

“GIL TERRÓN LLETRUDO ESTÁ”

Stephen Reckert

La primera obra auténticamente teatral de Gil Vicente es el *Auto pastoril castellano*, “enderezado às matinas de Natal” de 1502 y precedido tan sólo por el breve monólogo de la *Visitación*, siete meses antes¹. Ya al comienzo de su carrera de autor, Vicente muestra haber descubierto el principio estructural que ha de caracterizar toda su obra, no sólo como dramaturgo sino como poeta lírico: a saber, el empleo sistemático de significantes preexistentes que, una vez apropiados, se transforman en vehículos de significados nuevos. De esta práctica en general he hablado en un viejo libro sobre el espíritu y la letra de Gil Vicente²; quisiera ahora enfocarla desde una perspectiva más limitada: la de la lírica de tipo tradicional como fuente de los significantes “prefabricados” vicentinos. Lo que sigue puede considerarse, pues, como una especie de nota de pie de página, algo ampliada, a ese libro.

Verba volant, scripta manent; y lo que me propongo hoy es tratar de captar el alado soplo (etimológicamente, *spiritus*) de la voz humana en el acto de convertirse en letras de molde. No es tarea fácil, ni de resultados seguros. Como dice Manuel Calderón³, al “hablar de la lírica del teatro vicentino no siempre podemos separar de forma clara [...] lo popular de lo culto, ya que tanto las composiciones de tipo tradicional como las vinculadas a la herencia trovadoresca eran expresión de una común cultura aristocrática [...] en contacto con el pueblo [...] de los lugares donde residían las cortes itinerantes de Castilla y Portugal”.

Tal como Calderón, mantendré la prudente designación de Dámaso Alonso, “lírica de *tipo* tradicional”, porque no tengo habilitaciones que me permitan hombrear con ornitólogos de la palabra volátil como un Samuel Armistead o un José Manuel Pedrosa, o incluso el propio Gil Vicente, que también las cazaba al vuelo. Como

¹ Según I.S. Révah, “Vicente, Gil”, *Dicionário de Literatura*, ed. Jacinto do Prado Coelho (Porto: Figuerinhas, 1971). El auto sería de 1509; como no llegó a publicar las razones de su modificación de la cronología tradicional, ésta continúa siendo la generalmente aceptada.

² Stephen Reckert, *Espírito e Letra de Gil Vicente* (Lisboa: INCM, 1983) pp. 49-59. Las citas de textos vicentinos en esta ponencia proceden de la *Copilaçam de todas las obras de Gil Vicente* (Lisboa: Joam Álvarez, 1562), citada como “Cop”.

³ *La lírica de tipo tradicional de Gil Vicente* (Alcalá de Henares: Universidad, 1996) p. 43.

suele decir cierto ex-presidente de Portugal, “temos que nos gobernar c’o que temos”, y lo que yo tengo es un manojo de poesías vicentinas cuyos estribillos se revelan como de origen (o al menos inspiración) oral, pero cuyo desarrollo en términos de vocabulario, tema o imágenes, o los tres al mismo tiempo, los encamina en la dirección de lo literario.

El núcleo generador del *Auto pastoril castellano* se deduce fácilmente: es un estribillo suelto, perteneciente a la tradición oral, cantado por el “pastor inclinado à vida contemplativa” que inicia la acción:

Menga Gil me quita el sueño,
que ño duermo. Cop 2³

Del apellido de la moza saca el autor, para aplicarlo al pastor contemplativo, el nombre de pila *Gil*. El de *Menga*, por otra parte (que también figura en Encina y en el *Cancionero Musical de Palacio*⁴), es una variante “sayaguesa” de Dominga, o sea, *Dominica*. Así, la causadora del insomnio del pastor Gil Terrón está consagrada, por el sacramento del bautismo, al Señor. Desde luego, Menga Gil es también identificable por asociación contextual como pastora, e incluso como pastora serrana: en efecto, Vicente insiste repetidamente en colocar la acción de sus piezas del género pastoril “en la montaña”, “por estas sierras” o “en serranía”.

Después de cantar, Gil Terrón explica a otro pastor la razón por la cual “anda sempre solitário”, y que parece contradecir el sentido de sus quejas de insomnio amoroso:

Solo quiero canticar,
repastando mis cabritas;
por estas sierras benditas
ño me acuerdo del lugar:
quando cara al cielo oteo
y veo tan buena cosa,
ño me parece hermosa
ñi de aseo
zagala de quantas veo. [...] Cop 2⁴

La lógica se restablece cuando entra en escena un ángel, que canta:

¡Ha, pastor!
¡Que es nacido el Redemptor! Cop 4²

—y en seguida, Gil conduce a sus compañeros al pesebre de Belén, donde saluda a la Virgen con las palabras “Dios mantenga a Vuestra Gloria”, y después de ofrecer regalos al Niño Jesús, cantan todos por despedida una “chançoneta”⁵ cuyo estribillo aparece

⁴ El nombre *Menga* aparece en el *Cancionero Musical de Palacio*, ed. Joaquín González Cuenca (Madrid: Visor, 1996) núms. 138, 273-74, 296, 301 y 316, y en las églogas de Encina que empiezan “¡Carnal fuera!” y “¡Ha, Mingo, quedáste atrás!” (*Obras dramáticas, 1 (Cancionero de 1496)* ed. Rosalie Gimeno, Madrid: Istmo, 1975, pp. 171 y 195); *Gil* figura en ésta última y en la de *Plácida y Vitoriano (Obras dramáticas 1, p. 195; Obras dramáticas 2 (Segunda producción dramática)* ed. Rosalie Gimeno, Madrid: Alhambra, 1977, p. 299).

⁵ “Con este término se designaban los villancicos de Navidad para distinguirlos de los dedicados al Corpus Christi o a la Virgen”, Calderón, *La lírica de tipo tradicional de Gil Vicente*, p. 47.

también en el *Cancionero musical de Palacio* (273–74) y tiene aire de ser tradicional, dirigida a la Virgen:

¡Norabuena quedes, Menga!
¡A la fe, que Dios mantenga!

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

Cop 4⁴

Estos versos demuestran una segunda manera de crear significados nuevos a partir de significantes preexistentes: a saber, modificando el contexto de éstos. La banal interjección enfática *a la fe*, al ser repetida en la vuelta del villancico, se transforma en una exaltación de la primera de las virtudes teologales, al paso que la repetición de la conjunción optativa *que*, en el saludo convencional *que Dios mantenga*, la convierte en pronombre calificativo de esa virtud, que los pastores desean ver mantenida por Dios: son dos transformaciones que demuestran que en cualquier repetición verbal, lo único que en realidad se repite es el significante, pues cada nueva iteración altera el enfoque y la perspectiva temporal de la anterior, cuyo significado por eso no puede considerarse como repetido⁶.

Mientras tanto, la pastora graciosa y morena cuya santidad había sido solamente nominal en el estribillo suelto anterior se ha revelado en la mudanza de este villancico como la Virgen, *gratia plena*, prefigurada por la esposa “nigra [...] sed formosa” del *Cantar de los Cantares*. Conforme explica acto seguido el pastor súbitamente iluminado Gil,

aquella
es la zagala hermosa
que Salomón dize esposa
quando canticava della.

Cop 4⁴

A la pregunta de sus incrédulos compañeros, “¿Sabes d’achaque d’ygreja?”, Gil responde modestamente: “Ahora lo deprendí”; y cuando comentan, maravillados, que “Gil Terrón lletrudo está”, afirma con la misma modestia: “Dios haze estas maravillas”. Cabe preguntar hasta qué punto el *lletrudo* manipulador de significantes orales que es Gil Vicente no se identifica con el pastor Gil Terrón.

Para evitar la repetición de lo que dije en otra ocasión al editar las poesías de este auto⁷, señalaré tan sólo que por lo que se refiere a la conversión de lo popular (u oral) en culto (o literario), la chanzoneta cantada por los pastores se encuentra a medio camino entre los dos. Sintácticamente, corresponde al tipo de villancico popular, analizado por Margit Frenk⁸, cuya mudanza consiste en la ampliación conceptual de elementos del

⁶ Es ésta la tesis de mi *Play it again, Sam* (“*The Question of Repetition and Is There Any Such Thing*”): The Kate Elder Lecture, 8 (Londres: Queen Mary & Westfield College, 1998).

⁷ Para un estudio más extenso de esta cuestión, véase Reckert, “A Sintaxe Dramática de *O Velho da Horta*”, *Estudos Portugueses: Homenage a Luciana Stegagno Picchio* (Lisboa: Difel, 1988).

⁸ *Estudios sobre lírica antigua* (Madrid: Castalia, 1978).

estribillo, acompañada de repeticiones verbales. En este caso el nombre de Menga, que aparece en el primer verso, se desdobra en la mudanza en una aposición que la caracteriza como una “zagala sancta, bendita, / graciosa y morenita”; y la vuelta es una repetición íntegra del estribillo. Los dos versos de éste, a su vez, constan de sintagmas formulísticos: elementos cuyo papel en la composición de la poesía oral fue revelado por el estudio clásico de Albert Lord, *The Singer of Tales*⁹. En el primer verso, “Norabuena quedés, Menga”, se trata de la fórmula sintáctica frecuente *exhortación + vocativo*; en el segundo, “a la fe, que Dios mantenga”, de la no menos corriente *expletivo + desiderativo*.

Semánticamente, por otro lado, esta mudanza corresponde a un modelo culto¹⁰, al adoptar como punto de partida un estribillo con el cual no tiene relación lógica, y asimismo al acumular adjetivos: *sancta, bendita, graciosa y morenita*. En cambio, por una casualidad que no deja de ser curiosa, al mismo tiempo que estos cuatro adjetivos identifican la cancioncilla navideña de Gil Terrón como un poema a lo divino, el último, *morenita* (junto con el sustantivo *zagala*), acaba por colocarla nuevamente en la órbita de la lírica de tipo tradicional. La tradición alegórica que representaba a la Virgen como pastora converge aquí con la que la identifica con la Esposa del *Cantar de los Cantares*, derivado a su vez, verosímilmente, de cantos de amor pertenecientes a un antiquísimo ritual preliterario¹¹.

Al escribir *O Velho da Horta*, diez años después del *Auto pastoril castellano*, Vicente ya ha desarrollado un método más elaborado de aprovechar elementos de tipo tradicional para la composición de poesías cultas sabiamente disfrazadas de populares. Otra vez se trata de la modificación contextual de significantes; pero ahora, además de la repetición con otro significado de un significante que forma parte de la poesía misma, encontramos una modificación que se opera fuera de ella, constituida por el encuadramiento de la poesía entera en el enredo de la pieza:

¿Cuál es la niña
que coge las flores
si no tiene amores?

Cogía la niña
la rosa florida:
el hortelánico
prendas le pedía
(si no tiene amores).

Cop 203¹⁻²

Aquí una moza, que ha despertado involuntariamente la pasión senil de un viejo verde al venir a su huerta en busca de hierbas para la cocina, trata de desviar sus fastidiosos piropos fingiendo no hacerle caso y canturreando un villancico mientras coge las hierbas que quiere. A partir de esta situación, Vicente construye una *mise en abîme* en miniatura en la que una niña que coge hierbas en una huerta es abordada por un pretendiente indeseable, y canta un villancico acerca de otra niña —la arquetípica niña de la poesía tradicional— que coge rosas en otra huerta, y es abordada por otro

⁹ (Cambridge, MA: Harvard, 1960).

¹⁰ Cf. Antonio Sánchez Romeralo, *El villancico (estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)* (Madrid: Gredos, 1969) pp. 52, 241 y 247.

¹¹ Véase G. Lloyd Carr, *The Song of Solomon* (Leicester: Inter-Varsity, 1984) pp. 49-50.

pretendiente muy diferente. Tal como en el poema anterior, la vuelta, al repetir textualmente las mismas palabras del estribillo, les da otro significado (y en este caso, incluso las emplea con otra función gramatical).

Así, el villancico de la moza constituye un microcosmos de la pieza entera, con la sollicitación delicadamente tentativa del hortelánico como metáfora invertida de las ridículas importunaciones del viejo chocho. Además, siendo la pieza en portugués y el villancico en castellano, los sentimientos y las palabras de éste no son atribuibles directamente a la niña, lo que da a la pieza una dimensión más universal de impersonalidad y de distanciamiento de las contingencias del enredo, cuyos límites rebasa.

Por sugestión subconsciente, el viejo, mortificado por la repulsa de la niña y temiendo que su mujer le estropee los proyectos de seducción, canta a su vez un villancico, cuyo estribillo es de tipo arcaico y quizá auténticamente tradicional, con repetición parcial del primer verso¹². En cambio, el tema de la mudanza es un peligro que desde los trovadores provenzales no dejaba de inquietar a los poetas del amor cortés, o sea, el de que un entrometido (el cizañero o *lauzengier* de la *cansó* provenzal) les indispusiera con su dama, y que ésta les retirara el privilegio de "hablar" con ella:

Bolvido nos han, bolvido,
bolvido nos han.

Por una vezina mala
meu amor tolheo-me a fala:
bolvido nos han¹³.

Cop 204¹

Para ajustar esta convención aristocrática a la realidad de la categoría social del viejo —"homem rico e muito honrado", según la acotación, pero claramente burgués— la mudanza aburguesa también el *topos* trovadoresco, reduciendo a los murmuradores cortezanos al nivel de "una vezina mala".

Un año más tarde, en *La Sibila Casandra*, encontramos otra pastora serrana identificada, tal como en el *Auto pastoril castellano*, con la Virgen; sólo que ahora quien así la identifica es ella misma, que, a fuer de sibila además de pastora y serrana, se pasa de lista; y de tan lista, en efecto (como exclama su pretendiente Salomón) "que quien la viera sabida, / y tan leída, / [...] se pudiera engañar"; pero esta vez, conforme Casandra acabará por descubrir, no basta ser *lletruda* y saber de "achaque de iglesia" para acertar en las profecías. Mientras tanto, sin embargo, siempre en la expectativa de venir a ser la Madre de Dios, la engreída sibila se obstina en rechazar el pedido de casamiento de Salomón:

Dizen que me case yo;
no quiero marido, no.

¹² Calderón, *La lírica de tipo tradicional*, p. 25.

¹³ Sin el verso único en portugués no habría rima: si los dos de la mudanza fueran en castellano tendríamos *habla* en vez de *fala*, y si en portugués, el primero acabaría en *má* en vez de *mala*. ¿O será más bien el v. 3 el único en castellano? Para traducir el resto de la poesía en portugués bastaría pronunciar *han* a la portuguesa; así, el aparente lusismo *bolvido* sería normal. (Cf. Reckert, "A Sintaxe Dramática", 407 n. 6).

Más quiero bivar segura
 nesta sierra a mi soltura
 que no estar en ventura
 si casaré bien o no.
 Dizen que me case yo;
 no quiero marido, no.

Madre, no seré casada,
 por no ver vida cansada,
 o quizá mal empleada
 la gracia que Dios me dio.
 Dizen que me case yo;
 no quiero marido, no.

No será ni es nacido
 tal para ser mi marido;
 y pues que tengo sabido
 que la flor yo me la so,
 dizen que me case yo;
 no quiero marido, no.

Cop 9²

Este villancico entreteje dos motivos poéticos conocidos. Uno es el tradicional de la bella malmaridada, que aparece también, descrita como “*la más linda (o de las [más] lindas) que [yo] vi*”, en el *Cancionero musical de Palacio*, el *Delphin de Música* de Luis de Narváez¹⁴, y, con variantes cómicas, en otras cuatro obras de Vicente: *Rubena*, *A Frágoa d’Amor*, *O Triunfo do Inverno* y *Lusitania*. El otro motivo, cuyo abolengo data de las cantigas de amigo, es el muy cortesano del autoelogio¹⁵. Ya en el primer parlamento de la pieza, Casandra había preguntado:

¿Quál sera pastor nacido
 tan polido,
 ahotas, que me meresca?
 ¿Alguno hay que me paresca
 en cuerpo, vista y sentido?

Cop 8¹

Ahora contesta a su propia pregunta retórica, acabando por afirmar, con una frase que se propagó a los cancioneros cortesanos españoles y volvió a aparecer en portugués en la penúltima obra de Vicente como “Serranas, nam hajais guerra, / que eu sam a flor desta serra” (Cop 80¹).

Luciana Stegagno Picchio¹⁶ puntualiza la identificación de la serrana ibérica como “contrapposto ‘rusticano’ della *pastorella* cortese”. Comparada con las típicas pastoras a secas que proliferan en la poesía cortesana desde el siglo XII provenzal, y son de costumbres, algo más dóciles y pasivas, la serrana es voluntariosa y atrevida, como Salomón se ve obligado a reconocer al ser rechazado por Casandra:

¹⁴ Cf. Calderón, *La lírica de tipo tradicional*, pp. 251-253.

¹⁵ Cf. la comunicación de María Luzdivina Cuesta Torre, “La autoalabanza femenina en la lírica popular hispánica”, en estas *Actas*.

¹⁶ “Per una storia della serrana peninsulare: la serrana di Sintra”, *Cultura Neolatina* 26 (1966) pp. 105-128.

Sañosa está la niña:
¡ay Dios, quién le hablaría!

En la sierra anda la niña,
su ganado a repastar:
hermosa como las flores,
sañosa como la mar
está la niña:
¡ay Dios, quién le hablaría!

Cop 10¹

Pero también la sañosa niña serrana tiene que reconocer en seguida que a pesar de ser sibila ha errado sus cálculos, cuando se abren las cortinas revelando al niño Jesús, y después de adorarle, cantan todos en homenaje a la Virgen la cantiga que era para Dámaso Alonso “la más simplemente bella de la lengua castellana”:

Muy graciosa es la donzella:
¡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 cavallero
que las armas vestías,
si el cavallo, o las armas, o la guerra
es tan bella.

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

Cop 13¹⁻²

El estribillo, con el cruce de rimas *graciosa / hermosa* y *donzella / bella*, lleva el sello *lletrudo* de Gil Vicente, que en cambio recurre luego a la vena tradicional para las mudanzas: “dígame tú el marinero” figura en el *Cancionero de romances* sin año, y “dígas, pastorcico / que guardas ganado” en Cipriano de Huerga, como observa Manuel Calderón¹⁷, que cita otros tres ejemplos del topos tradicional “dígas[me] tu” en cancioneros de la época. Vicente añade de su propia cosecha la división tripartida *marinero / cavallero / pastorcico*, introduciendo en cada parte una subdivisión también tripartida. En la secuencia *nave / vela / estrella* de la primera mudanza señala Armando López Castro¹⁸ un movimiento ascendente. Si en cada mudanza tenemos en cuenta que el primer elemento de la tripartición es el eco obligatorio de un homólogo acabado de mencionar —*nave* de *naves*, *cavallo* de *cavallero*, y *ganado* de *ganadico*— reconocemos el mismo movimiento, ahora bipartido, también en la última mudanza, con *valles / sierra*, e incluso en la segunda, donde se trata de una ascensión jerárquica en la relativa importancia de *armas* y *guerra*.

Tan diferente de la graciosa donzella de la cantiga anterior es la destinataria de otra, cantada por el escudero fanfarrón de la farsa *Quem tem farelos?* a la puerta de la

¹⁷ *La lírica de tipo tradicional*, p. 236.

¹⁸ *Gil Vicente: Lírica* (Madrid: Cátedra, 1993) p. 34.

presumida moza proletaria Isabel, que nos cuesta admitir que este bello y misterioso poema pueda haber sido compuesto adrede para desempeñar la función que le corresponde en la economía estructural de la pieza, ni mucho menos para ser dirigido a la pizpireta Isabel:

Si dormís, donzella,
despertad y abrid,
que venida es la hora
si queréis partir.

Si estáis descalça
nam curéis de vos calçar,
que muchas ágoas
tenéis de passar:
ágoas d'Alquebir;
que venida es la hora
si queréis partir.

Cop 192³-93¹

Momentos después, el escudero vuelve a insistir en lo tarde que es y a pregonar su paciencia:

Cantan los gallos;
yo no me duermo,
ni tengo sueño.

Cop 193⁴

Además de señalar analogías con “Si dormís, donzella” en los romances tradicionales de Melisenda y del Conde Olinos, y versiones a lo divino en Rodrigo de Reinosa y Ambrosio Montesino, cita Manuel Calderón¹⁹ un romance conservado en la tradición sefardí de Salónica que incluye también el canto de los gallos:

Canta, gallo, canta, que quiere amanecer;
Si dormix, parida, con bien despertex²⁰.

A los romances citados por Calderón podemos añadir el de la mora Moraima, evocado también en un estribillo de la última obra de Vicente, *A Floresta de Enganos*:

Allevánteste, panadera,
si te has de levantar,
que un fraile dexo muerto;
no traigo vino ni pan [...].

Cop 114²

Parece poco probable, además, que Vicente haya inventado la forma arcaizante “ágoas d'Alquebir” por *Guadalquivir*²¹. Pero lo que da a la serenata del escudero su magia especial es sobre todo su subtexto mítico como invitación a la Bella Durmiente a

¹⁹ *La lírica de tipo tradicional*, p. 223.

²⁰ Cf. “Ya cantan los gallos, / buen amor, y vete, / cata que amanece”: Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)* (Madrid: Castalia, 1990) 454b (con diversas variantes).

²¹ Cf. la forma análoga “Aguadelupe”, por *Guadalupe*, en un romance viejo citado en la comunicación de Aviva Garribba, “El viento como añoranza en la lírica de tipo tradicional”, en estas *Actas*.

abandonar la crisálida de la virginidad y el techo paterno (o en este caso materno), y su eco de la visita nocturna del *Cantar de los Cantares*²². En fin, la serenata casi no contiene elemento alguno que no sea rastreable en la tradición oral, a no ser el *ars combinatoria* con que se junta una amalgama de reminiscencias tradicionales para crear una unidad definible como literaria, sí, pero en el mejor sentido: culta y poética al mismo tiempo.

En la siguiente cantiga de la comedia *Rubena* (1521), el estribillo de tipo tradicional no lleva tan sólo a una resolución literaria culta en las mudanzas sino que, como advierte López Castro²³, el texto dramático en que se encuentra inserida funciona como glosa de la cantiga entera:

Halcón que se atreve
con garça guerrera
peligros espera.

Halcón que se buela
con garça a porfía
caçarla quería
y no la recela;
mas quien no se vela
de garça guerrera
peligros espera.

La caça de amor
es d'altanaríá:
trabajos de día,
de noche dolor.
Halcón caçador
con garça tan fiera
peligros espera.

Cop 95⁴-96¹

A continuación, López Castro señala “el doble registro de la lírica vicentina, recogida de la tradición oral, y escrita más tarde por un autor [...] preocupado por adaptar sus fórmulas originales a un contexto dramático diferente”. Podemos añadir: y a un contexto literario cortesano también, al que no falta siquiera el *Liebestod* del “halcón”. Sobre la metáfora base de esta canción poco queda por decir después del ensayo clásico de Dámaso Alonso, “La caza de amor es de altanería”²⁴. Los dos términos de esta ecuación —el amor definido por el contexto como cortés, y el deporte aristocrático *par excellence*— coinciden en situar el poema en la órbita de la literatura culta.

La garza reaparece en la farsa de *Inês Pereira* (¿1523?) ya no como vencedora de un atrevido “falcam sem ventura” sino como víctima herida en el alma por la flecha de un ballestero anónimo, pero fácilmente reconocible como el dios de Amor:

²² Cf. Reckert, *From the Resende Songbook* (Londres: Queen Mary & Westfield College, 1998), núm. 50: comentario.

²³ *Gil Vicente*, pp. 36-37.

²⁴ *De los siglos oscuros al de oro* (Madrid: Gredos, 1958) pp. 254-275.

Mal ferida va la garça
 enamorada:
 sola va, y gritos dava.

A las orillas de un río
 la garça tenía el nido;
 balletero la ha herido
 en el alma:
 sola va, y gritos dava²⁵.

El estribillo, a diferencia de los que hemos visto hasta ahora, es llanamente declarativo, sin vocativos (“¡Ha, pastor!”), interrogaciones (“¿Qual es la niña?”), intervenciones personales (“Bolvido nos han”; “Dizen que me case yo”), ni la sentenciosidad típica de los refranes (“Halcón que se atreve [...] peligros espera”). Si no fuera por la variación de tiempos verbales “sola va, y gritos dava”, de tipo popular, todo parecería denunciar el origen no oral del poema. En cambio su desarrollo en la mudanza empieza con una fórmula que trasciende a tradicionalidad: “a las orillas de un río”. Este topos (que lo es incluso en el sentido etimológico de un local) aparece primero en cuatro cantigas de amigo de Joam Zorro y Airas Nunes como “*pela [o per] ribeira do rio*”, y después de figurar en *Inês Pereira* se registra en el *Libro de música de vihuela* de Pisador, de 1552 (que reproduce el villancico entero con variaciones), y en otra canción de vihuela publicada en 1554²⁶. Mientras tanto, el propio Vicente se encariña con el topos, que vuelve a emplear en los autos de *Lusitania*, *Los cuatro tiempos*, y *O Triunfo do Inverno* respectivamente como “de ribas de um alto”, “por las riberas del rio” y “a riberas daquel vado”, además de introducirlo nuevamente, todavía en *Inês Pereira*, en la mudanza de este enigmático villancico mínimo sobre un cañaveral ribereño:

Canas do amor, canas,
 canas do amor.

Polo longo de um rio
 canaval esta florido:
 canas do amor.

Cop 127³

Las mismas cañas brotan otra vez un año después en la *Farsa dos Físicos*, recicladas en “ervas do amor, / ervas”, pero todavía con el mismo significado de un lugar propicio a encuentros amorosos. Entre los ocho versos del poema medularmente cortesano de la garza enamorada, pues, se ha colado uno que basta por sí solo para darle un fresco soplillo de oralidad.

En *Don Duardos*, que data posiblemente del mismo año que *Inês Pereira*, el tema del ave de rapiña vuelve a asomar pasajeramente, pero ya integrado definitivamente en la estructura dramática de la obra, cuando don Duardos y Flérida, acompañados de las damas de honor de la infanta, van al jardín encantado de ésta para entablar un diálogo cantado compuesto de villancicos y estribillos sueltos de sabor cortesano que acaba cuando Flérida confiesa:

²⁵ I. S. Révah, *Recherches sur les oeuvres de Gil Vicente, 2: Édition critique de l'“Auto de Inês Pereira”* (Lisboa: Centre d'Histoire du Théâtre Portugais, 1955) p. 157.

²⁶ Para las variantes véase López Castro, *Gil Vicente*, núm 99 n.

Holgara de oír cantar
 “Si eres para librar
 mi corazón de fatigas,
 ay, por Dios, tú me lo digas”,

y don Duardos, implacable, cierra el debate y precipita el desenlace de la pieza exigiendo que se cante un estribillo nítidamente tradicional:

Por desecha cantarán
 “El galgo y el gavilan
 no se matan por la prea,
 sino porque es su ralea”²⁷.

Esta escena constituye tal vez el ejemplo supremo del *proceso de dramatização* con que el poeta y dramaturgo Vicente, como observa Cardoso Bernardes²⁸, “transforma a poesia lírica (cantada ou recitada) em verdadeiras proposições dramáticas [...]. É com Gil Vicente que a palavra lírica se transforma verdadeiramente em teatro”.

La veta ornitológica no se agota con *Don Duardos*, como demuestra su nuevo afloramiento un par de años más tarde en *El templo d’Apolo*:

Águila que dio tal buelo
 tambien bolará al cielo.

Águila del bel bolar
 boló la tierra y la mar;
 pues tan alto fue a posar
 de un buelo,
 también bolará al cielo.

Águila una señera,
 muy graciosa boladera,
 si mas alto bien hoviera
 en el suelo,
 todo llevara de buelo.

Boló el aguila real
 al trono imperial,
 porque le era natural
 solo de un buelo
 sobirse al mas alto cielo.

Cop 164⁴

La poesía no sólo se integra en la trabazón dramática de esta comedia puramente cortesana, como acontece en la de *Don Duardos*, sino que adquiere una densidad aun mayor al incorporar una dimensión histórica. A primera vista el estribillo podría pasar por tradicional, o más aún, merced de las referencias al cielo y del adjetivo *graciosa*, por un arreglo a lo divino de un dístico de tipo tradicional. Pero esta águila es “real” en toda la extensión de la palabra, pues no es sino la hija de don Manuel el Afortunado, la

²⁷ Stephen Reckert, *Gil Vicente: Espíritu y Letra* (Madrid: Gredos, 1977) p. 378.

²⁸ *Sátira e Lirismo: Modelos de Síntese no Teatro de Gil Vicente* (Coimbra: Universidade, 1996) p. 376.

infanta Isabel, que en aquel año de 1526 acaba de casar con Carlos V y subir, *realmente*, al trono del Imperio.

La metáfora de la cetrería amorosa figura por última vez en *A Serra da Estrela*: primero, en este villancico bilingüe, desde el punto de vista del cazador:

Volava la pega y vai-se:
quem me la tomasse!

Andava la pega
no meu cerrado:
olhos morenos, bico dourado.
Quem me la tomasse!

Cop 170¹

La acotación identifica el desdichado cantor de estos versos como pastor de la sierra, pero en el contexto del deporte noble, de la descripción del ave huidiza y del tono elegantemente melancólico del poema, no nos sorprende saber que se trata de un pastor “que vem da Corte”. En otro pequeño poema de la misma pieza, quien canta es la presa codiciada por dos pretendientes, sólo uno de los cuales, desde luego, la podrá vencer:

A mi seguem os dous açores:
um deles morirá d'amores.

Dous açores que eu havia
aquí andam nesta bailia:
um deles morirá d'amores.

Cop 170³

Aun sin las alusiones a la cetrería y al baile, bastaría el añejo *topos* cancioneril de la muerte de amor para persuadirnos a identificar esta poesía como heredera de la más legítima tradición culta; pero una vez más, lo mismo que en *La Sibila Casandra*, *Rubena*, *Quem tem Farelos?* e *Inês Pereira*, se ha colado entre estos indicadores de cultismo un giro que revela la presencia de un substrato oral. La *Recopilación de sonetos y villancicos a quatro y a cinco* de Juan Vásquez (1560) registra dos villancicos con el verso común “un amigo que yo había”, ya empleado por Vicente en *A Serra da Estrela*; y no hace muchos años que los judíos marroquíes todavía cantaban “un amor que yo tenía”²⁹. ¿Quién sabe si los *dous açores* que seguían a la pastora vicentina no fueron sugeridos por *dos amores*, en alguna canción que mientras tanto se ha perdido?

Cuando Vicente, ya en la última etapa de su carrera, vuelve a interesarse por el gran teatro del mundo que es la Historia, integrará el dato histórico plenamente en la estructura misma de la pieza, y con una destreza y una sutileza notables. En otras ocasiones —en *A Exortação da Guerra*, *O Templo d'Apolo* y *As Cortes de Júpiter*, por ejemplo— había celebrado las victorias de las armas portuguesas en Marruecos o la partida de las infantas Isabel y Beatriz para sus bodas con el emperador y con el duque de Saboya; pero los sucesos conmemorados habían sido identificados explícitamente como la *raison d'être* de las obras. Ahora, en este villancico del *Auto da Feira*, el caso es otro:

²⁹ Arcadio de Larrea Palacín, *Canciones rituales hispano-judías* (Madrid, 1954) p. 35.

Sobre mim armavam guerra:
 ver quero eu quem a mim leva.
 Tres amigos que eu havia
 sobre mim armavam prefia.
 Ver quero eu quem a mim leva.

Cop 33²

Sería difícil imaginar una poesía, a no ser un *haiku* japonés, construida con menos material. Los dos versos del estribillo se repiten *verbatim* como vuelta, excepto por la substitución de *guerra* por el sinónimo *prefia* (o sea “porfía”), exigido por la rima. La mudanza, de sólo un verso, introduce la única información añadida al estribillo; pero para descifrar la alusión histórica del poema son imprescindibles tres datos, de los cuales el único que figura en el texto es precisamente el suministrado por la mudanza, que depende a su vez de los otros dos para ser inteligible. Uno de estos, totalmente extrínseco a la pieza, es el año de su representación: 1527. El otro consta de la acotación que revela que el nombre de la feriante que canta el villancico es *Roma*. Los tres amigos que sobre Roma armaron guerra aquel año fatídico, dejándola saqueada y humillada, eran, pues, el emperador Carlos V, el rey Francisco I de Francia y el papa Clemente VII. Con amigos así, podríamos muy bien preguntar, ¿quién necesita enemigos?

Dos años después del *Auto da Feira* se representó la comedia *O Triunfo de Inverno* para conmemorar el nacimiento de la segunda hija del rey D. João III. Excepcionalmente, quien recitó el prólogo fue el autor mismo, prefaciando la representación con estos versos:

Em Portugal vi eu ja
 em cada casa pandeiro,
 e gaita em cada palheiro;
 e de vinte anos acá
 nam ha hi gaita nem gaiteiro [...]
 e agora Geremias
 é nosso tamburileiro.

Cop 174¹

Observa Cardoso Bernardes³⁰ que Gil Vicente aprovecha “circunstâncias fundacionais como o nascimento ou o casamento de príncipes para tratar o tema do ‘status mundi’ em termos de diagnóstico e de correção”. El lamento con que empieza esta obra supuestamente de regocijo, prefigurando el desaliento de Camões ante la “austera, apagada y vil tristeza” de Portugal cuatro décadas más tarde, ejemplifica todavía otra manera de utilizar la poesía lírica para injertar la historia en el corazón mismo de la estructura dramática, y puede tal vez haber alertado a algunos de sus oyentes más listos a la crítica camuflada que encierran ciertas poesías no sólo de ésta sino de otras piezas anteriores análogas.

Dijo uno de mis tres maestros españoles, Eugenio Asensio³¹ que “la lírica de Gil Vicente, fecundada por la doble corriente española y portuguesa”, produjo obras muy personales, y que no debemos dejarnos engañar por “la pátina folclórica”, ya que Vicente “remedaba, pulía e inventaba libremente”. Fue, en efecto, gracias a su dominio del arte de remedar y pulir que el poeta, aprovechando y al mismo tiempo rebasando

³⁰ *Sátira e Lirismo*, p. 368.

³¹ *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media* (Madrid: Gredos, 1957) p. 216.

influencias tanto populares como cortesanas, supo inventar tan libremente que consiguió transformar no sólo la palabra lírica en teatro, como dice Cardoso Bernardes, sino la “Lyra Mínima Oral” que ha proporcionado un título a este congreso en *Lyra Mínima Letrada*.