

# ACTAS DEL VI CONGRESO INTERNACIONAL DE LA ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL

(Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995)

Edición a cargo de  
José Manuel Lucía Megías

TOMO II



Servicio de Publicaciones  
Universidad de Alcalá

1997

Quedan reservados todos los derechos, ni parte ni la totalidad de este libro puede ser reproducido por cualquier medio, ya sea mecánico o electrónico, sin el permiso de los editores.

Comité Organizador:

Carlos ALVAR  
María del Carmen FERNÁNDEZ LÓPEZ  
Sonia GARZA  
José Manuel LUCÍA MEGÍAS  
Joaquín RUBIO TOVAR  
Pedro SÁNCHEZ-PRIETO BORJA  
María Jesús TORRENS

En la edición de *Las Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* han colaborado Pedro Sánchez-Prieto Borja, Joaquín Rubio Tovar, M.<sup>a</sup> Carmen Fernández López, M.<sup>a</sup> Jesús Torrens y Paciencia Talaya.



© Anónimas y colectivas  
© Universidad Alcalá  
Servicio de Publicaciones

I.S.B.N. (Obra completa): 84-8138-207-8  
I.S.B.N.: (Tomo II): 84-8138-209-4

Depósito Legal: M-29892-1997

Imprime: Nuevo Siglo, S.L.

## LA MÚSICA EN EL TEATRO DE GIL VICENTE

Armando López Castro  
Universidad de León

El baile, la música y la poesía han nacido al mismo tiempo y son, en principio, recuerdo de una lengua perdida: la lengua del universo. La tradición de la música cósmica viene de Pitágoras y Platón. Rechazada por Aristóteles, revivió por Cicerón y sus comentaristas. De ahí pasó al pensamiento medieval, donde la música de las esferas no es más que el trasunto de la armonía celestial, según vemos en San Agustín y los Padres de la Iglesia, cuya autoridad sirvió de guía para la incipiente escolástica. De esta manera, la tradición pitagórica de la música astral, transmitida por Boecio, se enseñó en las escuelas de Carlomagno y después en las universidades, donde la música era una ciencia matemática que pertenecía a las siete artes liberales y formaba parte de la astronomía. Aunque esta asignación de la música al saber científico se mantuvo hasta la época de Bach, el cantor de Santo Tomás, lo cierto es que la liberación de la armonía musical respecto de las teorías aritméticas fue una de las mayores conquistas del Renacimiento. En la segunda mitad del siglo xv, la música europea se planteó por primera vez qué camino debía seguir. Para los primitivos teóricos humanistas, Pietro d' Abano, Giorgio Valla y Carlo Valgulio, no hay una relación entre los números pitagóricos y la melodía musical y, a medida que la armonía celeste deja de tener vigencia, cambia la concepción de la música y el modo mismo de la composición musical. De la horizontalidad del canto llano, que se mostró como la mejor forma de canto comunal de salmos y alabanzas, se va pasando a la simultaneidad de varias melodías complementarias pero independientes, propia de la música polifónica, cuya compleja técnica responde a la artificiosidad del ambiente cortesano. Juan del Encina, que había publicado su *Cancionero* en 1496, lo que hace en sus villancicos es seguir la costumbre de los polifonistas cortesanos de recoger la forma popular con base monódica y añadirle una superestructura polifónica. Y lo mismo sucede con los villancicos de Gil Vicente, cuyo

esquema asimétrico revela un apego a los temas y formas de la canción popular, sustentada en una tradición oral sumamente viva y estable<sup>1</sup>.

Gil Vicente vive y se forma en la segunda mitad del siglo xv, momento otoñal en el que se elaboran los fermentos de la futura primavera. En ese período de metamorfosis no era fácil sustraerse a la influencia de la unidad católica e imperial de la Edad Media, pero tampoco cerrar los ojos a las nuevas ideas del universalismo renacentista. Sin embargo, a diferencia de otros países europeos, España y Portugal son conscientes de su misión imperial y proyectan el ideal nacional y cristiano a su política de expansión ultramarina. A lo largo de este proceso histórico entre la Edad Media y el Renacimiento, momento de transición al que Gil Vicente pertenece, hay que hablar más de continuidad que de ruptura, de transformación de lo tradicional en algo nuevo y distinto.

Ahora bien, Gil Vicente no es un pensador, sino un poeta *dramático*, lo cual equivale a decir que la expresión de sus ideas y sentimientos representados en la escena es esencialmente *poética*. El carácter propio del teatro vicentino no reside en sus contenidos, sino en la *forma poética* de expresarlos, en la intensidad y sutileza del lenguaje dramático. Medieval en su origen y concepción dramática, el teatro vicentino fue representado ante un público cortesano, que ya no era medieval y para el que el lenguaje *poético-teatral* no sería un simple añadido, sino el elemento central y animador de la fiesta. En la representación teatral no hay un funcionamiento lineal del lenguaje, sino que el texto se constituye en signo integral en el que música y poesía no tienen una significación independiente, sino asociada al conjunto del espectáculo del que forman parte<sup>2</sup>.

Mientras las informaciones sobre las danzas y representaciones portuguesas de finales de la Edad Media son más bien escasas, a lo largo de los autos vicentinos hay abundantes referencias a las formas cantables, la *cantiga*, el *romance* y el *vilancete*, réplica del villancico castellano, a las variadas formas coreográficas, de las que las más importantes son las *chacotas* y *folias*, a canciones concebidas y escritas para tres o cuatro partes (o voces), según el gusto polifónico, y a las citas de instrumentos musicales, que nos permiten divisar todo el panorama musical de la época. Una muestra de toda esta variedad

<sup>1</sup> Sobre las teorías musicales en el Renacimiento, el mejor estudio de conjunto es el de C. V. Palisca, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, Yale University Press, New Haven and London, 1985, que mejora notablemente la monografía de Gustave Reese, *Music in the Renaissance*, New York, W. Norton and Company, 1954. Su análisis de la música polifónica durante el Renacimiento debe ser el punto de partida para cualquier estudio posterior sobre este período.

En cuanto a la complacencia de Gil Vicente en la disimetría, pueden consultarse los estudios de P. Henríquez Ureña, *Estudios de versificación española*, Universidad de Buenos Aires, Publicaciones del Instituto de Filología Hispánica, 1961, pp. 86-91; y de E. Asensio, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 134-176, así como mi ensayo «Sobre los villancicos de Gil Vicente», en la revista *Estudios Humanísticos. Filología*, Universidad de León, núm. 16, 1994, pp. 172-188.

<sup>2</sup> La fastuosa corte portuguesa, en especial la del rey D. Manuel I (1495-1521), cuyo gusto se repartía entre la novela de caballerías y la poesía cancioneril del amor cortés, se convierte en el único espacio de representación para la comedia vicentina. Al importante estudio de L. Keates, *O teatro de Gil Vicente na Corte*, Lisboa, Teorema, 1988, hay que añadir el ensayo de S. Reckert, «Gil Vicente y la configuración de la Comedia», en *Academia Literaria Renacentista (V-VII). Literatura en la época del emperador*, Universidad de Salamanca, 1988, pp. 165-180.

músico-poética aparece en el siguiente pasaje de la tragicomedia *Triunfo do inverno* (1529), donde el cambio musical no sólo revela la modificación del gusto estético, sino también el tránsito de lo medieval a lo renacentista, que se produce a finales del siglo XV en Portugal. La intervención del autor al comienzo de la obra revela claramente la nostalgia por un tiempo mejor

5 Em Portugal vi eu já  
em cada casa pandeiro  
e gaita en cada palheiro  
e de vinte anos acá  
nã há hi gaita nem gaitero.

10 A cada porta um terreiro,  
cada aldeia dez folias,  
cada casa atabaqueiro;  
e agora Geremias  
é nosso tamburileiro.

15 Só em Barcarena havia  
tambor em cada moihno  
e no mais triste ratinho  
se enxergara uma alegria  
que agora não tem caminho.

20 Se olhardes as cantigas  
do prazer acostumado,  
todas têm som lamentado,  
carregado de fadigas,  
longe do tempo passado.

25 O de então era cantar  
e bailar como há-de-ser:  
o cantar para folgar,  
o bailar para prazer  
que agora é mau de achar.  
30 Não cantavam de terreiro:  
-«Terra frida d'Eismelo,  
no me negueis consuelo»-  
que fez um judeu de Aveiro  
pela muerte de su abuelo.

35 É de teira em conclusão  
e bailam-na cada dia  
porque sai a melodia  
tal qual fica o coração:  
ao reves do que soía.

Mas aqueles que folgavam  
nas vilas e nas aldeias,  
quando as festas se juntavam,  
cantigas del mil raleias  
40 deste compasso cantavam:

45 «No penedo, João Preto,  
no penedo?»  
«Quais foram os perros  
que mataram os lobos,  
que comeram as cabras,  
que roeram o bacele  
que pusera João Preto  
no penedo?».

Si sociológicamente la conciencia de la explotación actual lleva a Gil Vicente a considerar el pasado como un tiempo feliz, desde el punto de vista musical, que es el que aquí nos interesa, el texto muestra también un cambio del gusto estético, debido tanto a la dificultad que tenía el pueblo para apropiarse de la música polifónica, mucho más elaborada artísticamente, como al hecho mismo de que la música instrumental, desplazada por la polifónica, había ido desapareciendo por la falta de *tañedores*. Además, el recuerdo de la sencilla canción popular que comienza «No penedo, João Preto, / no penedo», hecha para el canto y para la danza, según vemos por el embrión del estribillo («no penedo»), demuestra que Gil Vicente, lo mismo que los juglares del siglo XIII y los poetas cortesanos de los siglos XV y XVI, actuó como punto de unión entre el pueblo y la corte, llevando las rudas canciones paralelísticas, tal como él las había oído cantar «nas vilas e nas aldeias», al ambiente cortesano, tan familiarizado en sus días con lo popular, reelaborándolas artísticamente, para ser nuevamente absorbidas por el pueblo. Estas canciones rítmicas tienen, pues, un paralelismo de origen compuesto, culto y tradicional<sup>3</sup>.

Música y poesía constituyen dos formas paralelas de conocimiento, ambas obedecen a razones de tipo suprarrazional, intuitivo. Los Cancioneros de los siglos XV y XVI, sobre todo el *Cancionero Musical de Palacio*, fueron compuestos y destinados a un público cortesano, que por entonces estaba familiarizado con el viejo espíritu de la canción tradicional. Esta perfecta simbiosis de músico y poeta, simbolizada por Juan del Encina, florece en la fastuosa corte de D. Manuel el Afortunado (1495-1521) y es en ella donde Gil Vicente crea la mayor parte de su obra dramática. El dramaturgo portugués fue consciente del extraordinario poder de la poesía cantada, de la palabra musical, para conmover el ánimo del público cortesano, que fue el principal destinatario de sus autos. Para ello, escoge un tema y va adoptando sobre él numerosas variantes, como era propio de la poesía tradicional, hasta conseguir un perfecto equilibrio entre inspiración y construcción, entre poesía y drama. Por desgracia, la *Copilaçam* de 1562 ha suprimido muchas referencias musicales y no permite reconstruir, en su conjunto, toda esta poesía cantada y muchas veces bailada, hecha para los ojos y los oídos de una Corte, que tenía un sentido muy vivo del cuerpo, que vivía su sensualidad

<sup>3</sup> En cuanto al origen del paralelismo, problema básico de la lírica galaico-portuguesa, las canciones populares tenían su propio paralelismo, proveniente de los bailes, proverbios y refranes, sin necesidad de ir a buscarlo a la liturgia del latín eclesiástico. Tiene razón A. F. G. Bell cuando, al refutar la tesis litúrgica de M. Rodrigues Lapa, afirma: «Poderá, tal vez, perguntar-se por que é que, se o povo foi buscar à liturgia estas canções, o mesmo não fizeram os trovadores», en *Da poesia medieval portuguesa*, Lisboa, José Ribeiro Editor, 1985, p. 38.

hasta límites insospechados. Por otra parte, lamentamos que no haya llegado hasta nosotros música original de Gil Vicente, aunque el recuerdo de estribillos conocidos por todos, como el que comienza «Nunca fue pena mayor», recogido por el *Cancionero Musical de Palacio* y que aparece en el *Auto de la Barca de la Gloria*, en las *Cortes de Júpiter* y en la *Frágoa de Amor*; las referencias a la propia autoría, como sucede en la cantiga bailada del *Auto de la Sibila Casandra*, de la que se dice «feyta e ensoada pelo Autor», con la cantiga «El que quisiere apurarse» de la *Frágoa de Amor*, de la que también se dice: «feyta pelo Autor ao propósito», con el romance «Voces daban prisioneros», que aparece en el auto *Breve Sumário da História de Deus* y del cual se informa «que fez o mesmo Autor ao mesmo propósito», y con la ensalada con que termina la *Farsa dos Físicos* («Voyme a la huerta de amores / y traeré una ensalada / por Gil Vicente guisada»); y hasta la composición de un texto poético con música absolutamente original, según revela la conocida cantiga que entona el escudero Aires Rosado en la farsa *Quem tem farelos?* («Si dormís, doncella, / despertad y abrid»), cuya solución melódica procede de la combinación del ritmo poético de las estrofas con las notas de la escala musical, todos estos hechos revelan un conocimiento de las formas musicales, conservadas en las acotaciones escénicas de la *Copilaçam* de 1562, como la que aparece al comienzo del *Auto de la Sibila Casandra* («Entra Eruthea, Peresica e Ciméria, como o pastor Salamao em *chacota*, ellas à maneira de lavradoras»), al final del *Auto da Barca do Inferno* («Vem quatro fidalgos cavaleiros da ordem de Christo. . . e v cantando a quatro vozes») y al final también del *Auto da Serra da Estrela* («Ordenaram se todos estes pastores em *chacota*, como la se costuma; porem a cantiga della foy cantada de *canto d'organ*»), para darnos cuenta del grado de familiarización que Gil Vicente tenía con las canciones recogidas por los Cancioneros y de su talento musical para acomodarlas a las exigencias del ambiente cortesano. No es posible recoger todas las variedades de las formas músico-poéticas, pues en la *editio princeps* no se recogió el cancionero musical. La sola reposición en escena de las *Cortes de Júpiter*, con la letra y la música de las cantigas que en ese auto aparecen indicadas, sería suficiente para darnos una idea bastante completa de lo que pudo ser el grado de asimilación poética y musical que tuvo Gil Vicente<sup>4</sup>.

Sin embargo, aun siendo importantes las alusiones a las «formas cantables» en los autos vicentinos, lo son mucho más las funciones que tales formas desempeñan dentro de la obra dramática. A lo largo de la historia teatral, desde el coro griego hasta las tragedias

<sup>4</sup> Hablar del teatro español en los siglos XVI y XVII es hablar de un teatro predominantemente musical. Ya en el *Cancionero Musical de Palacio* hay versiones musicales de unas veinte canciones, la mayor parte de los villancicos y romances compuestos por Encina fueron cantados en sus *églogas y representaciones* y cerca de 250 alusiones a canto, danza y música fueron recogidas por A. Braamcamp Freire en su obra *Vida e obras de Gil Vicente*, Lisboa, Revista de Occidente, 1944, pp. 500-516.

Sin actores no hay espectáculo, lo mismo que sin intérpretes no hay música. El estudio de la música polifónica, que Juan del Encina puso de moda en sus autos pastoriles, debe ser el punto de partida para establecer una línea de continuidad, por lo que se refiere a la evolución del lenguaje, de los estilos y de las formas musicales, entre la música polifónica española y portuguesa. A nivel religioso, véanse los estudios de S. Rubio, *Forma del villancico polifónico desde el siglo XV hasta el siglo XVIII*, Cuenca, Instituto de Música Religiosa, 1979; y de R. Stevenson, *La música en las catedrales españolas*, Madrid, Alianza, 1993. Y son también importantes la serie de estudios parciales, recogidos en las *Actas del Congreso Internacional «España en la Música de Occidente»*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, 2 vols.

de García Lorca, pasando por los misterios medievales y los dramas de Shakespeare, podemos citar multitud de ejemplos en los que la música va unida al espectáculo y forma parte de la acción dramática. Como siempre, el resultado final dependerá de que la musicalidad del verso no se superponga a la acción dramática, relegando aquélla a un plano de mero ingrediente, sino discurriendo de acuerdo con la acción e integrándose en ella. Se trata, por tanto, de que el lenguaje músico-poético no entorpezca el movimiento de la acción dramática, sino que la complete y sea requerido por ella. Ya el teórico renacentista Trissino, contemporáneo de Gil Vicente, pues vive entre 1478 y 1550, se quejaba en su *Poética* de que «Las actuales comedias introducen sonos y bailes y otras cosas, las cuales requieren intermedios, que son cosas ajenas a la acción de la obra, y a veces se introducen tantos bufones y juglares que hacen otra comedia, lo cual, además de inconvenientísimo, no deja gustar la doctrina de la comedia». Gil Vicente se dio pronto cuenta del peligro de tal inadecuación, por eso escribió obras no muy extensas de estructura concentrada, evitando así la dispersión, utilizando casi siempre los mismos escenarios para la representación teatral, capillas o pazos reales, y haciendo variar ante nuestros ojos los mismos tipos. No podían escapar a esta uniformidad las «formas cantables», cuyas funciones están destinadas a comentar la acción dramática. Podrían reducirse básicamente a tres: 1) Cantares con valor decorativo y de ambientación; 2) Empleo de una canción al servicio de la acción dramática, uniéndose con el argumento y la trama de la comedia; 3) Caracterización psicológica de los personajes.

De los tres tipos hay abundantes ejemplos a lo largo del teatro vicentino, aunque por razones de espacio voy a centrarme en tres cantares conocidos, que responden a las tres funciones señaladas y sintetizan la trayectoria dramática de Gil Vicente. De los llamados *cantares de enhorabuena*, tan frecuentes en los Cancioneros musicales y que dejaron una amplia descendencia en el teatro español del Siglo de Oro, nos legó Gil Vicente una buena muestra en el que finaliza como despedida el *Auto pastoril castellano* (1502-1509). Si comparamos las dos versiones recogidas por el *Cancionero Musical de Palacio* (núms. 273 y 274 de la edición de Higinio Anglés)

	<i>1ª versión:</i>		<i>2ª versión:</i>
	Norabuena vengas, Menga, ara fé, que Dios mantenga.		Norabuena vengas, Menga, ara fé que Dios mantenga.
	Donde dexaste el ganado, pastorcillo descuidado,		Donde dexaste el ganado, pastorcillo descuidado,
5	pues que vienes tan cansado? Ara fé que Dios mantenga.	5	pues que vienes tan cansado? Ara fé que Dios mantenga.
	Dexelo en un regajo paciendo de gran gasajo y vengo por pan y ajo		Donde te vas, desdichado? D'amores voy lastimado, que de tan pasionado
10	Ara fé que Dios mantenga.	10	no sé si vaya si venga.

con la que nos ofrece Gil Vicente dentro del auto señalado

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

resulta claro que el poema vicentino, más reducido, supera a los otros dos en lirismo y musicalidad. La simple mutación de «vengas» por «quedes» contribuye a la versión «a lo divino» que intenta Gil Vicente. Porque en este villancico con glosa, que reproduce la estructura típica del zéjel, con un dístico monorrímo (el villancico propiamente dicho), seguido de un trístico también monorrímo (*la mudanza*) más un verso adicional (*la vuelta*), lo más importante no es la fórmula del estribillo, reducida a un mero saludo, sino su glosa de carácter culto, que semánticamente no hace más que intensificar el ambiente pastoril, ya establecido por el estribillo, mediante el uso de términos convencionales *zagala* y *morenita*, el vocablo *graciosa*, propio de la lírica tradicional, y los adjetivos *santa* y *bendita*, pertenecientes a la tradición alegórica. Con la inversión sintáctica del estribillo a lo largo de la glosa y la intensificación semántica del ambiente pastoril, la exhortación del estribillo deja de ser una simple fórmula para convertirse en representación de la Virgen. El dramaturgo portugués sigue aquí la tradición litúrgica del *Officium Pastorum*, de la cual deriva la acción dramática del auto, y la reviste con una serie de elementos físicos y ambientadores, cantares, bailes y juegos rústicos, los preparativos del viaje y los regalos al Niño Jesús, que dan al auto un sabor rústico y arcaizante, una inmediatez de la vida pastoril. La tematización de lo real se hace aquí lugar de lo dramático<sup>5</sup>.

En la *Farsa de Inês Pereira* (1523), escrita por Gil Vicente en desafío de sus detractores y con la intención de ilustrar el refrán «Mais quero asno que me leve, que cavalo que me derrube», después de la burlesca ceremonia de los casamenteros judíos Latão y Vidal, en la que éstos han encontrado un marido a gusto de Inés, «discreto e de *viola*», en el escudero Bras de Mata, los mozos y mozas «Cantam todos *de terreiro*», según anota la *Copilaçam*, la siguiente canción amorosa:

Malferida yua la garça  
enamorada,  
sola va y gritos daua.

<sup>5</sup> Sobre las variantes que presenta este villancico, véase mi edición sobre la *Lírica* de Gil Vicente, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 88-89. También es importante el ensayo de P. Rebelo Bonito, «A música nos autos de Gil Vicente», separata de la revista *Guimaraes e Gil Vicente*, Porto, 1958, pp. 36-37.

En cuanto al *Auto pastoril castellano*, que ha sido una de las obras más estudiadas durante los últimos años, merecen destacarse los ensayos de J. Lihani, «Personal Elements in Gil Vicente's *Auto pastoril castellano*», en *Hispanic Review*, XXXVII, 1969, pp. 297-303; de Lilia Ferrario de Orduna, «La adoración de los pastores. II: el paso al Renacimiento en Gil Vicente y en las artes visuales», *Filología*, XI, 1965, pp. 41-64; y de S. Reckert, «Las poesías del *Auto pastoril castellano* (Edición, comentario, notas)», en *Homenaje a Eugenio Asensio*, Madrid, Gredos, 1988, pp. 379-389.

Si comparamos el texto de esta canción con el recogido en el pliego suelto sin fecha de la Biblioteca Nacional de Madrid, más próximo al de la edición príncipe y destinado a la lectura popular, observamos algunas variantes que requieren atención:

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

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

El antiguo cantar se conserva en la *Copilaçam* únicamente con el estribillo, que era conocido por el público cortesano. Es posible que el compilador se limitase a recordar el estribillo, consciente de que por medio de él se sobreentendería el resto del cantar. Pero hay algo más importante: Al prescindir de la glosa, conservar el verso de pie quebrado «enamorada», indispensable para el valor simbólico del poema, y sustituir el presente «va» por el imperfecto «yva», evocador de un tiempo impreciso, el podador del villancico ha sabido prescindir de lo anecdótico y ha dejado el poema reducido a lo esencial: Si esa garza va malherida, enamorada, sola y da gritos, es porque tal vez siente próxima la muerte. Por lo tanto, lejos de ser ajena a la acción dramática, esa canción, estratégicamente situada después de un matrimonio que va a resultar un completo desastre, lo que hace es anticipar el triunfo del amor sobre cualquier convención, pues la muerte del tiránico Bras de Mata al huir de una batalla con los moros de África hace posible la unión de la escarmentada Inés con el acomodado labrador Pero Marquez, a quien antes aquélla había despreciado. Con la muerte del tiránico escudero vuelve a ser posible el establecimiento del orden social, reflejo de la armonía del mundo. En las farsas vicentinas, la sátira apunta siempre a los que subvierten el orden, pues el hombre debe alcanzar la salvación sin salir de su condición social, tal y como indica el antiguo refrán que da origen al auto<sup>6</sup>.

Si la lírica de carácter popularizante contribuye a ambientar o hacer más plásticas las escenas y puede actuar como comentario lírico o simbólico a la acción dramática, no menos importante es su papel de intensificar o caracterizar psicológicamente a los personajes. En el *Auto da Lusitânia* (1532), constituido por el contraste entre una farsa realista y una comedia alegórica del destino portugués, merece especial atención la

<sup>6</sup> Para Gil Vicente, en una época donde reinan el desorden y la confusión, la figura del rey, representante de Dios en la tierra, encarna el orden y la armonía. Desde esta defensa del orden no resulta extraño que Gil Vicente ataque a los clérigos, reflejo de una iglesia en crisis, como el clérigo atrevido que pretende violar aquí a L. Vaz, y defienda en cambio la situación de convivencia con los casamenteros judíos en un pasado que el dramaturgo contempla ahora con nostalgia. En este mismo sentido de defensa del orden social hay que considerar los refranes: el que la madre recuerda a Inés Pereira («Se queres casar, casa com teu igual») y el que canta la escarmentada novia («Quem bem tem e mal escolhe / Por mal que lhe venha nam s'anoje»). Sobre el restablecimiento del orden social, pueden consultarse los estudios de P. Teyssier, *Gil Vicente - O Autor e a Obra*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1985, pp. 141-162; y de M. L. García da Cruz, *Gil Vicente e a sociedade portuguesa de quinhentos*, Lisboa, Gradiva, 1990, pp. 218-249.

bella cantiga paralelística en forma de diálogo, cantada por la mujer de un sastre judío y que se convierte en expresión sentimental de la joven enamorada:

Donde vindes, filha,  
branca e colorida?

De lá venho, madre,  
de ribas de um río;  
5 achei meus amores  
num rosal florido.

Florido, enha filha,  
branca e colorida?

De lá venho, madre,  
10 de ribas de um alto;  
achei meus amores  
num rosal granado.  
Granado, enha filha,  
branca e colorida?

Tanto por su temática amorosa como por su forma paralelística, esta canción pertenece a la tradición de las cantigas de amigo. Utilizando una serie de materiales conocidos, como la típica pareja de Madre e Hija, la frase hecha «branca e colorida», que nos lleva al léxico del amor cortés provenzal («Blanche com lys, plus que rose vermeille»), y los símbolos eróticos de la ribera del río y del rosal florido, Gil Vicente logra construir una situación dramática, en la que el diálogo entre los dos personajes convencionales sirve para ofrecernos distintos puntos de vista de sus estados afectivos. Como en la célebre cantiga de Pero Meogo («-Digades, filha, mia filha velida, / por que tardastes na fontana fria? / Os amores ei»), en la que el ciervo que enturbia el agua de la fuente sirve de excusa para la joven enamorada que vuelve tarde a su casa, también aquí la inquietud de la madre contrasta con el rubor de la hija, sugiriendo que ha ocurrido una escena de amor. A nivel formal, esa situación de diálogo, en la que una pregunta seguida por un vocativo sirve para obtener una respuesta («Donde vindes, filha, / branca e colorida? / -De lá venho, madre, / de ribas de um río»), no hace más que intensificar estados de ánimo. El sistema formulaico de la cantiga de amigo, cuyo estribillo parece haberse originado en los movimientos de la danza, muestra la simplicidad de la forma paralelística (con la leve mudanza de *pino* para *ramo*, por ejemplo, o aquí de *río* para *alto*), al tiempo que revela un fondo común para la lírica europea, basado en la antigua canción de mujer<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> El empleo del elemento musical se debe tanto al contacto de Gil Vicente con la tradición popular como al principio estético de organización dramática. Como ha señalado Albin Eduard Beau, «Contudo, em Gil Vicente, a música não é somente elemento acessório, -é também e pròpiamente cénico, e sua função não é somente a de criar, como também a de exprimir situações sentimentais e psíquicas», en su ensayo «A música na obra de Gil Vicente», *Estudos*, vol. I, Coimbra, Universidade, 1959, pp. 231-232.

En cuanto al significado de esta cantiga, véanse los análisis de C. Bowra, «Paralelo entre cantares gregos e portugueses», en *Da poesia medieval portuguesa, ob. cit.*, pp. 47-71; y de S. Reckert, «Lírica vicentina: estrutura y estilo», en *Gil Vicente: espírito y letra. I*, Madrid, Gredos, 1977, pp. 135-170.

Por último, sobre la tradición de la canción de mujer en el latín vulgar, ya estudiada por R. Menéndez Pidal, véase el estudio de E. Morales Blouin, *El ciervo y la fuente*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1981, que recoge conocidos estudios de A. Deyermond y J. T. Monroe sobre el tema, así como la edición y antología a cargo de V. Beltrán, *Canción de mujer, Cantiga de Amigo*, Barcelona, PPU, 1987.

Durante la Edad Media música y poesía se condicionan mutuamente. La abundante notación musical de las *Cantigas de Santa María*, de Alfonso X, revela una riqueza melódica y rítmica nada comunes dentro de la época, sobre todo si la comparamos con el rötulo de Martin Codax y los espacios destinados a la notación musical en el *Cancioneiro da Ajuda*. En el teatro de Gil Vicente, heredero del repertorio medieval, música y poesía constituyen una sola forma de expresión, la poesía cantada, que es patrimonio común de todos y que el dramaturgo portugués utiliza para conmovir a sus oyentes. Ese poder emocional de la música cantada lo lleva a recoger las canciones de la tradición y a insertarlas en sus autos, haciendo que cumplan una función escénica. Un ejemplo de esta compenetración del texto lírico y del texto dramático sería la cantiga-villancico «Halcón que se atreve», de la *Comédia de Rubena* (1521), que actúa a modo de comentario tanto de las pretensiones amorosas del enamorado infeliz como de su propia situación, insertándose entre las distintas estrofas de la cantiga y vinculándolas estrechamente al texto dramático. Otro ejemplo en el que la música aparece como indispensable complemento a la configuración psicológica del personaje tiene lugar en la escena climática de *Dom Duardos*, cuando la princesa Flérida, no consiguiendo ya por más tiempo calmar su pasión, decide revelar la identidad del supuesto Julián. Acompañada de sus damas, Flérida se coloca debajo de un árbol y canta junto con el príncipe. Las canciones de amor que Duardos y Flérida piden a las compañeras lleva a Amandria a afirmar:

La música debe ser  
la madre de la tristura.

La música sirve aquí a Gil Vicente para crear una atmósfera de tristeza y subrayar la melancolía en que transcurre la comedia, evitando lo desmesurado y dejándose guiar por el sentido de la proporción que caracteriza al arte del Renacimiento. Es la melodía la que marca la estilización del discurso amoroso, impregnado el lenguaje dramático de una retórica cortés, esto es, la que imita el discurso de la corte (según dice la carta-dedicatoria, que ofrece al rey D. Juan III una obra de «dulce rethorica y escogido estilo»), de acuerdo con esa idealización sentida y expuesta por Baltasar de Castiglione en su *Libro del cortegiano*, inserto en el realismo idealista de la tradición platónica, que quiere reproducir la vida concreta, pero transformándola, y en la que el acuerdo o conformidad entre una realidad y otra depende de relaciones proporcionales que la armonía musical nos ha enseñado a conocer. Esta sensibilidad cósmica de Gil Vicente no es tan sólo una teoría, sino algo continuamente vivo y presente en su espíritu, porque responde a la pérdida de un orden en medio del desorden reinante. La verificación de esa ruina histórica, de esa pérdida de aura, es lo que lo vuelve nostálgico, melancólico<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Para esta reposición del aura, que intenta leer el texto vicentino desde una perspectiva hermenéutica, el trabajo más importante hasta el momento es el de Maria Aparecida Ribeiro, *Gil Vicente e a nostalgia da ordem*, Rio de Janeiro, Livraria Eu e Você Editora, 1984.

En cuanto a la unidad de texto musical y texto dramático a propósito de la cantiga-villancico «Halcón que se atreve», véase el ensayo de G. Tavani, «Gil Vicente e a *Comédia de Rubena*», en *Ensaio Portugueses*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1988, pp. 399-412.

Una lectura del teatro de Gil Vicente, hecha en busca de referencias musicales, parece exceder los límites de este trabajo. Desde la simple exposición de instrumentos hasta la musicalidad misma del verso, pasando por la transmisión musical de los textos poéticos, hay toda una cultura musical, asimilada y ejecutada, que debe analizarse en relación con el vocabulario musical que se usaba en los siglos xv y xvi y con lenguas extranjeras tan próximas a la portuguesa, especialmente la italiana y la castellana<sup>9</sup>.

Fue Gil Vicente un poeta cortesano y toda su producción dramática estuvo destinada a celebrar la política del rey, de quien depende y que es el que asegura el orden dentro del reino. Ese orden social como reflejo de la armonía cósmica divinamente establecida, del cual tanto la naturaleza como la sociedad son simples manifestaciones parciales, halla su mejor expresión en la armonía musical, que refleja a su vez un deseo de conformidad con lo real, propio del pensamiento neoplatónico. Porque Gil Vicente, inmerso en la corte esteticista de D. Manuel I, tiene un sentido cósmico de la realidad, una singular sensibilidad integradora, continuamente viva y presente, que liga en una sola experiencia aspectos tan lejanos y distintos de la realidad. La música, que reproduce la armonía cósmica, es una vía abierta para el reconocimiento de lo real. De esta manera, notamos que en el conjunto de las artes cortesanas, la música no sólo sería la predominante, la que mejor expresaría todo ese ambiente de armonía en un único ritmo de vida, sino también la que completaría el sentimiento dado por la poesía: el ritmo del mundo.

En cuanto a la influencia de las varias corrientes musicales, la internacional, la peninsular y la popular, aunque la función que desempeña la música de realzar el prestigio de reyes y princesas procede ya de la época de D. Juan I, es en el reinado de D. Manuel I el Afortunado donde la música alcanza un mayor cultivo cortesano, según se lee en el capítulo LXXXIII de la *Crónica do Felicíssimo Rei D. Manuel*, de Damião de Góis: «Foi (el Rei dom Emanuel) muito musico de vontade, tanto q̄ as mais das vezes que se lançava na cama era cõ ter musica, e assi pera esta musica de camara, quomo pera sua capela tinha estremados câtores, e tãgedores que vinhão de toda las partes de europa, a q̄ fazia grãdes partidos, e dava ordenados que se mantinhã honradamte, e all disto lhe fazia outras mercẽ pelo que tinha uma das melhores capelas de quãtos Reis e prícepes então viuião. Todolos domingos e dias sanctos jantaua e ceaua com musica, de charamelas, saquabuxas, cornetas, harpas, tamboris, e rabecas e nas festas principais cõ atabales, e trõbetas, que todas em quãto comia tãgiam cada hũ per seu gyro, alẽ

<sup>9</sup> Durante el siglo XVI la corte portuguesa era bilingüe y la música se convirtió en la forma privilegiada de este intercambio. Para dicha relación, véase el ensayo de M. Carlos de Brito, «As relações musicais portuguesas com a Espanha, a Itália e os Países Baixos durante a Renascença», en *Estudos de História da Música em Portugal*, Lisboa, Editorial Estampa, 1989, pp. 43-55. Sin embargo, a pesar de que el erudito A. Braamcamp Freire registra cerca de 250 referencias musicales en su obra *Vida e Obras de Gil Vicente, Trovador, Mestre da Balança* (2ª ed., Lisboa, Revista de Occidente, 1944), IX: *Canto, dança e música nos Autos de Gil Vicente*, pp. 499 y ss., no hay un estudio de conjunto sobre la música en el teatro vicentino, similar al de J. de Freitas Branco, *A música na obra de Camões*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1979. Lo que sí abundan son estudios parciales, especialmente los dedicados al teatro religioso, de mayor tradición litúrgica, como el de D. Becker, «De la musique dans le théâtre religieux de Gil Vicente», en *Arquivos do Centro Cultural Português*, XXIII, 1987, pp. 461-486.

destes tinha musicos mouriscos, q̄ cantauam, e tangião cõ alaudes, e padeiros, aho som dos quaes, e assim das charamelas, harpas, rabecas, e tâbores dansavão hos moços fidalgos durãte ho jãtar, e çea [...]. Hao tẽpo q̄ estava em Lisboa nos Domingos, e dias sanctos enq̄ não iha ha carreira, e em alguns da semana, iha folgar em hum batel feição de galeota, toldado e embaiderado de seda, leuãdo sempre cõsigo musica e algũ official q̄ iha despachãdo [...]. Nestes dias que El Rey daua audiencia hauia sempre na camara em q̄ staua musica de cravo, e cãtores». Vivo documento de la atmósfera musical que por aquel entonces impregnaba la corte portuguesa.

La capilla real de D. Manuel I tenía, en gran medida, la misma orientación y gusto refinado de la corte de Borgoña, sobre todo a partir del casamiento de Felipe el Hermoso con Isabel de Portugal, que llegó a hacerse famosa en toda Europa. Lo que varía no es el modelo polifónico, que ya desde finales del siglo xv orienta a los *niños de coro* a la composición de música vocal y sirve de modelo a la música instrumental del siglo xvi, sino su magnificencia y complejidad, como resultado de la transición del ambiente eclesiástico al cortesano. En la adaptación de la música polifónica a la instrumental, lo que domina es la inventiva, la habilidad técnica del compositor. El poner el acento en el género musical del *glosado*, cuyo modo de ejecución responde a la técnica de variantes, tan presente en las canciones vicentinas, revela un ejercicio obligado de imitación, un arduo aprendizaje hacia la maestría. El ambiente musical que rodea la corte portuguesa de D. Manuel I, con su música de cámara, variedad de escenarios e instrumentos musicales, pone de relieve que la música era parte integrante de la representación dramática, toda ella presidida por el monarca. Si la descripción que hace García de Resende de las figuras vicentinas («muito bem ataviadas e mui naturaes»), es prueba de la comunicación entre el autor y el público, siempre buscada por el dramaturgo portugués, la maestría con la que Gil Vicente incorpora la música a la acción dramática, ligando unas escenas con otras o caracterizando los sentimientos de los protagonistas, revela que el elemento musical no es algo accesorio, sino plenamente significativo, dando a la escena variedad y vida lírica<sup>10</sup>.

Respecto a la presencia de la canción tradicional en el teatro vicentino, aunque no se conserva su fijación gráfica, su fondo vivo y estable es el que proporciona a los músicos cortesanos la materia prima para componer una superestructura polifónica. El que Gil Vicente se sienta atraído por los temas y formas de la tradición popular, prefiriendo la disimetría a la regularización, no hace más que confirmar que el artificio cortesano fue incapaz de eclipsar la espontaneidad de la canción anónima, cuya esencia íntima aparece inmutable a través de sus numerosas variantes. Un claro ejemplo de

<sup>10</sup> Mientras Camões cuenta con un estudio musical de conjunto (Vid. nota 9), Gil Vicente carece de él, a pesar de que M<sup>a</sup> A. de Lima Cruz, en su *História da música portuguesa*, Lisboa, Dois Continentes, 1955, pp. 103-120, considere al teatro vicentino como «precursor da ópera nacional».

Después, los estudios parciales de P. A. Rebelo Bonito, «Aspectos musicais dos autos de Gil Vicente», *Gazeta musical*, VIII (1958), pp. 84-85; y de Bruno Kiefer, «A música portuguesa na época de Gil Vicente», *Boletim do Gabinete Português de Leitura*, 4 (January 1966), pp. 39-44, han dado paso a una mayor investigación musical, a la que hay que acudir en la reciente recopilación bibliográfica de C. Stathatos, «Gil Vicente Studies (1985-1990)», en *Luso-Brazilian Review*, XXIX, 1992, pp. 99-111.

inserción de la canción popular en los círculos cortesanos aparece en la *Tragicomédia Pastoril da Serra da Estrela*, representada con motivo del nacimiento de la infanta Doña María en 1527, donde el contraste entre «la corte y la aldea», el estilo culto y el tradicional, sirve para subrayar la preferencia de Gil Vicente por la visión intuitiva, instantánea e intemporal del arte tradicional. La escena es bien conocida: los trovadores Jorge y Lopo, representantes del estilo polifónico, vienen a desafiar «a toda Serra da Estrela», que conserva los cantos y bailes antiguos. Lopo do Sardoal empieza refiriéndose a los pastores de la Sierra, cantando y bailando la siguiente «cantiga de amigo» paralelística:

Muitos ratinhos vão lá  
de cá da serra a ganhar,  
e lá os vemos cantar  
e bailar bem como cá,  
e é assim desta feição:

«E se ponerei la mano en vós,  
garrido amor.

5 Un amigo que eu havia  
maçanas d'ouro me envía,  
garrido amor.

Un amigo que eu amava,  
maçanas d'ouro me manda,  
garrido amor.

10 Maçanas d'ouro m'envia,  
a melhor era partida,  
garrido amor.

Una vez que Lopo concluye la cantiga, la Sierra quiere saber cómo se cantaba en la Corte y los trovadores cantan y bailan «de terreiro» un villancico que lleva un dístico por refrán y tres estrofas por glosa, todos dotados de estribillo:

Ja não quer minha senhora  
que lhe fale em apartado;  
oh que mal tão alongado!

5 Minha senhora me disse  
que me quer falar um dia,  
agora, por meu pecado,  
disse-me que não podia:  
oh que mal tão alongado!

10 Minha senhora me disse  
que me queria falar,  
agora, por meu pecado,  
não me quer ver nem olhar;  
oh que mal tão alongado!

15 Agora, por meu pecado,  
disse-me que não podia;  
ir-me-ei triste pelo mundo,  
onde me levar a dita:  
oh que mal tão alongado!

Sin embargo, la escena no termina con estas demostraciones, que en el fondo responden a dos estilos distintos, sino que Gil Vicente se decanta por una de ellas, por eso Filipa, pastora de la Sierra queriendo salvar la situación, dice: «Não vos vades assim, / leixai ora a gaita vir / e o nosso tamboril, / e ireis mortos daqui / sem vos saberdes bulir». Y Catarina, estando de acuerdo con su compañera, propone: «Entanto, por vida minha, / será bem que ordenemos / a nossa chacotazinha, / e com ela nos iremos / ver El-Rei e a Rainha». A continuación, los pastores se ordenan para bailar una «chacota» en forma coral («Ordenaram-se todos estes pastores em chacota, como lá se costuma, porém a cantiga della foy cantada de canto d'orgam, e a letra é a seguinte», según anota la *Copilaçam*), cantando en grupo y de forma acompañada la siguiente cantiga:

Não me firais, madre,  
que eu direi a verdade.

5 Madre, um escudeiro  
da nossa Rainha  
falou-me de amores:  
vereis que dizia,  
eu direi a verdade.

10 Falou-me de amores,  
vereis que dizia:  
-Qem te me tivera  
desnuda em camisa!  
Eu direi a verdade.

Como se puede apreciar, la música sirve de acompañamiento a las acciones y diálogos de los personajes. Y de lo que Gil Vicente nos dice a través de ellos, podemos sacar las siguientes conclusiones:

1. Frente a los «ratinhos» o pastores de la Sierra, representantes de la canción tradicional, que cantaban «cantigas de amigo» paralelísticas y bailaban «em chacota», en forma acompañada, están los «foliões» o trovadores de los nuevos tiempos, que animaban las fiestas con música instrumental y cantaban en grupo, pues el estilo polifónico había terminado por sustituir a los cantores tradicionales.
2. El movimiento de las antiguas «chacotas», que se bailaban al son de la gaita y del tamboril (por eso la pastora Filipa dice a Jorge y Lopo que, si las bailaban, «ireis mortos daqui / sem vos saberdes bulir»), había perdido su auge en favor de las «folias» o danzas corales, que son más artificiosas y menos espontáneas por estar sujetas al proceso de composición melódica. Por eso, en el *Auto da Lusitânia*,

Gil Vicente nos da cuenta del cambio: «Que as folias já são frias / e as pelas, as mais delas, / e os toiros / matarão um mata-moiros». La melodía había desplazado al estilo coral.

3. Igual que sucede con las formas musicales, el lenguaje también había evolucionado, de ahí que en el villancico que comienza «Já não quer minha senhora», el dramaturgo no diga «minha senhor», conocida apelación del lenguaje amoroso cortés-provenzal en tiempo de D. Dinís y que ahora resulta anticuada, sino «minha senhora», como era usual dentro del repertorio literario galaico-portugués.

La primera necesidad de una obra de teatro es mantener vivo el interés del público. A esta expectación se subordinan los medios de la forma dramática, entre ellos la música, que puede acompañar tanto una cantiga como un romance o un villancico. Porque, en la época de Gil Vicente, la poesía se escribe todavía para ser leída en voz alta y esta percepción acústica, derivada en buena medida de su antigua condición oral, es la que permite el acceso al texto poético. Quiere ello decir que de los elementos que intervienen en la *poesía dramática*, texto, voz, melodía, gesto, movimiento, tal vez sea el acompañamiento musical lo que más favorece la comunicación con el auditorio. La combinación de lo auditivo y lo dramático, propia de la poesía medieval, no desapareció, sino que continuó estando presente entre los gustos de un público cortesano, fascinado por los antiguos romances y canciones. Como el público espera algo que el dramaturgo debe hacer, participa en la ficción dramática a través de un lenguaje musical, en el que la rima y la asonancia, el fraseo, la cadencia y el ritmo contribuyen a mantener cada unidad métrica significativa. Muchas imágenes y símbolos quedarían incompletos sin la música, lo cual exige que se los asocie a ella. En relación con la coreografía, hay un dilatado campo de asociación de la música con la poesía dramática, donde la música ejerce una función estructurante, indicando el tiempo de la acción, expresando un estado de ánimo, ilustrando un argumento o marcando las entradas y salidas de los personajes, porque Gil Vicente sabe que la obra dramática sólo puede llegar a su plenitud de expresión a través de la música. Su esfuerzo tiende a transformar lo dramático en poético, haciendo del texto un objeto auditivo en el que cobran importancia la rapidez en el diálogo y la musicalidad del verso. Con sus representaciones lo que busca el dramaturgo portugués es que se digan canciones, que así se convierten en la más pura esencia de lo teatral. Es esta liberación de la voz cantada, hacia la cual tiende toda música, la que da a los autos vicentinos fluidez e inimitable frescura.