

LA LÍRICA DE  
TIPO TRADICIONAL  
DE GIL VICENTE



MANUEL CALDERÓN

UNIVERSIDAD DE ALCALÁ DE HENARES

ALCALÁ DE HENARES · MADRID

1996

## ÍNDICE

NOTA PRELIMINAR	v
INTRODUCCIÓN	1
I. MÉTRICA	13
1. <i>El villancico y los géneros afines</i>	13
1.1 <i>El estrofismo</i>	13
1.1.1 <i>El estribillo</i>	25
1.1.2 <i>La estrofa</i>	26
1.2 <i>La versificación</i>	27
1.3 <i>La rima</i>	28
2. <i>El romance</i>	31
II. MÚSICA Y COREOGRAFÍA	41
1. <i>Los géneros lírico-musicales</i>	43
2. <i>El baile</i>	51
3. <i>La música</i>	63
4. <i>Su función dramática</i>	66
III. ESTILO	71
1. <i>Estructura del estribillo</i>	71
1.1 <i>Estribillo con dos elementos</i>	74
1.1.1 <i>Unidos por yuxtaposición</i>	74
1.1.2 <i>Unidos por coordinación</i>	75

1.1.3 <i>Unidos por subordinación</i>	76
1.1.4 <i>Con despliegue de dos elementos</i>	77
1.2 <i>Estribillo con un solo elemento</i>	77
1.2.1 <i>Formando una sola unidad gramatical, sin repeticiones</i>	77
1.2.2 <i>Formando una sola unidad gramatical, con repeticiones</i>	78
1.2.3 <i>Con reiteración de un mismo elemento</i>	79
1.3 <i>Estribillo con más de dos elementos</i>	79
1.3.1 <i>Con tres elementos</i>	80
1.3.2 <i>Con cuatro elementos</i>	80
1.3.3 <i>Con cinco elementos</i>	81
1.4 <i>Tipos de oraciones</i>	81
1.5 <i>Grupos sintagmáticos</i>	82
1.6 <i>Curvas de entonación</i>	84
1.6.1 <i>En estribillos de dos versos</i>	84
1.6.2 <i>En estribillos de tres versos</i>	87
1.6.3 <i>En estribillos de cuatro versos</i>	89
1.6.4 <i>En estribillos de cinco versos</i>	90
2. <i>Relación entre el estribillo y la mudanza</i>	91
3. <i>Vocabulario</i>	93
3.1 <i>Sustantivos</i>	93
3.1.1 <i>Mundo natural</i>	94
3.1.2 <i>Coordenadas espacio-temporales</i>	96
3.1.3 <i>Tipos humanos</i>	99
3.1.4 <i>Elementos dramatizadores</i>	108
3.2 <i>Adjetivos</i>	109
3.3 <i>Verbos</i>	112
3.4 <i>Adverbios</i>	116
4. <i>Variantes diatópicas</i>	117
5. <i>Variantes diastráticas</i>	118
6. <i>Variantes diafásicas</i>	119

IV. TEMAS	121
1. <i>El amor</i>	121
1.1 <i>El punto de vista</i>	121
1.1.1 <i>El galanteo: la <b>caza de amor</b></i>	123
1.1.2 <i>El enamoramiento</i>	131
1.1.3 <i>El amor contrariado</i>	135
1.1.4 <i>El amor adolorido</i>	136
1.2 <i>El <b>locus amoenus</b></i>	138
1.3 <i>El tiempo del amor</i>	147
1.4 <i>Símbolos eróticos</i>	150
2. <i>El matrimonio</i>	168
2.1 <i>La malmaridada</i>	172
3. <i>Motivos folclóricos</i>	175
V. TIPOS HUMANOS	183
1. <i>Intermediarios con lo sobrenatural</i>	183
2. <i>La base social</i>	185
2.1 <i>El Estado llano</i>	185
2.2 <i>Las minorías étnicas</i>	198
3. <i>Tipos simbólicos</i>	203
VI. CORPUS	213
ÍNDICE DE PRIMEROS VERSOS	307

## INTRODUCCIÓN

Del autor de la *Copilaçam de todas as obras*, publicada póstumamente en Lisboa (1562), apenas sabemos nada, fuera de los textos que allí aparecen. Sin embargo, desde el ya lejano estudio de Braamcamp Freire,<sup>1</sup> se ha venido identificando a Gil Vicente (c. 1460 - c. 1536) con un importante orfebre de las cortes de D. Manuel (1495-1521) y D. João III (1521-1557) de Portugal, autor de la famosa custodia del monasterio jerónimo de Belém y, tiempo después, codirector de la ceca (*mestre da Balança*) de Lisboa. Tal filiación explicaría la presencia en su teatro de algunas alusiones relacionadas con el oficio de orfebre e incluso la estructura dramática de algunas obras.<sup>2</sup> Sin embargo, Dias Miguel<sup>3</sup> aduce un documento donde se especifica otra probable función de Gil Vicente en la corte: la de una especie de maestro de ceremonias encargado de organizar los espectáculos de las fiestas religiosas y profanas de D. Manuel y D. João III de Portugal.

1. *Vida e Obras de Gil Vicente*. «*Trovador. Mestre da Balança*», Lisboa, 1944 (1ª ed. Porto, 1919).

2. E. Asensio, «El *Auto dos Quatro Tempos* de Gil Vicente», en *Revista de Filología Española*, XXXIII (1949); S. Reckert, *Gil Vicente: espírito y letra*, Madrid, 1977. Braamcamp Freire, *op. cit.*, pp. 517-518 cita un albarán fechado en Évora el 15 de febrero de 1509 por el cual se nombra a Gil Vicente *ourivez da senhora Rainha* Dña. Leonor y *vedor das obras de ouro e prata para o convento de Tomar, hospital de Lisboa e mosteiro de Belem*. Por otro lado, el *Livro quadragésimo segundo do Registo dos ofícios e doações e padrões* de la Chancelaria del-Rei D. Manuel, f. 20v registra una carta de 4 de febrero de 1513 en la que *Gil Vicente trovador* es nombrado *mestre interino da balança* de la *Casa da Moeda* de Lisboa.

3. A. Dias Miguel, «Gil Vicente, mestre de retórica... das representações», en *Humanitas*, XXXVII-XXXVIII (1985-86), pp. 267-273.

El teatro de gilvicentino estuvo, en efecto, muy vinculado a la corte: hasta 1518 Gil Vicente disfrutó del patronazgo de Dña. Leonor, hermana del rey D. Manuel; y obras como el *Auto da Fama* y la *Exortação da Guerra* sirvieron de propaganda al poder absoluto de un imperio que dominaba, por mar y por tierra, el comercio de Arabia, de Persia y de la India. Coincidiendo con esa nueva y exuberante realidad económica, entre 1502 y 1536, escribe Gil Vicente su teatro.

No obstante lo anterior, algunas de sus piezas dramáticas también reflejaban los temores y las preocupaciones del pueblo llano. Que el teatro de Gil Vicente era un teatro popular lo demuestra el hecho de que algunas de sus obras fueran conocidas popularmente con otros nombres o que, a finales de 1520 o principios de 1521, toda Lisboa se pusiera a disposición de nuestro dramaturgo para preparar los *autos* y las *representações* destinadas a celebrar la entrada de D. Manuel y de su tercera esposa, Dña. Leonor de Castilla. Otras dos piezas de la *Copilaçam*, la *Tragico-média da Nao d'Amores* y la *Comédia sobre a Devisa da cidade de Coimbra*, también estuvieron destinadas a festejar las dos entradas reales de D. João III y Dña. Catalina de Austria en Lisboa, después de dos años de ausencia por la peste (1527), y aun seis meses más tarde, en Coimbra.

En el reinado de João III, Gil Vicente siguió contando con el favor de la familia real: el monarca suele aparecer, durante las representaciones, como destinatario del parlamento de los personajes o del propio autor (en el prólogo de *Don Duardos* y en la carta que le envió en 1531 sobre *o temor da terra*). Obras como el *Auto de la Visitación* y el de las *Gitanas* fueron ideadas para ocasiones concretas; y tanto actores como espectadores, a quienes apelan los personajes de estos dos autos, eran del entorno de la corte y podían intervenir en la representación (*Comedia del Viudo*).

Gil Vicente escribía indistintamente en las dos lenguas que se hablaban en la corte: portugués y castellano; y a menudo las combina en un mismo *villancico* (52b, 70, 112b, 121b, 128, 135) o en una misma pieza dramática sin un criterio coherente y del todo claro. Téngase en cuenta, por otro lado, que las tres esposas del rey D. Manuel eran castellanas: Dña. Isabel

y Dña. María, hijas de los Reyes Católicos, y Dña. Leonor, hermana del emperador Carlos.

Dentro de los textos dramáticos de la *Copilaçam*, Gil Vicente suele engastar otros de carácter lírico-musical, acompañados de música y coreografía o tan sólo citados, pero siempre con una función dramática. Mi objetivo es analizar las características formales, estilísticas y temáticas de algunas de estas composiciones (las de tipo tradicional), proponiendo una metodología que nos permita profundizar en la descripción de este tipo de lírica, sin perder de vista los estudios realizados hasta ahora;<sup>4</sup> comparar su estilo con el de la canción de amor trovadoresca, como representante del estilo cortés que dominaba la lírica de este periodo;<sup>5</sup> y determinar los rasgos de la lírica de tipo tradicional de Gil Vicente, así como su función dentro del contexto dramático en el que aparece.

El teatro vicentino es pródigo en el uso de cancioncillas de tipo tradicional y, especialmente, de *villancicos* y *romances*; con ello, sienta las bases de una práctica escénica que se desarrollará en el teatro posterior y, en especial, en la Comedia Nueva de Lope de Vega.<sup>6</sup> Por eso nos vemos obligados a considerar no sólo su forma y contenidos, sino también el contexto de la representación, en qué momento de la acción y en boca de qué personajes aparecen, así como el acompañamiento de música y coreografía.

4. Para el *villancico* vid. J.M.<sup>a</sup> Alín, *El Cancionero español de tipo tradicional*, Madrid, 1968; A. Sánchez Romeralo, *El villancico (Estudios sobre la lírica popular de los siglos XV y XVI)*, Madrid, 1969; V. Beltrán, *La canción tradicional. Aproximación y Antología*, Tarragona, 1976; M. Frenk Alatorre, *Estudios sobre lírica antigua*, Madrid, 1978 y «Configuración del villancico popular renacentista», en *Actas del VI Congreso de Hispanistas*, Toronto, 1980, pp. 281-283; V. Beltrán, *La canción tradicional de la Edad de Oro*, Barcelona, 1990.

5. P. Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen-âge*, 2 vols., Rennes, 1947 y 1951 (reed. Paris, 1981); V. Beltrán, *La canción de amor en el otoño de la Edad Media*, Barcelona, 1988; y R. Lapesa, «Los géneros líricos del Renacimiento: la herencia cancioneresca», en *Homenaje a Eugenio Asensio*, Madrid, 1988, pp. 259-275.

6. La inserción de lírica de tipo tradicional en el teatro ya se documenta en obras anteriores de la Edad Media. Es el caso de los *miracles* franceses del siglo XIV (*Miracles de Nostre Dame*, ed. de G. Paris y U. Robert, Paris, 1893); o del *Auto de la Huida a Egipto*, en el siglo XV, que contiene cinco *villancicos* de forma zejelesca (vid. la ed. de A.M.<sup>a</sup> Álvarez Pellitero en *Teatro medieval*, Madrid, 1990, pp. 141-170).