

G I L  
V I C E N T E  
C O M P Ê N D I O

---

COORDENAÇÃO DE  
JOSÉ AUGUSTO CARDOSO BERNARDES  
E JOSÉ CAMÕES

---

*Coimbra Companions*

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
COIMBRA UNIVERSITY PRESS  
IMPrensa NACIONAL

# VI

---

## *Formas del discurso vicentino*

Armando López Castro

UNIVERSIDAD DE LEÓN

(Página deixada propositadamente em branco)

En la historia de la cultura son siempre más importantes las continuidades que las rupturas. Uno de esos períodos bisagra es el siglo xv, momento otoñal de metamorfosis en el que se elaboran los fermentos de la futura primavera. Tal vez aquello que mejor lo define, dentro de la unidad cristiana entonces vigente, sea el descubrimiento de la persona, o más concretamente, la relación singular entre la persona y el grupo, que se construye en el nivel de la afectividad y se expresa a través de una serie de imágenes sensoriales, llenas de tensiones y contrastes, cuya diversidad está destinada a poner de relieve el espíritu vital que las anima. Esta unidad en lo diverso, que es uno de los principios básicos del arte medieval, rige también la escritura de Gil Vicente, elaborada para mantener el equilibrio de repetición e innovación<sup>1</sup>.

Si la diversidad cultural va en contra de la homogeneidad histórica, lo mismo sucede a nivel lingüístico, donde el discurso dramático de Gil Vicente, experimental y polimórfico, no puede ser reducido fácilmente a una fórmula única. Sin dejar de tener en cuenta sus formas actualizadas, que responden a una tradición determinada, como sucede con los textos religiosos, jurídicos y científicos, debemos fijarnos en los procedimientos

---

<sup>1</sup> La obra clásica de este momento otoñal sigue siendo el libro de J. Huizinga, *El otoño de la Edad Media*, publicado en Holanda en 1919 y que se tradujo en Francia en 1932 con el título de *Le déclin du Moyen Age*, cuya idea de decadencia va en contra de la vitalidad destacada por Huizinga. En cuanto al discurso vicentino, donde la repetición se combina con la variación, remito al breve trabajo de S.Reckert, *O Esencial sobre Gil Vicente*, Lisboa, INCM, 1993, p. 46.

internos del discurso dramático, sometidos al diseño de un ahorro económico y aceptados por el espectador, en la experiencia inmediata de la escenificación, en virtud de un principio de coherencia o sistematicidad. Los mecanismos lingüísticos del discurso denuncian por sí mismos el grado de resistencia por parte de quien los utiliza y dentro de la *mediación* entre dramaturgo y espectador, que no es más que un juego o pacto tácito, hay que fijarse en la soberanía del significante, en una línea expresiva que domina sobre las demás hasta desplazarlas y se convierte en eje portador de sustancia. En este sentido, nadie puede olvidar que el propio Gil Vicente clasificó sus obras en tres categorías, «moralidades, farsas e comedias», y que dentro de las primeras, menos complejas que las francesas, lo que domina es el uso de la alegoría, concebida como desdoblamiento de dos mundos, el natural y el sobrenatural, y destinada a establecer una relación entre lo sagrado y lo profano. Dado que la alegoría supone el dominio del contenido doctrinal sobre la acción y la imagen, restringiendo bastante su objetivo didáctico la libertad del dramaturgo, nos movemos dentro de un proceso dialéctico, que va de lo diabólico a lo angélico y cuyo núcleo reside en la combinación de ideas abstractas e imágenes cósmicas.

En el fondo, el hábito alegórico de ver el mundo, basado en el *subterfugio*, que se remonta a los tiempos anteriores a Platón y que dentro de la cultura medieval comienza con la *Consolación de la filosofía* de Boecio, donde la abstracción personificada de la Filosofía conversa con el autor, que escucha y plantea preguntas, y alcanza su apogeo en el primer *Roman de la Rose*, el de Guillaume de Lorris, que se presenta como una obra de iniciación, como un arte ideal que progresa desde el deseo de posesión hasta el abandono, y más tarde en la *Divina Comedia*, cuya agilidad para moverse en las alturas de una teología inaccesible revela, por parte de Dante, un deseo de penetrar en el más allá, donde lo concreto se ordena mágicamente hacia lo eterno, según los modelos antiguos de las metamorfosis, tales obras nos hacen ver que el discurso alegórico se presenta como una forma poética, es decir, creadora, en la que se integran la intención, la acción simbólica y la moraleja, resultando de tal integridad una expresión de carácter ambivalente, cuya ambigüedad, nacida del enigma, del habla encubierta y oscura, se convierte en un mecanismo intermedio de transición

dogmática entre dos mundos, el de la condena y el de la salvación, como se puede ver en las *Confesiones* de San Agustín (libro v, cap. xiv; y libro vi, cap. iv) y, siguiendo sus pasos, en el *Auto da Alma* (1518), de Gil Vicente, obra dramática llena de símbolos, en donde el alma, dudando entre el Diablo y el Ángel, opta libremente por la vía del sacrificio, adorando el crucifijo, siendo reconfortada por la Iglesia gracias a los méritos de la pasión de Cristo y jugándose su destino ante el espectador.

Se ha subrayado, por parte de la crítica, que *A Geração Humana* y el *Auto da Alma* son variaciones gemelas de la vida como peregrinación y de la Iglesia como posada, lo cual hace que en la segunda el tópico del *locum refrigerii*, de tanta aceptación en la Edad Media, ocupe un primer plano. En esta pieza dramática, que pertenece a la misma serie de las *Barcas*, más importante que la confrontación entre los dos órdenes, representados por el Ángel y el Diablo, lo es el proceso de *sustitución* que se produce en el auto, propio de la interpretación alegórica, mediante el cual la ansiedad del Alma por identificarse con la Virgen, intercesora entre Dios y los hombres, es el que asegura el paso de un mundo a otro, según vemos en esta breve alusión de la «Oração para Santo Agostinho»:

Oh, formosa face bela,  
oh, resplendor divinal,  
que sentistes,  
quando a cruz se pôs à vela,  
e, posto nela,  
o filho celestial  
que paristes!

Dentro del culto mariano que atraviesa la Edad Media, difundido por Bernardo de Claraval, el papel mediador de María sirve aquí para integrar lo humano en lo teológico. A través de un sutil *rito de paso*, donde se produce la sustitución de la nave del Estado por la posada de la Iglesia, la encarnación de María se presenta como arquetipo de salvación. La asociación de la cruz con la vela («quando a cruz se pôs à vela»), sirve para poner en evidencia el equilibrio entre la abstracción y la realidad, entre lo simbólico

y lo teológico. La función de huésped que desempeña la Iglesia en el camino de salvación, aludida ya en el argumento inicial («Esta *estalajeira* das almas é a madre Santa Igreja»), y reforzada por la parábola del Buen Samaritano, incluida en la *Vita Christi* de Ludolfo de Saxe, sirve para hacer del viaje alegórico una representación dramática de la vida humana. Al ser la escenificación una *fictio personae*, la alegoría no se limita a un simple recurso retórico, mediante el cual se pasa de un sentido literal a un sentido figurado, que es el que se desea transmitir, sino que además se produce una *inversio* o intercambio entre lo inmediato que se dice y lo latente que se sugiere, siendo tal intercambio, inventado por la imaginación creadora del dramaturgo, el que hace posible que lo irreal, el mundo construido dramáticamente, resulte *creíble* para el espectador. En la medida en que Gil Vicente organiza el auto como *representación*, entendida como creación artística de una nueva realidad, la autonomía del discurso alegórico consiste en *parecer* verdadero, aunque no lo sea, en crear una *ilusión* de realidad, mediante el cual lo real, el paso del Alma por la vida, adquiere una dimensión teológica, como ocurrirá más tarde en los autos sacramentales. De este modo, lo que hace el discurso alegórico, tal como aquí lo emplea Gil Vicente, es buscar un orden posible de creación, reuniendo las significaciones dispersas e integrándolas en una nueva forma de ver el mundo. La alegoría cumple así una función sincrética de *reconocimiento*, no de simple imitación, de espacio abierto para la intermediación<sup>2</sup>.

La sátira ha sido siempre necesaria para vivir con dignidad. Un país sin sátira es un país aletargado, sin nervio, y la definición de Juvenal («Difficile est saturam non scribere, nam quis iniquae / tam patines urbis»), que apunta a un equilibrio de los desajustes sociales, podría ser válida en cualquier tiempo. El significado de *satura* como miscelánea fue establecida por los

---

2 En tiempos recientes, por lo que se refiere a la alegoría, se ha dado un desplazamiento cada vez mayor de lo retórico (ejemplificado por el estudio de J. Murphy, *La retórica en la Edad Media*, México, FCE, 1986, pp. 275-361), a lo semántico (véanse los estudios de Paul de Man, *Alegorías de la lectura*, Barcelona, Lumen, 1990; y de A. Fletcher, *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*, Madrid, Akal, 2002). En cuanto a la representación del auto, tengo en cuenta, entre otros, los artículos de Fernando de Mello Moser, «Liturgia e iconografía na interpretação do *Auto da Alma*», en *Discurso Inacabado*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1994, pp. 117-144; y de T. Albaladejo «Calderón de la Barca y Gil Vicente», en *Calderón y la cultura europea*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003.

poetas romanos en una doble convención de fondo y forma, de propósito moral y técnica literaria. Durante este amplio período fueron pocos los escritores que lograron integrar ambos componentes, la actitud y la forma, y uno de ellos fue Gil Vicente, que no pierde ocasión para la crítica y utiliza la sátira como elemento *transgresor* de los valores establecidos. Si el acto mismo de escribir, en su experiencia extrema, es un acto transgresivo, el lenguaje de la locura, debido a su carácter subversivo, apunta a un vacío de sentido, donde la palabra no encuentra obstáculos para ser dicha. En su desnudez, se abre una ausencia constitutiva, un movimiento de ilimitación llevado a su término, donde el habla analítica, siempre excesiva, no cuenta y lo que se pone a prueba es el juego de las posibilidades.

El lenguaje de la locura, que se presenta al margen de reglas y convenciones, forma parte de todo ese «mundo al revés», propio de la «contra-cultura» popular, según la certera expresión de Mikhail Bakhtine, y cubre una amplia gama en el teatro vicentino, que va desde la parodia carnavalesca del *Sermão à Rainha Dona Lianor*, en donde el autor, dirigiéndose a hipotéticos detractores, declara: «A estos respondo que me den licencia / aquesta vez sola, ser loco por hoy», hasta el testamento burlesco del *Pranto de Maria Parda*, pasando por el personaje de Joane de la *Barca do Inferno*, que halla su continuación en la imagen invertida de la *Nau de Amores*, llena de locos enamorados y en donde el «parvo», el loco arquetípico, es en realidad el cuerdo. La figura del loco es la representación de un mundo primordial, anterior al orden y al derecho, de un tiempo edénico, que, al formar parte de la naturaleza y no de la historia, se inscribe en el ámbito de lo sagrado. A este dominio de lo sagrado, concebido como lo no revelado aún, pertenece la tradición de la *Stultifera navis mortalium*, en la línea de Luciano, inspirada en el ciclo mitológico de los Argonautas y de la que se hacen eco Sebastian Brant en su poema *Narrenschiff*, compuesto en 1492, el óleo de Jerónimo Bosco *La nave de los locos*, pintado en los últimos años del siglo xv, y algunas piezas dramáticas de Gil Vicente, sobre todo las farsas, donde el testimonio social resulta más intenso y se echa de menos la falta de totalidad. Ciertamente, la sátira se relaciona con otras formas del lenguaje cómico, como la parodia y la ironía, pero es en la farsa donde cumple mejor su función:



corregir por medio del ridículo, buscar una respuesta más que una pregunta y servirse de la máscara como forma de revelar lo oculto. Más que como designación genérica Gil Vicente utiliza la sátira como visión del mundo, sin alarde de explosión verbal, típica del Barroco, y su discurso satírico utiliza una oposición binaria: la nostalgia del orden que el texto recrea es la antítesis del desorden de una sociedad en descomposición, contraste que se mueve en los límites de una lucha entre libertad y censura.

La mirada de Gil Vicente es aguda e implacable sobre la sociedad de su tiempo, pero le interesa tanto inventar un tipo como promover una denuncia. Y aunque la autonomía estética de la sátira se haya desarrollado en los tiempos modernos, no por ello el grado de ficción debe quedar al margen de su construcción lingüística. En el caso del dramaturgo portugués, la modalidad satírica tiene una actualidad perenne cuando, jugando con lo implícito, denuncia la falsa apariencia, cuando recurre a la figura del loco para desenmascarar la creencia de que lo real es lo racional. Así, deformando los hechos, afirmando la vida por encima de la idea, busca despertar conciencias, por eso el discurso satírico está siempre del lado de lo abierto, de la potencialidad de lo oculto o no cerrado. Si en la *Barca do Inferno* la ignorancia, el no ser nadie o quizás alguien («Samica alguém»), es lo que permite a Joane alcanzar la salvación, según expresa el ángel barquero («Tu passarás se quiseres, / porque em todos teus fazeres / por malícia nom erraste. / Tua *simpreza* t'abaste / para gozar dos prazeres»), en la *Nau de Amores*, que también debe ser leída en clave satírica, la figura del *frade doudo*, que «d'amores enloqueció», según dice el Paje, se vale de la canción para expresar la nostalgia de la unidad perdida:

Caravela de Lisboa  
 vai por porros a Castela:  
 vento bueno nos há-de levar.  
 Quem fosse o capitão dela!

El viaje a la «Insula de la Ventura», que el príncipe de Normandía pretende realizar, es una forma de viaje al Paraíso, según revela el tópico del *imram* en la tradición céltica irlandesa, de alejarse de la fiebre de la conquista

ultramarina, cuya corrupción había alcanzado a toda la corte, y volver a la simplicidad de los primeros tiempos («Não havia em Portugal / nos tempos mais ancianos / tantas maneiras de enganos, / nem tantos males dum mal», confiesa el escudero travestido de viuda en la *Floresta de Enganos*). En el fondo, el deseo de embarcarse que expresa el fraile («Que ferosa caravela! / Quem fosse o capitão dela!»), reforzado por el estribillo de la cantiga («Vento bueno nos ha-de levar. / Garrido he o vendaval»), que aparece en *O Triunfo do Inverno*, en donde el viento como símbolo amoroso favorece el viaje, no hace más que subrayar la nostalgia por un orden perdido. Y lo que hace el discurso satírico, mediante el desenmascaramiento y la estilización, es romper los límites de lo establecido y volver al caos originario, buscar el equilibrio a través de la risa. De esta manera, el lenguaje de la locura, en la medida en que aparece como desmitificación del lenguaje normal, rechaza la domesticación y actúa desde la radicalidad para ser algo diferente. Es creativo en cuanto nos hace vivir en cualquier otro mundo imaginable, en cuanto nos desplaza desde lo histórico, congelado y fijo, a un estado de inocencia<sup>3</sup>.

En la IV de sus *Notas Vicentinas* (1922), refiriéndose a las dotes plásticas y musicales de Gil Vicente, la ilustre romanista Carolina Michaëlis de Vasconcelos habla de «o ímpeto lírico que o distingue», y más adelante, concreta este impulso en su comunicación íntima con el pueblo y en su entusiasmo por la naturaleza. Ambas cualidades son propias de los artistas que vivieron en el «otoño de la Edad Media», formados en la tradición medieval y a la vez abiertos a los nuevos tiempos renacentistas. Y como señalaría más tarde T. S. Eliot en su célebre ensayo «La tradición y el talento individual», cualquier escritor empieza a formarse en una relación

---

<sup>3</sup> Refiriéndose a esta nave imaginaria, que navega por un mar de gran altura y está abierta a todas las rutas posibles, señala M.Foucault: «La moda consiste en componer estas naves cuya tripulación de héroes imaginarios, de modelos éticos o de tipos sociales se embarca para un gran viaje simbólico, que les proporciona, si no la fortuna, al menos la forma de su destino o de su verdad», en *Historia de la locura en la época clásica*, México, FCE, 1979, vol. 1, p. 21. En cuanto a un análisis del tópico *Stultifera navis* en la *Nau de amores*, remito al estudio de A. J. Pociña López, *Gil Vicente y las naves de los locos*, Salamanca, Luso-Española de Ediciones, 2006, pp. 137-140. Respecto a la vertiente satírica de la farsa *O Juiz da Beira*, que guarda ciertas analogías con la forma de la *sottie* francesa y en donde la actuación de Pero Marques, guiado por el sentido común tanto se parece a la de Sancho en la ínsula Barataria, remito al ensayo de J. A. Cardoso Bernardes, «O Juiz da Beira e os sentidos da sátira vicentina», en *Revisões de Gil Vicente*, Coimbra, Angelus Novus, 2003, pp. 89-111.

dialéctica con la tradición a la que pertenece, a la que modifica y es modificado por ella. Si tenemos en cuenta que lo poético en Gil Vicente sirve para realizar lo dramático, no para estorbarlo, y viene reclamado por la acción misma, lo que hace que el espectador perciba en todo momento la intensidad de una situación dramática poéticamente realizada, habría que estudiar en el teatro vicentino hasta qué punto lo más intensamente poético expresa también lo más intensamente dramático. Partiendo del hecho de que en la escritura de Gil Vicente poesía y drama se confunden, lo cual era bastante frecuente en la tradición medieval, que hereda de la época clásica una falta de precisión en la delimitación del género lírico, debemos fijarnos en el valor de lo personalmente logrado, en un discurso artístico donde la expresión dramática es inseparable de la expresión poética y lo que hace ésta es dotar al lenguaje dramático de intensidad y precisión. Y el dramaturgo portugués, instalado creadoramente en la tradición, cuya forma dinámica opera siempre por reducción, eliminando lo anecdótico y destacando lo esencial, se hace eco en varias de sus obras del tópico del *locus amoenus*, lugar del tiempo edénico, estado de inocencia natural donde la acción no transcurre y cuya característica más importante sería la contemplación. A ese lugar de la memoria, imagen del hombre no escindido, remite el *Auto dos Quatro tempos*, todo él animado de una renovación cósmica, donde Gil Vicente, siguiendo al trovador Joan Zorro, construye una cantiga amorosa, que evoca un pasado feliz, de carácter ritual, y donde la armonía de música y poesía es la que desencadena la acción del auto. Doy a continuación las dos cantigas:

Joan Zorro	Gil Vicente
Pela ribeyra do rio cantando ia la dona-virgo d'amor: «Venham nas barcas polo rio a sabor».	En la huerta nasce la rosa: quiérome yr allá por mirar al ruseñor cómo cantavá.
Pela ribeyra do alto cantando ia la dona d'algo d'amor: «Venham nas barcas polo rio a sabor».	Por las riberas del río limones coge la virgo: quiérome yr allá por mirar al ruseñor cómo cantavá.

Limonos cogía la virgo  
 para dar al su amigo:  
 quiérome yr allá  
 para ver al ruiñeñor  
 cómo cantavá.

Para dar al su amigo  
 en un sombrero de sirgo:  
 quiérome yr allá  
 para ver al ruiñeñor  
 cómo cantavá.

---

La invención artística siempre es singular, aunque esa singularidad sólo puede ser expresada mediante un proceso de ajuste de lo individual con la tradición. Gil Vicente conocía sin duda la cantiga de Joan Zorro, de la que toma la forma tradicional del primer verso («Por las riberas del río»); las formas fijas de la cantiga paralelística, según se advierte en la leve variación de «por mirar» en «para ver»; el tópico de «la huerta» o el jardín como recinto sagrado; la virginidad de la joven enamorada («la virgo»), pero añade otros elementos nuevos, tales como el deseo del hablante de entrar en ese lugar primaveral («quiérome yr allá»); la mezcla de tiempos verbales («coge» y «cogía»), cuya indistinción entre el presente y el pasado nos da una sensación de tiempo detenido; y la equivalencia de símbolos amorosos («la rosa», «los limones» y «un sombrero de sirgo»), a los que hay que añadir el símbolo del «ruiñeñor», que aparece cerrando cada una de las estrofas y cuya reiteración sirve para intensificar todo ese ciclo de renovación cósmica en que el auto transcurre. A través de su *simpatía* con la naturaleza, el dramaturgo va ensamblando un conjunto articulado, lleno de resonancias y correspondencias simbólicas, un *mundo ideal*, hecho posible y creíble por la música, en el que el espíritu pueda expandirse con libertad. Aunque esta pieza dramática presenta todavía rasgos y caracteres alegóricos, como se ve por los cantos del «Benedicite» y el «Laudate Dominum de coelis», que eran recitados en las mañanas de Navidad, hay ya la construcción de un mundo nuevo y original, de un fondo latente de misterio, susceptible de ser descubierto y descifrado por la poesía dramática. En realidad, la combinación de poesía y drama, de lenguaje alusivo y de lenguaje referencial, no hace más que subrayar la acción transformadora del lenguaje artístico, a través de un proceso dinámico, que le es propio y específico. Cuando

escuchamos las canciones de las cuatro estaciones, en las que se da una alternancia entre canto y habla, surge una invitación, por parte de la imaginación creadora, órgano del *anima mundi*, a transitar hacia la visión mágica de un mundo originario, ese recinto sagrado del *bortus conclusus*, sin perder contacto con el mundo de la realidad ordinaria, que es el mundo en que debe moverse el teatro. Así pues, la aspiración de la poesía dramática consiste en transformar la naturaleza en cosmos, en *orden ideal*, mediante la configuración simbólica. Y eso es lo que ha querido ofrecernos Gil Vicente con esta pieza: una concepción mágica del mundo<sup>4</sup>.

A partir del siglo XII empieza a darse la transformación del feudalismo, asentado en el grupo doméstico, donde los papeles se dividen jerárquicamente entre el señor y su esposa, en la cultura cortesana, donde el individuo, hombre y mujer, se separa del grupo, la moral vasallática deja paso a la educación de la mesura y el amor se convierte en una actividad lúdica. En efecto, considerado el amor cortés como un torneo o *justa* entre el joven y la dama, en el que el villano queda excluido del juego, se presenta como una prueba que el caballero debe superar y en la que se exaltan los valores aristocráticos del valor y la lealtad. Toda esta cultura refinada, sometida a un creciente proceso de estilización, es la que domina en las Cortes de don Manuel I y don Juan III, en las que Gil Vicente aparece como director de espectáculos a partir de 1521 y donde se advierte un cambio de estilo, de lo religioso a lo profano, según vemos en la Carta-prólogo al rey Juan III. Para ellas escribe Gil Vicente una serie de obras, como la *Comédia de Rubena*, el *Dom Duardos* y el *Amadis de Gaula*, donde la caballería converge con la cortesía y cuya organización dramática, más extensa y elaborada, depende casi por entero del artificio de la men-

---

<sup>4</sup> Aludiendo al tópico del *locus amoenus*, que traduce una nostalgia por el Paraíso perdido y que Dante considera su realización poética suprema en la parte final de la *Divina Comedia*, señala S. Reckert: «Lo que este círculo mágico encierra es el familiar *locus amoenus* de la retórica medieval, con su amenidad milagrosamente completada por la exclusión del Tiempo», en *Más allá de las neblinas de noviembre*, Madrid, Gredos, 2001, p. 146. En cuanto al ciclo de renovación cósmica, remito al ensayo de E. Asensio, «El *Auto dos Quatro Tempos* de Gil Vicente», *RFE*, XXXIII (1949), pp. 350-375; incluido en *Estudios Portugueses*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian-Centro Cultural Portugués, 1974, pp. 79-101. Sobre la cantiga de Joan Zorro, tengo en cuenta el artículo de V. Cunha, «As cantigas de Joan Zorro: os mitos e os ritos», en *Revista do CESP*, vol. XXIV, n.º 33 (2004), pp. 81-96.

talidad cortesana. De acuerdo con el ambiente aristocrático y galante de la Corte portuguesa, se observa en ellas un discurso diferente, que presenta como rasgos más significativos: el origen noble de los protagonistas, la continuidad de la acción dramática por medio de la evocación de lugares múltiples y el uso del diálogo al servicio de la caracterización psicológica. Tales rasgos son visibles en *Dom Duardos* y *Amadis de Gaula*, piezas compuestas para un público cortesano que estaba familiarizado con la lectura de los libros de caballerías y el romancero cantado. Sin embargo, como casi siempre sucede, Gil Vicente no se limita a seguir las convenciones del género caballeresco, tales como el origen misterioso del protagonista, su constante lucha por conseguir el amor de la dama y el desenlace feliz, sino que las maneja libremente en función de la necesidad dramática. Y si, para el caso del *Amadis de Gaula*, el dramaturgo portugués supo elegir la parte más dramática de la novela, aquella que se centra en la disputa de Oriana con el caballero a causa de la supuesta infidelidad de éste, para el *Dom Duardos* escogió la parte más lírica de la narración caballeresca, la profunda inquietud de la pasión amorosa, que no hace más que ir en aumento desde el instante en que Flérida consiguió separar a Primaleón y a Don Duardos del singular combate que habían emprendido por causa de Gridonia. De la comparación del romance final con el resto de la comedia, de la que aquél es cifra o compendio, se desprende algo esencial: Gil Vicente ha sabido prescindir de innumerables aventuras secundarias para concentrarse en la expresión del amor como destino ineludible. El romance dice así:

En el mes era de Abril, de mayo antes un día,  
cuando lirios y rosas muestran más su alegría,  
en la noche más serena que el cielo hacer podía,  
cuando la hermosa infanta Flérida ya se partía,  
en la huerta de su padre a los árboles decía:  
«Quedaos adiós, mis flores, mi gloria que ser solía,  
voyme a tierras extranjeras, pues ventura allá me guía.  
Si mi padre me buscare, que grande bien me quería,  
digan que amor me lleva, que no fue la culpa mía;  
tal tema tomó conmigo que me venció su profía.

¡Triste, no sé a dó vo, ni nadie me lo decía!  
 Allí habló don Duardos: «No lloréis, mi alegría,  
 que en los reinos de Inglaterra más claras agoas había  
 y más hermosos jardines, y vuestos, señora mía.  
 Ternéis trecientas doncellas de alta genelosía,  
 de plata son los palacios para vuesa señoría,  
 de esmeraldas y jacintos, de oro fino de Turquía,  
 con letreros esmaltados que cuentan la vida mía;  
 cuentan los vivos dolores que me distes aquel día  
 cuando con Primaleón fuertemente combatía:  
 señora, vos me matastes, que yo a él no lo temía.»  
 Sus lágrimas consolaba Flérída que esto oía.  
 Fuéronse a las galeras que Don Duardos tenía;  
 cincuenta eran por cuenta, todas van en compañía.  
 Al son de sus dulces remos la princesa se adormía  
 en brazos de don Duardos, que bien le pertenecía.  
 Sepan cuantos son nacidos aquesta sentencia mía:  
 que contra la muerte y amor nadie no tiene valía.

La evolución hacia la madurez es un ejercicio arduo y difícil, en que el escritor va prescindiendo de lo superfluo hasta dar lo mejor de sí mismo. Esto lo consigue Gil Vicente con *Dom Duardos*, al convertir la materia caballeresca en sustancia dramática, dentro de un ambiente cortesano en donde el público se sentía fascinado por la lectura de los libros de caballerías, que en la época de expansión imperial cumplen una función propagandística, y hacer del tópico virgiliano *Omnia vincit amor* un objeto representable, una expresión de la propia voz. Porque si en algo puso énfasis el dramaturgo portugués fue en subrayar la tensión entre la lucha de Don Duardos y la resistencia de Flérída, la alteridad de un sentimiento que permanece invicto ante cualquier intento de doblegarlo. Si este romance final contribuye al mensaje global de la obra, ya de por sí sintética, es porque en la imbricación de lírica y drama halló Gil Vicente la mejor forma de construir un discurso propio, que va más allá de las normas culturales, según las cuales el proceso amoroso está marcado por tres

momentos, la separación, el reconocimiento y la unión, de afirmar su singularidad en la particularidad verbal de la obra dramática, entendida ésta como *acontecimiento*, como disposición única en la que los elementos afectivos dominan sobre los lógicos. En este sentido, los rasgos lingüísticos más destacados en el romance, como la presencia de vocativos («mis flores», «mi alegría») y de exclamaciones («¡Triste, no sé a dó vo, / ni nadie me lo decía!»), que actúan a modo de marcas subjetivas; el uso de déicticos («vuesos», «aquesta»), que sirven para particularizar la expresión; el cambio en los tiempos verbales con la presencia del imperfecto de cortesía («mi gloria que ser solía», «que bien le pertenecía»), que rodea la acción verbal de evocación nostálgica; la alternancia entre el monólogo de la infanta y el diálogo del príncipe, que llena el romance de dramatismo; y el marco simbólico de la huerta («en la huerta de su padre»), idealmente propicio al amor, sirven todos ellos para poner de relieve la certeza respecto a una intuición inicial: el mensaje de que el amor no conoce fronteras. El carácter único de este poema surge de la coherencia entre la *invención*, basada en la recreación de los materiales suministrados por la tradición oral, y la *activación* de esos materiales tanto en la audición como la lectura, pues el romance se transmite a través de varios pliegos sueltos. Su carácter de acontecimiento, de experiencia única, radica en la capacidad de Gil Vicente para revitalizar el lenguaje poético, alejándose de las convenciones del amor cortés y ofreciendo una visión natural del amor, tan contraria al artificio de la vida cortesana<sup>5</sup>.

Quien esté un poco familiarizado con el simbolismo de la canción popular, donde el lenguaje arcaico va unido a los ritos mágicos, debe

---

5 Resulta sorprendente que este romance, a pesar de la popularidad que gozó a lo largo del siglo XVI, según revelan su acogida en el *Cancionero de romances* de 1550 y su conservación en las numerosas variantes de la tradición oral, no haya sido recogido en las ediciones modernas del romancero hispánico. El análisis de su fijación textual ha sido hecha por C. Michaëlis de Vasconcelos en sus *Estudos sobre o Romancero Peninsular. Romances Velhos em Portugal* (Coimbra, 1934; y reeditado por Lello e Irmão Editores, Porto, 1980, pp. 160-182); y después de ella, por I. S. Révah, «Édition critique du romance de Don Duardos et Flérida», en *Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais*, III (1952), pp. 107-139; y M. Calderón, «La transmisión del romance de Flérida y Don Duardos», en *Incipit*, vol. XI (1999), pp. 107-125. Pero tan importante como su fijación textual es su interpretación dramática, de la que me he ocupado en mi ensayo, «Los romances de Gil Vicente», en *Al vuelo de la garza. Estudios sobre Gil Vicente*, Universidad de León, 2000, pp. 98-100.



reconocer que Gil Vicente intuyó bien los símbolos fundamentales. En su voluntad de abismarse en lo otro, la sociedad medieval muestra una doble preocupación: por un lado, tiene un sentido muy vivo del cuerpo, lo cual se refleja en el uso de imágenes sensoriales; por otro, aspira a la vida sublime por medio del amor. Y aunque la actitud del mundo medieval hacia la mujer fue predominantemente misógina, basada en la imagen estereotipada de la debilidad femenina (*infirmitas sexus*), es a partir del último tercio del siglo XII cuando esta concepción empieza a modificarse, sobre todo con la difusión del amor cortés, que marca un punto de inflexión, de no retorno a las antiguas estructuras de parentesco, pues al situarse fuera del núcleo conyugal, se convierte en un *juego* de libertad, donde la señora (*domina*) trata de ocupar el lugar del señor (*dominus*) y su belleza actúa como señuelo o reclamo de los amantes jóvenes. Este amor refinado, específicamente masculino, reservado a los varones solteros, requiere fortaleza de ánimo, perseverancia, moderación y dominio de sí mismo, cualidades que la nueva caballería, grupo cerrado y excluyente, hace suyas frente al racionalismo de la moral burguesa. Pertenecer al círculo cortesano constituye de por sí un aprendizaje, una escuela *educativa*, en la que se llega a ser cortés no por nacimiento y rango, sino por formación y carácter, lo cual exige respetar unos códigos, morales y políticos, y preservar su enigma, pues cuando todo se muestra no hay nada que cause el deseo. En la cultura cortesana, el amor se da sustrayéndose como goce y mostrándose como lenguaje mismo de la otredad. La palabra poética habla en forma oblicua, dejando un resto enigmático, lleno de claroscuros, que el lector tiene que descifrar e interpretar.

Frente a las llamadas «religiones de la salvación o de la redención», fuertemente condicionadas por una estructura patriarcal, se alzan los fondos primarios de las «religiones del origen», conocidas también como «religiones de la maternidad o la naturaleza», que aparecen fundamentalmente orientadas a la creación y a la generación. En ellas hunden sus oscuras raíces las *jarchas*, las *cantigas de amigo* y los *villancicos*, las tres grandes ramas del tronco común de la lírica medieval en la península ibérica, donde la mujer es la que se queda lamentando la ausencia de su amante, según dice el estribillo en la célebre cantiga de Meendinho («Eu atendendo meu amigo»),

y la que da forma a esa ausencia, quien elabora su ficción mediante el sueño, representación del deseo incumplido, que libera los desvíos de la memoria e impide que el amor caiga en el olvido. De esta supervivencia del deseo que se estrella contra la necesidad, núcleo del sentimiento amoroso, nos habla esta cantiga:

Vanse mis amores, madre,  
luengas tierras van morar,  
yo no los puedo olvidar.  
¿Quién me los hará tornar,  
quién me los hará tornar?

Yo soñara, madre, un sueño,  
que me dio en el corazón,  
que se iban los mis amores  
a las islas de la mar,  
yo no los puedo olvidar.  
¿Quién me los hará tornar,  
quién me los hará tornar?

Yo soñara, madre, un sueño,  
que me dio en el corazón,  
que se iban los mis amores  
a las tierras d'Aragón:  
allí se van a morar,  
yo no los puedo olvidar.  
¿Quién me los hará tornar,  
quién me los hará tornar?

Todo el poema transcurre en un clima de incertidumbre, tanto por parte del sujeto (hablante femenino presente) como del objeto (oyente masculino ausente), y no hay que olvidar que la poesía y la duda se necesitan mutuamente, pues gracias a la duda la poesía se dramatiza y purifica de la falsedad retórica, volviendo hacia un origen desconocido. En este

sentido, no podemos pasar por alto el hecho de que el *Auto da Lusitânia* (1532), compuesto en la etapa final del dramaturgo portugués, debe mucho al antiguo culto de la diosa Cibeles, de carácter marcadamente matriarcal, traído por los soldados y mercaderes romanos a la península ibérica durante la época de la invasión. Vinculado a los ritos de iniciación e instalado en la memoria oral popular, su fondo arcaico es utilizado por Gil Vicente para volver a los orígenes de Portugal en un período de crisis extrema. De ahí que la entrada del mes de mayo en escena, mensajero del Sol y la Primavera, sea garantía de fecundidad y de amor, según revela la canción «Este he Maio, o Maio he este», y que el poema, con su carácter inacabado y abierto, fomenta, desde su anónima desnudez, un trasvase entre distintas lenguas. En efecto, el hueso del poema, el núcleo de su intensidad, aparece ya en el tópico formulístico del primer verso («Vanse mis amores, madre»), que arrastran oscuras resonancias, entre ellas las de la jarcha atribuida a Yehuda ha-Levi, que comienza («Vaise meu corachón de mib»), donde se expresa la angustia de la joven mediante la pregunta, y se prolonga en el lenguaje alusivo del poema, lleno de sugerencias, donde la invocación del vocativo ritual («madre»); la irrealidad señalada por la forma verbal del imperfecto de subjuntivo («soñara»); los efectos melódicos de la repetición («yo no los puedo olvidar») y el paralelismo («¿Quién me los hará tornar, / quién me los hará tornar?»); y el simbolismo del «corazón» y del «sueño», identificados emocionalmente, a los que hay que añadir la soledad de las «islas del mar», en las que resuenan las «ínsulas extrañas» del *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz, sirven todos ellos para expresar la doble naturaleza o movimiento del amor: de pérdida y reconocimiento. Es como pasar de lo indefinido («luengas tierras van morar») a lo definido («a las tierras d'Aragón»), siendo ese movimiento de ida y vuelta, de pérdida y recuperación, lo que contribuye a su duración y credibilidad. Porque las marcas contextuales de esta canción puesta en boca de mujer, que funcionan a un doble nivel de tópicos y de símbolos, tienden a organizar el discurso amoroso desde la nostalgia, según revela la insistente pregunta del estribillo, desde la lejanía y el deseo insatisfecho, provocados por la ausencia. Angustia de la palabra e imposibilidad del retorno se conjugan en la escritura del poema, única experiencia realmente válida, donde la voz

de la lírica tradicional, que tiene una gran carga de misterio, busca expresarse y la incertidumbre se convierte en hallazgo<sup>6</sup>.

La singularidad del lenguaje poético reside en el acontecimiento de su particularidad verbal, que a su vez es inseparable de las nociones de invención y alteridad. Porque el que escribe un poema, sea en la época medieval o en la actualidad, organiza su discurso de acuerdo con unas normas transmitidas por la tradición y al mismo tiempo ese *yo* que escribe sólo existe relacionado con un *tú* que escucha o lee, lo cual convierte a la experiencia estética en una forma de reconciliación. Lo que se plasma en el discurso es la palabra del Otro, «la palabra ajena», resistente a las normas de las ideologías y articulada en torno a los problemas de la reciprocidad, la comunicación, el reconocimiento. Pero se debe precisar aún más. De las distintas formas del discurso vicentino, el alegórico basado en la *sustitución*, el satírico en la *transgresión*, el lírico en la *alusión*, el caballeresco en el *juego* y el amoroso en el *reconocimiento*, aquel que permite un pacto simbólico con el otro es el *lírico*, pues sugiere sin explicitar, hasta el punto de que, en buena medida, los restantes van a dar a él como los distintos fragmentos a su imán. En efecto, el discurso lírico, al asumir un nuevo orden de relación simbólica con el mundo, se presenta como otro y da lugar a la sorpresa. Al tratar de decir lo que aún no se ha dicho o se ha perdido irremediablemente, la escritura poética se presenta como la imposibilidad de la palabra y trabaja con un fondo enigmático que no puede ser nombrado. Eso es lo que hace que la voz anónima de la poesía tradicional aparezca como dicha en otra parte, como expresión de una zona indefinible que se opone al lenguaje de los sentidos establecidos. Al cambiar el escenario, al insertarse la canción tradicional en el ambiente cortesano, lo no dicho o

---

6 Respecto a la ausencia del objeto amado, señala R. Barthes: «Históricamente, el discurso de la ausencia lo pronuncia la Mujer: la Mujer es sedentaria, el hombre es cazador, viajero», en *Fragmentos de un discurso amoroso*, Madrid, Siglo XXI, 1982, p. 45. En cuanto a la distinción entre las «religiones del origen» y «las religiones de la salvación», remito al estudio de W. Schubart, *Religión und Eros*, Munich, Beck'sche Verlag, 1966. En esta misma línea está el ensayo de D. Pereira da Costa, «Cybele, deusa dos cultos orientais no *Auto da Lusitânia*», en *Gil Vicente e Sua Época*, Lisboa, Guimarães Editores, 1989, pp. 192-196. Para las marcas contextuales de tópicos y símbolos en el poema analizado, tengo en cuenta el trabajo de M. Maserà, «*Que non dormiré sola, non*». *La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica*, Barcelona, Azul Editorial, 2001, pp. 45-108.

sobreentendido es también una forma de comunicación. Veamos este proceso en la elaboración y transmisión textual de un villancico tradicional dentro del teatro vicentino:

Pliego suelto	Copilaçam de 1562
Mal ferida va la garça enamorada; sola va y gritos dava. A las orillas de un río la garça tenía el nido; ballestero la ha herido en el alma. Sola va, y gritos dava.	Mal ferida yva la garça enamorada; sola va y gritos dava.

En la segunda mitad del siglo xv se inició la moda popularizante de recoger la poesía medieval, transmitida por la tradición oral, en cancioneros cortesanos y difundirla entre las capas sociales más bajas a través de los pliegos sueltos. Gil Vicente no fue ajeno a ella, según revela el pliego suelto sin fecha, conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, que es la versión más antigua recogida en el *Auto de Inês Pereira* (1523), pero esa versión queda notablemente reducida en la *Copilaçam* póstuma de 1562. Frente a los glosadores, que imitan y refunden los cantares tradicionales, lo que hace el tríptico de la *Copilaçam* es suprimir la glosa; sustituir el presente «va» por el imperfecto «yva», evocador de un pasado ilusorio; conservar el verso de pie quebrado «enamorada», que resulta indispensable para el valor simbólico del poema; y concentrarse en esa «garça» que está malherida, enamorada y sola. Al suprimir cualquier referencia a un lugar y tiempo determinados, lo que hace el podador del villancico en la *Copilaçam*, fuese o no Gil Vicente, es prescindir de lo anecdótico y concentrarse en lo esencial: en la visión de esa «garça» como símbolo del amor que lleva a la muerte. La intensidad lírica depende así de la sugerencia, de la insinuación escueta y precisa de lo intemporal<sup>7</sup>.

7 Para la concepción de la obra de arte como invención, que es inseparable de la singularidad y de la alteridad, remito al estudio de Michel de Certeau, *Heterologies. Discourse of the Other*, University of Minnesota Press, 1999. En cuanto a la transmisión de la lírica oral durante la Edad Media, donde tanto la memorización como la recitación producen múltiples y continuas variaciones, remito al ensayo de M. Frenk, «Los espacios de la voz», en *Entre la voz y el silencio*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1997, pp. 7-86. En

La identidad literaria de un escritor depende tanto de la repetición como del cambio, de la deuda con una tradición y de la apertura a nuevos contextos. La trayectoria dramática de Gil Vicente se halla atravesada por una incesante búsqueda: hacer de la poesía dramática su forma de expresión natural. La sensación de inmediatez que a menudo nos dejan sus piezas no sólo procede de la nostalgia de una época desaparecida, la anterior a la expansión ultramarina, sino también de la *ilusión* creada de una realidad que es diferente de la que ya existe. Gracias a su economía formal, la poesía dramática construye, en el momento de la representación ante el público, la unidad de dos experiencias distintas, la dramática, mediante la acción y los personajes, y la lírica, a través de alusiones y símbolos, pero cada una de ellas está incompleta sin la otra. En realidad, se trata de un proceso lento y gradual, de desapariciones y hallazgos, en que lo nuevo aparece como reconfiguración de lo viejo. Esto supone saber manejar los materiales ya existentes de acuerdo con normas aceptadas y a la vez estar abierto a las posibilidades aún sin explorar, pues en toda creación hay siempre un elemento de riesgo. De ahí que una serie como las *Barcas* sea un claro ejemplo del uso creativo de la poesía dramática, en cuanto el dramaturgo portugués trata de acomodar el viaje al más allá, el viejo tópico del *cursus animarum post mortem*, a la construcción dramática de la historia humana, que discurre de la creación a la salvación, dentro de una totalidad textual en donde la voz poética es al mismo tiempo acto y acontecimiento<sup>8</sup>.

La cultura no es un todo estable y homogéneo, sino dinámico y diverso. Y para que dos entidades o experiencias tengan relación entre sí, deben compartir algún marco común de referencia, por mínimo que sea. En Portugal,

---

cuanto a la difusión y variantes del villancico analizado, tengo en cuenta el artículo de R. Lapesa, «El mundo de la antigua lírica popular hispánica», en *De Berceo a Jorge Guillén*, Madrid, Gredos, 1997, pp. 110-121.

8 Precisamente, uno de los mayores méritos de la composición de las *Barcas* es que se articula sobre una relación entre lo viejo y lo nuevo, que es también una de las claves del arte vicentino. A ello alude E. Asensio: «Gil Vicente, con materiales viejos, ha sabido crear un teatro nuevo. Reminiscencias literarias, símbolos religiosos, mitos poéticos, moldeados por su instinto escénico y su imaginación plástica, han dado origen a formas inesperadas de arte», de su ensayo «Las fuentes de las *Barcas* de Gil Vicente», en *Estudios portugueses*, París, Fundação Calouste Gulbenkian-Centro Cultural Portugués, 1974, p. 75. En cuanto a la concepción de la obra literaria como *acontecimiento*, remito al trabajo de D. Attridge, *La singularidad de la obra literaria*, Madrid, Abada, 2011.

como en España, el Renacimiento no supuso una ruptura con los modelos medievales, sino una conciliación entre estos modelos y la herencia clásica, bien por vía italianizante o bien por vía directa. Esta combinación simultánea de lo viejo y lo nuevo en cada transformación cultural es lo que produce una posibilidad continua para el cambio. En el ámbito musical, cuando en el *Triunfo do Inverno* el propio autor echa de menos la desaparición de ciertos instrumentos musicales («Em Portugal vi eu já / em cada casa pandeiro / e gaita en cada palheiro / e de vinte anos acá / nao há hi gaita nem gaiteiro»), no se limita tan sólo a señalar el desplazamiento de la música instrumental por la polifónica, lo cual es prueba de un cambio en el gusto estético, sino también las dificultades que tenía el pueblo para entender la música polifónica, según revela la sencilla canción que comienza «No penedo, João Preto», de ahí el esfuerzo por llevar las antiguas canciones paralelísticas, tal como él mismo las había oído cantar «nas vilas e nas aldeias», al ambiente cortesano más refinado. De este modo, la música, elemento esencial de la poesía dramática, se convierte en una forma de dar respuesta a pensamientos y emociones que todavía no han sido formulados, en un acto puramente potencial. Hay que tener en cuenta que el origen de lo poético está en el ritmo, cuyo movimiento musical se percibe interiormente y es anterior a la expresión del poema. No es ajena a la escritura dramática de Gil Vicente la importancia de la dinámica fónica del sonido sobre el sentido, tal vez porque el sonido propone siempre sentido. Y dado que la música está fuera del lenguaje, pues apunta directamente a lo real que no puede ser simbolizado, la palabra musical de Gil Vicente lleva implícita la tensión, el diálogo, y en esa ambigüedad entre determinación e indeterminación radica su singularidad<sup>9</sup>.

Su escritura dramática, específicamente poética por la intensificación de los sentimientos, tensa el lenguaje para hacerle hablar de otra manera, para

---

<sup>9</sup> La poesía, en cuanto permite la creación de nuevas posibilidades, se acerca al lenguaje ideal de la música. Aludiendo a su inefabilidad, señala V. Jankélévitch: «En un desarrollo significativo, lo que se ha dicho no debe repetirse; en música y en poesía, en cambio, lo que se ha dicho queda todavía por decir, e incansable e inagotablemente por repetir», en *La música y lo inefable*, Barcelona, Alpha Decay, 2005, p. 51. En cuanto a la práctica poética de la ambigüedad, que engloba a su vez la ideología, los juegos de palabras y las paradojas, tengo en cuenta el estudio de W. Empson, *Siete clases de ambigüedad*, México, FCE, 2006.

desentrañar lo oculto, aquello que la historia oficial ha condenado al olvido. El conocido lema de Unamuno, «No hay que ser originales, hay que ser originarios», podría ser aplicado en su conjunto a la escritura de Gil Vicente y, de modo particular, a su discurso lírico. Ser creativo es producir algo nuevo a partir de las normas heredadas; ser originario consiste en preparar las condiciones necesarias para la irrupción de lo otro, de lo que está excluido o se ha vuelto apenas reconocible a fuerza de costumbre, en volver a la matriz del centro intemporal en que todo se contiene. Cuando escuchamos las canciones populares que Maestre Gil inserta en sus autos, no sólo nos sentimos arrastrados por un mundo rítmico y armónico de profunda sugestión, sino también movidos por el deseo de rescatar un orden perdido bajo las ruinas de la historia. Este deseo de recuperación, verdaderamente innovador en su tiempo y que la Inquisición no pudo sofocar, a pesar de los retoques y mutilaciones que muestra el texto de la *Copilaçam*, es el que alimenta su escritura, que surge de una pérdida irreparable y está condicionada a no ser completamente satisfecha. Para el dramaturgo portugués, que también es poeta y músico, esa ausencia de deseo es la que hace esperar la plenitud y la afirma como imposible. Y la iluminación que nos queda de su experiencia, desgarradora y breve, es la del regreso a un orden lejano, pero todavía vivo en la memoria, el brillo de un aura sobre el trasfondo de su declive.