

BREVES NOTAS SOBRE EL TEATRÕ DE ANRIQUE DA MOTA Y GIL VICENTE

Pere Ferré

Universidade do Algarve

Como portal del siglo XVI y cierre del siglo anterior aparece una obra dramática de relevante importancia que, entre otras cosas, es el fiel reflejo de un nuevo arte y una nueva ideología: me refiero, como es fácil entender, a la vulgarmente designada *Celestina*. Con ella, aunque no solo, se recuperan temas y motivos hilados durante la Edad Media, filtrados por novedosas miradas, que reconfiguran el panorama artístico del nuevo siglo.

Calisto, como ya tantas y tantas veces se escribió, “es un amante cortés paródico” que:

trata de seguir la vida de un amante cortés de fábula sentimental en un mundo de realismo dialogístico, un mundo de prostitutas, criados, pícaros y alcahuetas y, al igual que don Quijote, Calisto fracasa en su tentativa y al final muere.¹

¿Y qué decir de la picaresca y de la subversión provocada por el primer Lazarillo, antítesis de las novelas de caballería?

Asimismo, no es fruto del azar que en esta época se recuperen preocupaciones terminológicas, formuladas, siglos antes, por Plauto en su *Anfitrión*, y se cuestionen los límites de la tragedia y de la comedia. Es de ello un buen ejemplo la ya citada *Celestina*, a la que sumaríamos, entre otras muchas otras obras dramáticas, el *Fernandus Servatus* de Verardo o el mismo *Don Duardos* de Gil Vicente, finamente estudiado, en lo que concierne a su designación como comedia o tragicomedia, por Révah.²

¹ Dorothy S. Severin, “Introducción” in Fernando de Rojas, *La Celestina*, 11.ª ed. (Madrid: Cátedra, 1998), p. 26.

² I. S. Révah, “La comédia dans l’oeuvre de Gil Vicente” (*Bulletin d’Histoire du Théâtre Portugais*, II, 1951), pp. 1-39.

Aunque toda generalización sea abusiva, me atrevería a postular que, con algunas excepciones —como, por ejemplo, las vueltas a lo divino de la poesía profana que se concretan por estos años—, a comienzos del siglo XVI se proyecta una fuerte corriente cuyas bases asientan en la parodización de la herencia caballeresca medieval. Y, si este fenómeno se produce en varios géneros, alcanza en el teatro una de sus más firmes expresiones.

También por estos años, el romancero, auxiliado por los modernos procesos de la tipografía, se convierte en un género en amplia expansión, gracias a las accesibles ediciones propagadas en hojas volantes. Y si su fortuna contradice la revisión programática enunciada, puesto que los idearios medievales parecen sobrevivir en sus fábulas, precisamente por su amplia divulgación y aceptación, el romancero contribuirá para exacerbar las reformulaciones burlescas de sus configuraciones ideológicas.

Si, en algunos casos, las creaciones literarias ostentadamente marcan derroteros independientes, definiéndose, una vez más, por el desprecio de la alta cultura, hija de la floreciente herencia humanística, hacia la cultura plebeya, en otros —y no tan pocos— se entrecruzan en una sabia y sabrosa dialéctica, cuya síntesis conducirá las letras hispánicas a una época de oro.

Para ello varios fueron los procesos utilizados, alcanzando una enorme importancia la incorporación de textos 'populares' en eruditas obras de fino recorte palaciego.

Por esta razón, en un importante estudio dedicado a la poesía cancioneril de los siglos XV y XVI, escribió Aida Fernanda Dias, el siguiente comentario:

Mas os versos *alheiros* não são utilizados apenas, sob a forma da glosa, para exprimir os estados emocionais apontados [se refería a las *penas amorosas*]. Com o mesmo intento, surgem no corpo das coplas ou no remate de cada, em número variável, funcionando, tanto num caso como noutra, em reiteiração daquilo que o autor vem manifestando.³

De un modo general, la utilización de versos ajenos cumple la función de enfatizar la significación del poema presentado y, entre los versos utilizados por los poetas del cuatrocientos, del quinientos y hasta de buena parte del seiscientos, se destaca la presencia de fragmentos romanceriles.

Aunque

La letteratura portughese rimase estranea quasi del tutto alla produzione di *romances* (...) non fu affatto indifferente alla suggestione dei testi spagnoli che la trasmissione orale e scritta diffondeva per la Penisola

por ello, siguiendo a Di Stefano,

³ *Motos, vilancetes, cantigas e romances glosados (séculos XV e XVI)* (Coimbra: Separata da *Revista de História Literária de Portugal*, III, 1974), p. 8.

anzi li assorbì, con la stessa ampiezza e nei medesimi modi in voga nella Spagna: la citazione e la glosa, lo squarcio di costume nella commedia e il *pastiche*, la ripresa allusivo-sentenziosa e la contraffazione, e così via, nel rispetto o nella parodia del senso dei testi, accettando o adattando la lettera e la lingua.⁴

Así pues, pese a que Portugal haya participado muy poco en la creación de este género poético, lo utilizó en su literatura, ya sea mediante la incorporación de versos, ya sea a través de la traducción de un amplio caudal de temas que pasaron a figurar en la memoria colectiva tradicional lusitana.

La importancia del romancero se puede ver reflejada, aunque por supuesto de forma incompleta, en el magno estudio dedicado por Carolina Michaëlis de Vasconcelos, publicado por vez primera en la revista *Cultura Española*, concretándose, en 1934, su reedición en libro.

De este modo, con sus *Romances Velhos em Portugal*, como muy bien señaló Di Stefano, la Michaëlis ofreció un trabajo que aun no tiene paralelo en España, escudriñando la presencia de versos romancísticos en las letras portuguesas entre 1483 y 1663. Al contabilizar el número de apariciones de romances por géneros ocupa el primer lugar, "Come era prevedibile, (...) il teatro, poi la poesia lirica e quella narrativa e infine la prosa, in particolare quella storiografica."⁵

La utilización del romancero, aunque como simple cita, asociada al considerable número de apariciones en tan variados géneros, refleja la invulgar importancia de la balada ibérica en la cultura portuguesa. A la vez, si se tiene en cuenta que la mayoría de los romances inventariados por D.^a Carolina figuran en el teatro, género manifiestamente 'popular', y en la poesía lírica, inevitablemente concluiremos que la vulgarización de la balada hispánica, en Portugal, era un hecho en este período.

Las primeras apariciones del romancero en Portugal, documentadas, figuran en el *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, obra editada en 1516, bajo la influencia del cancionero de Castillo, cinco años antes, pero que incluye autores y obras del siglo XV. Así, por ejemplo, Nuno Pereira conoce el tema de la *malmaridada*, João Rodrigues de Sá glosa versos de *Con cartas y mensajeros*, Pedro Homem cita el romance *O Belerma, o Belerma*, etc. Se podrían multiplicar los ejemplos, y envió al lector más interesado a la citada obra de la Michaëlis o a los sustanciosos trabajos de Aida Fernanda Dias que complementan, en lo que concierne al cancionero de Resende, las investigaciones de la sabia filóloga alemana.

Sin embargo, lo que podría parecer un mero ejercicio de erudición – catando entre miles de folios o buscando por entre *la grande polvareda* de

⁴ Giuseppe Di Stefano, "Il romancero viejo in Portogallo nei secoli XV-XVII (Rileggendo C. Michaëlis de Vasconcelos)" (*Quaderni Portoghesi*, 11-12, Primavera-Autunno, 1982), p. 27.

⁵ Id., *Ibid.*, p. 29.

las bibliotecas versos de romances— alcanza niveles mucho más profundos si se tiene en cuenta que el reconocimiento de estos versos romancísticos, reactualizados en sus nuevos contextos, es determinante para el entendimiento de las nuevas creaciones.

Problemas de fuentes

En los años 70 de este siglo, nuevas corriente críticas, replantearon el problema del concepto de fuente literaria, señalando, con relativo acierto, que la presencia de un texto importado en un nuevo texto se relacionaba dialecticamente con él. Como consecuencia, se le negaba al fragmento pre-existente la autonomía que, según este nuevo enfoque, la crítica tradicional le otorgaba. Así pues, “Face aos modelos arquetípicos, a obra literária entra sempre numa relação de realização, de transformação ou de transgressão.”⁶

Si acertado es aceptar como premisa esta fórmula, en extremos peligrosos se cayó cuando, en 1974, Julia Kristeva condenó, con frontalidad, el concepto de fuente literaria, exigiendo una nueva colocación enunciativa y denotativa.⁷

Laurent Jenny replanteará, también por aquellos años, la intertextualidad, considerando que:

O que caracteriza a intertextualidade é introduzir um novo modo de leitura que faz estalar a linearidade do texto. Cada referência intertextual é o lugar duma alternativa: ou prosseguir a leitura, vendo apenas no texto um fragmento como qualquer outro, que faz parte integrante da sintagmática do texto — ou então voltar ao texto-origem, procedendo a uma espécie de anamnese intelectual em que a referência intertextual aparece como um elemento paradigmático ‘deslocado’ e originário duma sintagmática esquecida. Na realidade, a alternativa apenas se apresenta aos olhos do analista. É em simultâneo que estes dois processos operam na leitura —e na palavra— intertextual, semeando o texto de bifurcações que lhe abrem, aos poucos, o espaço semântico.⁸

Precisamente así lo hacía el lector o el oídor de estos siglos: conocedor del aquí designado texto-origen —y que por ventaja y sencillez sigo llamando *fuentes*— contrastaba la dimensión semántica de la nueva creación con el sentido de la fuente incorporada y, de este modo, se iluminaba de forma clara y unívoca el sentido de la obra.

⁶ Laurent Jenny, “A estratégia da forma”, *Intertextualidades* (Coimbra: Livraria Almedina, 1979), p. 5.

⁷ Cf. Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique* (Paris: Seuil, 1974), p. 60.

⁸ Laurent Jenny, *Op. Cit.*, p. 21

Anrique da Mota, Gil Vicente y el romancero. Algunos ejemplos

Si, como vimos, fue el teatro el género que más incorporó romances a su estructura discursiva –y a él le tengo dedicadas una buena parte de investigaciones aún inéditas– veamos unos cuantos ejemplos, en que las citas incorporadas refuerzan la dimensión paródica de la escena, tomados de obras dramáticas de Anrique da Mota y de Gil Vicente.

1) Anrique da Mota

En el cancionero portugués de Garcia de Resende figuran algunos ‘esboços dramáticos’ – según palabras de A. Crabbé Rocha⁹ – cuyo autor ha sido Anrique da Mota. Dos de esos *esboços* – el *Pranto do Clérigo* y la *Farsa do Alfaiate* – incluyen versos de la balada ibérica.

I – En el *Pranto do Clérigo*, obra que refleja el dolor de un ‘clérigo’ a causa de ‘ũa pipa de vinho que se lhe foi polo cham’, figura un verso, por vez primera señalado por Aida Dias, que dice “de fogo sejas queimada”.

No le escapó a Aida F. Dias la fuente baladística de esta interpolación señalando que “Recorda, aqui, Henrique da Mota, em visível paródia, um verso do celeberrimo romance *Helo, helo, por do viene*, precisamente quando o rei mouro soltava as suas imprecações pela perda de Valencia.”¹⁰

Empieza dicha obra con las siguientes “coplas *guaiadas*”¹¹:

– Ai, ai, ai, ai! Que farei?
 Ai que dores me cercaram!
 Ai que novas me chegaram!
 Ai de mim! onde me irei?
 Que farei triste, mezquinho,
 com paixam?
 Tudo leva maaõ caminho,
 pois que vai todo meu vinho
 pelo cham!

Ooh vinho, quem te perdera
 primeiro que te comprara!
 Ooh quem nunca te provara
 ou provando-te morrera!

⁹ *Esboços Dramáticos no Cancioneiro Geral (Anrique da Mota)* (Coimbra: Coimbra Editora, 1951).

¹⁰ *O Cancioneiro Geral e a Poesia Peninsular de Quatrocentos. Contactos e sobrevivência* (Coimbra: Livraria Almedina, 1978, p. 265).

¹¹ *Ibidem*.

Oh quem nunca fora nado
 neste mundo.
 pois vejo tam mal logrado
 um tal bem, tam estimado,
 tam profundo!

Ooh meu bem tam escolhido,
 que farei em vossa ausencia?
 Nam posso ter paciencia
 por vos ver assi perdido!
 Oo pipa tam mal fundada,
 desditosa,
de fogo sejam queimada,
 por teres tam mal guardada
 esta rosa!

Oo arcos, porque suxastes?
 Oo vimeens de maldiçam,
 porque nam tivestes mão
 assi como me ficastes!
 Oo mao-vilão tenoeiro,
 desalmado,
 tu teens a culpa primeiro,
 pois levaste o meu dinheiro
 mal levado!

Fala com a su negra

– Oo perra de Manicongo,
 tu entornaste este vinho!
 Ûa posta de toucinho
 t'hei de gastar neste lombo!
 – A mim nunca, nunca mim
 entornar,
 mim andar augua jardim,
 a mim nunca sar roim,
 porque bradar?¹²

Si se comparan estos versos con las versiones del romance glosado por Francisco de Lora, la versión de Nucio del *Cancionero de romances* y algunos textos coleccionados en la tradición oral moderna,¹³ se comprenderá mucho mejor la burlesca refundición del poeta portugués.

¹² *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, fixação do texto e estudo por Aida Fernanda Dias, IV (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993), pp. 162-164.

¹³ Cfr. Diego Catalán, "*Helo, helo por do viene el moro por la calzada*. Vida tradicional de un episodio del 'Mio Cid'" en *Siete siglos de romancero. Historia y poesia* (Madrid: Gredos, 1969), pp. 145-149.

En el romance cidiano, el moro apostrofa Valencia (*O Valencia, o Valencia*) al igual que Anrique da Mota lo hace con el vino (*Ooh vinho; Ooh meu bem tam escolhido*); a su vez, la pertenencia anterior de la plaza de Valencia a los moros (*primero fuyste de moros*) tiene su paralelo en el texto editado en 1516 (*primeiro que te comprara!*). Asimismo, en la tradición portuguesa de Trás-os-Montes, se compara el degradado estado de la plaza (*Quando tu eras dos Mouros eras de prata lavrada; // agora, que és dos cristãos, nem de pedra mal talhada!*). Esta variante tiene, sin duda, rancio abolengo, y su conocimiento, en Portugal, explica los versos que Anrique da Mota, irónicamente, utiliza en dicha obra al referirse al vino del cura (*tam mal logrado / um tal bem, tam estimado*). En fin, el gran responsable por la pérdida de la ciudad (*Aquel perro de aquel Cid*) se convierte en la farsa de Mota en *Oo mao vilão tenoeiro, / desalmado, / tu teens a culpa primeiro*, compartiendo responsabilidades con la negra, a quien le promete, como en el romance cidiano, castigos corporales (*Ūa posta de toucinho / t'hei de gastar nesse lombo!*).

Así pues, en la contrafacta de Anrique da Mota, la cita textual de un verso romancístico se encuentra enmarcada en una mucho más amplia revisión burlesca del texto cidiano.

II – No reseñados, hasta la fecha, fueron los versos que figuran en la *Farsa do Alfaiate* y que dicen

*Mas ir'-ei por essa terra
como homem sem ventura*

Provienden, sin duda, de la circulación y conocimiento que Anrique da Mota tenía del romance *Morir vos queredes, padre*, glosado por Gonzalo de Montalbán.¹⁴

Si bien es cierto, que de este romance circuló otra versión glosada por Luis Hurtado de Toledo, aprovechada por el editor del *Cancionero de romances*,¹⁵ la lección seguida por el poeta portugués deriva de la glosa de Montalbán ya que en los versos que nos interesan hay una notable variante entre ambas versiones. Así, si en Montalbán se escribe *Yrme he por esas tierras / como una muger errada*, en el texto de Hurtado, en los mismos versos, se dice: *Yré por tierras ajenas / por ser de vos olvidada*.

Regresemos a la composición de Anrique da Mota. Empieza la *Farsa do Alfaiate*, una vez más, con una copla *guayada* –no olvidemos que este sastre es judío– en la que lamenta el haber perdido “o meu cruzado”, en una

¹⁴ Según nos informa Menéndez Pidal “De este autor no tengo más noticia que la que hallo en otro pliego suelto que Salvá dice estar impreso hacia el año de 1525” (Cf. “Morir vos queredes padre” en *Estudios sobre el romancero* (Madrid: Espasa-Calpe, 1973), pp. 107-108).

¹⁵ *Op. Cit.*, pp. 108-109.

especie de monólogo, mediante el cual informa al auditorio lo sucedido, sin saber qué hacer ni a donde ir, a fin de recibir “algum conforto”. Asimismo, vacilante, se pregunta si debe o no confesar, públicamente, esta pérdida que, con gran humor, Mota ridiculariza del siguiente modo:

Se o calo abafarei!
Jur'em Deu, nam calarei,
porque ness'hora sam morto!¹⁶

La enorme trascendencia puesta en esta pérdida del “cruzado” y, a su vez, el camino que tendrá que hacer como “homem sem ventura” —que figuran en la estrofa siguiente —son lo suficiente claros para que el auditorio entienda la irónica crítica de Mota a los judíos. Sin embargo, si tenemos en cuenta el romance del que proceden los versos *Mas ir'-ei por essa terra / como homem sem ventura*— cosa que no pasaba desapercibida al público de su tiempo— entenderemos aún mejor la magnificación de la parodia.

En efecto, D. Urraca, en el viejo romance, al saber que ha sido deheredada, se deplaza a la cámara real a fin de, ante su moribundo padre, quejarse de tan injusto olvido. Estas quejas, que se hicieron a voces¹⁷, contienen, como se vió, los versos que servirán de base a Anrique da Mota.

Así pues, los paralelos son evidentes. Bienes materiales se perdieron en ambos casos y, en consecuencia, también en ambos casos, sin poder callarlo, las víctimas se verán obligadas a caminar por la vida ya sea como “muger errada” o como “homem sem ventura”. Así, transforma Anrique da Mota la tragedia en comedia: rebajando la aristocrática Urraca —pese a la leyenda negra que circuló sobre esta princesa¹⁸, lo que a mi juicio favoreció aún más la utilización de estos versos— a un indigno judío, transformando la noble herencia¹⁹ de un señorío en un miserable “cruzado”.

¹⁶ *Cancioneiro Geral*, p. 169.

¹⁷ La contestación del rey (*-Callede, hija, callede*) puede no ser suficientemente clara, ya que el *callede* podría significar que no prosiguiera con sus quejas: con la donación de la plaza de Zamora cesarían las razones de sus quejas; sin embargo, la tradición moderna refleja el estado de alma y el griterío hecho por D. Urraca. Así por ejemplo, en una versión de Madeira, figuran los siguientes versos pronunciados por el rey moribundo: *-Ai que vozes são estas, que vozes tão demudadas?* (P. Ferré, *Romances Tradicionais* (Funchal: Câmara Municipal do Funchal, 1982), p. 203, versión n.º 246, verso 16).

¹⁸ Véase la nota siguiente.

¹⁹ El ser desheredada “en la Edad Media era condición más áspera que en otras épocas; con su doble exclusión del patrimonio y del núcleo familiar, podía abrir perspectivas de vida no muy distintas de las prefiguradas por Urraca. Tonos y detalles de la queja reflejan bien el temperamento real y el perfil poético tradicional de ésta enérgica princesa, que tuvo un papel esencial en el choque entre Sancho y Alfonso, en favor del segundo; junto a éste gozó después de título y prerrogativas de reina, y de ahí la sospecha de relación incestuosa.” (Giuseppe Di Stefano, ed., *Romancero* (Madrid: Taurus, 1993), pp. 355-354).

2) Gil Vicente

Varios ejemplos también podríamos encontrar en este dramaturgo portugués. Me limitaré, como en el caso anterior, por razones de espacio, a dos ejemplos.

I – El romance cidiano *Helo, helo por do viene*, ya mencionado en la primera nota dedicada a Anrique da Mota, también fue utilizado por Gil Vicente de un modo muy especial en el *Auto da Lusitânia* (1532). En esta obra dramática, una vez más, un judío canta el romance. Véase la escena completa:

Dice el judío:

assentayuos a fiar
Saulinho e eu a coser
Lediça guise o jantar
como acabar de varrer
e a loiça de lauar

Cantam pay & filho cosendo

Ay Ualença guay Ualença
de fogo sejas queymada
primeyro foste de moyros
que de christianos tomada
Alfaleme na cabeça
en la mano vna azagaya
guay Ualença guay Ualença
como estaas bien assentada
antes que sejam tres dias
de moiros seraas cercada

pay

E assi ho foy

May

Por vida de dona Hecer
dom Juda quereis ~q vos diga
coidais que o sabeis todo
pera cantar e coser
aveis de dizer cantiga
que vos tire o pee do lodo,
a cantiga que eu queria
ora olhay como a digo:

Canta

Donde vindes filha
 branca e colorada
 de laa venho madre
 de ribas de hum rio
 achey meus amores
 em hum rosal florido
 florido enha filha
 branca e colorida
 De la venho madre
 de ribas de hum alto
 achey meus amores
 num rosal granado
 granado enha filha
 branca e colorida

Pay

Se ha cantiga nam fallar
 em guera de coitiladas
 e despadas desnudas
 lançadas e encontradas
 e coysas de peleyjar
 nam nas quero ver cantar
 nem as posso oiuir cãtadas.²⁰

Ha sido con abundancia estudiada la presencia de este tema en este *auto* vicentino resumiéndose del siguiente modo las observaciones formuladas:

a) por un lado, la presencia del romance y su transcripción en un lenguaje mixto²¹ puede ser una prueba significativa de la temprana tradicionalización, en Portugal, del romance del 'Cid y el moro Búcar'²²;

b) a su vez, la utilización en simultáneo, mediante personajes distintos, de un romance épico y de una cantiga de amigo, plantea un muy significa-

²⁰ Edito por las *Obras Completas de Gil Vicente. Reimpressão fac-similada da Edição de 1562* (Lisboa: Oficinas Gráficas da Biblioteca Nacional, 1928), fol. CCXL, cols. b y c.

²¹ "Como se pode observar, neste caso é o próprio judeu a entoar um romance, sendo de notável importância a aparição do tema cidiano por, além de provar a sua tradicionalidade, surgir já com versos vertidos para o português" (P. Ferré, "O Romanceliro entre os cristãos-novos portugueses", *Anais da Real Sociedade Arqueológica Lusitana*, 2.ª série, I, 1987), p. 155).

²² Escribe Catalán (*Por campos*, p. 150): "G. di Stefano, *Sincronia*, pp. 91-100, recomienda, con razón, cautela ante los textos vicentinos como testimonios del folklore contemporáneo, pues Gil Vicente supo utilizar al estilo 'tradicional' en su creación poética individual. Pero di Stefano va demasiado lejos cuando deduce que Gil Vicente creó este texto romancístico a partir de una versión prácticamente igual a la que a mediados de siglo publicó el *Cancionero s.a.*"

tivo contraste. Mientras que el padre, "tipo perfeito dos medrosos inconscientes que se deleitam com fantasias heróicas, bravateia de valente e de altercador"²³, la madre no canta sino temas líricos, dedicados al amor. En consecuencia, lo que, aparentemente, no sería más que un simple diseño de una típica escena familiar, en la que se contrastaban características varoniles con tendencias más específicamente femeninas, se convierte en un jugoso engaño. El padre era un judío —no olvidemos el atributo de cobarde que caracterizaba este pueblo en aquel siglo— luego, sus aficiones romanceriles, claramente relacionadas con temas dedicados a batallas, se tendrán que leer como una forma de hiperbolizar su carácter fanfarrón. Por ello, aparecerán, a continuación, los siguientes versos pronunciados por su mujer:

Don juda assi tenhais bem
 que se vir a guay espada
 tirada na mao de alguem
 desnuada pera dar
 Guayasa de Hecer beacar
 e da saude que tem
 porque logo som finada
 com a afronta que me vem.²⁴

Creo, no obstante, que hay que ir más lejos. Al seleccionar Gil Vicente este romance lo hizo también porque la balada hispánica guarda hondas semejanzas con la situación presentada.

El romance *Helo, helo* no asienta en la clásica estructura del enfrentamiento de dos héroes. Como es sabido, en la literatura, a fin de reforzar el valor de un personaje su contrincante será siempre un rival temible y tan diestro como el héroe. Por esta vía se ensalzan los vencedores que logran derrotar a los más terribles enemigos. Sin embargo, nuestro Búcar no pertenece a ese grupo de tipos literarios. Es más, sus amenazadoras palabras iniciales

aquel perro de aquel Cid
 prenderelo por la barua
 su muger doña Ximena
 sera de mi captiuada
 su hija Vrraca Hernando
 sera mi enamorada,
 despues de yo harto della
 la entregare a mi compañia.²⁵

²³ Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *Romances Velhos em Portugal* (Coimbra: Imprensa da Universidade, 1934), p. 52.

²⁴ *Obras Completas de Gil Vicente*, fol. CCXL, col. c.

²⁵ *Cancionero de romances (Anvers, 1550)*, edición, estudio, bibliografía e índices por Antonio Rodríguez-Moñino (Madrid: Editorial Castalia, 1967), p. 243.

no tienen paralelo con su cobarde comportamiento al oír “del cauallu Bauieca (...) la patada.” Quizás por ello, la cuidada descripción del moro, en la apertura del romance, muy notada por Di Stefano, sea mucho más que una simple contaminación con el espíritu de su época.²⁶

En síntesis, entre el texto vicentino y la versión romancística se observa un efecto de espejo. El moro bravucón y el judío belicoso se confunden. Por esta razón Gil Vicente escoge el romance del Cid y Búcar. La burla alcanza su más elevada expresión.

II – En la *Comedia de Rubena*, después de la presentación del “argumento”, por un licenciado que informa al público el haber quedado encinta Rubena de un joven clérigo, sale ésta a la escena, quejándose de su triste ventura. Benita, su criada, observando que su ama mantiene un largo monólogo le pregunta

Señora, con quien habláis?
Vos veis alguna visión;
no se de que mal os quejáis.

Rubena, que pretende que su estado no sea conocido, le contesta:

Del mal de mi corazón.²⁷

Sin embargo, la arguta Benita se da cuenta de la profunda transformación del cuerpo de Rubena y, a partir de aquí, se desarrolla un divertido diálogo entre ama y criada, intentando la primera disfrazar la preñez mientras que la segunda revela, con perspicaces frases, conocer la verdadera situación de Rubena. Precisamente, por entre estos diálogos, la sierva le cuenta un cuento, interrumpido por su ama, y empieza a cantar un romance del que Gil Vicente tan solo transcribe dos versos:

*Tiempo era el caballero
que se me acorta el vestir.*²⁸

²⁶ Giuseppe Di Stefano, *Sincronía e diacronía nel Romancero* (Pisa: Università di Pisa, 1967), pp. 25-26, señaló el carácter fronterizo de este tema. En su reciente antología, publicada en 1993, afirma: “Dado el tema, la versión romancística del personaje está contagiada por la poética ‘fronteriza’, con sus motivos y recursos formales, desde el atuendo del moro hasta su inclinación por la galantería, rasgos típicos de los guerreros musulmanes en el *romancero fronterizo* tardío y semi-culto. Este modelo impulsa el antiguo episodio épico hacia giros originales, como el papel que le toca a la hija del Cid y la consiguiente debilitación de la estatura épica del héroe, que culmina en su frustración final al escapársele el moro.” (*Romancero*, p. 372).

²⁷ *Obras Completas de Gil Vicente*, fol. LXXXVIII, col. b.

²⁸ *Ibid.*, LXXXVIII, col. d.

Hartas veces se discutió si los romances eran integralmente cantados en el teatro de Gil Vicente, sin embargo, en este caso, por dos razones fundamentales puedo, categóricamente, afirmar que no. En primer lugar por razones de rima y, en segundo lugar, por lo que Acutis designó como *prenotorietà*.

Al público que oía un romance en este siglo le sobraba con escuchar un par de versos para reconocerlo y, en consecuencia, decifrar el por qué de su presencia en un poema dramático. Este es precisamente uno de esos casos.

El romance *Tiempo es el caballero*, conocidísimo ya en la primera mitad del siglo XVI, describe la vergonzosa preñez de una doncella de la corte (*que no puedo estar en pie / ni al emperador servir; / vergüença he de mis donzellas, / las que me dan el bestir*) cuya situación provoca las burlas de sus criadas (*míranse unas a otras, / no hazen sino reír*).

Además de la jugosa nota dedicada por Di Sefano a este romance "antifeminista" al informarnos de que "Las risas de las doncellas sin duda eran contagiosas para el público. Hubo en particular una pandilla de amigos del versificador valenciano Francisco de Lora que le pidió – nos lo dice él mismo – una glosa del *R(omance)*;"²⁹, el público de Gil Vicente se reiría también con la agudeza de la interpolación romancística.

Una vez más, la presencia de un romance en el teatro de este período no es fruto del azar, ni tampoco de un simple juego dramático-poético, destinado a posibilitar la introducción de piezas cantables, como simple divertimento escénico o para-escénico. Al contrario. Tal como en el otro ejemplo de Gil Vicente utilizado en este estudio, se transcribe, mediante la ejemplaridad literaria, un fragmento de vida real. Y así, al incorporar estas citas romancísticas al texto dramático se produce un nuevo efecto: la heredada ficcionalidad caballeresca del romance se convierte en un episodio de fino recorte realista.

El paralelismo entre los versos vicentinos y los interpolados versos del romancero, una vez más, es evidente y, a la vez, elaborado con el mismo efecto paródico: la hija del abad y el joven clérigo tienen su contrapunto en la palaciega dama y en el falso labrador que, al final, es hijo del rey de Francia. He aquí un ejemplo más de dos niveles sociales opuestos: el teatro con sus plebeyos y el romance adornado por figuras de alto rango. En fin, la ironía hecha con base en dos mundos, tan común en esta época, espejo también de un tiempo en el que se cierra la Edad Media y se abre la Edad Moderna.

²⁹ *Romancero*, p. 176.