teatro breve español de los Siglos de Oro desde una perspectiva sociolingüística”, en *Actas del Congreso Internacional Luso-Español de Lengua y Cultura en la Frontera*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1996, II, pp. 89-97. El caso inverso puede verse en el artículo de M^a Jesús Fernández García, “Personajes castellanos en el teatro portugués del siglo XVI”, *Anuario de Estudios Filológicos*, 22 (Cáceres, 1999), pp. 113-129.

28 Luiz Francisco Rebello, *Breve História do Teatro Português*, 5ª ed., Mem Martins, Europa-América, 2000, p. 50.

Dejando al margen la anónima *Danza de la muerte*,²⁹ veamos algunos autores españoles coetáneos del dramaturgo portugués. El clérigo salmantino Juan del Encina (c.1468-c.1530), coetáneo estricto de Gil Vicente, presenta en la *Égloga de Cristino y Febea* el tema de la elección entre la vocación religiosa y la vocación laical. Cuando el pastor Cristino decide abandonar el mundo y hacerse ermitaño, el Amor le envía a la ninfa Febea para tentarle y hacerle volver a la vida secular. Como señala Alfredo Hermenegildo,³⁰ la égloga es una pieza construida en torno a la primacía del amor profano sobre el amor ascético-espiritual, dejando la realización de la vida monástica para la venerable edad de cien años: “Las vidas de las hermitas / son benditas, / mas nunca son hermitaños / sino viejos de cient años, / personas que son prescritas”.³¹ De este modo, se dramatiza la interiorización del conflicto entre dos presiones ejercidas sobre el yo: el sujeto en sí mismo, con sus pensamientos y sentimientos, y la institución eclesial. En el triunfo del amor profano y consiguiente abandono de la vida religiosa, deja paso a la afirmación de que es posible también servir a Dios estando enamorado y cuidando el ganado. Es Febea quien pronuncia estas significativas palabras: “Bivir bien es gran consuelo / con buen zelo / como santos gloriosos. / No todos los religiosos / son los que suben al cielo. / También servirás a Dios / entre nos, / que más de buenos pastores / ay que frailes y mejores, / y en tu tierra más de dos”.³² Encontramos, además, un rito de secularización en el despojo de los hábitos. Vemos, pues, varias concomitancias con los planteamientos de Gil Vicente. En primer lugar, el elogio de la vida pastoril y de sus valores. En segundo lugar, encontramos el tema de la secularización de los frailes en algo que semeja a la *Frágua do Amor*, con la afirmación de la vida laical.³³

En la *Égloga o farsa del nacimiento de nuestro Redentor Jesucristo*, del también sacerdote salmantino Lucas Fernández (1474-1542), encontramos algunos momentos de feroz crítica contra el clero.³⁴ Por lo demás, los posibles contactos de Lucas Fernández con Portugal y en particular con Gil Vicente ya han sido puestos de

29 Cf. José Augusto Cardoso Bernardes, “Danças da Vida e da Morte nas *Barcas* de Gil Vicente”, *Leituras. Revista da Biblioteca Nacional*, 11 (Lisboa, 2002), pp. 81-102.

30 Alfredo Hermenegildo, *Teatro renacentista*, Madrid, Espasa-Calpe, 1990, p. 39.

31 Juan del Encina, *Teatro completo*, edición de Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 250-251.

32 *Ibidem*, p. 246.

33 En un tono muy diferente, a mediados de siglo, el español Fr. Luis de Granada (1504-1588) escribiría en Portugal, sobre la llamada universal a la santidad.

34 Lucas Fernández, *Farsas y églogas*, edición de M^a Josefa Canellada, Madrid, Castalia, 1981, pp. 165-187.

manifiesto por diversos autores.³⁵ Igualmente en la *Égloga interlocutoria* de Diego de Avila aparece un pasaje de sátira anticlerical, una vez más, sobre el tema de la no guarda del celibato.

La vida del dramaturgo extremeño Bartolomé de Torres Naharro (c.1485-c.1520),³⁶ es especialmente interesante desde el punto de vista que venimos siguiendo, pues al parecer debió colgar los hábitos, como el personaje Liaño de su *Comedia soldadesca*. Precisamente en esta obra asistimos a la oposición entre el mundo de los tristes militares españoles y el mundo del “sistema”, encarnado particularmente en la figura del Papa. Pero, de forma más general, podemos decir que en toda la *Propaladia* (1517) de Torres Naharro encontramos una atrevida sátira contra los jubileos, la cruzada, los frailes, los cardenales y el papa.³⁷

La relación de Diego Sánchez de Badajoz (c.1490-c.1550) con el teatro vicentino ha sido estudiada con diversos resultados,³⁸ así como la presencia de la lengua portuguesa en sus farsas.³⁹ En el monólogo inicial de la *Farsa de la muerte* de Diego Sánchez de Badajoz hay un ataque a los canónigos que viven sin trabajar, en contraste con la pobreza de los prelados de la Iglesia primitiva.⁴⁰

En Torres Naharro y Diego Sánchez de Badajoz surge la presencia de un anticlericalismo enraizado en el pueblo desde tiempo inmemorial. Al respecto señalaba Menéndez Pelayo en sus *Hetedodoxos*: “El vulgo veía los vicios y mala vida de

35 Pueden verse al respecto los trabajos de Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *Notas Vicentinas*, Lisboa, Revista Occidente, 1949; y John Lihani, *Lucas Fernández*, Nueva York, Twayne, 1973; y también del mismo autor el artículo, “Personal elements in Gil Vicente’s *Auto pastoril castellano*”, *Hispanic Review*, 37 (1969), pp. 297-303.

36 Bartolomé de Torres Naharro, *Obra completa*, edición de Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Turner, 1994.

37 Cf. Stanislav Zimic, *El pensamiento humanístico y satírico de Torres Naharro*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1977.

38 Vid. Frida Weber de Kurlat, “Gil Vicente y Diego Sánchez de Badajoz. A propósito del *Auto da Sibila Cassandra* y de la *Farsa del juego de cañas*”, *Filología*, 9 (Buenos Aires 1963), pp. 119-162; y “Relaciones literarias: *La Celestina*, Diego Sánchez de Badajoz y Gil Vicente”, *Philological Quarterly*, 51 (1972), pp. 105-122. Cf. Bruce W. Wardropper, *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro (La evolución del auto sacramental: 1500-1648)*, Madrid, Revista de Occidente, 1953, pp. 193-203.

39 Vid. Frida Weber de Kurlat, “Sobre el portuguesismo de Diego Sánchez de Badajoz. El portugués hablado en las farsas españolas del siglo XVI”, *Filología*, 13 (1968-69), pp. 349-359; y “Acerca del portuguesismo de Diego Sánchez de Badajoz. Portugueses en farsas españolas del siglo XVI”, en *Homenaje a W. L. Fichter*, Madrid, Castalia, 1971, pp. 785-800.

40 Cf. Miguel Ángel Pérez Priego, *El teatro de Diego Sánchez de Badajoz*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1982.

algunos eclesiásticos, leía las diatribas contra ellos en los libros de devoción y en los de solaz y deporte más o menos apacible y honesto, los censuraba a su vez en cuentos, apodos y refranes, de que es riquísima el habla castellana, pero de ahí no pasaba”.⁴¹

Micael de Carvajal, natural de Plasencia, es autor de un *Auto de las Cortes de la Muerte*, obra terminada por Luis Hurtado de Toledo. En el fondo es una sátira, tanto social como moral y religiosa. Una vez más, los dardos van dirigidos especialmente contra el estamento eclesiástico, desde el obispo hasta las monjas de clausura, ingresadas en el convento sin ninguna vocación.

Dicho lo cual, no parece necesario recurrir al erasmismo para entender las figuras de los clérigos ociosos, incontinentes y mundanos que desfilan por las piezas dramáticas de las primeras décadas del siglo XVI.⁴²

Otros textos literarios contemporáneos

La sátira anticlerical está presente en varios poemas del *Cancioneiro Geral*, recopilado por Garcia de Resende y publicado en 1516. Por ejemplo, en el poema de Álvaro de Brito Pestana sobre la corrupción que es frecuente en la ciudad de Lisboa, o en las “Trovas que fez Duarte da Gama às desordens que agora se costumam em Portugal”, o en el propio Garcia de Resende através de sus consejos a Rui de Figueiredo Potas, “estando determinado para se meter frade”.⁴³ Pero es Enrique da Mota quien satiriza al clero de una manera más viva y directa.⁴⁴

En los años siguientes podemos hablar de las críticas expresadas por João de Barros en su *Ropica Pnefma* (1532). Y, ya mediado el siglo XVI, aparecerá la impresionante figura de Fr. Bartolomeu dos Mártires (1514-1590), escritor, arzobispo de Braga y, sobre todo, el gran reformista tridentino en Portugal.⁴⁵

41 Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de los heterodoxos españoles*, Madrid, BAC, 1956, I, p. 760. Véase también el capítulo dedicado al erasmismo en Portugal, con especial atención a Gil Vicente y Damião de Goes: I, pp. 861-878.

42 Cf. Miguel Ángel Pérez Priego, “Algunas consideraciones sobre el erasmismo y el teatro religioso de la primera mitad del siglo XVI”, en *El erasmismo en España*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1986, pp. 509-523; y también “Reforma y contrarreforma en el teatro del siglo XVI”, en su libro *Estudios sobre teatro del Renacimiento*, Madrid, UNED, 1998, pp. 103-112.

43 *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, ed. preparada por Aida Fernanda Dias, Lisboa, IN-CM, 1990-1993, 4 vols.: I, pp. 202-222, III, pp. 50-57, IV, pp. 324-328, respectivamente.

44 *Cancioneiro Geral*, IV, pp. 162-168. Cf. Neil T. Miller, *Obras de Henrique da Mota (As Origens do Teatro Ibérico)*, Lisboa, Sá da Costa, 1982.

45 Cf. Francisco Martín Hernández, “Fray Bartolomé de los Mártires en el entorno de los reformadores peninsulares de su tiempo”, en *Actas do Congresso Internacional IV Centenário da*

Pasando a la literatura española, recordemos que el erasmista Alfonso de Valdés (1490-1532) es el autor del *Diálogo de Lactancio y un Arcediano* o *De las cosas ocurridas en Roma* y del *Diálogo de Mercurio y Carón*. En el primero de estos diálogos, donde encontramos algunas concomitancias con el vicentino *Auto da Feira*,⁴⁶ desarrolla una sátira inmisericorde de las prácticas externas con detrimento del cristianismo sincero y de la verdadera caridad. Por su parte, en el *Diálogo de Mercurio y Carón* el autor hace pasar por la barca de Caronte a diversos personajes de aquella sociedad –con evidente semejanza en relación a las *Barcas* vicentinas–, y entre ellos al clero, con particular atención hacia el tipo de “la monja desesperada”.⁴⁷

El mirobrigense Cristóbal de Castillejo (1490-1550) –cuya biografía tiene alguna semejanza con la del portugués António Ribeiro Chiado–, después de abandonar la orden del Císter, fue el autor, entre otras obras, del *Sermón de amores*, donde trata con extraordinaria libertad de la vida relajada de los conventos. De modo semejante, también en su *Diálogo de mujeres* asistimos a pullas lanzadas contra la virtud de las religiosas.⁴⁸ En Castillejo, sin embargo, no es fácil adivinar una alternativa más constructiva.

Asimismo, y ya al final del periodo que estamos contemplando, en el *Lazarillo de Tormes* (1554) encontraremos una fuerte crítica social que lanza sus dardos más afilados contra la mala vida de los clérigos.

Américo Castro señaló atinadamente que el anticlericalismo popular encontraba apoyo en profundas y añejas corrientes de reforma eclesiástica, que ya en la Edad Media habían surtido efectos revolucionarios.⁴⁹ En este sentido cabe leer, por ejemplo algunos pasajes de Francisco de Osuna o de Fr. Pablo de León. Pablo de León fue un gran predicador en el último tercio del siglo XV y en el primero del XVI. Su obra principal, *Guía del cielo*, escrita antes de 1527, aunque impresa en 1553, es un

Morte de D. Frei Bartolomeu dos Mártires, Fátima, Movimento Bartolomeano, 1994, pp. 535-551.

⁴⁶ Cf. João Nuno Alçada, “O saque de Roma, *caput / coda mundi*, e o *Auto da Feira*”, *Arquivos do Centro Cultural Português*, 25 (Paris 1988), pp. 149-306.

⁴⁷ Cf. Manuel Fernández Álvarez, *Casadas, monjas, ramerías y brujas. La olvidada historia de la mujer española en el Renacimiento*, Madrid, Espasa-Calpe, 2002, pp. 174-186.

⁴⁸ Vid. Francisco Garrote Pérez, “Ideas fundamentales en el universo poético de Cristóbal de Castillejo”, *Provincia de Salamanca. Revista de Estudios*, 2, nº 4 (Salamanca, 1982), pp. 101-131. Cf. Marcel Bataillon, *Erasmus y España*, pp. 535, 591, 653-654 y 666.

⁴⁹ Américo Castro, “Lo hispánico y el erasmismo”, *Revista de Filología Hispánica*, 2 (Buenos Aires, 1940), pp. 22-26; cf. Joel Serrão, “O anticlericalismo na literatura portuguesa”, en *Portugueses somos*, Lisboa, Horizonte, 1975, pp. 167-210.

libro dedicado a los pastores de almas, donde abundan los pasajes de protesta. Este clamor por la reforma puede verse en párrafos como el siguiente:

“¿Qué diremos de los que vienen de Roma, así de obispos como canónigos, como arcedianos, como otros que traen dignidades, que no son sino idiotas, soldados, despenseros de cardenales, mozos de espuelas, mozos de caballos y de establo, sabios en maldad, y en virtud y ciencia necios? Y de estos está llena toda España y las iglesias catedrales [...]. En ellos no hay más virtud ni ciencia que en un bruto. Tales rigen la Iglesia de Dios”.⁵⁰

Tomando el concepto de lo literario en un sentido amplio, hemos de referirnos a una serie de obras que generalmente agrupamos bajo el título de “tratados”. A pesar de ser poco conocidas, las obras de Juan Bernal Díaz de Luco –que llegó a ser obispo de Calahorra– revisten gran interés. Tanto su *Instrucción de preladados*, como el *Colloquium elegans*, como el *Aviso de curas* muestran con realismo y dureza los defectos del clero de aquella primera mitad del siglo XVI.⁵¹

Curiosamente es Tomás de Villanueva (1486-1555), arzobispo de Valencia, uno de los autores que denuncian con mayor fuerza a los obispos de su tiempo, acusándolos de avaricia, soberbia, ambición y mundanización, aparte de que “dicen muchas cosas, pero no hacen”.⁵²

Para finalizar este recorrido, consideremos al Maestro Juan de Ávila (1499-1569), cuya relación con Portugal hemos analizado en otras ocasiones.⁵³ Él será el gran reformista que enlazará el periodo que hemos ido contemplando con la época tridentina. En gran medida, sus *Tratados de reforma*⁵⁴ serán la culminación de muchas de las aspiraciones renovadoras precedentes.⁵⁵

50 Pablo de León, O.P., *Guía del cielo*, ed. de Vicente Beltrán de Heredia, Barcelona, Juan Flors, 1963, pp. 487-488; cf. también pp. 282, 337, 380 y 554.

51 Juan Bernal Díaz de Luco, *Soliloquio y carta desde Trento*, Barcelona, ed. de Tomás Marín Martínez, Juan Flors, 1962; y *Aviso de curas*, ed. de José L. Tejada, Madrid, UPSA-FUE, 1996.

52 Vid. Antonio Cañizares Llovera, *Santo Tomás de Villanueva, testigo de la predicación española del siglo XVI*, Madrid, UPSA-ISP, 1973, pp. 55-64.

53 Cf. nuestros trabajos: “João de Ávila e a sua relação com Portugal. No Quinto Centenário do seu Nascimento”, *Brotéria*, 148 (1999), pp. 565-574; y “Huellas avilinas en Portugal y en el Oriente portugués”, en *Actas del Congreso Internacional El Maestro Ávila*, Madrid, EDICE, 2002, pp. 397-413.

54 San Juan de Ávila, *Tratados de reforma*, en *Obras completas*, ed. de L. Sala Balust y F. Martín Hernández, Madrid, BAC, 2001, II, pp. 459-747.

55 Cf. Rafael Arce, *San Juan de Ávila y la Reforma de la Iglesia en España*, Madrid, Rialp, 1970; y también J. Ignacio Tellechea, “San Juan de Ávila y la reforma de la Iglesia”, en *El Maestro Ávila. Actas del Congreso Internacional*, Madrid, EDICE, 2002, pp. 47-75.

Reflexiones finales

En primer lugar debemos señalar que la actitud vicentina ante la sociedad, y más en concreto en relación al clero, no cambia básicamente durante los más de treinta años en que escribe su obra, no prescindiendo nunca de las críticas ni haciendo una descripción más favorable de los clérigos y frailes.⁵⁶ Por una parte, Gil Vicente pretende advertir sobre la necesidad de que el clero se purifique de su mundanidad; mientras por otra, apunta algunas líneas de actuación, tanto para solucionar problemas que afectaban a este grupo social –por ejemplo, el número excesivo de sacerdotes y religiosos, muchos de ellos sin vocación verdadera–, como para la aplicación útil de sus importantes bienes materiales. Como es sabido, la carrera eclesiástica era para muchos, el camino más fácil y seguro para salir del mundo del trabajo y acceder a ciertos privilegios.⁵⁷

Es importante destacar que estos ideales reformistas eran compartidos por la corte lusa en tiempos de D. Manuel y en la primera etapa de D. João III, lo mismo que en la corte hispana de Carlos V. Gracias a ello, Gil Vicente pudo desarrollar en su presencia las grandes líneas de una concepción renovadora de la cosmovisión cristiana y critica las prácticas que entran en conflicto con el paradigma evangélico.

¿Hasta qué punto pudo conocer el creador del teatro portugués algunos de los autores y textos ibéricos que hemos ido mencionando? Evidentemente habría que afinar más en la cronología y distinguir los textos que son anteriores o estrictamente coetáneos del dramaturgo, de otros que son un poco posteriores. Pero en realidad en uno y otro caso, a falta de pruebas concluyentes, debemos conformarnos con hablar de corrientes de opinión que conformaban un estado de espíritu que traspasaba la frontera política entre los dos países vecinos. De esta atmósfera mental de inconformismo participa Gil Vicente al mismo tiempo que muchos escritores de su tiempo, igualmente preocupados por una profunda reforma “in capite et in membris”.

Es interesante observar que algunas de las críticas más duras surgen precisamente de miembros del propio clero, algunos de los cuales, incluso, posteriormente han sido canonizados por la Iglesia católica. Eran tiempos de autocritica en el seno de la institución eclesial por parte de los mejores espíritus, que proclamaban el “Ecclesia semper reformanda”, apuntando como temas clave la regeneración del sacerdocio y

⁵⁶ Es sabido que el único ejemplo positivo es el del fraile que aparece en la *Comédia do Viuvo*. También es interesante notar cómo las únicas monjas que aparecen son las dos que encontramos en *Romagem de Agravados*.

⁵⁷ Cf. José Hermano Saraiva, “Testemunho social e condenação de Gil Vicente”, en *Outras maneiras de ver*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1979, p. 69 y ss.

del episcopado. Estos autores pudieron expresarse con bastante libertad hasta mediados de siglo, cuando los nuevos aires contrarreformistas que soplaban desde Trento impusieron una actitud menos tolerante, en el contexto de la dura controversia entre católicos y protestantes.

En todo caso, parece claro que el genial dramaturgo lusitano reafirma los principales dogmas católicos.⁵⁸ Por tanto, y a pesar de algunas apariencias, no encontramos en la obra vicentina nada del amoralismo libertino que se adivina, por ejemplo, en algunos pasajes de *La Celestina* de Rojas o en la obra de otros autores de la primera mitad del siglo XVI.⁵⁹ Por lo tanto, estamos de acuerdo con João Mendes,⁶⁰ con Vitorino Nemésio⁶¹ y con Paul Teyssier,⁶² cuando hablando de Gil Vicente como un cristiano inquieto, señalan que su ansia de verdadera reforma de la Iglesia no rompe con la ortodoxia, más allá de la violencia de algunas de sus diatribas. De hecho, Gil Vicente impregna su obra de una religiosidad profunda, sincera y poética, llena de acentos personales. Por otra parte, su ímpetu para condenar los desvíos del clero confluye con la vena cómica y la irreverencia verbal del pueblo ante las cosas religiosas. Pero, fundamentalmente, los ataques vicentinos, más allá de su evidente efecto cómico, buscaban una reforma auténtica.

58 Recordemos, a modo de ejemplo, cómo la excesiva confianza en la sola fe sin obras es objeto de ironía en los *Autos das Barcas*.

59 Cf. Ottavio Di Camillo, “Ética humanística y libertinaje”, en *Humanismo y Literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca, Eds. Universidad de Salamanca, 1999, pp. 69-82.

60 João R. Mendes, “Do Erasmismo de Gil Vicente”, *Brotéria*, 23 (Lisboa 1936), pp. 303-319.

61 Vitorino Nemésio, “Gil Vicente: Floresta de enganos”, en *Quase que os vi viver*, Lisboa, Bertrand, 1985, p. 55 [13-58]: “A fronteira em que ele religiosamente se exprime, entre a fé tradicional, ortodoxa, e uma maneira livre e peculiar de crer e ter doutrina, é por isso mesmo difícil de traçar. O certo é que estamos em presença de um cristão verdadeiro, trágico, que crê e pensa sem outro temor que o de Deus”.

62 Paul Teyssier, *Gil Vicente. O Autor e a Obra*, Lisboa, Biblioteca Breve, 1982, p. 160: “O que se criticava neles era a vida pecaminosa dos maus frades e não a instituição monástica. Também as violentas sátiras contra o Papado, acusado de simoníaco e dissoluto, não tinham em vista a subversão da Igreja”.

Las navegaciones y las islas maravillosas en la obra de Gil Vicente

ANDRES JOSE POCINA LOPEZ
Universidad de Extremadura

Creemos que quien más y mejor ha estudiado el “otro mundo” y el “más allá” en Gil Vicente fue la desgraciadamente desaparecida Maria Teresa Fonseca de Castro Rodrigues.¹ Aquí intentaremos hablar sobre temas y aspectos no tratados en su precioso estudio. Dicho trabajo atendía sobre todo a las concepciones clásicas y orientalizantes de la tradición vicentina sobre la vida después de la muerte. Uno de nuestros principales objetivos será buscar la idea de un “paraíso terrenal”, localizado en islas distantes, en medio de mares desconocidos, siempre en el contexto de la obra vicentina. Tal localización marítima nos aproxima, sobre todo, a la idea del paraíso céltico, situado en islas lejanas. Estos objetivos de nuestro trabajo lo distancian, ya de entrada, del realizado por Castro Rodrigues.

Aparte de esta más o menos evidente relación entre la localización marítima de algunos paraísos vicentinos y la que se nos muestra en los paraísos célticos, relación sobre la que más tarde hablaremos, no podemos, por supuesto, olvidar el impacto, mucho más claro y preciso, que significó para la mentalidad portuguesa de principios del XVI la gran epopeya de los descubrimientos geográficos portugueses. Estos descubrimientos revelaron “nuevos mundos”, hasta entonces desconocidos, a los europeos de entonces, y crearon las más fantásticas expectativas a los habitantes de nuestro continente, excitando su imaginación y suscitando la creación de fantásticos relatos sobre las nuevas tierras que se iban descubriendo. Cuando Gil Vicente representa, en 1502, su primera obra dramática, ya estaba en marcha todo el proceso de

¹ Maria Teresa Fonseca de Castro Rodrigues, *Representações da Morte e do Outro Mundo em Gil Vicente*, Dissertação de Mestrado em Estudos Literários Comparados (Literaturas Clássicas e Portuguesa Comparadas) apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, sin imprimir, Lisboa, 1987.

reconocimiento geográfico, conquista y colonización que, a lo largo del siglo XV, había dado cuantiosos frutos y había ensanchado la visión europea del mundo: aparte de Ceuta y los demás establecimientos en la costa marroquí, los portugueses, antes de 1450, habían descubierto y, en alguna ocasión, incluso comenzado a colonizar, los archipiélagos de Madeira y Açores y la Costa Africana hasta Sierra Leona;² de 1450 a 1460, las islas de Cabo Verde y las costas occidentales del Golfo de Guinea,³ así como las islas de Corvo y Flores en el archipiélagos de las Azores; posiblemente, además, habrían avistado alguna de las Antillas, Terranova o alguna otra tierra occidental;⁴ entre 1460 y 1480, llegaron a reconocer todas las costas del Golfo de Guinea, desde Sierra Leona hasta la Bahía de Biafra, incluyendo las islas de ese golfo (São Tomé, Príncipe, Fernam do Poo y Ano Bom)⁵ y en 1482 fundaron el imponente emplazamiento guineense de São Jorge da Mina,⁶ en la costa de la actual Ghana; entre 1480 y 1488, los viajes de Diogo Cão dieron a conocer las costas de Angola, la desembocadura del Zaire y el reino del Congo, y gran parte del resto de la costa sud-occidental africana;⁷ en 1487 se efectuaron contactos con el Negus de Etiopía,⁸ conocido en Europa bajo el nombre legendario de “Preste Juan”; en 1488, Bartolomeu Dias dobla el Cabo de la Buena Esperanza.⁹ Al mismo tiempo, entre 1470 y 1480, João Vaz Corte Real y Álvaro Martins Homem habrían llegado quizás a Terranova, bautizada como “Terra Nova dos Bacalhaus”.¹⁰ En su viaje de 1497 a 1498, Vasco da Gama recorre toda la costa índica africana y llega a la ciudad de Calicut, en la ansiada India;¹¹ Pedro Álvares Cabral llega, ya en 1500, al Brasil, que primeramente fue bautizado como “Terra da Vera Cruz”.¹² Entre 1495 y 1500, Pedro de Barcelos y João Fernandes Lavrador exploraron la costa atlántica

2 Para los datos históricos, hemos consultado la *História de Portugal* de António Henrique de Oliveira Marques, Lisboa, Palas Editores, en 3 vols.: vol. I, 1985 (12ª Ed.), vol. II, 1984 (10ª Ed.), vol. III, 1986 (3ª Ed.). Sobre los descubrimientos y la expansión portuguesa antes de 1450, vol. I, pp. 257-263.

3 *Ibidem*, vol. I, pp. 263-264.

4 *Ibidem*, vol. I, pp. 264-267.

5 *Ibidem*, vol. II, pp. 3-5.

6 *Ibidem*, vol. II, p. 43.

7 *Ibidem*, vol. II, pp. 5-8.

8 *Ibidem*, vol. II, p. 9.

9 *Ibidem*, vol. II, pp. 8-9.

10 *Ibidem*, vol. II, p. 10.

11 *Ibidem*, vol. II, pp. 14-15.

12 *Ibidem*, vol. II, pp. 16-17.

occidental del Canadá, dejando el segundo de ellos su nombre a la península que, todavía hoy, se llama “del Labrador”; por su parte, los hermanos Gaspar y Miguel Corte-Real habrían tomado posesión de Terranova y la península de Halifax, en el actual Canadá,¹³ península que en los mapas y portulanos portugueses del siglo XVI es referida como “Terra dos Corte-Reais”.¹⁴ Esa expansión lusitana por los siete mares del mundo no se detuvo ahí: continuó, e incluso se intensificó, durante la época en que Gil Vicente llevó a cabo su labor dramática. Así, mientras nuestro escritor llevaba a escena sus autos, los navegantes lusos iban extendiendo los dominios de los reyes D. Manuel I y D. João III: entre 1500 y 1520, Madagascar (llamada “Ilha de São Lourenço”), las Seychelles, Socotorá, la costa de Arabia, las Maldivas, Ceilán (la Taprobana clásica, recordada por Camões en la primera octava de *Os Lusíadas*), la bahía de Bengala, el golfo Pérsico, las islas Nicobar, el Mar Rojo... La península Malaya en 1509, los viajes por Indonesia, en 1511, año en que también la ciudad de Malaca cae bajo dominio portugués; durante esos mismos años, se exploran las costas chinas;¹⁵ en 1510 es tomada Goa,¹⁶ ciudad en la que se establecerá la sede principal de la administración portuguesa de la India. Entre 1516 y 1517 habían sido instituidas las primeras capitanías en el Brasil, aunque sólo en 1530 la totalidad de la costa brasileña será organizada, de modo sistemático, en

¹³ *Ibidem*, vol. II, p. 18.

¹⁴ Así consta, en efecto, en buena parte de la cartografía portuguesa del siglo XVI, recogida en su día por Armando Cortesão y Avelino Teixeira da Mota en los seis gruesos volúmenes de los *Portugaliae Monumenta Cartographica*, Lisboa, Comemorações do V Centenário da morte do Infante D. Henrique, 1960 (hemos utilizado la reproducción fac-símil, Lisboa, Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1987). La referencia cartográfica más antigua que existe sobre la presencia portuguesa en Canadá es el mapa anónimo conocido como “Planisferio Cantino”, de cc. 1502, conservado en la Biblioteca Estense de Módena (*Ibidem*, vol. I, p. 7; reproducido en la Estampa 4). En éste se observa la bandera portuguesa sobre Terranova, con la leyenda “Terra del Rey de portuguall”. En el texto de A. Cortesão y Teixeira da Mota se hacen las siguientes precisiones: “por cima da Terra Nova [figura la siguiente leyenda, ilegible en la reducida reproducción del mapa]: ‘Esta terra he descoberta per mandado do muy alto exçelentissimo principe Rey dom manuell Rey de portuguall a qual descobrio gaspar de corte Real caualleiro na cassa do dito rey[...]’”. (*Ibidem*, vol. I, p. 11). Hay multitud de ejemplos más en toda la cartografía recogida en la obra que venimos citando, que sería prolijo enumerar. Nos quedaremos con uno de los ejemplos más interesantes: la carta del Atlántico Septentrional, perteneciente al Atlas de 1519, de Lopo Homem y algunos cartógrafos de la familia Reinel, donde se representa la “Terra Corte Regalis” (correspondiente a la península de Halifax y la Acadia, en el actual Canadá) marcada con un escudo de las Cinco Quinas perfectamente identificable, señal inequívoca de presencia lusitana en esos territorios (*Ibidem*, vol. I, Estampa 24).

¹⁵ Oliveira Marques, *Op. Cit.*, vol. II, pp. 22-23.

¹⁶ *Ibidem*, vol. II, p. 42.

capitanías.¹⁷ Algo después de la época del fallecimiento de nuestro dramaturgo, se establecerán los primeros contactos con el Japón:¹⁸ aunque esta tierra no llegará a ser colonizada por Portugal, recibirá una notable influencia cultural lusitana, sobre todo por parte de los jesuitas, según ha expuesto Eduardo J. Alonso Romo en varios de sus escritos.¹⁹ Así pues, a la muerte de Gil Vicente, casi con la única excepción de Macau, Portugal había completado ya todo su proceso de descubrimientos geográficos y expansión colonial.

Todo este ambiente de efervescencia motivado por las navegaciones de esta época se ve reflejado en no pocos autos vicentinos. Por ejemplo, en la *Nao d' amores*, donde se nos describe a una ciudad de Lisboa, personificada, que es, en palabras de Maria Idalina Resina Rodrigues, la Lisboa “dos estaleiros, das idas e voltas das armadas, que passavam à África, à Índia, ao Brasil, das notícias espantosas, do trato das mercadorias”.²⁰

La fama de los descubrimientos portugueses se extendió por toda Europa y llegó a inspirar leyendas diversas: esos viajes están, de hecho, en la base de buena parte del planteamiento fundamental de la *Utopía* de Tomás Moro, con su descripción de una tierra excepcional, allende los mares, descubierta por uno de tantos navegantes de la época. Es necesario, a este respecto, recordar que Rafael Hitlodeo, el misterioso marino creado por Moro, conocedor del latín y del griego, estudioso de la Filosofía y, sin embargo, embarcado en peligrosos viajes a tierras remotas y descubridor de la Ínsula Utopía, nos es presentado como natural de Portugal, enrolado como marinero en uno de los viajes de Américo Vespuccio y perdido, junto con varios compañeros castellanos, en los mares del Sur, donde descubren aquella extraña isla,

¹⁷ *Ibidem*, vol. II, pp. 55-57.

¹⁸ Los primeros contactos entre Portugal y el Japón se establecieron hacia 1549, algunos años, por tanto, después de la muerte de Vicente. Cfr. Eduardo Javier Alonso Romo, “Raíces Ibéricas del teatro jesuítico en las misiones portuguesas durante la segunda mitad del siglo XVI”, en el *Anejo XXXI* de los *Cuadernos de Filología* (Ed. de M. Rosa Álvarez Sellers, Valencia, Universitat, 1999), monográfico sobre *Literatura Portuguesa y Literatura Española*, pp. 195-206, en p. 203. También en su estudio “Aspectos Filológicos de las *Cartas de Japão*”, en la revista *Estudios Portugueses*, Salamanca, 2001 (nº 1), pp. 11-30, en p. 11.

¹⁹ Fundamentalmente en “Aspectos Filológicos de las *Cartas do Japão*”, cit. También en “Raíces Ibéricas del teatro jesuítico...”, cit., en pp. 203-205.

²⁰ Maria Idalina Resina Rodrigues, “A nave que parte e a cidade que fica. A propósito da *Nao d' Amores* de Gil Vicente”, en *Estudos Portugueses. Homenagem a Luciana Siegagno Picchio*, Lisboa, Difel, 1991, pp. 411-434; cita, p. 416. Cfr., también, el artículo de la misma autora, “Lisboa, um rei que regressa e uma *Nao d' Amores*”, en *Arquivos do Centro Cultural Português*, volume XXIII (Homenagem a Paul Teyssier), Lisboa/ Paris, 1987, pp. 427-459, esp. p. 438.

cuyo nombre se puede traducir como “no-lugar”.²¹ Esta “nacionalidad” portuguesa del imaginario descubridor de Utopía nos parece más que significativa.

Todas estas expectativas creadas por los descubrimientos, como también las fantasías que éstos originaban en la mentalidad de la época –dando un marcado carácter legendario, de tipo “paradisíaco”, a las tierras descritas por los marineros de entonces– así como el orgullo patriótico con que en aquellos días empezaban a encenderse los ánimos del pueblo portugués, a causa de la empresa geográfica y expansionista lusitana, se ven reflejados con abundancia en la obra vicentina. En el *Triunfo do Inverno*, por ejemplo, la estación fría, cuya victoria centra la primera parte del auto, al fenecer, debido a la aparición del segundo triunfo (de la Primavera), canta un romance al Rey de Portugal, ante quien se representaba la tragicomedia, romance en el cual aparece exaltada, como destino divino otorgado a la nación lusitana, toda la aventura descubridora. Así, la pequeña parte que nos interesa de este largo *Romance* sobre toda la historia de Portugal (“Dios del cielo, Rey del mundo...”),²² empieza diciendo:

“Recuerdate, Portugal,
Quanto Dios te tiene honrado:
Díote las tierras del sol
Per comercio a tu mandado [f. 180 v.]”,²³

y recomienda vivamente al rey portugués que alabe a Aquél que le “dio la llave/ de lo mejor que ha criado”, es decir, de las fantásticas “islas innotas” que, como resalta

21 Tomás Moro, *A Utopía*. Hemos usado la traducción portuguesa de José Marinho, con notas y posfacio de Pinharanda Gomes, Lisboa, Guimaraes Editores, 1996. Para la “presentación biográfica” de R. Hitlodeo, cfr. p. 25.

22 El romance entero, ff. 180 v. – 181. (Sobre la edición de G. Vicente que usamos en este artículo, remitimos a la nota siguiente). El romance consta también en Manuel Calderón, *La lírica de tipo tradicional de Gil Vicente*, Alcalá de Henares – Madrid, Universidad de Alcalá de Henares, 1996, pp. 290 y 292, en el *Corpus* de lírica tradicional vicentina (nº 145 del *Corpus* de Calderón).

23 Respecto a la obra de Gil Vicente, citamos siempre por la *Copilaçam de todas as obras de Gil Vicente* (Lisboa, Joam Álvarez, 1562), de la que hemos usado la reimpresión fac-símil, Lisboa, Oficinas Gráficas da Biblioteca Nacional, 1928. Para facilitar la lectura (y la escritura, pues hay detalles gráficos de la época de muy difícil resolución con los medios informáticos actuales) introducimos algunas modificaciones ortográficas, que no sólo no afectan a la realidad fonética del momento, sino que (creemos) trastocan lo menos posible los usos ortográficos entonces vigentes (“v” en lugar de “u” como consonante, modernización de la puntuación, etc...). En lo sucesivo, las citas de este autor irán localizadas entre paréntesis rectos, sin nota, con la numeración del folio según la edición quinientista, precedida de la abreviatura “f.” (= “folio”) y seguida, cuando se trate de folios en reverso, de “v.” (= *[folium] versum*).

con especial hincapié este romance, “a ti (=Portugal) solo aa revelado” [f. 180v.]: tal vez una velada alusión, o incluso “reivindicación” del cumplimiento de la bula *Romanus Pontifex*, de 1455, que reconocía a Portugal, y sólo a Portugal, el papel de evangelizador y conquistador de los países paganos que aún quedaban en el mundo.²⁴ En el romance, todas estas tierras recién descubiertas se describen con los tópicos fundamentales y consabidos de las caracterizaciones más comunes de los paraísos: se habla de “los jardines de la tierra”, “los pumares de Oriente” e, incluso, se llega a denominar a esos nuevos países con el nombre de “paraysos terrenales” [f. 180 v.], haciéndose constante referencia a la soberanía portuguesa sobre todos esos territorios:

“Los jardines de la tierra
Tienes bien señoreado,
Los pumares de Oriente
Te dan su fructo preciado,
Sus paraysos terrenales
Cerraste con tu candado” [f. 180 v.].

Cardoso Bernardes ha señalado, con acierto, la fuerte impronta de los acontecimientos navales de la época en este poema, resaltando “a associação entre a referênciã histórica a um determinado tipo de substrato teleológico, com a Nação a ser provida por Deus de todas as honras e favores”.²⁵ Tal sustrato teleológico y tales favores de Dios a Portugal por sus descubrimientos tienen que ver, claro está, con el espíritu de cruzada que guiaba todo el proceso de conquista y colonización —con la subsiguiente evangelización— de los países paganos diseminados a lo largo de todo el orbe, un espíritu de cruzada que valió el aplauso del papado y que justificó las crueldades y excesos cometidos en todo ese proceso colonizador y expansionista.²⁶

Desde una perspectiva jocosa, también se ve reflejado el tema de los viajes de descubrimiento en el *Auto da Índia*; referencias a las navegaciones, en general, son frecuentes en Gil Vicente, fundamentalmente en obras como las *Cortes de Júpter* o en el tema de la nave de Flérida del *Don Duardos*,²⁷ en las tres *Barcas* y en la *Nao d'Amores*.

²⁴ Oliveira Marques, *Op. Cit.*, p. 281.

²⁵ José Augusto Cardoso Bernardes, *Sátira e Lirismo. Modelos de síntese no teatro de Gil Vicente*, Coimbra, por Ordem da Universidade, 1996, p. 390.

²⁶ Oliveira Marques, *Op. Cit.*, pp. 248-249.

²⁷ Cfr. Maria Idalina Resina Rodrigues, “Lisboa, um rei...”, pp. 439-441. La nave de Flérida va acompañada de toda una flota, semejante a las flotas auténticas de los descubrimientos: “diez galeras reales [...] y las otras medianas,/ y las fustas y galeras/ y las naves” [f. 136 v.].

Pasando a otro tema, en el contexto de la obra vicentina, la actividad constructora de naves, consustancial con la época de los descubrimientos y centrada en la ciudad de Lisboa, es representada sobre todo en la *Nao d' Amores*. La ciudad, personalizada, es una de las protagonistas de dicho auto.²⁸ En éste, la ciudad recibe, por parte de un príncipe de Normandía,²⁹ la petición de una licencia para construir en sus astilleros un bello bajel para ir a las islas de la ventura. Esos astilleros de la *ribeira* lisboeta son el mejor lugar para la construcción de una nave, ya que es éste el lugar “do se hazen las mejores” [f. 147], en palabras del propio príncipe normando. Allí, en efecto, se armaron los navíos empleados en la mayor parte de las navegaciones portuguesas.³⁰ A la construcción de esa nave, la *Nao d' Amores*, en la ribera lisboeta, hacen referencia estas palabras del auto homónimo, pronunciadas por el príncipe:

“Por remedio a mis dolores
 Dadme licencia entera
 Que haga una nao d' amores
 Aqui en vuesa ribera
 Do se hazen las mejores” [f. 147].

Por cierto que esta tradición de fabricar barcos en la *ribeira* de Lisboa parece remontar a la época del rey D. Denis, según puede inferirse de los poemas de un trovador contemporáneo suyo, Johan Zorro, que dedica toda una serie de ellos a ensalzar la tradicional construcción de navíos en la ciudad del Tajo, como en aquel poema suyo que empieza:

28 De hecho, el motivo central que dio lugar a la celebración de la *Nao d' Amores*, según puso de relieve M. I. Resina Rodrigues (en “Lisboa, um rei...”, p. 429), era celebrar la entrada del rey D. Juan III de Avís y su esposa, Doña Catalina de Austria, en la capital, en 1527, tras una prolongada ausencia debida a la peste que asolaba Lisboa en la época. Cfr., igualmente, Teresa Castro Nunes, *Nau*, en la colección *Vicente*, coleção dirigida por Osório Mateus, I, Lisboa, Quimera, 1988, p. 3. De hecho, puede leerse en el frontispicio de la pieza: “A tragicomedia seguinte he chamada *Nao d' Amores*. Representouse ao muyto poderoso rey Dom Joam o terceyro aa entrada da esclarecida & muy catholica raynha Dona Caterina nossa Senhora, em a cidade de Lixboa. Era de MDXXVII” [f. 145].

29 El “príncipe de Normandía” es un representante estilizado de los héroes de novelas de caballerías, en los cuales Normandía aparece como una tierra con fama de poseer importantes caballeros, según constata acertadamente Teresa Castro Nunes: “Figurando em livros de cavalaria, os príncipes normandos eram heróis de ficção em voga. Este território era afamado pelos feitos de Guilherme, o Conquistador”, en *Nau*, *Op.Cit.*, p. 6. Es también importante resaltar el hecho de que este personaje hable *castellano*, lengua preferida por Gil Vicente para sus autos novelescos de inspiración caballeresca: *ibidem*, p. 14.

30 Cfr. Maria Idalina Resina Rodrigues, “A nave que parte...”, p. 418.

Jus' a lo mar e o rio
 Eu namorada irey,
 U el-rey arma navio,
 Amores, convusco m' irey [B 1157, V 759],³¹

aunque el tema aparece en muchas más cantigas suyas, incluso en aquella que pasa por ser la más representativa de este autor, “En Lixboa sôbre lo mar/ barcas novas mandey lavar,/ ay mya senhor velida!” [B 1151^a-1152^a, V 754].³²

Esta Lisboa se transforma, en tiempos de Gil Vicente, en la principal factoría de barcos para navegar por mares ignotos. El destino marítimo de esa Lisboa parece estar plasmado en su propio escudo, con esa barca de S. Vicente que el príncipe había pedido anteriormente a la ciudad para surcar los mares. Según Teresa Castro Nunes,³³ el personaje que hace el papel de Lisboa en el auto vicentino aparecería seguramente en escena portando un barquito (el del blasón de la ciudad) en la mano, o bien como sombrero, y el príncipe se lo pediría para surcar las aguas. Sin embargo, Lisboa se niega a conceder al príncipe la nave de su escudo. Ante la negativa, el príncipe deberá conformarse con construir una nueva nave, la Nao de los Amores, directamente relacionada con las caravelas y galeones que simbolizaban el poderío marítimo de un Portugal que, en palabras de Maria Idalina Resina “tanto chama os homens históricos ao além real dos sete cantos deste mundo como pode motivar as imaginações para míticas ilhas afortunadas”.³⁴

Pero detengámonos por unos momentos en esa barca, la Barca de S. Vicente, que figura en el blasón de Lisboa, con dos cuervos encima, uno a proa y otro a popa. En un primer momento, el noble normando demanda esta nave heráldica, como el vehículo más apropiado para su viaje a la Ínsula de la Ventura: “Y vengoos a suplicar,/ ciudad poderosa y narcisa/ que vos me querais prestar/ la nao de vuesa divisa/ en que la vaya a buscar” [f. 146 v.]. La capital portuguesa le deniega esta petición, y no por desmerecimiento del caballero, sino porque la nave, dice, no es suya, sino de S. Vicente y de los reyes de Portugal:

³¹ Las citas de la lírica gallego-portuguesa medieval las tomamos de *Lírica Profana Galego-Portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*, coordinación de Mercedes Brea, Santiago de Compostela, Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias “Ramón Piñeiro”, 1996, 2 vols. La presente cita, vol. II, pp. 572-573. Las letras entre corchetes hacen referencia a su ubicación en los cancioneros medievales (A = *Cancioneiro da Ajuda*; B = *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*; V = *Cancioneiro da Vaticana*).

³² *Ibidem*, p. 572.

³³ En *Nau, Op. Cit.*, p. 6.

³⁴ Maria Idalina Resina Rodrigues, “A nave...”, p. 421.

Pera o que mereceis,
 Senhor, pouco me pedis,
 Inda que a nao que quereis
 Val mais que todo Paris,
 Como vós sey que sabeis.
 Porem eu fora contente;
 Mas essa nao nam he minha,
 Porque foy de Sam Vicente
 & he del Rey & da Raynha
 Cuja eu sam inteiramente [f. 147].

En esta referencia al rey y a la reina de Portugal, que comparten con el propio santo la posesión de la barca de S. Vicente, se deja constancia de la relación simbólica de la nave del escudo lisboeta con la epopeya del descubrimiento, que estaría por tanto, en cierta manera, “prefigurada” en la embarcación emblemática de dicho escudo.³⁵ “Prefigurada”, en efecto, ya que el origen de este emblema es bastante más antiguo, como veremos a continuación. Sin embargo, es oportuno resaltar que la atribución, a la barca de S. Vicente, de la “paternidad”, al menos espiritual, de los descubrimientos, resulta evidente en versos como los siguientes: “porque nao [se refiere a la de S. Vicente] que descubrio/ tantas insulas ynotas,³⁶ / quantos reynos Dios crio, / y desbarató mil flotas, / esta es la que busco yo” [f. 147]. Estas “insulas ynotas” pueden ser puestas en relación con las “islas innotas” [f. 180v.] que se citan en el Romance del Triunfo do Inverno que anteriormente hemos citado, y de las cuales se dice que Dios las reveló únicamente a Portugal (“a ti solo aa revelado” [f. 180v.]).

La nave que pretende inicialmente el príncipe, la que figura en el escudo de Lisboa por lo menos desde 1255, representa la barca que transportó, del promontorio de Sagres (junto al cabo llamado, justamente, de S. Vicente) hasta la ciudad del Tajo, los restos mortales del mártir San Vicente, guiada, según quiere la leyenda, por dos cuervos.³⁷ No habría que olvidar, a este respecto, que la tradición del periplo del santo mártir desde Sagres a Lisboa coincide de forma singularmente hermosa con otra leyenda: la de la traslación del cuerpo del apóstol Santiago desde el puerto de Jaffa, en Tierra Santa, hasta las costas gallegas de la ría de Arousa, de donde fue llevado a la Urbe Compostelana. Se trata de una tradición remota, lejanamente emparentada

35 Cfr. Maria Idalina Resina Rodrigues, “Lisboa, um rei...”, pp. 437-438.

36 En la *Copilaçam*, “y notas”. Error evidente: se trata de “ynotas” (= “inotas”, o “innotas”), esto es, “ignotas”.

37 Maria Idalina Resina Rodrigues, “A nave...”, p. 418.

con motivos míticos celtas y que, además, tuvo una cálida acogida en tierras de Bretaña, como reveló en su día Castelao. Éste recogió³⁸ una bella leyenda donde se explica por qué Santiago es el patrón de los marineros bretones, en lugar de algunos santos “autóctonos”, como S. Kirek, que fueron desplazados por el Zebedeo: en la aldea portuaria de Loquirec, cerca de Morlaix, los marineros divisaron, en una noche brumosa, una barca singular que flotaba sobre las aguas en medio de una nube resplandeciente, sin velas, sin timón ni remos; los marineros se aproximaron a ella y descubrieron el cuerpo del Apóstol reposando en su fondo. Leyenda que, yendo a otro contexto cultural, puede ciertamente recordarnos la aparición del Ángel de Dios en el *Purgatorio* de Dante, como una luz correteando sobre el mar, encima de una especie de barquichuela con dos alas blancas.³⁹

La historia de la traslación del Apóstol Santiago a través de los mares, según algunos dentro de un sepulcro de piedra que flotaba sobre las aguas, es, para el investigador de la mitología céltica Jean Markale,⁴⁰ idéntica a todo un ciclo legendario celta que trata de santos irlandeses que arribaron a las costas bretonas en bacías de piedra. Pero volvamos a Gil Vicente.

Ante la negativa de la ciudad protagonista a dejarle la barca de su blasón, el príncipe deberá, según ya hemos divisado, construir su propia nave, cuyo objetivo primordial será dirigirse hacia unas islas felices y hermosas, las “Islas de la Ventura”, lejanas y paradisíacas como aquellas que demandaban los barcos de los navegantes portugueses.⁴¹ Para Cardoso Bernardes, la nueva “nao” que el príncipe manda construir sería, sin embargo, una réplica de la barca que trasladó al mártir, “idêntica, aparelhada segundo o modelo da antiga nau de S. Vicente”.⁴²

Esta nueva nave que el normando construirá será la Nao d’ Amores, descrita como un galeón lindo y elegante, con algunos atributos que nos recuerdan las virtudes religiosas: “el mastel de fee segura/ y la vela d’ esperança” [f. 147]. La barca de la gloria también aparece descrita, en los versos del bello romance con que comienza la *Barca Segunda*, con atributos de claridad y esplendor semejantes: se trata, en efecto, de una “barca de grande alegria” cuyo patrón “filho de Deos se dezia”, mientras

38 [Alfonso Rodríguez] Castelao, *As Cruces de Pedra na Bretaña – Sant-Iago na Bretaña*, Vigo, Edicións Castrelos, 1978, pp. 103-104.

39 Cfr. Dante Alighieri, *Comedia*, Edizione Critica per cura di Federico Sanguineti, Firenze, Edizioni del Galluzzo/ Archivio Romanzo, 2001, *Purgatorio*, c. II, vv. 13-30.

40 Hemos manejado la versión gallega de Jean Markale, *Contos e Lendas dos países celtas*, Noia, Toxosoutos, 1998. Sobre el particular, cfr. p. 16.

41 Maria Idalina Resina Rodrigues, “A nave...”, pp. 416-417.

42 José Augusto Bernardes, *Op. Cit.*, p. 80.

que los remeros⁴³ son ángeles.⁴⁴ Pues bien: la bandera que enarbola es un “estandar-te d’ esperança”, “o masto de fortaleza/ como cristal relozia” y “a vella com fee cosida/ tod’ o mundo esclarecia” [f. 49 v.].⁴⁵ Vemos como ciertos tópicos de los autos de las Barcas se repiten, casi idénticos, en la Nao, aunque con una combinación ligeramente distinta. Sin embargo, el carácter de la Nao d’ Amores es en esencia diferente del que tenía la barca que se dirigía a la Gloria divina. En efecto, mientras ésta era una nave de amor divino y celestial, aquélla será una caravela del amor humano y terrenal, construida a base de voluntad, temores, tristezas, celos, recuerdos, hermosura, dulzura, lágrimas, etcétera... [Cfr. ff. 147 y 147 v.]. Como ha puesto de relieve Cardoso Bernardes,⁴⁶ los distintos elementos que componen las partes de la nao se corresponden con las diversas características esenciales del amor, de modo que en ella se compendian todas las diferentes facetas de su compleja realidad.

En ese barco, el príncipe normando emprenderá su viaje hacia lejanas tierras, del mismo modo que Avalor, en la *Menina e Moça*,⁴⁷ también querrá surcar los mares en la barca encantada, aventura que se relata en el *Romance de Avalor*,⁴⁸ inscrito en esta obra de Bernardim Ribeiro.⁴⁹

43 Estos remeros aparecen ya en el primer verso del romance, “remando vam remadores” [f. 49 v.] y luego en su verso quinto, “anjos eram os remeyros”. Una imagen parecida a ésta (una barca misteriosa con remeros más o menos fantásticos) puede encontrarse en el romance de Avalor, en la *Menina e Moça* (Bernardim Ribeiro, *Menina e Moça*, apresentação crítica, fixação do texto, notas e linhas de leitura de Teresa Amado, Lisboa, Editorial Comunicação, 1992, p. 180), en los versos que siguen:

Da barca levantam remos
e, ao som do remar,
começaram os remeiros
do barco este cantar:
“Que frias eram as ágoas!
Quem as haverá de passar!”

44 De hecho, para María Rosa Lida de Malkiel, este romance vicentino “roza el tema de la barca guiada por tripulantes sobrenaturales”. M. R. Lida, “La visión de trasmundo en las literaturas hispánicas”, apéndice a la obra de H. R. Patch, *El Otro Mundo en la Literatura Medieval*, México/ Madrid/ Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1983, pp. (el “Apéndice”) 369-449; la cita, p. 408.

45 El romance figura también en M. Calderón, *Op. Cit.*, p. 240, nº 40 del *corpus*.

46 José Augusto Cardoso Bernardes, *Op. Cit.*, pp. 80-81.

47 Hemos manejado la siguiente edición de la *Menina e Moça*: Bernardim Ribeiro, *Menina e Moça*, apresentação crítica, fixação do texto, notas e linhas de leitura de Teresa Amado, Lisboa, Editorial Comunicação, 1992.

48 B. Ribeiro, *Op. Cit.*: el *Romance de Avalor*, pp. 179-182 de la edición antes citada.

49 Coincidimos en esto con el parecer de M. R. Lida, en el “Apéndice” anteriormente citado, p. 408.

El viaje a la isla de la ventura que el príncipe de Normandía pretende llevar a cabo en su navío constituye, para María Idalina Resina, aparte de una aventura llena de connotaciones marinas relacionadas con los descubrimientos,⁵⁰ una auténtica revitalización de los tópicos antiguos que localizaban las tierras de los bienaventurados en islas distantes y de difícil acceso,⁵¹ igual que sucede con el romance de Avalor. *Nao d' Amores*:

Y pues todo el trabajar
Es viento sin la ventura,
Quierome aventurar
Y matar la desventura
Por las hondas de la mar.
Porque me han dicho, señora,
Que la ventura más cierta
En una insula mora
Solitaria, muy desierta,
azia do sale el aurora [f. 146 v.].

Bernardim Ribeiro:

Pola ribeira dum rio
que leva as ágoas ao mar,
vai o triste de Avalor;
não sabe se há-de tornar.⁵²
.....
foi c' um barco n' ágoa dar⁵³
.....
Salta, assi como ia, dentro
e foi a amarra cortar;
a corrente e a maré
acertaram-no ajudar.⁵⁴

Pero el asunto de las lejanas islas paradisíacas, perdidas por los siete mares, como esta “Ínsula de la Ventura” de la *Nao d' Amores*, es muy antiguo, y tiene orígenes verídicos y ficticios. La fama casi mítica que habían adquirido, a lo largo de los

50 María Idalina Resina Rodrigues, “Lisboa, um rei...”, p. 437.

51 *Ibidem*, p. 436.

52 B. Ribeiro, *Op. Cit.*, p. 179.

53 *Ibidem*, p. 181.

54 *Ibidem*.

siglos medievales, ciertas islas y tierras, tanto reales –pero de las que sólo se tenían vagos conocimientos– como, sobre todo, fabulosas, fue un estímulo y también un objetivo para las expediciones que darían lugar a los grandes descubrimientos geográficos de los siglos XV y XVI. Por lo que respecta a atisbos de tierras realmente existentes en el Oeste del Atlántico, en las partes que hoy en día se denominan Continente Americano, se puede barruntar que las incursiones de algunos viajeros, que entre los años 1470 y 1480 se habían internado en aguas del Noroeste Atlántico, contribuyeron a la difusión de noticias sobre tierras a Poniente. Además, ciertas informaciones sobre el Mar de los Sargazos, pedazos de madera flotando a la deriva, aves volando hacia no se sabía dónde, pese a tener su origen en experiencias verdaderas,⁵⁵ se sumaban a todas las tradiciones sobre islas y tierras míticas y legendarias. En cuanto a éstas últimas, podemos recordar los relatos acerca de Islas Occidentales diseminadas por los Océanos, mencionadas desde la Antigüedad Clásica, como las Fortunatas, las Górgades, las Hespérides o la platónica Atlántida; los mapas de tradición escandinava que dibujaban costas de Islandia, Groenlandia e incluso Terranova y Labrador; las legendarias Islas de los Bienaventurados, de nombres míticos y sonoros: Antilia o la Isla de las Siete Ciudades, las Islas de San Barandán, la Isla o Tierra del Brasil... Todas estas tierras imaginarias, pero consideradas reales, excitaban la imaginación de los navegantes, que pretendían arribar algún día a sus costas paradisíacas.⁵⁶ De hecho, según explica el historiador Oliveira Marques, muchos de esos nombres acabarían convirtiéndose en topónimos de las islas y tierras continentales auténticas que irían siendo descubiertas y exploradas en los tiempos sucesivos.⁵⁷

Eso, respecto a los viajes hacia occidente. Sin embargo, posiblemente las tierras orientales suscitasen una fascinación aún mayor. Grandes expectativas creaban, por ejemplo, en las mentalidades europeas del primer Renacimiento, las innumerables leyendas sobre los reinos de un emperador cristiano de las Indias, el Preste Juan, basadas en noticias, en su origen auténticas, sobre el reino cristiano nestoriano de Armenia, las minorías nestorianas de Irán, India y el Turkestán chino y, sobre todo, el reino cristiano monofisista del Negus de Abisinia, en la actual Etiopía –pues la idea clásica y medieval de “Indias” hacía comenzar éstas en el Nilo, en lugar del Mar Rojo–, reino realmente existente y con el que más tarde llegaría a ser del todo identificada la antes mítica tierra del Preste Juan de Indias.⁵⁸

55 De ellas da cuenta António de Oliveira Marques en su *História de Portugal* (cit.), vol. II, p. 11.

56 Esa es la opinión del historiador portugués António Henrique de Oliveira Marques, *ibidem*, vol. I, pp. 240-241.

57 *Ibidem*, vol. I, p. 241.

58 *Ibidem*, vol. I, pp. 242-243.

Las tradiciones sobre tierras fantásticas están muy presentes en las literaturas célticas medievales, como la irlandesa, donde es frecuente una forma de viaje al Paraíso conocida como *imram*, la cual consiste en una navegación, a través de mares ignotos, en busca de las islas de los Bienaventurados. En su obra *El otro mundo en la Literatura Medieval*, Howard R. Patch nos define el *imram* como una narración de viajes a lejanas islas legendarias, contado por los supervivientes de navegaciones que pretendían haber arribado a ellas, y que relataban las maravillas increíbles que allá se encontraron; probablemente tales historias partan de las descripciones de periplos auténticos por las Orcadas, Hébridas o Shetlands, pero los elementos fantásticos acabaron por acumularse en ellas de tal modo, que los relatos resultantes son verdaderas fábulas de imaginación desbordante, plenas de detalles de la mitología céltica.⁵⁹ Así, son especialmente representativos de este tipo de literatura relatos como el *Viaje de Maeldúin*,⁶⁰ las *Aventuras de Art, hijo de Conn*, o el *Gilla Decair*,⁶¹ el *Viaje de Snedgus* (s. IX o X), donde se habla de islas con ríos de leche fresca o pájaros cantores con cabeza de oro y alas de plata,⁶² el *Viaje de Huí Corra* (s. XI), con islas ocupadas por huertos de manzanas y regadas por corrientes de vino, bandadas de pájaros cantores y enormes flores,⁶³ la *Aventura de Teigue, hijo de Cian*, quien descubrió en sus viajes islas llenas de pájaros desconocidos y llegó a la Isla del Lago Rojo, donde se trastoca la percepción del tiempo y desaparece cualquier necesidad física,⁶⁴ el *Viaje de Bran, hijo de Febal*⁶⁵ y otros muchos. Entre ellos, tuvieron especial fama los viajes de San Brandán,⁶⁶ Brendano o Barandán, monje irlandés cuyos viajes se

59 Howard Rollin Patch, *El Otro Mundo en la Literatura Medieval*, traducción al castellano de Jorge Hernández Campos, México/ Madrid/ Buenos Aires, F.C.E., 1983 (2ª reimpresión en español), p. 43.

60 Sobre el viaje de Maelduin: H. R. Patch, *Op. Cit.*, pp. 40-42; Maria Clara de Almeida Lucas, *A Literatura Visionária na Idade Média Portuguesa*, Lisboa, I.C.A.L.P.-Biblioteca Breve, 1986, p. 35 y, sobre todo, pp. 71-72; Jean Markale, *Pequeño Diccionario de la Mitología Céltica*, traducción al castellano de Jordi Quingles, Barcelona, José J. de Olañeta, Editor, 2000, p.101, *sub voce* "Maelduin".

61 Maria Clara de Almeida Lucas, *Op. Cit.*, p. 35; H. R. Patch, *Op. Cit.*, pp. 43-45 y p. 49.

62 Howard R. Patch, *Op. Cit.*, p. 42.

63 *Ibidem*, pp. 43-45.

64 *Ibidem*, pp. 45-46. También en P. Mário Martins, *Introdução Histórica à Vidência do Tempo e da Morte*, Braga, Livraria Cruz, 1969, pp. 36-37.

65 H. R. Patch, *Op. Cit.*, pp. 39-40; Maria C. de Almeida Lucas, *Op. Cit.*, pp. 70-71; Markale, *Pequeño Diccionario...*, *Cit.*, p. 25, *sub voce* "Bran".

66 Sobre S. Brandán y la *Navigatio Sancti Brendani*, cfr. H. R. Patch, *Op. Cit.*, pp. 47-49 –San Brandán parece haber sido un personaje real, histórico: un monje irlandés, fundador de monasterios como el de Clonfert, donde fue abad. Se cuenta de él que se hizo a la mar para evangelizar

recogieron en un manuscrito latino (*Navigatio Sancti Brendani*), transmitido por traducción en apógrafos medievales portugueses; según Zurara, aquel monje irlandés habría doblado, en una de sus peripecias, el Cabo Bojador.⁶⁷ Estos *imrama* irlandeses fueron difundidos, mediante traducciones al latín, por toda Europa. En sus *Estudos de Literatura Medieval*, el padre Mário Martins realizó un exhaustivo e interesantísimo estudio acerca de la recepción de toda esta literatura en Portugal, y sobre la creación de nuevas leyendas hagiográficas (en especial la historia de Santo Amaro) que continuaban, en tierras lusitanas, el tópico del *imram*.⁶⁸ Estos mismos temas han sido también tratados, y profundizados, por Maria Clara de Almeida Lucas.⁶⁹

El viaje a las islas no es exclusivo, claro está, de la cultura celta. Está presente, por ejemplo, en los viajes de Simbad, en *Las mil y una noches*, o en las culturas de China y Japón: como buen conocedor de la cultura sino-japonesa, Stephen Reckert llama la atención sobre la costumbre de construir, en los jardines chinos y nipones, lagos artificiales con islas en su centro, que representarían el archipiélago de las Islas de los Inmortales, desde la más alta de las cuales subían las almas beatas hacia el cielo.⁷⁰

Toda la tradición celta, clásica y árabe del viaje a los paraísos de allende los mares dio origen a una copiosa literatura a lo largo de toda la Edad Media. En su Panteón, por ejemplo, Godofredo de Viterbo narró las navegaciones de ciertos monjes de Bretaña que llegaron al paraíso de las Islas Afortunadas.⁷¹ Hay muchísimos más

nuevas tierras. A partir de cierto momento, su historia se confunde con la de Bran, hijo de Febal, viajero que recorrió las islas del paraíso céltico. Tal confusión dio origen a la creación de las fantásticas aventuras de S. Brandán por las islas del Paraíso Terrenal, recogido en la *Navegación de San Brandán en busca del Paraíso*. Tomamos estos datos de Jean Markale, *Pequeño diccionario...*, citado, p. 27, *sub voce* "Brandán".

67 Sobre S. Brandán, los apógrafos portugueses de su *Navigatio* y su influencia en Zurara, cfr. P. Mário Martins, *Introdução...*, p. 35. En otra parte, el mismo investigador ha constatado también la existencia de esos códices medievales portugueses (en latín) que contienen la *Navigatio* o *Peregrinatio* de S. Brandán, procedentes de las bibliotecas monásticas de Alcobaça y Sta. Cruz de Coimbra: cfr. M. Martins, *Estudos de Literatura Medieval*, Braga, Livraria Cruz, 1956, p. 18. Una descripción pormenorizada de sus viajes y llegadas a islas fantásticas, en M. Martins, *Introdução...*, pp. 35-36 y en sus *Estudos de Literatura Medieval, Cit.*, pp. 20-22. También en M. C. de Almeida Lucas, *Op. Cit.*, pp. 72-73; sobre la influencia de la *Navigatio* de S. Brandán en la narración de Sto. Amaro, y comparación entre ambos relatos, *ibidem*, pp. 73-75.

68 P. Mário Martins, *Estudos...*, pp. 19-33.

69 En *A Literatura Visionária na Idade Média Portuguesa* (cit.), pp. 67-75.

70 Stephen Reckert, "Ínsulas Estranhas, Horto Desejado", en *A Simbólica do Espaço - Cidades, Ilhas, Jardins*, Coordenação de Yvette Kace Centeno e Lima de Freitas, Lisboa, Editorial Estampa, pp. 121-153, en p. 126.

71 H. R. Patch, *Op. Cit.*, pp. 167-168. Mário Martins, *Introdução...*, pp. 39-40.

ejemplos, en los que creemos que no es menester entrar ahora.⁷² Solamente queríamos recordar aquí, por ser quizás el más acabado y célebre exponente de todo este tipo de literatura, las referencias de la *Materia de Bretaña* a la isla de Avalon, adonde fue llevado el rey Arturo tras la batalla que significó el fin de su reino, para esperar allí, en estado de dormición, la cura de sus heridas.⁷³

La repercusión de estos temas en las Literaturas Hispánicas no es nada despreciable, como ha demostrado María Rosa Lida de Malkiel en un estudio memorable,⁷⁴ o como apunta, en un magnífico trabajo mucho más reciente, el profesor Juan Miguel Ribera Llopis.⁷⁵ Si bien en las visiones extáticas de Pablo, diácono de Mérida, o en las de San Valerio del Bierzo (ss. VII-VIII), el Beato de Liébana (s. IX) o en Pedro de Compostela (s. XII),⁷⁶ el tema del viaje en barco al paraíso no está representado, en las narraciones portuguesas y castellanas sobre Santo Amaro,⁷⁷ sin embargo, los periplos por mar, en demanda del otro mundo, ocupan la parte fundamental de la

72 Remito al lector interesado a la obra clásica, ya citada, de Howard Rollin Patch.

73 Según Godofredo de Monmouth, en la *Historia Regum Britanniae*, Arturo fue llevado a Avalon al final de sus días, para curar sus heridas. En la *Vita Merlini*, la isla aparece ya como feudo de la hechicera Morgana, hermana del monarca; la isla es allí llamada “*Insula Pomorum*”, e identificada con la “*Fortunata Insula*” de la que hablaba San Isidoro de Sevilla: las manzanas serían un recuerdo de las frutas de oro de las Hespérides, situadas en los jardines de Occidente; sin embargo, Avalon está relacionado con la palabra céltica que significa “manzana”, como seguidamente veremos. Según las *Triadas* del *Libro Rojo*, Arturo se encuentra enterrado en la isla de Avalon. Sobre todo este tema, cfr. H. R. Patch, *Op. Cit.*, p. 237 y, sobre todo, pp. 290-293 – Jean Markale ha delineado (*Pequeño Diccionario...*, p. 13, *sub voce* “Avalon”) las características fundamentales de la leyenda: en la isla de Avalon reina Morgana, hermana de Arturo, junto con sus nueve hermanas, que son hadas con capacidad de transformarse en pájaros. Avalon es el paraíso terrestre adonde Morgana traslada al moribundo Arturo tras la batalla de Camlann, para que éste espere, adormecido, un tiempo apropiado para su vuelta al mundo de los vivos. También señala Markale la procedencia céltica del nombre de la isla, relacionado con la palabra galesa para “manzana”, probable origen del nombre que Monmouth dio, en la *Vita Merlini*, a la isla, *Insula Pomorum (ibidem)*. En efecto, el nombre galés de Avalon es *AVALLACH*, esto es, literalmente, “Isla de las Manzanas”: cfr. J. Markale, *Pequeño Diccionario...*, *Cit.*, p. 13, *sub voce* “Avallach” – En la *Faula* (c. 1375) del catalán Guillem de Torroella, el viajero protagonista visita a Artús y a Morgana en una Avalón bastante *sui generis*: la isla donde el rey bretón espera su regreso al mundo de los vivos es identificada nada menos que con Sicilia: cfr. Joan Miquel Ribera Llopis, “Viajeros catalanes a Ultratumba”, en *Revista de Filología Románica*, Madrid, nº 8 (1991), p. 123.

74 María Rosa Lida de Malkiel, “La visión del trasmundo en las Literaturas Hispánicas”, “Apéndice” ya citado.

75 Juan Miguel Ribera Llopis, “Viajeros peninsulares a Ultratumba”, en *Revista de Filología Románica*, Madrid, nº 10 (1993), pp. 31-45.

76 M. Rosa Lida, “Apéndice” citado, pp. 371-374.

77 *Ibidem*, pp. 377-379.

historia.⁷⁸ Dentro de la Literatura Portuguesa medieval hay otros ejemplos de viajes al Otro Mundo, como las visiones paradisíacas que figuran en los libros en prosa portuguesa de los siglos XIV y XV como la *Corte Imperial* y el *Boosco Delleytoso*,⁷⁹ aunque en ellas no se mencionan odiseas marítimas; éstas últimas están presentes, sin embargo, en la *Faula* del catalán Guillem de Torroella, del siglo XIV.⁸⁰ Los relatos sobre éste y otros viajeros medievales catalanes con destino al Más Allá han sido recientemente estudiados, con rigor y entusiasmo, por Joan Miquel Ribera Llopis.⁸¹ Viajes en barco al otro mundo se nos muestran también en el capítulo 99 de las *Sergas de Esplandián*.⁸²

Para la profesora María Rosa Lida, existen algunas obras sobre viajes al Paraíso, como algún poema de Alonso Gómez de Figueroa,⁸³ donde elementos literarios tradicionales de tipo fantástico, propios del *imram* y otras tradiciones, y de la cosmografía antigua y medieval, se mezclan “con noticias de los recientes Descubrimientos

78 Mário Martins, *Introdução...*, pp. 37-39, y *Estudos...*, pp. 25-29. Los viajes de Santo Amaro aparecen también referidos por María Rosa Lida de Malkiel, en su estudio ya citado, pp. 377-379. También en M. C. de Almeida Lucas, *Op. Cit.*, pp. 67-69, quien hace además una comparación entre los viajes de Sto. Amaro, los *imrama* y la *Navegación* de S. Brandán, en pp. 73-75. Para esta investigadora, las fuentes del relato de Sto. Amaro hay que buscarlas en los textos mitológicos celtas (*ibidem*, p. 67), en la Mitología Clásica (mitos sobre los Campos Elíseos, Hespérides, etc..., pp. 67-68) y los diferentes *imrama*, cuya influencia es afirmada rotundamente por la profesora Lucas (p. 68 y pp. 70-73). Por su parte, J. M. Ribera Llopis analizó las diferencias fundamentales entre las versiones más importantes de la leyenda, en portugués (s. XIV), por un lado, y en castellano (s. XV) por otro, señalando asimismo la repercusión extraordinaria de este tema en Galicia, donde la leyenda perduró, a niveles folklóricos, hasta épocas recientes: J. M. Ribera Llopis, “Viajeros peninsulares...”, *cit.*, pp. 35-38.

79 María Rosa Lida, “Apéndice”, *cit.*, p. 379. Asimismo, en Mário Martins, *Estudos...*, pp. 29-33, donde se alude a otras descripciones del Paraíso, portuguesas y castellanas (como la visión del paraíso de Gonzalo de Berceo).

80 María Rosa Lida, “Apéndice”, *cit.*, pp. 384-385. También en Juan Miguel Ribera Llopis, “Viajeros catalanes a Ultratumba”, *cit.*, p. 123.

81 Sobre algunos de estos viajeros catalanes al Más Allá, aunque no directamente relacionados con el tema del viaje por mar (sobre todo Ramon de Perellós, Bernat Serradell y Pere Portes), cfr. J. M. Ribera Llopis, “Viajeros catalanes a Ultratumba”, *cit.* También hay referencias en su otro artículo, “Viajeros peninsulares...”, *cit.*, pp. 39-42. Para la narración de Ramon de Perellós en particular, hay un sucinto análisis en un tercer artículo del mismo autor, “Narrativa breu medieval: tres qüestions a partir del corpus català”, en *Revista de Filología Románica*, Madrid, nº 15 (1998), pp. 233-266, en pp. 251-253.

82 María R. Lida, “Apéndice”, *cit.*, pp. 413-414. Mário Martins, *Introdução...*, p. 40.

83 M. R. Lida, “Apéndice”, *Cit.*, p. 398. En este poema de Figueroa se describe un viaje en barco, más o menos fantástico, del propio autor, por el Norte de Europa, hasta Lisboa, y después por África y la India.

y datos concretos de experiencia personal [...] como correspondía a los contemporáneos de Colón y Vasco da Gama”.⁸⁴ Lo mismo acontece con las abundantísimas, y muy importantes, “ínsolas” o “ínsulas” que aparecen en las versiones cuatrocenistas castellanas del *Amadís de Gaula*, procedentes, a un tiempo, de la tradición del viaje por barco a mundos maravillosos y de las noticias de los descubrimientos marítimos.⁸⁵

El mejor y más cabal ejemplo de alianza armónica entre la tradición literaria de los viajes a tierras fantásticas desconocidas y las noticias de los Descubrimientos llegará, empero, en una época posterior a Gil Vicente: nos referimos, por supuesto, al poema *Os Lusíadas*, de Camões.⁸⁶ Según María Rosa Lida,⁸⁷ aunque la epopeya se centra más bien en cantar las epopeyas “reales”, “verídicas”, de los Descubrimientos, y por tanto se basa en un proceso histórico de carácter no estrictamente fantástico, la obra nos muestra todo el carácter de un antiguo *imram* al describirnos la llegada de los marinos a una “ínsula” maravillosa, una “Tierra Femenina”, como las que aparecen en tantísimos relatos célticos de viajes al Más Allá: nos referimos a la “Ilha de Vénus”,⁸⁸ tan importante en el desarrollo de la narrativa épica del poema. Esta isla es descrita en detalle,⁸⁹ con todos los tópicos recurrentes acerca de las islas y territorios paradisíacos: verdor, árboles (muchos de ellos frutales), fuentes, ríos de agua fresca, pájaros cantores, etc... Pero puede ser aún más significativa la forma en que la isla aparece ante los ojos de los navegantes, cual una balsa flotando sobre los mares, empujada por la Diosa Citerea:

“De longe a Ilha viram, fresca e bela,
Que Vénus pelas ondas lha levava
(Bem como o vento leva branca vela)
Pera onde a forte armada se enxergava”.⁹⁰

Quizás otra de las culminaciones ibéricas del tópico del *imram* (pero en un sentido más apegado, desde luego, a la tradición original que el poema de Camões) podamos encontrarla en la célebre novela de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y*

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 412.

⁸⁶ Hemos consultado la siguiente edición: Luís Vaz de Camões, *Os Lusíadas*, edição organizada por Emanuel Paulo Ramos, Porto, Porto Editora, 1987.

⁸⁷ “Apéndice”, *cit.*, pp. 430-431.

⁸⁸ La larga narración concerniente a la llegada, descripción, acontecimientos y partida relacionados con la isla, ocupa desde la octava 51 del canto IX a la octava 143 del canto X.

⁸⁹ Desde la octava 54 a la 63 del canto IX.

⁹⁰ *Lusíadas*, *cit.*, canto IX, octava 52, vv. 1-4.

Sigismunda.⁹¹ Esta obra puede, en efecto, ser considerada un auténtico *imram* de la primera a la última página, o por lo menos esa es la opinión de la profesora M. R. Lida,⁹² quien también opina⁹³ que ese carácter de viaje al paraíso se revela especialmente en el capítulo 15 del segundo libro de la obra,⁹⁴ donde los viajeros arriban a una isla cuya concepción es muy semejante a las representaciones tradicionales del paraíso.

Por supuesto, Gil Vicente no había sido, en absoluto, ajeno a un tema, el del viaje por mar en busca del Paraíso, que formaba –y formará– parte de toda la tradición literaria europea, anterior y posterior a su época. No somos los primeros en afirmar esto. La propia María Rosa Lida, cuyo análisis sobre la repercusión de estos temas en los contextos literarios peninsulares venimos siguiendo de cerca, subraya⁹⁵ la importancia que las tres *Barcas* vicentinas tuvieron, en el desarrollo del tema del viaje al trasmundo, dentro del teatro ibérico del Siglo de Oro: estas representaciones estarían basadas, por un lado, en la síntesis del tema tradicional del *imram*⁹⁶ con las noticias de los grandes Descubrimientos geográficos y, por otro lado, en el tópico renacentista de las barcas de los locos (sobre todo *Das Narrenschiff*, de Sebastian Brant –que influye directamente en el *Morias Encomion* de Erasmo– o en Alonso de Valdés) cuyos orígenes remontan a los *Diálogos* de Luciano de Samosata. Todas estas fuentes, y otras, de las barcas vicentinas fueron magistralmente estudiadas por Eugenio Asensio, en un artículo famoso,⁹⁷ al que remitimos al lector interesado.

El viaje a las “Islas Perdidas” aparece en el *Auto das Fadas*, donde el diablo picardo que centra gran parte de la representación es conminado por la hechicera protagonista a desplazarse a dichas islas para llevar, desde allá, tres *fadas marinhas* y presentarlas ante la corte portuguesa reunida ante el palco donde se escenificaba el auto.⁹⁸

91 Hemos consultado la siguiente edición: Miguel de Cervantes Saavedra, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, edición de Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra, 1997.

92 “Apéndice”, *cit.*, pp. 419-421.

93 *Ibidem*, p. 421.

94 En la edición que manejamos, este capítulo ocupa las pp. 376 a 384. Para la descripción paradisíaca de la isla, cfr. pp. 378 y 379.

95 En el “Apéndice”, *cit.*, pp. 439-440.

96 Para Ribera Llopis, el tema es tratado por Vicente de forma paródica, sobre todo en la *Barca do Inferno*, donde el diablo vende “sus pasajes” de forma muy “comercial”. J. M. Ribera Llopis, “Viajeros peninsulares...”, *cit.*, p. 43.

97 Eugenio Asensio, “Las fuentes de las *Barcas* de Gil Vicente. Lógica intelectual e imaginación dramática”, en sus *Estudios Portugueses*, París, Fundação Calouste Gulbenkian/ Centro Cultural Português, 1974, pp. 59-78.

98 M. R. Lida, “Apéndice”, *cit.*, p. 441.

De un tipo más novelesco sería el viaje del Duque de Normandía a las islas afortunadas en la *Nao d' Amores*, auto en el que Lida consideró la existencia de un fuerte influjo de las novelas de caballerías, con los periplos de los caballeros andantes en busca del otro mundo, a menudo en singladuras marítimas largas y dificultosas.⁹⁹

El viaje a las islas felices de los Bienaventurados no era nada fácil. A menudo entrañaba peligros innumerables, como mares oscuros y tormentosos, criaturas marinas o piraterías. Efectivamente, como nota el historiador Oliveira Marques,¹⁰⁰ uno de los frenos que inicialmente impidieron la expansión marítima y las empresas descubridoras fueron las fábulas acerca de los mares tenebrosos que envolvían el mundo: historias creadas o difundidas a partir de los relatos de grandes pueblos marinos, como los árabes, los irlandeses o los escandinavos, que hablaban de monstruos marinos, piélagos ocultos día y noche por nieblas impenetrables o densa oscuridad, olas imponentes, tormentas, aguas hirviendo y otros peligros y obstáculos, metían el miedo en el cuerpo al más avezado lobo de mar de aquella época. Así, se cuenta que San Brandán tuvo que asistir, en sus viajes, a la lucha a muerte entre dos serpientes marinas (tema que se ve, en cierto modo, reflejado en la *Nao d' Amores*, como enseguida veremos) y al combate entre un espantoso grifo y un dragón.¹⁰¹ Por su parte, Santo Amaro y sus acompañantes se quedaron, durante días enteros, presos en medio de aguas congeladas, a merced de las bestias de la mar.¹⁰²

Semejantes peligros no son desconocidos por el héroe de la *Nao d' Amores*, quien, por otro lado, parece gentilmente resuelto a afrontar todo tipo de dificultades para llegar a la isla de la Ventura, tales como atravesar océanos procelosos, soportar tempestades o plantar cara a cualquier otra amenaza, ya que la isla que busca se encuentra en los mares situados “azia do sale el aurora” [f. 146 v.], mares

Ado ay tantas corrientes
En la mar de que es cercada,
Tormentas, inconvenientes,
Y tan peligrosa la entrada
Que las hondas son serpientes [f. 146 v.].

Contratiempos y sinsabores que, por cierto, no podían resultar en absoluto ajenos a los auténticos navegantes de la época de los descubrimientos, que en ocasiones debieron, seguramente, verse obligados a surcar océanos reales tan desapacibles

⁹⁹ *Ibidem*, p. 440.

¹⁰⁰ Cfr. Oliveira Marques, *Op. Cit.*, vol. I, p. 242.

¹⁰¹ Mário Martins, *Introdução...*, p. 36.

¹⁰² *Ibidem*, p. 37.

como los mares de las fantasías medievales de raíz céltica. Esas dificultades reales a las que se enfrentaban los marineros portugueses del siglo XVI aparecen reflejadas, de un modo bien plástico, en el *Triunfo do Inverno*, cuya segunda victoria se sitúa precisamente en la mar [ff. 179-181]. Justo al comienzo de ese segundo triunfo, Inverno declara de modo terminante sus intenciones: “Haré cantar las serenas¹⁰³/ & peligrar a las naves/ y haré gritar las aves/ y bolar a las arenas” [f. 179].

Sin embargo, el premio a semejantes tribulaciones era espléndido: significaba la llegada al paraíso, a una tierra singular, hermosa y plácida como ninguna. Esta tierra era, en ocasiones, una isla flotante, que, como la camoniana isla de Venus, antes mencionada, se descubriría ante los ojos de los marineros bogando sobre las aguas. El tópico se refleja en los versos anteriormente citados de Camões, pero también se encuentra en un pasaje vicentino,¹⁰⁴ de las *Cortes de Júpter*, donde un *pumar* paradisíaco surca las aguas, impulsado por “sátiros do mar”:

Sobre satiros do mar
 Yraa outra fresca rosa
 Dentro de hum lindo pumar
 Ouvindo as aves cantar
 Vestida muyto custosa.
 Cantarám a esta ferosa
 A calhandra & o rousinol:
 “Gentil dama valerosa”
 Y “Donzella por cuyo amor”. [F. 168].

Ha señalado Stephen Reckert cómo el viaje a las “ínsulas estrañas”, presente en San Juan de la Cruz, había aparecido antes, en el contexto de las Literaturas Ibéricas, en la obra de Gil Vicente. Son archiconocidos los versos del célebre poeta místico español, en su “*Cántico Espiritual*” (*Canciones entre el alma y el esposo*), estrofa 32 (19 en la Redacción B):

Escóndete, carillo,
 Y mira con tu haz a las montañas,
 Y no quieras decillo;
 Mas mira las compañías
 De la que va por ínsulas estrañas.¹⁰⁵

103 “Serenas” = “Sirenas” (castellano antiguo, o bien lusismo influido por port. “sereias”).

104 Pasaje que ha sido puesto en relación con la “península-almadía” de la novela *A Jangada de Pedra*, de José Saramago, por Manuel Calderón, *Op. Cit.*, p. 141.

105 San Juan de la Cruz, *Canciones entre el alma y el esposo*, en *Poesías*, Madrid, Aguilar (col. Crisol), 1991, p. 72 (redacción A, est. 32) y p. 289 (redacción B, est. 19).

Como indica Reckert, aquellas “ínsulas estrañas” de las que habla San Juan de la Cruz fueron precedidas por las “islas de la mar” a las que se refiere un “vilancete” del *Auto da Lusitânia*.¹⁰⁶ Cardoso Bernardes ha llamado la atención sobre los versos de ese mismo poema, donde se mencionan “luengas tierras” e “islas de la mar”, que para este estudioso serían una referencia a las ausencias, de Portugal, de los hombres embarcados en el proceso de expansión marítima;¹⁰⁷ no menos evidentes que esta referencia nos parecen, sin embargo, la base mitológica y la larga tradición literaria en las que descansa esta cancioncilla popular, como tan acertadamente ha señalado Stephen Reckert.¹⁰⁸ Base mitológica y tradición literaria cuya repercusión en la obra vicentina hemos tratado de desentrañar y de exponer, al menos de forma aproximativa, en estas líneas. Acabemos con los versos del poema vicentino del *Auto da Lusitânia*, sobre lejanas tierras e ínsulas desconocidas:

Vanse mis amores, madre,
 Luengas tierras van morar:
 Yo no los puedo olvidar.
 ¡Quien me los hará tornar!
 ¡Quien me los hará tornar!

Yo soñara, madre, un sueño
 Que me dio en el coraçon:
 Que se yvan los mis amores
 A las islas de la mar;
 Yo no los puedo olvidar.
 ¡Quien me los hará tornar!
 ¡Quien me los hará tornar! [F. 245 v.].¹⁰⁹

¹⁰⁶ Stephen Reckert, *Art. Cit.*, p. 123.

¹⁰⁷ José Augusto Cardoso Bernardes, *Op. Cit.*, p. 388.

¹⁰⁸ En “Ínsulas Estrasnas...” (cit.), pp. 123-124.

¹⁰⁹ También en Calderón, *La lírica...*, pp. 295-296. Sigo su edición en lo tocante a reparto en estrofas y puntuación, aunque ortográficamente sigo más de cerca el texto de la *Copilaçam*. Poema citado también por Reckert, *Art. Cit.*, p. 123.

Gil Vicente y la tradición peninsular de los viajes a ultratumba

EUGENIA POPEANGA Y JUAN M. RIBERA
Universidad Complutense (Madrid)

I

Temerosos de parecer osados por nuestra parte, justificaremos que esta inmersión en materia vicentina no la hacemos puntualmente desde la frontera de la *Compilaçam* sino, en todo caso y con sumo respeto, hacia alguno de los signos de su universo. No pasa de ser una propuesta desde otro territorio documental que, ese sí, lo venimos trabajando desde hace tiempo. Como lectores interesados por Gil Vicente e interesados asimismo por la confluencia literaria medievo-renacentista, acercamos esa otra documentación al *corpus* del autor que aquí nos convoca a modo de ofrecimiento y en la medida en que pueda pasar a sumarse a la establecida red de fuentes vicentinas, quizás en este caso no necesariamente directas, a la hora de reconocer sus referentes escatológicos así como su representación en algunos de sus textos.

De cara a ese reconocimiento de las fuentes establecidas, el cotejo de los volúmenes de bibliografía vicentina de C. G. Stathatos y de los apéndices bibliográficos de sucesivas ediciones de los *Autos das Barcas*, fundamentalmente, nos da a conocer un espectro de fondo del que sobresalen como más citados y estudiados Luciano de Samósata con sus *Diálogos* traducidos peninsularmente en el siglo XV, la *Danza de la Muerte* y la *Divina Comedia*. A esos referentes esenciales se engarzan indicios rastreados en *Leal Conselheiro* de D. Duarte, los *Livros de Horas*, el *Livro de José de Arimateia* o la iconografía medieval de la *Nave de los locos*; y en el trasfondo de todo ese conjunto opera toda una escritura que, de los clásicos greco-latinos a los evangelistas, va nutriendo de tópicos y de figuras una literatura de la muerte y de la resurrección. Configura ese arsenal el substrato sobre el que puede operar la innovación vicentina hasta dar con una relación novedosa que extrae los mejores jugos de una sabia ancestral, mostrando mediante su obra "...una asimilación de la tradición

literaria para obtener algo superior y distinto” en palabras de A. López Castro (1987, p.11). Instalados en la asunción de la tradición, E. Asensio (1974, pp. 59-60, 75) advierte a propósito de la relación entre Gil Vicente y sus fuentes lo siguiente: “No es el artista un dios que crea de la nada. Lo mismo que hereda un vocabulario y una lengua, hereda un material imaginativo, un lenguaje de creación artística”; y añade: “Gil Vicente, con materiales viejos, ha sabido crear un teatro nuevo. Reminiscencias literarias, símbolos religiosos, mitos poéticos, moldeados por un instinto escénico y su imaginación plástica, han dado origen a formas inesperadas de arte”. Podremos argüir, por tanto, que allí donde para lo formal a estudiosos como S. Reckert (1977, p.34) les cabe hablar de “...una base muy estrecha” no exenta de complejidad (v. RUIZ PÉREZ, 1988, p. 88), para contenidos e imagería habremos de contar con un complejo más variado.

Nos situaremos, por tanto, dispuestos a asistir a un espectáculo innovador al tiempo que tenemos que prepararnos para detectar tantos indicios como pueda mover el aluvión de materiales literarios que llega hasta y tritura la máquina teatral vicentina. L. Stegagno Picchio (1988, p. 450) retoma los senderos de E. Asensio para llegar al muelle donde esperan las barcas del portugués y reconoce allí el rastro por “...un medioevo di area periferica”. Y es en aquella significación de la pluralidad de fuentes y en esta atención a un material que, cuando se llama periférico, podemos leer como fronterizo, menor, incluso de subgénero, donde deseamos sustentar nuestra propuesta. Podemos pecar de no ser avezados vicentinistas, de no haber rastreado lo suficiente o de haberlo hecho con el señuelo equivocado. Pero de entre el material que conocíamos y del que ahora nos ha resituado ante el asunto que aquí se intentar ordenar, nos parece que fue A. J. Saraiva (1942) quien hiciera una concreta llamada en la dirección que nos interesa y ha sido después M. I. Resina Rodrigues (1984, pp.19, 22, 26) quien ha fijado la atención sobre la función de la literatura de viajes alegóricos en cuanto al descubrimiento del reino de los muertos, sobre la naturalización literaria mediante la visión o el sueño revelador de descripciones del Más Allá por parte de sus protagonistas, “peregrinos do Além”, y sobre el códice 226 de la BNL, contenedor de la traducción portuguesa de la *Visão de Túndalo* (s. XV) y ya traída a colación por A. J. Saraiva, y todo esto en relación con el teatro de Gil Vicente, concretamente con *Auto da Barca do Inferno* y *Breve Sumário da História de Deus*.

Pues bien, la difusión peninsular de la *Visión de Túndalo* asimismo notificada por la Dra. Resina Rodrigues nos permite situarnos en el eje de nuestra pesquisa y oferta. Esa literatura de viajes ultraterrenales con probatorios viajeros de ida y vuelta, de cultivo panrománico y de prolongada vigencia peninsular supone un material *periférico* que no debiera desestimarse en el marco de los estudios vicentinos. Y no sólo habría que atender a las versiones en nuestros romances de los relatos modulares

latinos sino a los genéticamente peninsulares, también a su pluridimensional transmisión en nuestro ámbito geográfico común y a su doble codificación mediante la vía culta litúrgica y mediante una difusión y consumo más popular, parcela donde se crecen los relatos menos ortodoxos en su textura y, como veremos, los aquí más rentables. En esos tres planos se ordena en primer lugar nuestra información. Y si de esa documentación así enmarcada cabrá destacar su éxito y consumo y del teatro vicentino se ha podido afirmar que, como base de su buena acogida y correlativo éxito, concita entre autor y público una “...atmósfera común de cultura y de aspiraciones” que hace que, por ejemplo, nuestro autor atienda a las tramas caballerescas, siempre tan bien recibidas, para su *Dom Duardos* y su *Amadis* (ASENSIO, 1974, p. 75), ¿por qué deberíamos descartar como fuente aquella otra materia en su formulación o en sus signos más explícitos?

II

En dos trabajos previos (RIBERA, 1991 y 1993) procuramos delimitar las parcelas que aglutinan los periplos alegóricos o las visiones; dentro de estas últimas diferenciaríamos entre las que entendemos como literarias y las reales, subdividiendo cada una de ellas en pasivas (sin desplazamiento) y activas (con desplazamiento). Fuimos entonces a centrar nuestro interés en las visiones de ambos tipos; ordenamos en el primer trabajo los documentos catalanes, para pasar a trenzarlos en el segundo con el resto de documentos peninsulares con que contamos y, con ese conjunto, ponernos a detectar prácticas de constatación, suplantación y parodia, siendo factible calcular ahora y para nuestros actuales fines que es la última de aquellas categorías (visión real con desplazamiento) la que proporcionará más indicios de interés. No obstante y antes de seguir, no quisiéramos dejar de justificar lo siguiente: sin deformar nuestro planteamiento de entonces, de acuerdo con el cual siempre actuamos con el afán de rehacer la polifonía peninsular sobre aquella materia que, de existir y moverse en esa dirección, es la que ahora se entendería que pudiera ir y volver sobre los textos de Gil Vicente, relacionamos en este momento las tradiciones que nos vinieron del centro y occidente peninsular: el viaje de Trezenzonio a “Solistitionis Insula Magna” (doc. s. XIII), la tradición sobre San Amaro (doc. port. s. XIV y cast. s. XV), una narración con las andanzas de Johane incluida en la *Crónica da Ordem dos Frades Menores* (f. s. XIV, doc. 1470) tras dos visiones y el viaje de Frey Benedito de Areçio, de escaso interés, y el relato más atractivo de la sancionada vecina de Torres Novas, y la visita al “parayso terrenal” del infante Don Pedro de Portugal, en el *Libro* (h. 1515) de Gómez de Santisteban; añadamos la información sobre visionarios centropeninsulares que ordenara W. A. Christian y sepamos que contamos con los relatos catalanes que relacionamos en la bibliografía

de este artículo.¹ A unos y a otros nos referiremos según ediciones ordenadas en la aportación de 1993 y en la última parte de esta ponencia mediante el nombre del viajero /a en cuestión.

Esas o, en esencia, idénticas relaciones podían viajar en el espacio de su tradición lingüística o en el común peninsular, reconociéndose en sus tópicos y entre otro variado material aprovechable litúrgicamente, constituyendo epítomes y compilaciones enciclopédicas básicas en el reconocimiento de la cultura medieval y que atesoraron un material que llega a ser tenido por informante de Gil Vicente, como nos recuerda L. Stegagno Picchio (1969, p. 125). A nosotros no nos queda sino traer de nuevo a colación la citada *Crónica* y encajar en ese marco uno de los modos de vehiculación que podemos prever para los relatos que aquí nos interesan. Por ejemplo, aquella que desde el oriente peninsular hacia su centro y oeste, en torno a la traducción del catalán al castellano con fecha de 1544, tuvo el *Viatge fet al Purgatori nomenat de Sant Patrici* (1398) de Ramon de Perellós (s. XIV – h. 1417) tal y como lo exponemos en trabajo más reciente (v. POPEANGA, RIBERA, 2001): el periplo centro-peninsular mediante aquella versión fue al amparo de otros textos de Francesc Eiximenis cuya firma merecía amplio reconocimiento y divulgación en esa geografía de recepción, umbral a su vez de la fortuna lisboeta de Perellós: en 1621 el oriundo irlandés Philip O’Sullivan Beare imprimirá en Lisboa su *Historiae Catholicae Iberniae Compendium* conteniendo el relato de Perellós, sin su cornice viajera pero manteniendo su nombre y su personalizada relación visionaria en primera persona; relato que servirá para la recodificación barroca de Juan Pérez de Montalbán y para su subida a escena de mano de Lope y de Calderón (v. RIBERA, 2001), destino finalmente teatral de la tradición visionaria que se asentaría sobre la naturalización en las tablas de otros autos castellanos y portugueses coetáneos a los de Gil Vicente (v. RUIZ PÉREZ, 1988, pp. 92-102).

Pero es que paralelamente, cuando la fortuna no deparara esas vías cultas a los relatos en cuestión, su enraizamiento en las creencias y en la espiritualidad popular también les aseguraba su difusión: la final sanción eclesiástica sobre el *San Amaro* nada pudo contra su sobrevivencia oral o mediante pliegos o inspirando comedias (VEGA, 1987, p. 78). Con esta apretada síntesis y a modo de ejemplo sólo intentamos dejar constancia tanto de la circulación de esa literatura cargada de motivos y de signos que la hacían fácilmente reconocible y asumible, como de la atención receptora que merecía y del consumo que a todas luces debió propiciar.

¹ Se trata de: *Viatge del Vescomte Raimon de Perellós i de Roda fet al purgatori de Sant Patrici* (1397), *Testament de Bernat Serradell de Vic* (c. 1422-1424) y *Cas raro d’un home anomenat Pere Portes* (c. 1611).

III

Lo que nos quedaría por plantear es en qué medida creemos o confiamos que esa documentación es acreedora de unos indicios que pudieran atraer la atención de Gil Vicente y en qué niveles de su obra hallan eco. Sobre lo que llamamos la atención es acerca de la incidencia de un modo literario periférico sobre un *corpus* esencial. Y esto para que a partir de ahora no se descarte su presencia en futuros estudios.

Por una parte la relación entre ambos polos es de corte iconográfico. L. Stegagno Picchio (1969, pp. 144-148) ordena el léxico definitorio de diablo e infierno en las obras de Gil Vicente, terminología a propósito de la que sólo cabe afirmar que es coincidente con la de los viajes visionarios. Espacialidad también similar encontramos en ocasiones cuando las visiones inciden en una geografía ultramarina o cerrada por las aguas. Así, el Infierno o “... ilha perdida” (C., 202 / 27) puede mirarse en la “Solistitionis Insula Magna” de *Trezenzonio*, y por su parte el “rio”, “a passada deste rio”, que es como “...outro braço de mar” (C., 231 / 4, 15, 17), retoma los círculos acuíferos con que Perellós salvaguarda también su acceso al Purgatorio. Esas ubicaciones imponen en todos esos casos la razonable presencia de la nave que también aparece en el *San Amaro*. Y con ese medio o desde los pasos sobre los que se ejecuta el tránsito hacia el Más Allá, nuestros visionarios practican lo que L. Stegagno Picchio (1969, p. 148) define en Gil Vicente como “...umanizzazione dell’oltra tomba”, ejercicio mediante el cual ese espacio de llegada –tras la muerte, o mediante el viaje visionario, cabe añadir– no es escena de penas sino de individuos que llevan adelante su vida terrenal en diferente sede. Esto razona que los protagonistas vicentinos se acompañen del utensilio que explicita su figura social o aquel que expresa su culpa, en una ejecutoria teatral que ha sido tradicionalmente comentada (véase una vez más y por ejemplo en las respectivas ediciones de CORDEIRA VILLALVA, 1993, p. 7; CAMÕES, 1993, pp. 9-10; CARRILHO, 1993, p. 6). Eso no es ajeno a la verosimilitud con que nuestros viajeros ultraterrenales llevan con ellos tanto signo de su condición humana, agrandando, eso sí, el alcance del objeto representativo teatral merced a los incrementos narrativos; pero es que, además, hay que recordar que estos otros transeúntes por el Más Allá están vivos: por esa razón viajarán con alimentos y tendrán cualquier tipo de necesidades humanas a las que responderán con todo tipo de cuidados –*Trezenzonio* y *San Amaro*–; aún más, mantienen en su tránsito reacciones humanas –*Johane*– y llevan hasta su destino personajes familiares –*Perellós, la mujer de Torres Novas* y *Pere Portes*–. Eso implica la confección de una esfera configurada por signos terrenales: los elementos de uso de la marinería, incluso la alusión a la tripulación necesaria, referido lo uno y lo otro por *San Amaro*, semeja desarrollo narrativo de lo que sintetiza el “Diabo” vicentino en dos ocasiones, una el “Cardeal” y otra el “Imperador” (C. 202 / 16-22, 232 / 9-15, 275 / 6-11, 279 / 6-11). Paralelamente la visualización de la nueva

geografía se ejecuta con elementos arquitectónicos o del paisaje humano por parte de *Perellós* y de *Pere Portes* así como los textos vicentinos nos remiten a otros corográficos como “mar”, “lago”, “alturas”, “peñas” (v. CARRILHO, 1993, p. 28). De este modo se delimita por unos y por otro un escenario para la comedia humana que podrá incluso darse en paso de farsa: la treta del “Fidalgo” de retornar a la vida, la llamada en idéntico sentido por el “Onzeneiro” y la desfachatez del “Frade” vicentinos (C., 205 / 27-30, 208 / 29, 209 / 6, 213 / 29, 217 / 12) se traslucen en sendos episodios del *Bernat Serradell de Vic*; o también para la comedia más divina: ¿ el tan traído y llevado no-espacio y no-tiempo del Purgatorio vicentino, cabe junto al muelle de partida hacia el Infierno o la Gloria, como cabría en el vacío de la inquietante “sala” o “claustre de monges” que es sala de espera en el tránsito de *Perellós*?

En cualquier caso, de este modo se levanta una literariedad que en unos y otros textos puede contar entre otros con la opción de ir aminorando el fin puntualmente ético que cupiera esperar al tiempo que se crece el de la autonomía del discurso y se puede alcanzar el del sorprendente divertimento. Este último juicio mantenido por L. Stegagno Picchio (1969, p. 148) para Gil Vicente, se puede hacer valer también para los otros textos aquí tratados; atendiendo a que, instalándose en diferentes grados, algunos llegan a la mascarada mientras otros se instalan en códigos menos hilarantes pero no menos lúdicos y de finalidad no siempre espiritual.

Ahora bien, la correspondencia o los cruces entre esas dos escrituras a ese nivel, también es cierto que coinciden con lo que es un aspecto común: a través de las artes pictóricas, de los capiteles románicos o de las procesiones populares, coetáneamente a todos ellos, la escatología opta por cualquiera de esos niveles de representación. Hablamos por tanto de una iconografía de amplio alcance que llega a Gil Vicente (v. STEGAGNO PICCHIO, 1969, pp. 149-151). En ese sentido, no quisiéramos ir más allá de una llamada de atención sobre una documentación correlativa en el tratamiento de una materia coincidente y en el uso de un imaginario colectivo.

Donde creemos que la literatura aquí rescatada ofrece un potencial que pudiera tomarse en consideración, es en el campo de los registros lingüísticos y más precisamente en el que apura la viveza de lo oral. No se trata sólo del arte combinatorio entre los códigos lingüísticos del que sabemos que es maestro mayor Gil Vicente (v. estado de la cuestión sobre estudios existentes en POSTIGO, 1995) y que en nuestros viajes trenza el canónico de la visión ultraterrenal con aquel que, en función del perfil viajero, puede ser hagiográfico, con ribetes caballerescos o abiertamente cotidianos —piénsese respectivamente en *San Amaro*, *Perellós* o *Johane y Bernat Serradell*—. Nos referimos a la cuestión del impulso dialogístico que incorpora a la lengua literaria códigos periféricos. L. de Aguiar Costa (1995, pp. 397, 399, 400, 401, 404) se refiere a que si el encuentro dialogado de cada personaje es heredero de las danzas de la muerte, Gil Vicente impone una novedad sobre el esquema narrativo

heredado: es esa innovación la del diálogo entre las almas frente a una estructura donde no cabría la conversación a varias voces; ahora, el lenguaje vehicula la imagen verbal de la naturaleza humana y se particulariza en un discurso en el que confluye lo ético y lo cómico con derivaciones jocosas.

El lenguaje, tantas veces, del “Diabo”, incluso su risa o su tono de farsa desdiciendo al “Fidalgo”, la acumulación de insultos contra aquél por el “Parvo”, el coloquialismo del “Sapateiro”, la lengua sarcástico-grotesca de “Brízida Vaz”, la del “Lavrador” que retorna al coloquialismo o al insulto contra el demonio, la de “Marta Gil” que le rehuye con un requiebro y se aproxima al “Anjo” con su oral “...e que sei eu?”, perfil que vale para el “e chorar que chorarás” del “Pastor” entre las marcas de su lenguaje coloquial, como en otros momentos el de la “Moça”, o en su caso el recuerdo del habla infantil del “Menino”, el refrán del “Taful” y las formas descompasadas del “Frade” (C., 203 / 11, 206 / 2-27, 210 / 22 – 211 / 15, 213 / 15, 217 / 27-2/18/ 10, 233 / 25, 236 / 21 – 25, 238 / 8, 240 / 21, 243 / 8, 247 / 1 – 249 / 35, 250 / 5-34, 252 / 15, 213 / 29 – 217 / 12): todas esas voces que tanto deben a la originalidad de Gil Vicente pueden también entenderse como punta de flecha de la expresión lingüística que se reservan nuestros terrenales visionarios para cuando acceden al Más Allá, introduciendo en su territorio otro indicio de terrenalidad, en este caso de índole lingüística, que habrá que sumar a las marcas iconográficas anteriores.

Como documentos literarios periféricos, híbridos, en ocasiones de génesis y/o configuración popular, se reservan el latido de la lengua viva, del potencial dialógico, incluso de la fronteriza teatralidad. El déctico implícito en la voz del “Diabo” en su “...esta é tua barca- esta” ante el “Sapateiro” (C., 212 / 11) que tiene sentido en escena mediante la entonación y el movimiento del índice, es un indicio de lo que se amalgama mediante la referencia a gestos y en los tonos de voz implícitos en el relato de *Bernat Serradell* (v. RIBERA, 1998, pp. 242-244). Pero volvamos a lo más puntualmente conversacional. Cuando oímos a *Johane* mostrárenos desamparado en Ultratumba o adjetivando a los demonios y que, allí, nos recuerda al agitado personaje de antes y después de su tránsito; cuando tomamos el pulso al tono intencionadamente distendido que, en su brevedad, transmite la conversación de *Perellós* con Joan I, el monarca por cuyo encuentro descendió al Purgatorio; o cuando *Pere Portes* utiliza expresiones coloquiales para retratar los gestos de los demonios o el mismo tipo de exclamaciones en una u otra geografía de su viaje: en esta otra polifonía escuchamos una sonoridad que, engarzada con la materia escatológica que transmite y haciéndolo desde la cotidianeidad hacia lo jocosos según los documentos, no parece tan ajena a la solución vicentina. Como testimonio de una forma literaria ávidamente consumida que rodea fibrosa y cronológicamente el *corpus* de Gil Vicente, sus ecos parecen resonar y hasta conversar entre y con las criaturas de nuestro autor. Semejan hermanos menores, aquellos viajeros ultraterrenales,

pero de paralela catadura verbal; y en ocasiones alguno de ellos puede atreverse una pizca más: la “simpléctica” del “Parvo Joane” (C., 211 /24) pudiera configurarse sobre el perfil del otro *Johane* que aquí venimos mencionando, quien significativamente es alguien de historicidad inventada, un personaje por tanto, y no aludimos a ello atendiendo sólo a su parejo antropónimo que puede ser señal de un común arquetipo popular que aquí viene a coincidir. Pero quizás, con esto último, ya estemos entrando en los excesos de quienes van y vuelven obsesiva o devotamente sobre una materia. Sólo añadiremos como dato externo que hermana también a todos nuestros textos que unos y otros, recordémoslo, fueron motivo de censuras. Algo de sangre común habría entre todos ellos y entre los seres que por ellos pululan. Fácil resulta imaginar que el iconoclasta reclamo con que el “Diabo” publicita su destino (C., 202 / 1-14), convocaría conjuntamente almas vicentinas y viajeros visionarios de tal calaña. También nosotros, casi una década atrás, asociábamos y concluimos como esa conjunta recepción los hermandaba cómplicemente. Quizás porque todos, todos –almas, viajeros y autores de estas líneas– seamos de la misma ralea.

Bibliografía

Edición de textos:

VICENTE, Gil. *Compilaçam de todolas obras de Gil Vicente*. Introdução e normalização do texto de Maria Leonor Carvalho Buescu. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, vol. I, 1983. [citamos en apartado III por C., página / verso, -os].

Historia y crítica literarias:

ASENSIO, Eugenio. “Las fuentes de las *Barcas* de Gil Vicente. Lógica intelectual e imaginación dramática”. *Idem, Estudos portugueses*, Paris: Fundação Calouste Gulbenkian / Centro Cultural Português, pp. 59-77, 1974.

CAMÕES, José. *Purgatorio de Gil Vicente*, edição de José Camões, coleção dirigida por Osório Mateus. Lisboa: Quimera, 1993.

CARRILHO, Ernestina. *Glória de Gil Vicente*, edição de Ernestina Carrilho, coleção dirigida por Osório Mateus. Lisboa: Quimera, 1993.

COSTA, Leila de Aguiar. “Notas sobre una *Ars Moriendi* vicentina”. VV.AA., *Actas do 4º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*, Lisboa: Lidel / Instituto Camões / Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 397-404, 1995.

LÓPEZ CASTRO, Armando. “Introducción”. *As barcas (Las barcas)* de Gil Vicente, edición y notas de Armando López Castro, León: Universidad de León / Servicio de Publicaciones, pp. 7-59, 1987.

POPEANGA, Eugenia, RIBERA, Juan Miguel. "El *Viatge fet al purgatori nomenat de Sant Patrici* de Ramon de Perellós: el Ms. 10.825 (B.N.)". VV.AA., *Actas del XIII Congreso Internacional de Lingüística y Filología Románica*, 2001. [en prensa].

POSTIGO, María Josefa. "O jogo dos códigos lingüísticos no teatro de Gil Vicente". VV.AA., *Actas do 4º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*, Lisboa: Lidel / Instituto Camões / Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 223-232, 1995.

RECKERT, Stephen. *Espíritu y Letra de Gil Vicente*. Madrid: Gredos, 1977.

RIBERA, Juan Miguel. "Viajeros catalanes a Ultratumba". *Revista de Filología Románica*, Madrid, UCM, n. 8, pp. 121-131, 1991.

_____ : "Viajeros peninsulares a Ultratumba". *Revista de Filología Románica*, Madrid, UCM, n. 10, pp. 31-45, 1993.

_____ : "Narrativa breu medieval: tres qüestions a partir del corpus català". *Revista de Filología Románica*, Madrid, UCM, n. 15, pp. 233-266, 1998.

_____ : "*Viatge fet al purgatori nomenat de Sant Patrici* de Ramon de Perellós: traducciones tempranas y variaciones tardías peninsulares". VV.AA., *Actas del IX Congreso Internacional da Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, 2001. [en prensa].

RODRIGUES, Maria Idalina Resina. "Apresentação crítica". *Auto da barca do inferno* de Gil Vicente, ed. de Maria Idalina Resina Rodrigues, Lisboa: Editorial Comunicação, pp. 9-47, 1984.

RUIZ PÉREZ, Pedro. "El trasmundo infernal: desarrollo y función de un motivo dramático en la Edad Media y los Siglos de Oro". *Criticón*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, n. 44, pp.75-109, 1988.

SARAIVA, António José. *Gil Vicente e o Fim do Teatro Medieval*. Lisboa: Bertrand, 1942.

STEGAGNO PICCHIO, Luciana. "Diavolo e inferno nel teatro di Gil Vicente". *Idem, Ricerche sul teatro portoghese*, Roma: Edizione dell' Ateneo, pp. 115-155, 1969.

_____ : "Per una semiologia dell' aldilà: L'idea di Purgatorio in Gil Vicente". VV.AA., *Homenaje a Eugenio Asensio*, Madrid: Gredos, pp. 447-458, 1988.

VEGA, Carlos Alberto. *Hagiografía y Literatura. La vida de San Amaro*. Madrid: *El Crotalón*, 1987.

VILLALBA, Cordeira. *Inferno de Gil Vicente*, edição de Cordeira Villalba, colecção dirigida por Osorio Mateus. Lisboa: Quimera, 1993.

VI

ESCUELA GILVICENTINA

Comunicación y bilingüismo en el teatro portugués del siglo XVI

M^a JESUS FERNANDEZ GARCIA
Universidad de Extremadura

“Ora m’enganava tanto
que cuydey que ereis vós santo,
e vós falais castelhano.”

Gil Vicente, *Floresta de Enganos*

Bilingüismo y comunicación

El bilingüismo que se produce en la escena portuguesa del siglo XVI (y gran parte del XVII) es un fenómeno con diversas vertientes de interés. En primer lugar, desde el punto de vista estrictamente literario, la combinación de la lengua propia con una lengua extranjera, que no lo es totalmente dado que es entendida por el público en general, es un instrumento en manos del autor que, como recurso teatral, le permitirá alcanzar múltiples rendimientos: efecto de reconocimiento de tipos de la tradición, como los pastores, vinculados por la repetición a la lengua castellana; al contrario, el bilingüismo servirá para crear tipos nuevos, como el castellano fanfarrón y poeta de Gil Vicente o para caracterizarlos con el rasgo de extranjeros, como pasa en algunas piezas con ciertos príncipes errantes o con turcos y musulmanes. El cambio de lengua será también un recurso para el ocultamiento de la identidad, junto al cambio de vestimenta y de oficio o, también, como veremos en esta ocasión,¹ el bilingüismo puede funcionar como recurso al servicio de la comicidad y de la crítica anticastellana.

¹ Por ser nuestra aproximación al fenómeno del bilingüismo fundamentalmente literaria, nos referiremos sólo de pasada a aspectos sociolingüísticos estrechamente vinculados al fenómeno: cuestiones

A todo ello hay que añadir que el teatro portugués del quinientos es un lugar privilegiado para acercarse a los elementos del imaginario que sobre el país vecino y sus gentes existe en el Portugal de este periodo. El teatro, por su permeabilidad a las vicisitudes sociales y por las particularidades de su difusión, es un género que contribuye especialmente a la plasmación y fijación de la imagen del otro, el extranjero, que en este caso, es el español. En la creación del tipo nacional “castellano” la aportación vicentina fue fundamental al crear al castellano del *Auto da Índia*,² que

como a qué clases afecta, qué dimensión y evolución tiene o hasta qué punto la situación escénica puede ser reflejo de una situación real. Sin duda, es ésta una de esas vertientes de interés en el estudio del bilingüismo a las que nos referíamos al iniciar nuestro trabajo.

- 2 Fechada en 1509, el *Auto da Índia* sería la primera pieza del teatro ibérico en usar el tipo nacional castellano como personaje, antes de que Torres Naharro llevara a escena a un portugués en su obra a *Tinellaria* de 1516. En un artículo titulado “El fanfarrón en el teatro del Renacimiento” (*Romance Philology*, 11, 1957-58, págs. 268-291), María Rosa Lida de Malkiel defendía como modelo del tipo castellano fanfarrón y rufián el personaje de Centurio de la *Celestina* (“primer fanfarrón de la literatura española”) frente al soldado del *Miles Gloriosus* de Plauto. Según la autora, la serie de castellanos fanfarrones, no necesariamente soldados, que pueblan el teatro italiano y después la comedia inglesa y francesa, tendrían en muchos casos como origen la obra renacentista española. María Rosa Lida de Malkiel no menciona en ningún momento la pieza vicentina, sin embargo en ella los rasgos del personaje castellano se ajustan más al modelo celestinesco que al clásico y sería, cronológicamente, la primera vez que se traslada el personaje a una literatura foránea, antes incluso que a la italiana, donde el personaje del fanfarrón aparece por primera vez en una obra de 1513 (*I due felici rivali* de Iacopo Nardi). Según la autora, la vinculación definitiva del tipo a la nacionalidad española se produce en la literatura italiana mucho más tarde en una pieza de 1531, *Gl'Ingannati*. En los ejemplos italianos, no hay bilingüismo, recurso con el que, como decíamos, sí podían jugar los autores del ámbito peninsular en esta época a la que nos circunscribimos.

Puede verse una introducción al uso del personaje del fanfarrón en el teatro portugués del siglo XVI en nuestro artículo “Personajes castellanos en el teatro portugués del siglo XVI: El tipo del castellano fanfarrón y poeta”, *Anuario de Estudios Filológicos*, XXII, 1999, págs. 113-129. Como vemos en este artículo, el tipo creado por Gil Vicente para la escena portuguesa se repite con idénticos trazos en la comedia de inspiración italiana de Sá de Miranda y Jorge Ferreira de Vasconcelos. Sin embargo, el modelo clásico del *Miles Gloriosus* ha sido reiteradamente propuesto como origen de los soldados españoles de las comedias de Sá de Miranda. Sólo un examen más minucioso de las escenas permitiría ver hasta qué punto se encuentra en este tipo la fusión de dos influencias teatrales. Por otro lado, en el teatro de los más directos seguidores de Gil Vicente, la aparición del fanfarrón es esporádica, se basa apenas en el trazo “bravucón” y las escenas son siempre secundarias. Es el caso, por ejemplo, de dos criados en el *Auto de Florença*, del castellano del *Auto de D. Fernando* y del *Auto dos Enanos*, del alguacil del *Auto dos Dois Ladrões*, de los criados castellanos de D. Luis en *Dom Luís e os Turcos*.

Sobre las escenas de portugués en el teatro español, pueden verse los trabajos de Frida Weber de Kurlat, “Sobre el portuguesismo de Diego Sánchez de Badajoz. El portugués hablado en farsas españolas del siglo XVI”, *Filología*, XIII, 1968-69, págs. 349-359 y “Acerca del portuguesismo de Diego Sánchez de Badajoz. Portugueses en farsas españolas del siglo XVI”, *Homenaje a W. Fichter*, Madrid, Castalia, 1971, pág. 785-800.

después veremos ocasionalmente en el teatro popular. Personaje castellano que resume en gran medida el estereotipo³ vigente en la sociedad portuguesa del momento. Pero la visión del otro no sólo se construye a través de un tipo concreto, sino que aquí y allá surgen en las intervenciones de los personajes portugueses opiniones sobre los españoles, buscando con efecto diverso la sintonía con el público.

En relación al bilingüismo, conviene recordar que al menos desde la segunda mitad del siglo XV y hasta mediados del XVII, las letras portuguesas viven una época de intensa influencia castellana que se refleja en diferentes productos literarios, desde el *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, pasando por la lírica de autores como Sá de Miranda o Luís de Camões o la narrativa de Jorge de Montemayor.

El origen de la “moda bilingüista” en Portugal se resuelve, en palabras de Paul Teyssier, en “toute une série de forces convergentes”,⁴ que ya ha sido debidamente analizada por diferentes autores,⁵ y que pueden resumirse en la suma de razones culturales e histórico-políticas. Se refieren las primeras al desarrollo de las letras castellanas desde el siglo XV y al prestigio internacional de la cultura española y de su lengua, en continuo avance en paralelo a la extensión del imperio. A la importantísima proyección europea se une una estimación del castellano que la convierte en la

3 En el ámbito de los estudios de literatura comparada, la formación de estereotipos es un tema del que se ocupa la llamada Imagología, definida como “el estudio de las imágenes, de los prejuicios, de los clichés, de los estereotipos y, en general, de las opiniones sobre otros pueblos y culturas, desde el convencimiento de que estas *images*, tal y como se definen comúnmente, tienen una importancia que va más allá del puro dato literario o del estudio de las ideas y de la imaginación artística de un autor.” Nora Moll, “Imágenes del «otro». La literatura y los estudios interculturales”, en *Introducción a la literatura comparada*, Armando Gnisci (org.), Barcelona, Editorial Crítica, 2002, págs. 347-389.

En gran medida coincidimos con este tipo de enfoque al ser uno de nuestros intereses el elemento ideológico que subyace en el fenómeno de confusión lingüística presente en las piezas teatrales que vamos a analizar:

“El objetivo principal de las investigaciones imagológicas es el de revelar el valor ideológico y político que puedan tener ciertos aspectos de una obra literaria precisamente porque en ellos se condensan las ideas que un autor comparte con el medio social y cultural en que vive.” (Ibíd., pág. 349)

La lectura imagológica de los textos permite contextualizar la literatura de una época en relación a ámbitos diferentes: literarios, pero también sociales o políticos.

4 Paul Teyssier, *La Langue de Gil Vicente*, París, Klincksieck, 1959, pág. 293. Para el eminente vicentista, “le castillan a été la seconde langue de culture de tous les Portugais lettrés” durante un largo período de tiempo que puede enmarcarse entre 1450 y 1650.

5 Paul Teyssier, *op. cit.*, M. Rodrigues Lapa, *Lições de Literatura Portuguesa*, Coimbra, Coimbra Editora, 1977; Pilar Vázquez Cuesta, *A Língua e a Cultura Portuguesas no Tempo dos Filipes*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1986, págs. 42-62.

lengua de cultura para los autores peninsulares, estimativa del quinientos que presenta al castellano como “uma língua esteticamente mais trabalhada”, cuyo empleo, además, garantiza a los autores la mayor difusión de la obra, sea cual sea el tema tratado.⁶

Pero, como decíamos, existen razones histórico-políticas que vinculan estrechamente los poderes de una y otra nación y que se hace patente en la política de matrimonios de las cortes castellana de los Reyes Católicos y de Carlos V y la portuguesa de don Manuel I y D. João III, que tiene como resultado la sucesiva presencia de princesas españolas como reinas consortes en Portugal.⁷ En consecuencia la corte portuguesa se puebla de un séquito real castellano ligado a las princesas y reinas de origen español.⁸

6 Desde tratados náuticos como el *Tratado de la Esfera y del Arte de Marear con el Regimiento de las Alturas* de Francisco Faleiro, publicado en 1535, o matemáticos como el *Livro de Álgebra* de Pedro Nunes, de 1567, fueron muchas las obras de carácter científico escritas en castellano como medio de asegurarse una mayor difusión. Tal vez esta tendencia explica que João de Barros en su *Diálogo em Louvor da nossa Língua* (1540) defienda la lengua portuguesa como vehículo de cualquier género, incluso la traslación del pensamiento filosófico, en estos términos:

“A linguagem Portuguesa, que tenha esta gravidade, não perde a força para declarar, mover, deleitar e exortar a parte a que se inclina, seja em qualquer género de escritura. (...) Certo, a quem não falecer matéria e engenho para demonstrar sua tenção, em nossa linguagem não lhe falecerão vocábulos. Porque de crer é que se Aristóteles fora nosso natural, não fora buscar linguagem emprestada para escrever na filosofia e em todas as outras matérias de que tratou.”

Coelho, António Borges, *João de Barros. Vida e Obra* (Estudo Introdutório e Antologia), Lisboa, Ministerio da Educação, 1997, pág. 108.

Por otro lado, la comparación del mundo editorial, al menos de los primeros decenios del siglo XVI, da idea de la escasa capacidad de difusión que el entramado editorial portugués podía tener en comparación al español:

“Se conocen sólo unos cuarenta libros impresos en Portugal en esta época; de muchos se conservan poquísimos ejemplares o hasta un ejemplar único. Las tiradas debieron de ser muy bajas; según Norton, es probable que en este período no se imprimieran tantos libros en Portugal como en un sólo centro medianamente importante de la imprenta española; por ejemplo, Burgos”

Teatro de Gil Vicente, edición de Thomas R. Hart., Madrid, Taurus, 1983, pág. 35.

7 Esposas de D. Manuel I: doña Isabel y doña María, hijas de los Reyes Católicos y, posteriormente, doña Leonor, hija de Juana la Loca y Felipe el Hermoso. Su sucesor, D. João III se casó con doña Catalina de Austria, que sería reina regente hasta 1562, dada la minoría de edad de su nieto, el príncipe don Sebastián.

8 Sólo a título de curiosidad traemos aquí la interpretación de Teófilo Braga (*História da Literatura Portuguesa, II. Renascença*, Mem Martins, Publicações Europa-América, s/d) para quien esta política de matrimonios, es un plan “de absorção ibérica”, meditado por Carlos V, lectura de los hechos históricos que olvida la frecuencia de matrimonios transfronterizos desde la Edad Media:

“Todo o século XVI na acção histórica de Portugal está envolvido nos planos de absorção ibérica sustentados habilmente por Carlos V; o Imperador casa com uma filha do rei D. Manuel,

Para algunos autores, estas razones de tipo histórico son secundarias respecto a las de tipo cultural,⁹ sin embargo, en el caso del teatro vicentino, como ya señalara Carolina Michaëlis de Vasconcellos, no parece menos importante en la elección del español como lengua para el *Monólogo del Vaquero*, primer ensayo teatral del autor, el hecho de que el receptor inmediato, la princesa María de Castilla, fuera de nacionalidad española, habituada a este tipo de espectáculo en la corte de donde procedía.¹⁰

A la influencia de tipo cultural, se le sumará a partir de 1580 la circunstancia política de la monarquía dual de los Felipes. Por ello, también el siglo XVII estará en su mayor parte marcado por la presencia española en distintos planos de la realidad portuguesa, incluido muy particularmente el del espectáculo teatral:

“(...) o século XVII foi, com excepção do seu final, uma época de profundo espanholismo, em todos os domínios da vida social, na arte e na literatura, de tão profundo espanholismo que até o rei restaurador escreveu a sua obra musical em castelhano. Ora o reflexo mais fiel de tão dominante influência encontra-se precisamente no pátio de comédias (...)”.¹¹

e este em terceiras núpcias casa com uma irmão de Carlos V, D. Leonor de Austria. D. João III casa com outra irmã de Carlos V, a fanática D. Catarina; e o filho de Carlos V, Filipe II, casa com a princesa D. Maria, filha de D. João III. Mas o *Castelhanismo* não parecia ainda seguro, e fez-se o casamento do príncipe D. João, de Portugal, com D. Joana, filha de Carlos V, nascendo desse casamento o fantástico rei D. Sebastião (...)” (pág. 20)

9 Cleonice Berardinelli, “Gil Vicente: Quando e Por quê em Espanhol”, *Em Louvor da Linguagem. Homenagem a Maria Leonor Carvalhão Buescu*, Lisboa, Edições Colibri, 2003, págs. 51-61.

10 *Notas Vicentinas*, págs. 396-7.

11 Fernando Castelo-Branco, *Lisboa Seiscentista*, Lisboa, Município de Lisboa, 1969, págs. 314-315. El teatro parece ser buen ejemplo de lo que sucedería también en otros ámbitos, pues, según el citado autor, uno de los patios de comedias lisboeta, el “Pátio das Arcas”, que funcionó sin interrupción entre 1593 y 1667, exhibía casi exclusivamente piezas españolas representadas por compañías también españolas. Algunos panfletos de este siglo con títulos de comedias así lo demuestran (*op. cit.*, pág. 312).

Para Álvaro J. da Costa Pimpão (“As correntes dramáticas na literatura portuguesa do século XVI”, *Escritos Diversos*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1972, págs. 413-443), la causa fundamental y única del “empobrecimiento literário” portugués, que se percibe desde finales del XVI, “tanto mais sensível quanto é certo que ele coincide com a idade de ouro do reino vizinho”, se resume en la dominación política castellana:

“(...) não por motivo da Inquisição, mas por causa do domínio político, não pela acção do teatro jesuítico (que é uma forma do teatro humanístico), mas por causa do teatro espanhol, não por motivo da nossa decadência, mas em razão da expansão vizinha, a literatura dramática portuguesa entrou nun longo crepúsculo de que, verdadeiramente, só sairá pela mão forte de Garrett.” (pág. 442)

Así pues, el bilingüismo en el teatro literario portugués comienza con Gil Vicente y será un rasgo constante en su producción y en la de autores coetáneos y posteriores, continuadores de la receta teatral de Mestre Gil. Autores que, pese a los inconvenientes de la denominación, se agrupan en historias de la Literatura portuguesa y en monografías bajo la etiqueta de *Escola Vicentina*. El uso de ambas lenguas en una misma pieza caracterizó desde sus inicios este teatro en verso de redondilla, ya fuera de temática religiosa, alegórica, costumbrista o novelesca, donde los personajes son fundamentalmente tipos y la estructura dramática se limita a una sola acción sin división en actos.

El hecho de que los renovadores del teatro portugués por vía de la imitación italiana como Sá de Miranda o António Ferreira evitaran el bilingüismo luso-español parece confirmar la idea de que era un trazo vinculado particularmente al modelo teatral vicentino, de regusto antiguo y popular. Así parece confirmarlo el caso de Sá de Miranda, autor en español de no poca lírica y que incluye personajes castellanos en sus comedias *Os Estrangeiros* y *Vilhalpandos*, haciéndoles hablar portugués, cuando bien pudo, respondiendo al principio de verosimilitud, presentarlos como hispanoparlantes.¹²

El bilingüismo en la escena del Portugal “quinhentista” es, pues, sólo un aspecto de un fenómeno mucho más extenso y general que incluiría el debate entre autores partidarios de emplear ambas lenguas o sólo la lengua patria. El patriotismo lingüístico de gramáticos como Fernão de Oliveira, João de Barros o Pêro Magalhães de Gândavo tiene su contrapartida literaria más consecuente en la producción de António Ferreira.¹³

12 En Sá de Miranda, Francisco, *Obras Completas*, Vol. II, Lisboa, Sá da Costa Editora, 1977. Sobre las razones que explican el rechazo al bilingüismo en las comedias de Sá de Miranda, Paul Teyssier se refiere al deseo de acentuar el carácter italiano y no peninsular del modelo teatral, así como al “patriotismo lingüístico”, mucho más acentuado en António Ferreira. (“Influência espanhola e bilingüismo luso-castelhano no teatro português de Quinhentos. De Gil Vicente a Simão Machado”, *Estudos Portugueses. Revista de Filologia Portuguesa*, 2, Salamanca, 2002, págs. 11-20). Según Álvaro J. da Costa Pimpão (art. cit.), precisamente el seguimiento rígido del modelo italiano resta “vida” a las comedias mirandinas:

“A comédia neoclássica veio prejudicar a evolução do Auto, mas não podia substituí-lo, dizia eu há pouco. A sedução da Antiguidade e da Itália paralisa todo o esforço criador e desautoriza toda a originalidade. Assim como a fábula da comédia latina decorria no mundo grego, e gregos eram as suas personagens e os seus costumes, a fábula da comédia portuguesa decorre em Itália, com personagens italianas e costumes italianos. (...) À comédia neoclássica falta-lhe o *sal*, a vida, a observação, o flagrante.” (pág. 435-436)

13 La defensa de la lengua portuguesa, proveniente de “um grupo de humanistas”, constituye la llamada “Questão da Língua”, a la que se refieren tanto Maria Leonor Carvalhão Buescu (*Gramáticos*

Sin embargo, veremos cómo también el teatro de corte vicentino y popular parece en algunos momentos sintonizar, aunque sea excepcionalmente y en escenas secundarias, con esa defensa del uso de la lengua portuguesa que unos y otros, gramáticos, poetas o dramaturgos llevan a cabo de diferente manera, según sus propios instrumentos.

Dicha defensa surge en el texto teatral unida a problemas de comunicación entre los personajes. Al considerar el fenómeno del bilingüismo ligado a la noción de comunicación, nos estamos refiriendo concretamente a una comunicación de naturaleza lingüística, es decir, a “un intercambio verbal entre un sujeto hablante que produce un enunciado con destino a otro sujeto hablante, un interlocutor del que se desea la escucha y/o la respuesta.”¹⁴

La comunicación verbal puede verse entorpecida por distintas circunstancias que los lingüistas denominan *ruido*. Vamos a detenernos en aquellas piezas bilingües donde encontramos ese “ruido”, es decir, problemas de entendimiento entre algunos personajes por causa del código lingüístico diferente. El aspecto que distingue, pues, estas obras del resto de las bilingües es que en ellas encontramos algún pasaje en que el bilingüismo “habitual” no se da y la comunicación o es imposible o se ve menguada.

Como veremos, se trata de excepciones dentro del conjunto del corpus post-vicentino, pero tal vez por ello es interesante preguntarse, como señalábamos al inicio, por la rentabilidad teatral que los autores buscan al poner en escena problemas lingüísticos entre sus personajes: rentabilidad entendida en términos de recurso cómico, pero también en términos críticos, concretamente de crítica anticastellana.

portugueses do século XVI, Lisboa, ICALP, 1978, págs. 41-50 y *Literatura Portuguesa Clássica*, Lisboa, Universidade Aberta, 1992, págs. 111-112) como Luciana Stegagno Picchio en su introducción al *Diálogo em Louvor de Nossa Linguagem* de João de Barros (Roma, 1959). Para Paul Teyssier el patriotismo lingüístico, es decir, la defensa de la lengua patria frente al bilingüismo castellano-portugués, fue la principal lección asumida por el humanismo portugués de entre los principios humanistas europeos (Cf. “L’humanisme portugais et l’Europe”, en Paul Teyssier, *Études de Litterature et de Linguistique*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1990, págs. 1-26). Eugenio Asensio, en su introducción a la edición de la comedia de Jorge Ferreira de Vasconcellos, *Eufrosina* (Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1951), recoge varias justificaciones de autores portugueses a favor del uso del castellano (pág. L), que ilustrarían este debate oponiéndolas a la citadísima defensa de António Ferreira en su *Carta a Pêro Andrade de Caminha*.

¹⁴ Marchese, A. y Forradellas, J., *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1989.

Bilingüismo en el teatro de Gil Vicente y en el de la escuela vicentina: seguimiento e innovación

Como es bien sabido, entre las obras de Gil Vicente hay nueve textos bilingües.¹⁵ La distribución de ambas lenguas entre personajes de un tipo y otro en la producción vicentina ha recibido diferentes interpretaciones,¹⁶ pero sin duda quien estudió más detenidamente el bilingüismo vicentino fue Paul Teyssier en su obra ya citada *La langue de Gil Vicente*,¹⁷ quien, sin caer en un determinismo rígido, sintetizó en tres las razones que explican el que un personaje hable en español: en primer lugar, el uso del español se debe a un reconocimiento de la tradición literaria, así si los pastores, adoradores del Niño Jesús, hablan mayoritariamente castellano es porque Vicente los fue a buscar en la tradición teatral anterior a su propia obra, la castellana de la escuela salmantina.

En segundo lugar, el bilingüismo responde a un principio de verosimilitud, por el cual el castellano del *Auto da Índia* se expresa en la lengua que le corresponde por nacionalidad. Por último, el uso bilingüe informa del rango social aristocrático del personaje que habla español: esta estimación de la lengua castellana como lengua de cortesanos explica el que, por ejemplo, esté completamente escrita en castellano la *Barca de la Gloria*, cuyos personajes pertenecen todos a la aristocracia y a los altos cargos de la Iglesia.

Paul Teyssier apuntó también algunos ejemplos del teatro de la escuela vicentina que respondían de la misma manera a las razones señaladas.

15 La distribución por lenguas de las 43 piezas recogidas en la *Copilação* (Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983) es la siguiente: 22 escritas completamente en portugués, 12 en español y 9 bilingües.

16 Desde Carolina Michaëlis de Vasconcelos que, además de la cortesía debida a la reina española y a un público mayoritariamente de habla castellana, argumenta como razón fundamental el desarrollo y el prestigio que las letras castellanas fueron alcanzando desde mediados del siglo XV, podemos mencionar algún otro trabajo en que se añaden circunstancias diferentes como la adaptación de la lengua del texto “al idioma de los actores disponibles y dispuestos para representar sus piezas” (Eduard Beau, Albin, “El bilingüismo en Gil Vicente”, en *Homenaje a Dámaso Alonso*, Tomo I, págs. 217-224).

17 *Op.cit.*, Capítulo VII, págs. 293-306. Hasta la aparición de este trabajo los intentos de justificar el bilingüismo luso-español no pasaron de ser explicaciones parciales, incluso a veces algunas propusieron la falta de lógica en esta distribución lingüística:

“En suma, no se descubren criterios o principios rigurosamente adoptados o consecuentemente seguidos por el poeta en el empleo de los idiomas peninsulares hablados por las figuras de sus autos y comedia, sino más bien un sencillo oportunismo que parece confirmar la afirmación lacónica de D^a. Carolina.”

Albin Eduard Beau, art. cit., pág. 220-221.

Para nuestra propuesta de comparación del bilingüismo en la producción gilvicentina y en la de los autores posteriores, es fundamental partir de dos particularidades de su uso en Mestre Gil. Por un lado, los personajes vicentinos entablan diálogos sin que la lengua empleada, portugués o español, sea en ningún caso un problema para el entendimiento mutuo:¹⁸ sean de clase baja, como los criados de escudero de *Quem tem farelos?*, sean de la más alta aristocracia como el príncipe de Siria y Cismena en la *Comedia de Rubena*, sean de nacionalidad diferente como el ama y el castellano del *Auto da Índia*. Por otro lado, en el teatro de Gil Vicente un personaje hablará portugués o español, pero lo hará siempre desde el inicio al final de la pieza.

Sin embargo, en los autores posteriores nos encontramos con un panorama algo diferente. En primer lugar, porque el español como lengua va perdiendo, en términos generales, espacio en las piezas populares posteriores a Gil Vicente.¹⁹ Una primera interpretación para este cambio estaría en que se trata de un teatro que habría de ser representado en otros lugares que no serían ya la corte sino la casa particular, el convento o la plaza pública.²⁰ De manera que si el bilingüismo en el teatro de Gil Vicente se justifica en gran medida por el público cortesano al que va dirigido, los autores posteriores no hacen un teatro que pueda considerarse mayoritariamente bilingüe porque su público tampoco lo es, aunque no tenga dificultad en entender la lengua vecina.

Esta diferencia relativa al público distancia extraordinariamente el teatro del mestre Gil del de sus continuadores:

“(...) De escola em sentido estrito não se pode de modo algum falar: Gil Vicente vivia na Corte e ao seu serviço, os contemporâneos e epígonos fora; o público daquele era cortesão, pequeno burguês e plebeu o dos restantes; o estímulo da

18 Siempre hay comunicación cuando las lenguas en escena son español y portugués, sin embargo en el *Auto das Fadas* el diablo invocado por Genebra Pereyra habla en francés picardo, lengua que la nigromante no entiende. Sobre este efecto cómico, semejante al que vamos a ver en el teatro post-vicentino, puede verse el artículo de Giulia Lanciani “O Plurilinguismo no teatro de Gil Vicente” (*Gil Vicente, 500 anos depois*, Vol. I, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003, págs. 45-52)

19 Aunque con algunas excepciones como las piezas de Camões, así también lo ha visto la profesora M^a Idalina Rodrigues Resina en “Convívio de Línguas no teatro ibérico (séculos XVI e XVII)”, *Actas do Congresso Internacional de Historia y Cultura en la Frontera*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2000, págs. 273-289.

20 Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *Autos portugueses de Gil Vicente e da escola vicentina*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1922, pág. 118 y M^a Idalina Resina Rodrigues, art. cit., pág. 280.

criação vicentina eram as comemorações, aniversários e fastos da Corte, ao passo que o dos seus contemporâneos consistia na vida geral da cidade, e dentro desta na da Igreja, representada pelos seus clérigos e cónegos.”²¹

En el cambio de espacio y de público puede residir, sin duda, la razón de esa mengua considerable del uso del castellano en el teatro popular en comparación con la obra vicentina. Para Carolina Michaëlis de Vasconcelos, que juzga duramente el papel de los continuadores, se habría producido simultáneamente a este paso y condicionada por él una pérdida evidente de calidad del texto teatral:

“Saindo do espaço restricto e aristocratico do paço para corros, patios e praças publicas ou domicilios de gente modesta, claro que o Auto encontrava um publico diverso. Maior? Talvez. Mas se a quantidade avultava, a qualidade não melhorava. A uns trinta a sessenta, quando muito cem espectadores palacianos, de ambos os sexos, cavaleiros e damas, entre reis, infantes, embaixadores e titulares, às vezes também de gostos rudes, mas em regra da mesma cultura e delicadeza de maneiras, sucedia uma multidão desigual, mas cuja maior parte não possuiria educação estetica e literaria. Acudindo ao teatro só procurava a satisfação da sua sede de cómico desopilante, o conde de Sabugosa assim o disse, ou se a peça era Auto de devoção, a sua sede barbara de impressões aterroradoras, como no *Auto do Juízo*, em que se ouvem os uivos e gritos dos condenados que Satanas e Lucifer arrastam ao profundo.

Se não constasse que o Chiado representou o *Auto da Natural Invenção* perante D. João III, Sebastião Pires dedicou a sua *Florença* a D. Sebastião, e Antonio de Lisboa fez os *Dois ladrões* para o conde de Vimioso, eu teria dito que nenhum dos sucessores de Gil Vicente pôs pés num paço.”²²

La aparición de la lengua castellana a veces se reduce a la intervención de un personaje, como el pastor representador de la anónima *Farsa Penada*, tal vez como resultado de la fuerza de la tradición. Sin embargo, no hay que olvidar que ya a finales de siglo este público portugués será también el espectador del teatro español de

21 Luciana Stegagno Picchio, *História do Teatro Português*, Lisboa, Portugália Editora, 1969, pág. 88) Al origen popular del destinatario de este teatro también se refiere Oliveira Barata, *História do Teatro Português*, Lisboa, Universidade Aberta, 1991, págs. 130 a 136. Los personajes y la caracterización lingüística “indicam-nos como as obras do Chiado visavam um destinatário diverso do dos textos vicentinos” (pág. 131).

22 Carolina Michaëlis de Vasconcelos, pág. 118 de la introducción. La crítica actual, menos severa, al menos reconoce a los autores de la Escola Vicentina “o mérito de terem operado uma maior aproximação das classes populares dos modelos dramáticos que até então, predominantemente, circulavam nos restritos círculos cortesãos” (Oliveira Barata, *op. cit.*, pág. 136).

piezas de enredo, de capa y espada, de entremeses, etc. representado por compañías españolas.

Una segunda diferencia en relación al bilingüismo de Gil Vicente radica en el hecho de que en algunas piezas el uso de portugués y español conjuntamente adquiere una función dramática interna que supone, desde nuestro punto de vista, una innovación respecto al teatro del Mestre Gil: cambiar de lengua puede servir a un personaje para ocultar su auténtica identidad. Así ocurre con determinados personajes como el diablo en el *Auto da Ave-Maria* de António Prestes, D. Rodrigo en el *Auto de Rodrigo e Mendo* de Jorge Pinto, Mercurio transformado en Sosia, en *Anfitriões* de Camões, los soldados portugueses de *O Cerco de Diu* de Simão Machado, quienes, con objeto de amedrantar a sus compañeros, se hacen pasar por musulmanes o D. Luís, convertido en el hermano de su amada, del anónimo *Auto de D. Luís e dos Turcos*.

Además, con frecuencia, en este teatro post-vicentino los extranjeros hablan español, sea cual sea su nacionalidad: romanos en el *Auto de São Vicente* de Afonso Álvares, musulmanes en *O Cerco de Diu* de Simão Machado y en el anónimo *Auto de D. Luís e dos Turcos*. En nuestra opinión, no se pretende sólo dar variedad o diversidad a las intervenciones. Se trata más bien de usar un recurso que está en la tradición teatral iniciada por Vicente y sacar partido de él, empleándolo como medio de subrayar un rasgo fundamental del personaje: su condición de extranjero.²³

En tercer lugar, a veces se producen problemas de comprensión debidos a la diferencia de lenguas entre los personajes en diálogo. Y con ello volvemos a la pregunta inicial que motiva nuestro estudio, ¿por qué les interesa a los autores llevar a escena esta dificultad de índole lingüística que no está en la tradición teatral inmediata?

El corpus teatral post-vicentino

La primera dificultad que presenta el trabajo con el corpus post-vicentino es su escasez. A pesar de que el insigne estudioso del teatro portugués Teófilo Braga habló de la existencia de hasta cien obras de la Escuela, el conjunto de obras existente es mucho menor hasta la fecha. Carolina Michaëlis de Vasconcellos en su introducción a *Autos Portugueses e da Escola Vicentina* insiste una y otra vez en esta escasez

²³ A este aspecto ya nos referimos en “Bilingüismo en la Escuela Gilvicentina”, *Actas del Congreso Internacional de Historia y Cultura en la Frontera*, Tomo I, Cáceres, UEX, págs. 165-191.

refiriéndose a la “pobreza do repertorio português” o a la “penuria portuguesa”.²⁴ Cardoso Bernardes atribuye en parte a la severidad inquisitorial la responsabilidad de haber truncado definitivamente este corpus textual:

“Hoy día se conserva un conjunto razonable de textos dramáticos de cuño popular datables del periodo que media entre 1530 y 1580 (...). No obstante, a pesar de la cantidad de autores a que remite, este conjunto no refleja con fidelidad el peso de los escritos y de la representación teatral de la época. E incluso ampliando este corpus con nuevos descubrimientos, se tendrá siempre la impresión de que la textualidad dramática correspondiente a ese periodo se encuentra truncada irremediabilmente”.²⁵

Nuestro corpus de obras pots-vicentinas se basa en las siguientes publicaciones:

a) Recopilaciones:

Primeira parte dos autos e comedias portuguesas, feitas por Antonio Prestes, e por Luis de Camões, e outros autores portugueses (...), Lisboa, 1587, edición facsímil y prefacio de Hernâni Cidade.

b) Autores:

Alvares, Afonso: *Auto de Santa Bárbara*, Lisboa, Domingos Carneyro, 1668; *Auto de Sam Vicente*, edición de I.S. Révah en *BHTP*, tomo II, 1951, nº2, págs. 214-251 y *Auto de Santiago*, Introdução, fixação do texto e notas de Juan M. Carrasco González, A Coruña, Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor, 2002.

Camões, Luís de, *Obras Completas*, Vol III (*Autos e Cartas*), edição de Hernâni Cidade, Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1948, *Teatro de Luis de Camões*, J. Cardoso e Guimarães de Sá, Braga, Edição da Câmara Municipal de Braga, 1980 y *Filodemo*, edição de José Camões, Lisboa, Edições Cotovia, 2004.

Da Costa, Francisco, *Cancioneiro chamado de D. Maria Henriques*, introdução e notas de Domingos Maurício Gomes dos Santos, Lisboa, Agência Geral do Ultramar, 1956.

Dias, Baltasar, *Autos, Romances e Trovas*, introdução, fixação do texto, notas e glossário de Alberto Figueira Gomes, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.

²⁴ *Op. cit.*, págs. 5 y 59.

²⁵ En *Historia de la Literatura Portuguesa*, Gavilanes, J.L. y Apolinário, A. (coord.), Madrid, Cátedra, 2000, pág. 270.

Machado, Simão, *Comédias Portuguesas*, edición de Claude-Henri Frèches, Lisboa, O Mundo do Livro, 1971.

Prestes, António, *Autos de António Prestes*, Porto, Editora Casa V. Moré, 1871.

Ribeiro, António, *Autos de António Ribeiro Chiado*, edición de Cleonice Berardinelli y Ronaldo Menegaz, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1968.

c) Anónimos:

Asensio, Eugenio, “Una pieza desconocida del siglo XVI: *El Auto dos Sátiros*”, *BHTP*, 1950.

Michaëlis de Vasconcellos, Carolina, “Ein portugiesisches Weihnachtsauto: Pratica de tres pastores na noite do Natal”, *Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen*, XXXV, Jahrgang, 65 Band, Braunschweig, 1881.

Michaëlis de Vasconcellos, Carolina, *Autos portugueses de Gil Vicente e da escola vicentina*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1922. Edición fac-símil, fotografiados en 1910 y publicados en 1922. Dos son de Gil Vicente y diecisiete de autores de la llamada Escola Vicentina.

Révah, Israel Salvatore, *Deux autos méconnus de Gil Vicente*, Lisboa, 1948. Edición de dos autos anónimos atribuidos por el autor a Gil Vicente: *Obra da Geração Humana y Auto de Deos Padre, Justiça e Misericórdia*.

Dentro de este corpus de cincuenta obras,²⁶ hay que distinguir las bilingües, que son aproximadamente la mitad. A su vez, entre éstas, se harán patentes problemas de comunicación lingüística entre los personajes en siete. Consideraremos también el teatro de Jorge Ferreira de Vasconcelos por incluir en dos de sus tres piezas personajes hispanoparlantes, dando así cabida al bilingüismo de linaje vicentino.

²⁶ Sin embargo, el número de títulos de obras desaparecidas ofrecidos por diversos estudiosos, fundamentalmente por el propio Teófilo Braga (*Eschola de Gil Vicente e Desenvolvimento do Theatro Nacional*, Porto, Chardron, 1898) incrementa esta cifra en casi el doble con títulos como *Auto de Florisbel*, *Auto do Escudeiro Surdo*, *Auto Brás Quadrado*, *Auto de Guiomar do Porto*, *Auto do Caseiro de Alvalade*, *Auto dos Escrivães do Pelourinho Diálogo Pastoril*, *Diálogo onde fala Lactancio e um Arcediano*, *Diálogo da união d'alma com Deus*, y un largo etcétera., así como obras perdidas de autores conocidos como Baltasar Dias (*Auto de El-Rei Salamam*, *Auto Breve da Paixão*), Sebatião Pires (*Representação de gloriosos textos tirados do Sagrado Texto o A Nau do Filho de Deus*) y António Ribeiro Chiado (*Auto de Gonçalo Chambão*) y otros de los que no se conserva pieza alguna como Fernão Mendes (*Auto do Nascimento de S. João*), Gil Vicente de Almeida (*Auto da Donzela da Torre*), Frei António de Portalegre (*Meditação na inocentíssima Morte e Paixão de N.S. Jesus Cristo*) o Francisco Vaz (*Auto da Paixão*). A esta larga serie de títulos, que no pretende ser exhaustiva, habría que añadir el de las representaciones hechas en las “naus” portuguesas que viajaron hasta la India y Brasil. Vid. Mário Martins, S.J., *Teatro Quinhentista nas Naus da Índia*, Lisboa, Edições Brotéria, 1973 y Carlos Francisco Moura, *Teatro a Bordo de Naus Portuguesas. Nos Séculos XV, XVI, XVII e XVIII*, Rio de Janeiro, Instituto Luso-Brasileiro de História, Liceu Literário Português, 2000.

COMUNICACION Y BILINGUISMO EN EL TEATRO PORTUGUES DEL SIGLO XVI

AUTOR	TÍTULO	FECHA	PERSONAJES que hablan castellano	Problemas de Comunicación
Anónimo	<i>Auto de Deos Padre, Justiça e Misericórdia</i>	¿? anterior a 1536	Pastores	
Baltasar Dias	<i>Auto do Nascimento</i>	anterior a 1542	Pastores	
Afonso Álvares	<i>Auto de Santiago, Auto de Santa Barbara, Auto de San Vicente</i>	anterior a 1587	Pastor-Serrana Pastores Romanos (llamados fariseus)	*
António Prestes	<i>Auto da Ave-Maria, Auto do Mouro Encantado</i>	alrededor de 1570	Diablo Moro	
Jorge Pinto	<i>Auto de Rodrigo e Mendo</i>	anterior a 1587	D. Rodrigo (bajo disfraz de albañil)	
Luís Vaz de Camões	<i>Anfitriões, El-Rei Seleuco Filodemo</i>	(1587) (1645) (1587)	Sósias-Mercúrio Físico-Bobo Pastor-Bobo	
Simão Machado	<i>O Cerco de Diu, Comédia da Pastora Alfea</i>	1601	Musulmanes Pastores galantes y pastores rústicos	*
António de Lixboa	<i>Auto dos dous ladrões</i>	1549 o anterior?	un alguacil	
Joam de Escovar	<i>Auto de Florença</i>	1561	Personajes alegóricos: Ventura y tres sabios cantores	

AUTOR	TÍTULO	FECHA	PERSONAJES que hablan castellano	Problemas de Comunicación
Sebastião Pirez	<i>Auto da Bella Menina</i>	¿primera mitad del XVI?	Vicente: pastor representador, guarda del pomar y de la dama	
Anónimo	<i>Auto dos Sátiros</i>	anterior a 1557	Príncipe de Austria, su criado, su padre, un bobo	*
Anónimo	<i>Auto do Duque de Florença</i>	anterior a 1560	Personajes principales: nobles y sus criados	*
Anónimo	<i>Farsa Penada</i>	¿? Index de 1624	Pastor representador	
Anónimo	<i>Auto de D. Fernando</i>	¿?	Un castellano pretendiente de la moza	
Anónimo	<i>Auto dos Enanos</i>	¿?	Doña Paula (dama enamorada), los enanos, un castellano y su criado bobo	*
Anónimo	<i>Auto de dom Luís e dos Turcos</i>	1572	Doña Clara, D. Luís, criados y moros	*
D. Francisco da Costa	<i>Representação ao Nascimento</i>	¿?1584-1585	Pastores (Plasêncio y Floredo)	
Jorge Ferreira de Vasconcellos	<i>Ulyssipo,</i> <i>Comédia de Aulegrafia</i>	1547? 1548-1554	Alcahueta “Sevilhana” Agrimonte, Xarales (criado)	*

Bilingüismo y problemas de comunicación en el teatro post-vicentino

Insistiremos una vez más en que lo habitual en el uso bilingüe es el seguimiento del modelo vicentino, con lo que las razones que lo explicaban en el caso del Mestre, según Paul Teyssier, siguen siendo válidas para los continuadores. De modo que hablarán en castellano los pastores de Baltasar Dias en el *Auto do Nascimento*, los de Afonso Álvares en el *Auto de Santa Bárbara* y los de Francisco da Costa en el también llamado *Representação ao Nascimento*.²⁷ Todos ellos siguen un modelo precedente que tiene sus primeros ejemplos en el teatro español de la segunda mitad del XV.²⁸ También es el español la lengua de algunos de los cortesanos y nobles de este teatro post-vicentino como, por ejemplo, el duque y su amada en el *Auto do Duque de Florença*, el príncipe de Austria en el *Auto de los Sátiros*, doña Paula del *Auto de los Enanos* o doña Clara del *Auto de D. Luís e dos Turcos*, además de algún que otro castellano, como el fanfarrón del *Auto de D. Fernando* o los criados españoles de don Luís en el *Auto de D. Luís e dos Turcos*.

Los casos en que se rompe la constante vicentina del buen entendimiento entre personajes por causa de la lengua pueden agruparse de acuerdo al efecto buscado en cada pieza. Así tendremos al menos tres grupos: efecto cómico, crítica anticastellana y la mezcla de ambas intenciones.

1.- Confusiones o equívocos de intención cómica, caracterizadoras del tipo rústico y simple

Afonso Álvares, en el *Auto de Santiago*, a diferencia de sus piezas hagiográficas, nos presenta la peregrinación al monasterio español de Guadalupe de un cautivo portugués, liberado milagrosamente por Santiago de su amo musulmán. En el camino, ya por tierras españolas, se produce el encuentro con un Pastor, quien confunde al peregrino y a su acompañante con unos gitanos que albergó durante la noche y le robaron, según cree, su hatillo. Esta escena de encuentro es la que contiene el equívoco lingüístico, dado que el rústico confunde la lengua portuguesa de los peregrinos con la lengua de los gitanos.²⁹

²⁷ En relación a esta pieza, señala el editor, su vinculación a las representaciones ligadas a los misterios litúrgicos de Navidad que tiene tantos precedentes en la literatura teatral española y portuguesa. Sin embargo, tiene como particularidad la pieza de Francisco da Costa la carencia completa de movimiento escénico.

²⁸ Ver Morales López, Humberto, *Tradición y creación en los orígenes del Teatro Castellano*, Madrid, Ediciones Alcalá, 1968.

²⁹ Citamos según la edición de Juan M. Carrasco González, *op. cit.*, págs. 74-75. La cursiva es nuestra.

“Pastor: ¡No curéis de os conjurar,
ni hablar!
¡Mi hato, sacalde afuera,
que si me hazéis ensañar,
por Dios que os haga saltar
los caxcos de la mollera!

Romeiro: Não torves nossa tenção
e devaçãõ.
Não sejam tão importuno.

Pastor: ¿Que sois dos y yo soy uno?
Pues yo os juro al rabadão
que no os he miedo ninguno.
¡Cuerpo del cielo sagrado,
aquillotrado!
¡Bien sabéis la germanía!
¡Después que me havéis robado
y enlodado,
me habláis en romaría!

Romeiro: Tens muito pouco saber
entender.
Pouco sintes da prudência!

Pastor: *Si vais hazer penitencia,*
primeiro havéis de bolver
lo que se deve a consciencia.”

Una vez aclarada la confusión gracias a la intervención de la Serrana, compañera amorosa del rústico, el diálogo entre portugueses y españoles no siente la diferencia de lenguas. En este caso, el principio de verosimilitud funciona en varios elementos: el punto del encuentro entre los peregrinos y el pastor se produce en tierras españolas y, por ello puede ser comprensible la dificultad del autóctono, el pastor, para entender la lengua de los peregrinos portugueses. El equívoco consigue acentuar el carácter simple del pastor y, en cierta medida, diferenciarlo del de su compañera, la Serrana, que no tiene problemas para entenderse con los extranjeros y, más importante aún, aprecia el valor religioso de su viaje.

Volvemos a encontrar este tipo de equívocos de efecto cómico en la pieza anónima *Auto do Duque de Florença*, donde la distribución de las lenguas es prácticamente a favor de la castellana, debido al principio de jerarquía lingüística: hablan castellano los personajes nobles y sus criados, pero también al de verosimilitud, pues

la acción se desarrolla fuera de Portugal (Italia y España). En su viaje por tierras portuguesas, donde el padre de la dama Gracibelia, enamorada del Duque de Florença, quiere meterla a monja, se encuentran con personajes que hablan portugués, pero los problemas de comunicación aparecen sólo cuando la dama extranjera intenta hablar con los criados campesinos de la finca donde se hospedan. Lamentando su mala fortuna, que la ha separado de su amado, la dama exclama:³⁰

“Gracibelia: ¡Oh fortuna pues ansi
tienes conmigo contienda,
manda la muerte por mi.
Abegam: Que venha a morte por mi
nam me faleis vos aqui
vasconso que eu não entenda.”

El criado, que entiende con dificultad el castellano, lo equipara al vascuence, con el sentido que el adjetivo tuvo y aún mantiene en portugués, significando cualquier lenguaje ininteligible.³¹

Cuando hace su aparición en escena el Duque, que sigue el mismo recorrido buscando a su amada, éste tiene idéntico problema con otro de los criados rústicos de la misma finca:

“Duque: Hermano a un estrangeiro
dareys agoa si ay alguna
Bras: Que pede señor herruma,
nam mora aqui carpinteyro.
Duque: Para mi todo es fortuna.
Agua pido hermano mio.”

Estos mínimos equívocos lingüísticos perseguirían un efecto cómico, en que la diferencia de clase social se ve subrayada como causa fundamental de la dificultad de comprensión de la lengua del «otro».

2.- Efecto cómico unido a crítica lingüística

Más desarrollado es el efecto cómico que se consigue en las siguientes piezas, donde aparece unido a una tímida crítica de tipo lingüístico que podríamos sintetizar de la siguiente manera: “en tierras de Portugal hay que hablar portugués”.

³⁰ Reproducimos el texto facsímil de la edición de Carolina Michaëlis de Vasconelos.

³¹ *Novo Aurélio, Dicionário da Língua Portuguesa*, s.v. vanconço: “Linguagem ininteligível”, además de en una primera acepción ser equivalente de “basco”.

Así en el *Auto dos Enanos*, los personajes principales, doña Paula y don Silvano, ejemplo de matrimonio entre española y portugués, llegan a una quinta, propiedad de don Silvano. El noble deja allí a su mujer al cuidado de unos criados, mientras se adelanta para preparar la llegada de la dama a casa de su padre con todos los honores que como esposa merece. Como en el caso del *Auto do Duque de Florença*, la conversación entre doña Paula y los criados portugueses transcurre en el jardín de la finca y las confusiones son varias en esta escena, donde los criados no entienden algunas palabras castellanas e invitan a la dama a aprender portugués si va a vivir en Portugal:³²

“D. Paula: No teneis aqui jazmines
para hazer una guirnalda.
Gil: ¿que diz, chamanos roines?
Marcial: mas diz que nam tem chapines
que lhe alevanteis a fralda.
D. Paula: No digo esso valga os Dios,
no entendeis?
Marcial: nam senhora
*se vos falar como nos
logo nos entender vos
e responder logo essora.*
Gil: *Quem sentar de Portugal
entender com o Português,
e o mouro co francês
porque se é seu natural.*
D. Paula: bien hablais.
Gil: isso es ingres,
D. Paula: Aquestos quatro pilares
de que sirven.
Gil: los pojares
quando nostro amo vem ca,
sentasse a gente que cansa,
D. Paula: los pilares no se alcança
Marcial: Os pilares senhora, ya ya,
quando ca vem ho senhor,
geitão por cima hum cubritor,
por amor de la sol fa.

³² Edición facsímil de Carolina Michaëlis de Vasconcelos. La cursiva es nuestra.

D. Paula: Quedará esto sombrío,
 Gil: que nam senhora nam see
 este lugar doentío.
 D. Paula: Sin tí o dulce amor mío
 de ningun bien gustaré.
 La fuente es de ricos caños.
 Gil: que nam geitã aquy paños,
 (...)”

Entre el resto de los personajes no se dan estas confusiones aunque entren en diálogo lusoparlantes con hispanoparlantes. La diferencia social viene a ser de nuevo subrayada por medio de los inconvenientes lingüísticos para una buena comunicación.

Semejante es la escena que encontramos en la *Comédia da Pastora Alfea* de Simão Machado, comedia de corte pastoril, como es bien sabido. En esta pieza hallamos como trama central los problemas amorosos entre pastores galantes y, también, entre pastores rústicos, criados de los primeros, en un ambiente y paisajes bucólicos, unidos a elementos fantásticos como la presencia de un sabio encantador, un salvaje guardián de un castillo, un centauro que secuestra a las delicadas pastoras, una fuente del olvido, una esfinge que ayuda a los pastores y el amor personificado que concluye casando a cada oveja con su pareja.

En lo que al bilingüismo se refiere, entre los pastores galantes y refinados lo habitual es la pareja de lusoparlante con hispanoparlante sin que entre ellos se dé ningún problema de comprensión. No sucede así con los pastores rústicos. A pesar de tener los mismos problemas amorosos (Tomé enamorado de Madalena que a su vez está enamorada de Gonzalo, quien ama a Catalina, la cual siente pasión por Tomé), todos hablan portugués y no entienden, en un primer encuentro, el castellano hablado por un personaje de su misma condición y oficio, el pastor Benito, con quien se encuentran en el monte:³³

“Benito: Que es esto que estáis haziendo
 Por ventura estáis riñiendo
 Dexad ya de pelear,
 Porque os quiero preguntar
 por un fiero monstro horriendo.

³³ Edición de la pieza de Frêches, Claude-Henri, *Introdução ao Teatro de Simão Machado*, Lisboa, O Mundo do Livro, 1971, pág. 65.

A venido por acá
El medio bestia dizi,
Tomé: Que diz este.
Ben. juro a mi
Que he de huyr cara aculha,
si el assoma cara alli,
Tomé: Que bistrinsa este murganho,
A lingragem de Castella
E eu cachopo tamanho
Que nom sei trincar por ella,
por mais que a isto me amanho.
Gonçalo: *la questar vos Pertigal*
Palrar como Pertigues,
Que esta lingoagem he bosal
Benito: No me entiende, digo ques
Un hombre medio animal,
Tomé: Que diz miser cucumello.
Benito: Tiene cola.
Tomé: Tem escola
Benito: Aun se me espelusa el pello.
Gonçalo: Que diz.
Tomé: Falla em escabelo
Não lhe entendo otra parola.”

Tanto los pastores portugueses como el castellano emplean, cada uno en su lengua, un registro “hipercharacterizado” a través de términos dialectales, arcaísmos y el recurso constante a juramentos.³⁴

La falta de entendimiento les caracteriza dentro del escalafón social bajo al que pertenecen, pero además a través de estos personajes rústicos, como sucedía en la pieza anterior, se expresa el deseo o la queja que tan bien sintorizaría con la opinión del pueblo llano: “*la questar vos Pertigal / Palrar como pertigues*”.

34 Claude-Henri Frèches, en su *Introdução ao Teatro de Simão Machado* (pág. 30) comenta en relación a este registro rústico:

“Notável o facto de o português estar cheio de provincianismos, muito provavelmente artificiais. Reconhece-se neste uso linguístico a durável influência vicentina: tal maneira de expressar-se já faz parte, por assim dizer, da máscara tradicional dos camponeses no teatro.”

Pese a esta caracterización rústica, el castellano de Benito está muy alejado del sayagués empleado por Encina, Lucas Fernández o el propio Gil Vicente en sus primeras obras.

3.- *Crítica lingüística unida a la crítica anticastellana*

En el anónimo *Auto dos Sátiros*, como en otras piezas que encuentran su filiación en el *Don Duardos* de Gil Vicente, aparece glosado el tema del noble extranjero que, desesperadamente enamorado, se hace pasar por un humilde jardinero para estar junto a su amada.

Flerisel es hijo del príncipe de Austria. En la pieza habla y es castellano, como demuestran las frecuentes alusiones a su origen español. En una visita a una ciudad portuguesa quiere conocer el palacio de un conde, famoso por su grandeza y bella construcción. Allí se encuentra casualmente con Vlinea, hija del conde, e impresionado por la dama, decide, para poder volver a verla, hacerse pasar por simple jardinero que pide trabajo en su casa.³⁵

Ambientada en Portugal, los personajes son mayoritariamente portugueses, salvo el príncipe y su criado, un bobo que sirve de correo y, al final de la pieza, el padre de Flerisel que ha ido a Portugal en su busca. El joven castellano se entiende bien con todos, salvo con el *pomareyro* responsable del jardín donde ha de trabajar, quien muestra una actitud fuertemente anticastellana. Así, cuando el amo se lo presenta como un joven compañero que le descargará de trabajo, lo recibe de buen grado hasta que le oye hablar español:³⁶

“Pomareyro: (...) chegay, ratinho, chegay
e hum par de passos day;
veremos se tendes geyto.
Amo: Eylo la he muy geytoso,
nam ahy mais, pomareyro.
Pomareyro: Passea muy gracioso.
Ratinho: Tomará officio gracioso,
campeará bem no terreyro.
Amo: Aqui, mancebo, vou vendo
que acabareis bem o anno.
Flerisel: Solo esso hazer pretendo.

35 La pieza se desarrolla bajo la forma del teatro dentro del teatro, de manera que la historia novelesca no es más que una representación teatral que presencian otros personajes, propietarios de la casa donde se representa y sus invitados. Sobre este aspecto del teatro en el teatro puede verse el estudio de M^a Idalina Resina Rodrigues, “O Teatro no Teatro: a propósito de *El-Rei Seleuco* e de outros autos quinhentistas”, en *Estudios Ibéricos da Cultura à Literatura*, Lisboa, Ministerio da Educação-Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1987, págs. 133-153.

36 Citamos de la edición de Eugenio Asensio, “Una pieza desconocida del siglo XVI: El *Auto dos Sátiros*”, *Bulletin d’Histoire du Théâtre Portugais*, 1, 2, Lisboa, 1950, págs. 195-249.

Pomareyro: *Digo que o nam entendo
esse vilam castelhano,
e levayo logo dhy,
nam me esteja aqui mais ponto:
ysto me trazeis aqui?*
(...)

Ratinho: Castelhana, dizei ora eixada.

Flerisel: Açada.

Pomareyro: He cousa escusada:
amo, nam pode ficar.

Flerisel: No entendéis mi lengoage?
amor es lo que discanta:
será la culpa del traje.

(...)

Pomareyro: Amo, o castelão ratinho
se aquy entra, he por demais;
lançalo fora, daninho.
E mais tempo não gastemos,
levayo logo essora.

(...)

Ratinho: Se o castelhano aquy cea,
pardeos, Gil nam gentaraa.”

La decisión queda en manos de la señora Vlinea, ante quien el pomareyro presenta las mismas razones lingüísticas que impiden el entendimiento con el nuevo empleado:

“Vlinea: Achais lhe mais algum dano
que por yssso desmereça?

Pomareyro: He, senhora, castelhano
e não tancharey nhum anno
tal lingoagem na cabeça.”

El problema de la comunicación lingüística se convierte en el centro de toda una escena:

“Flerisel: Porque no agradaré
a los de su señoría,
que pienso ya que no quieren
procurar de mentender.

(...)

Pomareyro: (...)

lançemno sem mais conselho;

nam he necessario mais:

pera que he hablar con el?

sam na lingua bestiaes.

(...)

Vlinea: Pomareyro bom sera

que aqui fique com tudo;

por tempo vos contentará.

Pomareyro: Vossa senhoria se quer,

façasse sua vontade,

mas, a lhe falar verdade,

cuidar eu de o entender

será tudo vaydade.”

Por otra parte, en distintos momentos del desarrollo de la pieza se insiste en el tema de la rivalidad luso-española y en la imagen negativa que existe de los españoles entre algunos portugueses, a veces con ligeros tintes de comicidad que le restan gravedad a la oposición, por ejemplo mientras trabajan el príncipe y el *ratinho* ayudante entablan el siguiente diálogo:

“Ratinho: Faldel, olha que te digo:

ha muyta gente em Castella?

Flerisel: Y esso pera qué es, amigo?

Ratinho: Porque, se nam for perigo,

determino andar por ella.

Flerisel: El peligro es mui pequeño,

mas brava gente ay en Castilla.

Ratinho: Soo por isso me detenho,

que com peleyjões nam mavenho,

(...)

Flerisel: Los hombres no son crueles

allá, como te parece,

sino con quien lo merece.

Ratinho: Digo que sam infieles

e a fe nam nos conhece,

e mais nysto nam ha engano,

joo nam irey la desta vez.

Flerisel: Cálhate, loco vilhano.

Ratinho: Falais la todos castelhanos?

Flerisel: No hablan sino portugués.

Ratinho: E pois tu como o nam falas?
Digo che que nam te creo.
Flerisel: Solo porque lo desseo.”

En la caracterización del pomareyro Bras Flores el anticastellanismo es un rasgo fundamental que surge en distintas ocasiones. Así, creyendo que Flerisel corteja a Floriana, amiga del pomareyro, éste lanza algunas opiniones negativas sobre los castellanos:

“Pomareyro: (...) que homens sam os castelhanos
pera se fiar ninguem!”

En otro momento, increpa a Floriana, porque corresponde al supuesto cortejo de Flerisel:

“Pomareyro: Com vosco, dona guarrida;
sois portuguesa fingida,
se a Castija quereis bem.”

Además le parecen imposibles las buenas relaciones luso-españolas:

“Pomareyro: Jesu, quanto castelhano
trouxe o conde a esta terra!

(...)

Nam me fio destas gentes:
castelão co portugues
nam fazem bom cerapez;
falam se por antre dentes
com os corações ao revés.”

El anticastellanismo de este personaje no tiene un ejemplo similar en ningún otro personaje de las piezas post-viceñinas que conocemos,³⁷ ni siquiera es equiparable a la crítica a la que se somete al castellano fanfarrón de la comedia *Aulegrafia* de Jorge Ferreira de Vasconcelos. En esta última, pieza en prosa de corte celestinesco, *Aulegrafia* trata de convencer a su sobrina Filomela para que acepte el cortejo de un joven hidalgo, Grásidel de Abreu, pero a esta acción principal se unen muchas otras secundarias. La que nos interesa en relación al bilingüismo es una de estas escenas secundaria, donde dos hidalgos portugueses se encuentran por la calle a un castellano, huido de su patria por razones oscuras, y entablan con él una conversación sobre su procedencia, su oficio y las razones de su llegada a Portugal. Comienza así una escena de “castellano” que repite algunos ingredientes de las escenas de “portugués”

37 Su dificultad para entender el castellano procede no sólo de su pertenencia al pueblo llano, sino también de su fuerte nacionalismo portugués.

del teatro español de la misma época, como por ejemplo, la alabanza de Castilla y el menosprecio de Portugal, la actitud de altanería y el desdén hacia los interlocutores, etc.³⁸ Algunos elementos novedosos de la escena de Ferreira de Vasconcellos sería la discusión sobre la lengua castellana y su empleo en Portugal, excesivo en opinión de los personajes portugueses, que realizan así una ejercicio de autocensura:

“Artur: Somos tão incrinados à lingua Castelhana, que nos descontenta a nossa, sendo dina de mayor estima, e não ha antre nós quem perdoe a hua trova Portuguesa, que muytas vezes he de vantagem das Castelhanas, que se tem aforado com nosco, e tomado posse do nosso ouvido que nenhuas lhe soaõ melhor: em tanto, que fica em tacha anichilarmos sempre o nosso, por estimarmos o alheyo.”³⁹

En cierto momento del diálogo, el castellano no entiende una palabra portuguesa y la aclaración vocabular desencadena de nuevo la crítica lingüística, centrada en este caso en el nulo esfuerzo que los españoles hacen por hablar portugués en tierras portuguesas:

“Artur: Sei que ouvestes lá algumas desevenças.
Agrimonte: No entiendo señor: que llama desavenças?
(Germinio: Samos Gregos para elles, e o dia que entramos em Castela, cumpremos trocar a lingoagem, porque nos entendão, e assi o fazemos, e elles de brutos, e maçoarraes, em toda a sua vida alcanção a nossa, vivendo antre nós.)”⁴⁰

Quizá sea éste el caso, de entre todas las obras vistas, en que el tipo del castellano aparece con los rasgos fundamentales del estereotipo iniciado en el teatro portugués por Gil Vicente en el *Auto da Índia*: fanfarrón y poeta. El proceso de ridiculización del tipo nacional “castellano” es evidente en Agrimonte y, por ello, podemos relacionar su naturaleza cómica con la función catárquica (intrínseca al teatro y en particular a la comedia) que se resuelve, tal vez, en una especie de sentimiento de superioridad entre el público portugués ante la actitud orgullosa y despreciativa tradicionalmente atribuida a los vecinos españoles.⁴¹ Pero también es ésta la obra dramática que

38 Sobre esta similitud en las escenas de portugués y castellano, ver nuestro trabajo “Personajes castellanos en el teatro portugués del XVI: El tipo del castellano fanfarrón y poeta”, art. cit., págs. 126-127.

39 Edición de António A. Machado de Vilhena, Jorge Ferreira de Vasconcelos, *Comédia Aulegrafia*, Porto, Porto Editora, 1968, págs. 128 y 133.

40 Ibidem.

41 Sobre la catarsis cómica puede verse el estudio de Aída Díaz Bild, *Humor y Literatura: entre la Liberación y la subersión* (Santa Cruz de Tenerife, Univ. de la Laguna, 2000), que recoge y comenta las diversas teorías existentes sobre el análisis de las emociones que el teatro, en especial la comedia, pretende despertar en el público. En concreto las explicaciones de Dana F. Sutton en *The Catharsis*

mejor sintetiza la corriente de opinión en defensa del uso del portugués frente al castellano, como podemos concluir de los ejemplos recogidos.⁴²

4.- Varios efectos

En muchos aspectos que tienen que ver con el bilingüismo, la pieza anónima *Auto de Dom Luís e dos Turcos* es la más rica e interesante.⁴³ Por un lado encontramos en este auto algunas críticas a la lengua castellana, por ejemplo, cuando Fernam Gil, criado portugués de D. Luís, discute con Mena, criado español:⁴⁴

“Mena: Pareceys hombre de paja
andad que os llama my señor.
Fernam Gil: Vos nam dizeis nimigaja
rapagão, lingoa de graja
criado de volteador.
(...)”

of Comedy (London, Rowman&Littlefield Publishers, 1994) sobre el proceso catártico, ampliamente comentadas por la autora de este estudio, permiten su confrontación con el efecto buscado en esta escena de “castellano” de la Comedia Aulegrafia:

“Sutton describe con gran minuciosidad claridad el proceso catárquico, que para él es esencialmente un proceso de ridiculización. Lo primero que hay que hacer es buscar un tema que despierte sensaciones desagradables en el espectador, y que se convertiría en el «target» o blanco del humor, y crear un sustituto cómico que lo represente. Éste puede ser una persona, una cosa, una idea, una situación, etc.El equivalente ridículo cumple una doble función referencial, ya que no sólo reproduce aquello que origina sensaciones negativas en el individuo, sino que también es capaz de evocar estas emociones para que así puedan ser purificadas. (...) El sustituto cómico, pues, ha de parecerse a su equivalente real para poder generar sentimientos adversos y ser gracioso para producir la risa purificadora. Sutton insiste en que sólo puede haber proceso catártico cuando se percibe semejanza entre el sustituto cómico y su blanco o víctima (...). Sutton explica que la razón fundamental por la que el sustituto ha de poseer cualidades ridículas es porque así se puede estimular al espectador a adoptar una actitud de superioridad ante él. Se trata de una estrategia para evitar que el sustituto evoque demasiados sentimientos desagradables y la situación llegue a resultarle dolorosa para el individuo. Con otras palabras, es fundamental que el público se sienta emocionalmente a salvo.” (págs 78-79)

42 Según Eugenio Asensio, la actitud de Vasconcellos en relación a la “Questão da Língua” es, frente al español, “una actitud recelosa, que va en aumento en las obras siguientes. Este recelo vigilante no excluye una profunda admiración y un intenso aprovechamiento de la literatura castellana. El tributo que se negaba con el labio, se pagaba con la obra.” (Edición de la *Eufrosina*, pág. L)

43 Así es hasta el punto de que, como señala su editor italiano, Giuliano Machi, la diversidad de lenguas en esta obra es “una sorta di *leit-motiv* ricorrente dall’inizio alla fine dell’auto”. *Auto de Dom Luís e dos Turcos*, Roma, Edizioni dell’Ateneo, 1965. En su estudio introductorio se refiere al plurilingüismo de la pieza en las páginas 32 a 41.

44 Citamos siguiendo la edición de Giuliano Machi, págs. 63-64.

Concluye Fernam Gil en monólogo mezclando sentimientos nacionalistas con el uso de las lenguas:⁴⁵

“Jesu que terra he esta terra!
 Não creio que há melhor res
 que quem he bom português
 asim na paz e na guerra
 viva Portugal hua vez!
 Mal me entendo com Castija.
 Ja meu primo entende todos
 mas a hum bom he cousa rija
 usar nunca pelos modos
 de una mala sevandija.

Mas tem Castella hum engano
 que me tras assaz confuso
 como o niño he dum anno
 loguo aprende o castejano
 o qual he muito mao uso.”

Mientras que los nobles se enamoran y casan, entre los criados hay un fuerte enfrentamiento de carácter nacionalista. Pero incluso cuando se insultan se entienden.⁴⁶

“Mena: Vos, villano, estais muerto!
 Bras: Nam ja de vós, castelhano!
 Mena: A, don português villano!
 Bras: A, don castellano puerco!
 Mena: A, don ceboso!
 Bras: A, marrano!”

Los problemas comunicativos por causa de la lengua empleada se producen cuando los criados portugueses cautivos no consiguen expresarse correctamente en el español de los moros, de manera que, cuando Bras Lourenço ou Lopeanes hablan con el turco Solimo, lo hacen de nuevo en una especie de “lengua franca” de base española,⁴⁷ mientras que los turcos se expresan en perfecto castellano:

⁴⁵ Idem, págs. 66-67.

⁴⁶ Idem, págs. 74-75.

⁴⁷ Quizás el rasgo más evidente de este español de los moros, reproducido en esta obra en algunos pocos versos, sea el uso de los verbos en infinitivo, rasgo que encontramos también en piezas españolas como la comedia cervantina *El trato de Argel* donde dos muchachillos moros se burlan de los esclavos españoles gritándoles: “¡Don Juan no venir, acá morir!”

Solimo: Qué hablas? Toma la açada!
Lope: A mi dizer que los mouros
sentar gente muito honrada.
Solimo: Queda y haze lo que digo!
Lope: Que mi hazer.
(...)
Bras a Solimo: Andar vos que mi fazer.
(...)
Bras: My ser mudo não fallar.”⁴⁸

Al hablar de este modo, los criados realmente pretenden estar expresándose em “algaravia” (o lengua de los moros), como ellos mismos la denominan:

“Lopeanes: Se perguntarem quem somos?
Bras Lourenço: Dizer vós na algaravia
ser gente de Berberia.”

Algo del léxico de esta lengua sabemos a partir del diálogo entre los dos criados, donde a las preguntas del más reciente cautivo el otro responde con términos realmente árabes y no con el español que el público oye en escena. La conversación tiene una función cómica evidente basada en el equívoco lingüístico:⁴⁹

“Bras Lourenço: E vós sabeis ja fallar
como mouro de Turtuam?
Ao pão como chamar?
Lopeanes: Al hobis
Bras Lourenço: Alcofas chamão ao pão!
E ao mel?
Lope: Melahar.
Bras: Dizei, aas igrejas d’elles
como lhe chamam?
Lope: Mesquitas.
Bras: Olhai os perros! Mosquitas
bem he Mafamede, e elle[s]
pior que moscas malditas!
Dizei no fallar christão
a vos como vos chamar?”

⁴⁸ *Auto de Dom Luís e dos Turcos...*, págs. 108-109.

⁴⁹ *Idem*, págs. 111-112.

Se crea así la ilusión teatral de que realmente el castellano de los moros es otra lengua. La oposición *algaravia / falar christão* se sirve como recurso escénico del cambio de lengua, en suma, del bilingüismo español-portugués. Pero la situación lingüística es aún más compleja si pensamos que el mismo criado, Bras Lourenço, que no consigue entender el español de los moros, al inicio de la obra sí entendía el de su ama, D. Clara, e incluso conseguía intercalar algunas palabras y frases en español en su dicción, dado lugar a lo que sería un ejemplo bastante antiguo de portuñol:⁵⁰

“Bras Lourenço: Não se arrime a my agora
 tengase en si si quisiere!
 Dona Clara: Valgame Dios!
 Bras Lourenço: Valh’embora!
 Esteja queda senhora:
 nam sei quem vejo, espere!
 Venga passito, callada
 tenga mano, no se assombre!
 Dona Clara: Blas Lorenço.
 Bras Lourenço: No me nombre!
 Dona Clara: Y pues?
 Bras Lourenço: Que não es nada:
 antojose me ser hombre.
 (...)
 Dona Clara: A do vais?
 Bras Lourenço: Mirar lo canto.
 (...)
 Dona Clara: No sentis venir hablando!
 Bras Lourenço: Es verdad, em boina fe!
 Dona Clara: A do vais?
 Bras Lourenço: Yo estaré
 de ca de longe, mirando
 nam me achem com Sua Merce.”

En resumen, nos encontramos en esta obra con un amplio abanico de situaciones lingüísticas, entre las que destacan, por representativas de estamentos sociales diferentes, la de un personaje perfectamente bilingüe, D. Luís, como corresponde a

⁵⁰ El editor italiano del auto, Giuliano Macchi, se refiere a la “sensibilità linguistica” del personaje de Brás Louenço que “durante il primo atto, che si svolge in Castiglia, Brás, influenzato dall’ambiente, parla spesso un curioso linguaggio misto di spagnolo e di portoghese”. *Op. cit.*, pág. 36. Páginas del texto reproducido 85-86.

su condición de noble, que emplea portugués y castellano según las necesidades; en segundo lugar, la del criado Bras Lourenço que tiene el portugués como lengua materna, pero también consigue hilvanar algo de castellano con su ama, D. Clara, algo de “lengua franca” con el Patrón italiano del barco donde todos viajan y algo de castellano-algarvia o castellano de los moros, durante su cautiverio. Don Luís, como noble que es, entiende todas las lenguas y sólo necesita expresarse con aquellas de prestigio. El criado, dejando al margen el portugués, usa los registros marginales y las formas incorrectas de dichas lenguas.

Este auto nos ofrece la mejor prueba de que la lengua sirve para crear una ilusión teatral donde se superponen oponiéndose:

diferencia de lenguas / diferencia de nacionalidad
diferencia de lenguas / diferencia de clase social.

Así, doña Clara se entiende bien con el príncipe moro, apesar de la diferente nacionalidad, porque son de la misma clase social. El criado Bras Lourenço consigue entender el castellano de D. Clara, aunque no se exprese correctamente en él, porque pertenecen al mismo ámbito cultural, pero no comprende el de los moros, porque la suya y la de los musulmanes son culturas muy alejadas.

A modo de conclusión, a partir de esta obra podemos extrapolar lo que sería un dibujo bastante aproximado del bilingüismo real que conocemos por otras fuentes no propiamente literarias y que el teatro popular reflejaría: la nobleza portuguesa no sólo entiende perfectamente el castellano, además puede hablarlo correctamente, mientras que las clases populares, representadas por los pastores rústicos, por los criados como el pomareyro Bras Flores o Bras Lourenço, por el escudero Fernam Gil y otros tantos, entienden, a veces con dificultad, y consiguen expresarse en castellano sólo mezclándolo con su propia lengua. De esta dificultad nacería un clima de opinión entre el público no cortesano en defensa del portugués, opinión que apunta tímidamente en algunas piezas, unida siempre al efecto humorístico.

Si bien el número de casos de confusiones o dificultades para entender la lengua extranjera son escasos en el conjunto del corpus bilingüe post-vicentino, es evidente que el espectáculo teatral difunde esta opinión en forma de queja, la cual tiene su paralelo en los ambientes cultos y humanistas en forma de controversia: defensores de la lengua nacional como “confirmação de uma consciência nacional”, por un lado, y por otro, partidarios de las ventajas que el uso del castellano comportaba. El teatro amplía el ámbito de esta discusión, al referirse no sólo al empleo de la lengua portuguesa en literatura, sino también en el trato social.

La dificultad de datación de algunas piezas impide sacar conclusiones de tipo cronológico, pero con bastante seguridad se ha apuntado como fecha de composición la

segunda mitad del siglo XVI para las siete obras estudiadas. Estamos, pues, muy próximos al momento en que, inevitablemente, se producirá la sustitución del auto nacional por el teatro en español.

Con el objetivo concreto de servir a la crítica anticastellana, la coincidencia entre al menos tres piezas permite suponer que el discurso sobre el otro (el castellano) elegido por autores diferentes se asienta necesariamente sobre una imagen formada o en formación. Dicha crítica encierra un elemento del estereotipo del castellano que puede enunciarse como “el castellano, en esencia orgulloso y altanero, no se esfuerza por conocer otra lengua que no sea la suya”.⁵¹ La plasmación más explícita de dicha crítica aparece en la intervención del personaje Germinio en la obra de Jorge Ferreira de Vasconcelos, autor estrechamente ligado al nombre de António Ferreira, quien representaría, junto a los gramáticos, la línea culta en la defensa del uso del portugués en las letras. En este sentido el estereotipo que se traslada al personaje teatral sirve para identificar al público en una opinión que estaría bastante difundida,⁵² cuya vigencia puede incluso rastrearse hasta nuestros días.⁵³

Bibliografía

- Asensio, Eugenio, “El teatro de António Prestes”, *BHTP*, V, 1954, págs. 89-145.
Castelo-Branco, Fernando, *Lisboa Seiscentista*, Lisboa, 1969.

-
- 51 Siempre son personajes portugueses los que, dada la necesidad, pasan a expresarse en castellano: así don Rodrigo, para fingir ser un humilde trabajador castellano en el *Auto de Rodrigo y Mendo*, D. Luís, para hacerse pasar por hermano de su amada, en el *Auto de D. Luís e os Turcos*. No hay en el teatro del siglo XVI ningún caso en que un hispanohablante pase a emplear el portugués, pero sí lo hay en el teatro español del siglo siguiente, concretamente en Tirso. Cf. M^a Idalina Resina Rodrigues, art. cit., págs. 284-289.
- 52 En relación a la función del estereotipo sobre otras naciones, vienen muy al caso las palabras de Nora Moll (art. cit., pág. 364):
(...) dichos estereotipos actúan de manera tal que acentúan el proceso de identificación del lector con los personajes de ficción, identificación que lo une a los otros lectores y que hace homogéneo a un público nacional.”
- 53 Al tiempo de concluir este trabajo, aparece publicado en Portugal un volumen (*Reflexões de um Espanhol em Portugal*, Lisboa, Dom Quixote, 2004) en que el autor, Federico J. González, experto en marketing y director de la sede en Lisboa de una compañía española, reflexionaba, sin grandes pretensiones analíticas, sobre las diferencias de ser, de pensar y de actuar en el trato social entre españoles y portugueses. Una vez más encontramos confirmado el rasgo fundamental del estereotipo español: el orgullo. Constata el autor con diferentes ejemplos que “a maioria das anedotas que existem em Portugal sobre os Espanhóis, que são muitas, se centram neste marcado orgulho dos Espanhóis.” (pág. 118).

Coelho, António Borges, *João de Barros. Vida e Obra* (Estudo Introdutório e Antologia), Lisboa, Ministerio da Educação, 1997.

Díaz Bild, Aída, *Humor y Literatura: entre la liberación y la subersión*, Santa Cruz de Tenerife, Servicio de Publicaciones de la Univ. de La Laguna, 2000.

Fernández García, M^a Jesús, “El bilingüismo en el teatro de la Escuela Gilvicentina”, *Actas del Congreso Internacional de Historia y Cultura en la Frontera*, Tomo I, Cáceres, UEX, págs. 165-191 y “Personajes castellanos en el teatro portugués del XVI: El tipo del castellano fanfarrón y poeta”, *Anuario de Estudios Filológicos*, XXII; 1999, págs. 113-129.

Moll, Nora, “Imágenes del «otro». La literatura y los estudios interculturales”, en *Introducción a la literatura comparada*, Armando Gnisci (org.), Barcelona, Editorial Crítica, 2002, págs. 347-389.

Oliveira Barata, J., *História do Teatro Português*, Lisboa, Universidade Aberta, 1991,

Resina Rodrigues, M^a Idalina, “Convívio de línguas no teatro ibérico (séculos XVI e XVII)”, *Actas del Congreso Internacional de Historia y Cultura en la Frontera*, Tomo I, Cáceres, UEX, 2000, págs. 273-290.

Stegagno Picchio, Luciana, *História do teatro português*, Lisboa, Portugália Editora, 1968.

Teyssier, Paul, *La langue de Gil Vicente*, Paris, Librairie C.Klincksieck, 1959.

_____ : “Influência espanhola e bilingüismo luso-castelhano no teatro português do quinhentos. (De Gil Vicente a Simão Machado)”, *Estudios Portugueses (Revista de Filología Portuguesa)*, 2, Salamanca, 2002, págs.

Vasconcelos, Carolina Michaëlis de, *Autos portugueses de Gil Vicente e da escola vicentina*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1922.

Vázquez Cuesta, Pilar, “O bilingüismo castelhano-português na época de Camões”, *Arquivos do Centro Cultural Português*, t. XVI, 1981, págs. 807-827.

_____ : *A Língua e a Cultura no Tempo dos Filipes*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1986.

COLECCION SERIE DE ESTUDIOS PORTUGUESES

1. Marco Jurídico de la Cooperación Transfronteriza Hispano-lusa.
Coordinadora: Pilar Blanco-Morales Limones (Agotado)
2. Las Relaciones Masónicas entre España y Portugal. 1866-1932. Un estudio de la formación de los nacionalismos español y portugués a través de la masonería.
Ignacio Chato Gonzalo
3. La Casa Encantada. Estudios sobre cuentos, mitos y leyendas de España y Portugal. Seminario interuniversitario de estudios sobre la tradición.
Coordinadores: Eloy Martos Núñez (UEX) y Víctor M. De Sousa Trindade (U. de Evora)
4. Las Hablas de San Martín de Trevejo, Eljas y Valverde del Fresno. Trilogía de los tres lugares. Estudios y documentos sobre A Fala. Tomo I.
José Enrique Gargallo Gil
5. A Fala de Xálima. O falar fronteirizo de Eljas, San Martín de Trevejo y Valverde. Estudios y documentos sobre A Fala. Tomo II.
José Luis Martín Galindo
6. A Fala. La fala de San Martín de Trevejo: o Mañegu. Estudios y documentos sobre A Fala. Tomo III.
Jesús C. Rey Yelmo
7. A Fala: Un Subdialecto Leonés en Tierras de Extremadura Estudios y Documentos sobre A Fala. Tomo IV.
José Martín Durán
8. Arreidis: Palabras y Ditus Lagarteirus. Estudios y Documentos sobre A Fala. Tomo V.
F. Severino López Fernández
9. Jornadas Luso-españolas de Derecho Constitucional.
Coordinador: Pablo Pérez Tremps
10. La Economía Ibérica: Una fértil apuesta de futuro.
Coordinador: Luis Fernando de la Macorra y Cano
11. Órficos y Ultraístas. Portugal y España en el diálogo de las primeras vanguardias literarias. 1915-1925.
Antonio Sáez Delgado

12. **Actas del I Congreso sobre A Fala.**
Coordinadores: Antonio Salvador Plans, María Dolores García Oliva y Juan Carrasco González
13. **Sociedad y Cultura en Lusitania Romana. IV Mesa Redonda Internacional.**
Coordinadores: J.G. Gorges y T. Nogales Barrasate
14. **Estados y Regiones Ibéricos en la Unión Europea. Perspectivas económicas.**
Coordinadores: José M. Caetano, Leopoldo Masa y Luis F. de la Macorra
15. **Hablas de Herrera y Cedillo.**
María da Conceição Vilhena
16. **La educación especial en Extremadura y Alentejo (1970-1995).**
Rosa María Rodríguez Tejada
17. **El caso Humberto Delgado. Sumario del proceso penal español.**
Edición a cargo de Juan Carlos Jiménez Redondo
18. **Economía de la energía. Análisis de Extremadura, Alentejo y Región Centro.**
Coordinador: Juan Vega Cervera
19. **La mirada del otro. Percepciones luso-españolas sobre la historia.**
Coordinadores: Hipólito de la Torre Gómez y António José Telo
20. **El imperio del Rey. Alfonso XIII, Portugal y los ingleses (1907-1916).**
Hipólito de la Torre Gómez
21. **Wittgenstein, 50 años después. Congreso hispano-luso de Filosofía. Tomos I y II.**
Coordinadores: Andoni Alonso Pueyes y Carmen Galán Rodríguez
22. **Portugal y España en los sistemas internacionales contemporáneos.**
António José Telo e Hipólito de la Torre Gómez
23. **El otro caso Humberto Delgado. Archivos policiales y de información.**
Juan Carlos Jiménez Redondo
24. **La eficiencia de la Bolsa de Valores de Lisboa y Porto.**
José Luis Miralles Marcelo y María del Mar Miralles Quirós
25. **Las relaciones entre España y Portugal a través de la diplomacia (1846-1910). Tomos I y II.**
Ignacio Chato Gonzalo
26. **Portugal siglo XX (1890-1976). Pensamiento y acción política.**
Fernando Rosas

27. Gil Vicente: clásico luso-español.

Coordinadores: María Jesús Fernández García y Andrés José Pociña López

