

SOBRE LOS VILLANCICOS DE GIL VICENTE

Armando López Castro
Universidad de León

La división convencional de la historia europea en antigua, medieval y moderna, establecida por los humanistas italianos del Renacimiento y los reformistas protestantes para interponer una Edad Media entre la Antigüedad clásica romana y los comienzos del mundo moderno, dejó de tener validez desde finales del siglo XIX. Para Oswald Spengler en 1917 y Johan Huizinga en 1919, los conceptos de Edad Media y Renacimiento se convierten en formas vacías y ambos, al reflexionar sobre la historia, lo que perciben en ella no son separaciones, sino continuidades. En este nivel profundo de la investigación histórica, es posible llegar a ver algunos períodos de metamorfosis: el pasaje de la Antigüedad a la Edad Media, el siglo XII como momento de transformación del estilo románico en gótico, la transición de lo medieval a lo renacentista durante el siglo XV. A este momento clave de síntesis entre la corriente tradicional y la culta pertenece Gil Vicente, el cual representó sus obras dramáticas ante un público cortesano, familiarizado con los géneros de forma fija, la canción y el villancico, herederos de la antigua canción de danza, a los que se acostumbra a poner música y cuyo estribillo inicial, que con frecuencia se toma de la tradición anónima y sirve de núcleo temático al poema, comienza a ser glosado. El hecho de que las melodías y ritmos de sabor popular, que aparecen en los estribillos, hayan sido tomados por los vihuelistas para sus glosas, revela la tradición viva de un fondo musical, de base fundamentalmente monódica, al que más tarde los poetas cultos han dotado de una superestructura polifónica.¹

¹ La relación entre la música y la poesía a lo largo de la Edad Media es clara y al mismo tiempo difícil de establecer, afectando al origen mismo de la lírica romance. Es muy probable que las canciones y los villancicos se cantasen antes de ser recogidos en los *Cancioneros*, sin estar restringidos a ningún ambiente determinado y conservando el fondo elemental y el esquema asimétrico de las antiguas canciones de danza. Cfr. Peter Dronke, *La lírica en la Edad Media*, Barcelona, Seix Barral, 1978, pp. 242-247.

Para las raíces populares del villancico, que es un género musical netamente hispánico, véase el ensayo de Dionisio Preciado, "Canto tradicional y polifonía en el primer Renacimiento Español", en *Actas del Congreso Internacional "España en la música de Occidente"*, Madrid, Ministerio de Cultura, INAEM, 1987, Vol. I, pp. 171-182.

En cuanto a la evolución del villancico, desde que aparecen los primeros ejemplos polifónicos en el siglo XV, véase Isabel Pope, "El villancico polifónico", en *El cancionero de Upsala, México*, El Colegio de México, 1944.

Juan del Encina fue el primer poeta-músico de su generación que puso sus poesías en música polifónica, tal como habían hecho antes Oswald von Wolkenstein y Guillaume Machaut, y en su *Cancionero*, impreso en Salamanca en 1496, nos habla de las formas "cantables" *romance*, *canción*, y *villancico*, hace una distinción puramente formal entre canción y villancico, cuya forma básica consiste en la sucesión de dos bloques armónicos sucesivos, siguiendo el orden A B B A, y da relevancia a los *villancicos pastoriles*, que representan la cima de su obra lírica e incorpora a sus églogas dramáticas. Fue precisamente esta inserción de lo lírico en lo dramático, practicado por Juan del Encina y Lucas Fernández en sus églogas, la que llevó a Gil Vicente a utilizar el castellano como lengua literaria en sus primeras obras y servirse del villancico, es decir, de la canción compuesta a la manera rústica, para dar fin a la obra o resumir las ideas expresadas en ella. Esto es lo que sucede en el *Auto de los Reyes Magos* (1503), que pertenece al ciclo de Navidad, junto al *Auto de la Visitación* y al *Auto Pastoril Castellano*, sigue la tradición de los dramaturgos salmantinos, en los que se da el mismo contraste entre el ambiente rústico y el cortesano, y finaliza con un villancico cantado por los tres Reyes Magos delante del pesebre:

Cuando la Virgen bendita
lo parió,
todo mundo lo sintió.

5 Los coros angelicales
todos cantan nueva gloria;
los tres reyes, la vitoria
de las almas humanas.

10 En las tierras principales
se sonó
cuando nuestro Dios nació.

La función epilodal del asunto dramático que cumple el villancico, presente tanto en el preámbulo explicativo de la *Egloga de la noche postrera de Carnal* de Encina ("Todos cuatro juntos, muy bien ataviados, dieron fin a la representación *cantando el villancico de cabo*") como en la acotación escénica de la *Copilaçam* de 1562 ("Aparecem os três Reys Magos, *cantando o vilancete seguinte*"), demuestra que Gil Vicente, lo mismo que Juan del Encina, incorpora el villancico de cabo al texto dramático para condensar en él el sentido de la obra y se mantiene fiel a la forma del villancico tradicional. Dentro del esquema general del villancico, una copla que lo inicia y una glosa con dos, tres o más estrofas, cuyo verso final rima con el último de aquélla, la variante que ofrece la copla de tres versos, quebrado

el segundo y en rima con el último, tal como aparece en la lírica de Encina ("Yo no quiero ser vaquero, / ni pastor, / ni quiero tener amor"), sirve para recordarnos que el trístico es el estribillo por excelencia de los villancicos y para que nos concentremos en esos versos de pie quebrado ("lo parió", "se sonó"), en los que únicamente la forma verbal introduce una noción significativa. Lo sublime del nacimiento tiene así su lógica continuación en la universalidad del canto.²

De mayor alcance y complejidad técnica es el *Auto de la Sibila Casandra*, representado en la víspera de Navidad de 1513 ante la familia real portuguesa y en el que, bajo el marco alegórico de la festividad religiosa, se puede percibir toda una ceremonia de Estado, destinada a mantener el orden y la armonía en el reino. Es la política real de la Expansión ultramarina la que importa celebrar, por eso Casandra reconoce el lugar secundario que ocupa dentro del orden jerárquico y se une a los restantes personajes en el villancico que da fin al Auto:

5 ¡A la guerra,
 caballeros esforzados!
 Pues los ángeles sagrados
 a socorro son en tierra,
 ¡ a la guerra!

Con armas resplandecientes
vienen del cielo volando,
Dios y Hombre apellidando
en socorro de las gentes.

² Para el texto de los villancicos, sigo mi edición de la *Lírica vicentina*, Madrid, Cátedra, 1993. No existen trabajos de conjunto sobre la rima de los estribillos, comparables a los estudios sobre la "glosa". Para esta correspondencia fonética y acentual que se da en "la métrica del villancico núcleo", clave de la musicalidad que distingue a la lírica tradicional, véase la amplia introducción de José María Alín en *El Cancionero español de tipo tradicional*, Madrid, Taurus, 1968, especialmente, las pp.51-115.

Para la consideración de Juan del Encina como poeta y como músico, puede consultarse el prólogo de R.O.Jones y C.R.Lee a su edición de la *Poesía lírica y cancionero musical*, Madrid, Castalia, 1975, pp. 7-60.

En cuanto a esta primera fase del teatro de Gil Vicente, dentro de la tradición de los dramaturgos salmantinos, sigue siendo básico el estudio de Neil Miller, *O elemento pastoril no teatro de Gil Vicente*, Porto, Editorial Inova, 1970; al que hay que añadir los ensayos de M. García Blanco, "Juan del Encina como poeta lírico", *Revista de la Universidad de Oviedo*, núms. XIX y XX, 1944, pp. 5-36; y de C. Michaëlis de Vasconcelos, "Nótulas sobre cantares e villancicos peninsulares e a respeito de Juan del Encina", *RFE*, V (1918), pp. 337-336.

- 10 ¡A la guerra,
 caballeros esmerados!
 Pues los ángeles sagrados
 a socorro son en tierra,
 ¡a la guerra!

La idea dominante es que la armonía social como reflejo de la cósmica, de la cual el rey es su principal defensor, es un bien que no debe ser alterado. Por eso, cada uno debe esforzarse en alcanzar la salvación dentro de su condición social o tiene que casarse sin salir de su clase, produciéndose la destrucción del orden cuando el hombre quiere salir de su estado por ambición u orgullo ("os fumos da Inda"). El orden y la armonía, apoyados en la religión y en la moral, habían sido destruidos por la riqueza de los Descubrimientos, que habían producido una corte rica en un país miserable. En el fondo, la sátira vicentina apunta a una recuperación del orden dentro del desorden.³

A la luz de estas interpretaciones político-sociales se entienden algunos pasajes significativos de la obra, como el parlamento de la sibila Erutea (Erythrea), que alude a la transformación de la justicia en malicia ("Cuando vieren que justicia / está en malicia") o el efecto cómico que produce la reiterada negativa de Casandra a casarse ("Dicen que me case yo / no quiero marido, no"), a diferencia de las cantigas tradicionales en las que se pide a la madre que tolere el amor de la joven, de modo que el villancico final, lejos de no guardar ninguna relación con el argumento de la obra, está destinado a restablecer la armonía, alterada por Casandra, y a justificar ideológicamente el mantenimiento de la guerra en el Norte de Africa como apoyo a la política del monarca. En este Auto, igual que más

³ En realidad toda la obra de Gil Vicente responde a una dialéctica entre la conciencia del desorden presente y la nostalgia por recuperar el antiguo orden perdido. Cfr. María Aparecida Ribeiro, *Gil Vicente e a Nostalgia da Ordem*, Rio de Janeiro, Livraria Eu e Você, 1984.

En contra de lo que piensan algunos críticos, la sátira de Gil Vicente no es heterodoxa, sino que el dramaturgo la utiliza contra todos aquellos que subvierten el orden, es una defensa de la armonía. Véase el estudio de Paul Teyssier, *Gil Vicente- autor e a obra*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1985, 2ª ed., pp.153-173.

Esta visión crítica del mundo y de la sociedad en la época áurea de la expansión portuguesa, que a su vez se sustenta en dos mundos opuestos, el sobrenatural y el terrestre, ha sido desarrollada por María Leonor García da Cruz en su estudio *Gil Vicente e a Sociedade Portuguesa de Quinhentos*, Lisboa, Gradiva, 1990. Sobre la alusión de este villancico a la guerra portuguesa en el Norte de Africa, véase M. Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, Santander, Aldus, 1944, T.III, capítulo XXVII, pp.355-356.

tarde en la *Exortação da Guerra* (1514) y en el *Auto da Fama* (1520), lo que se destaca es la razón ideológica como fundamento de la Expansión portuguesa.

Técnicamente este villancico complejo con vuelta, que empieza con la letra o mote, sigue con la vuelta y termina con el estribillo o bordón, revela que el estribillo, que sirve de marco al poema, no necesita de la glosa y es de por sí suficiente. En efecto, tanto la exhortación marcada subjetivamente por la exclamación ("¡a la guerra!") como la simple variación estilística ("caballeros esforzados" y "caballeros esmerados"), sirven para poner de manifiesto un ambiente cortesano en el que el valor y el refinamiento van unidos, donde la exaltación del caballero esforzado en la guerra, que tenía todo el apoyo por parte de Dios y de los hombres, constituye un elogio de la Corte y de la familia real.⁴

Si en el *Auto de la Sibila Casandra* (1513) Gil Vicente intentó crear una síntesis artística de las tres tradiciones, pagana, judía y cristiana, en el *Auto de los Cuatro Tiempos* (¿1514?), compuesto igualmente dentro de un ambiente navideño, se observa un contraste entre la ley natural del paganismo, representada por la voz de Júpiter ("el tiempo mentiroso / de los dioses triunfantes"), y la ley de Moisés, simbolizada por el rey-pastor David ("Bendecide toda las horas / del Senhor, al Senhor Dios"), y una superación de ambas por la ley de la Gracia divina, personificada por el niño Dios creador y redentor, en torno al cual se agrupan la Creación entera, simbolizada por las cuatro estaciones, y toda la jerarquía angélica para cantar el orden cósmico como instancia suprema del acto de la Creación. Ese canto jubiloso de la Creación, justificada y redimida por Cristo, es el que el coro angélico, formado por el Serafín, el Arcángel y los dos Angeles, eleva en adoración a su Creador:

A ti, dino de adorar,
a ti, nuestro Dios loamos,
a ti, Señor, confesamos
Sanctus, Sanctus, sin cesar.

⁴ Gil Vicente representó sus obras dramáticas para un público cortesano, cuyos gustos conocía y que se convierte en su principal destinatario. Del prestigio que Gil Vicente gozaba en la Corte ha hablado con profundidad Laurence Keates en su estudio *O Teatro de Gil Vicente na Corte*, Lisboa, Teorema, 1988.

En cuanto al restablecimiento final de la armonía, al reconocer Casandra su error e inclinarse en adoración ante María, véase el ensayo de Leo Spitzer, "La unidad artística del *Auto da Sibila Casandra*, de Gil Vicente" en *Sobre antigua poesía española*, Buenos Aires, EUDEBA, pp.106-128. A él hay que añadir la interpretación de Thomas R. Hart en el estudio preliminar de su edición sobre el *Teatro de Gil Vicente*, Madrid, Taurus, 1983, p.22.

- 5 Inmenso Padre eternal,
omnis terra honra a ti,
tibi omnes angeli,
y el choro celestial,
pues qu'es dino de adorar,
10 cherubines te cantamos,
archángeles te bradamos
Sanctus, Sanctus, sin cesar.

Este villancico, que es una adaptación libre de los Salmos 136 y 148, así como de algunos textos recitados en los maitines de Navidad, sobre todo el "*Benedicite*" y el "*Laudate Dominum de coelis*", sigue fielmente la normativa del himno, en el que se da una especie de orden jerárquico, que abarca la Creación en su totalidad: Dios, la tierra, los ángeles, los coros celestiales, la gloria del Señor. Tanto la invocación en posición anafórica ("a ti", "*Sanctus, Sanctus*") como el paralelismo de frases con estructura simétrica ("a ti, nuestro Dios loamos, / a ti, Señor, confesamos"; "cherubines te cantamos, / archángeles te bradamos") sirven para intensificar el motivo de alabanza al Creador, que actúa y queda por encima de todas sus criaturas. Con todo, la virtualidad de este villancico no radica en el tema, sino en la forma de tratarlo. La disposición paralelística del estribillo, siguiendo la tradición de la cantiga galaico-portuguesa, obedece al deseo de cantar esa obra de amor, la Redención a través de la Encarnación, y al progresivo conocimiento teológico de Dios, mediante la jerarquía angélica, hasta culminar en la gloria suprema del "*Sanctus, Sanctus, sin cesar*". Con sus palabras el poeta reconduce las criaturas hacia el Creador, completándose así el círculo de alabanza. Alabar es interpretar, revelar la acción del Creador.

Todo el poema está hecho con mirada trascendente: hay un marco litúrgico, pues el villancico comienza con la invocación y concluye con ella, lo que le da cierta circularidad. Pero la alabanza a Dios perdurable, el "verbo que se hizo carne", es el motivo que unifica el poema y con él a todo el Auto. Aunque este villancico, puesto al principio de la obra para adelantar la acción dramática, no aluda directamente a la fuerza cósmica de las estaciones, como puede verse en las otras canciones del Auto, lo cierto es que anticipa la alabanza de toda la Creación al Creador, el Niño del pesebre o "*natus ante secula*", la segunda persona de la Trinidad, que ha creado el Universo y lo concentra en sí mismo. La invocación al divino infante es, al mismo tiempo, un cántico de alabanza a la redención de la naturaleza por la venida de Cristo, gracias a la Encarnación en la Virgen ("La madre de las estrellas", según se dice en el Auto), de justificación y redención del Dios-

Hombre.⁵

Aunque la fecha de representación de *Don Duardos* continúa siendo imprecisa, en su carta-prólogo al rey D. Juan III afirma Gil Vicente que esta comedia inaugura un nuevo período en su trayectoria dramática. Del hieratismo y función edificante de las piezas religiosas se pasa, a partir de la muerte de la reina doña Leonor y de la consolidación de Gil Vicente como dramaturgo oficial en 1520, al mundo de la Corte, en el que las nuevas piezas dramáticas se escriben para celebrar un suceso feliz, son más extensas y están mejor construidas. Toda esta artificiosidad, producto del nuevo ambiente cortesano, ya presente en la carta-prefacio citada ("con tan dulce retórica y escogido estilo", dice Gil Vicente al hablar de *Don Duardos* y *Flérida*), impregna una serie de obras como *Cortes de Júpiter* (1521), *Frágua de Amor* (1524), *Templo de Apolo* (1526), *Nau de Amores* (1527), *Serra da Estrela* (1527) y *Triunfo do Inverno* (1529), que se convierten en verdaderos elogios dramáticos y en las que, sin desaparecer del todo el marco alegórico-simbolista, se concede mayor relieve a la diversión y a la espectacularidad. En la primera de ellas, representada el 4 de agosto para festejar la partida de la infanta doña Beatriz hacia Saboya, aparece el estribillo de un villancico tradicional con adaptación polifónica ("Este vilancete foy cantado a três vozes: o Sol e Lua e Venus", acota la *Copilaçam*), en el que el tema de los ojos constituye una verdadera declaración de amor. De las tres versiones musicales que se conservan en el *Cancionero Musical de Palacio*, la de Peñalosa (núm.58), anónima (núm.59) y Alonso (núm. 60), la primera es la más completa, pues en las otras dos falta la glosa. Sin embargo, Gil Vicente sabía que bastaba el estribillo para que el público cortesano recordara el villancico entero. Transcribo la versión de Peñalosa:

Niña, ergúideme los ojos
Que a mi enamorado mí han.

No los alces desdeñosos
Sino ledos y amorosos,
5 Que mis tormentos penosos
En verlos descansarán.

⁵ Para los himnos eclesiásticos del Auto, especialmente el género lírico-musical de las *laudes*, que Gil Vicente conocería por haber vivido en el ambiente de la capilla real, el estudio más importante es el de E. Asensio, "El Auto dos Quatro Tempos de Gil Vicente", en *RFE*, XXIII (1949), pp. 350-375; reproducido en *Estudios Portugueses*, París, Fundação Calouste Gulbenkian, 1974, pp.79-101.

En cuanto a la doctrina de la justificación y salvación por la Gracia divina, que se enmarca dentro de la absorción del Mal por el Bien, puede consultarse el estudio de Dalila Pereira da Costa, *Gil Vicente e a sua época*, Lisboa, Guimarães Editores, 1989, pp.64-70.

De los muertos haces vivos
Y de los libres cativos:
No me los alces esquivos,
10 Qu'en vellos me matarán.

Las distintas versiones musicales y variantes conservadas ("erguídeme", "erguédeme", "írgueme"; "enamorado" y "namorado"; "alces" y "alcéis") hacen del estribillo un cantar de amores tradicional, del siglo XV o más antiguo, muy del gusto cortesano y glosado por Gil Vicente, que tomando el molde del villancico tradicional, lo llena de la misma artificiosidad y conceptismo de la poesía áulica. La preferencia por la rima consonante, invariablemente monorrima, y la repetición de tópicos amatorios, tomados de la tradición trovadoresca (nótese las antítesis y paradojas propias de la poesía cortés, "muertos-vivos", "libres-cativos"), manifiestan el grado de imitación artificiosa por parte de los poetas cortesanos. De las dos maneras que el villancico penetra en el ámbito cortesano, la conservación de la forma tradicional y con ella de su intenso lirismo, y la glosa o imitación artificiosa y conceptista, Gil Vicente prefiere sin duda el estribillo anónimo de tradición oral, en el que el refrán sobre el tema de los ojos es muy tradicional. Por eso, mientras el *Cancionero Musical de Palacio* ofrece varias versiones del villancico, la *Copilaçam* sólo conserva el estribillo de tipo tradicional.⁶

La concepción medieval aparece inserta en una perspectiva religiosa trascendente, según la cual el más acá se explicará por analogía con el más allá y la obra literaria por el conjunto al que pertenece: un drama único cuyo comienzo es la creación del mundo y el pecado original, su punto culminante la encarnación y la pasión y su final la resurrección de Cristo y el juicio. Aunque esta concepción cristiana de la vida se da con más intensidad en

⁶ A esta doble forma de penetrar el villancico en el mundo áulico se ha referido R. Lapesa: "El villancico anónimo de tradición oral penetra en el ámbito cortesano de dos maneras: una, con su forma y carácter primigenios, respetados en muchas versiones del *Cancionero Musical de Palacio* y de los vihuelistas del siglo XVI, conserva su ingenuidad y frescura campesina, alcanza en ocasiones intenso lirismo y supera con espontánea libertad el no ajustarse a cánones precisos. La otra vía de acceso es la de la imitación por parte de los poetas áulicos, que tomando los moldes del villancico tradicional, los llenan del mismo contenido artificioso y conceptista de sus canciones y coplas amatorias", en su ensayo "Los géneros líricos del Renacimiento: la herencia cancioneresca", *Homenaje a Eugenio Asensio*, Madrid, Gredos, 1988, pp.251-275.

Para el empleo por Gil Vicente de los géneros "de forma fija", *canciones y villancicos*, en sus Autos, véase Pierre Le Gentil, "Notes sur les compositions lyriques du théâtre de Gil Vicente", en *Mélanges d'histoire du théâtre du Moyen Age et de la Renaissance offerts a Gustave Cohen, Professeur Honoraire en Sorbonne, par ses collègues, ses élèves et ses amis*, Paris, Nizet, 1950, pp.249-260.

las piezas religiosas de la primera época, en realidad informa todo el teatro vicentino, como lo prueban tanto el *Breve Sumário da História de Deus* como el *Diálogo sobre a Ressurreição*, obras que, aun siendo difícil de precisar su fecha, pertenecen a una misma época y fueron pensadas como un conjunto único, en el que se narra la historia de la salvación, desde la caída hasta la resurrección. La *História de Deus* es una síntesis de la Redención, una crónica de las tres leyes, la Ley de la Naturaleza, la Ley de la Escritura y la Ley de la Gracia, introducida en el mundo por la humanización de Cristo y que aparece como superación de las dos anteriores. La Encarnación, misterio central del Cristianismo, divide el mundo en dos partes: antes y después de la Ley de la Gracia. De ahí que las dos primeras no sean más que un anuncio de la tercera y los distintos personajes del Antiguo Testamento prefiguren la futura venida de Cristo. Por eso, el sacrificio de Abel anticipa el de Cristo y, dentro de la unidad de acción a la que se reduce la obra y en la que desfilan elementos fijos de la tradición simbólica, como Cristo, los Diablos, el Mundo, el Tiempo y la Muerte, el villancico cantado por el pastor halla su correspondencia en el romance cantado por los presos en el limbo ("Bozes daban prisioneros"), que son liberados por Cristo. El villancico de Abel ("Entra Abel, pastor, cantando o seguinte *villancete*") implica un reconocimiento o alabanza al Dios creador y redentor

Adorai, montanhas,
o Deos das alturas,
também as verduras.

5 Adorai, desertos
e serras floridas,
o Deos dos secretos,
o Senhor das vidas;
ribeiras crecidas,
louvai nas alturas
10 Deos das criaturas.

Louvai, arvoredos
de fructo prezado;
digam os penedos:
Deos seja louvado!;
15 e louve meu gado
nestas verduras
o Deos das alturas.

En este villancico, que es una traducción libre de los Salmos del aleluya, la naturaleza entera responde a la acción creadora de Dios. La experiencia numinosa de la divinidad, señalada por el verso del estribillo

que impone la unidad rítmica al poema ("o Deos das alturas"), exige una actitud de sumisión, según revela la reiteración anafórica del imperativo ("Adorai"), que incluye a toda la naturaleza. Siendo el mundo creación de Dios, éste le muestra su amor, y aquél lo reconoce y alaba. A lo largo de este villancico, que pertenece al género hímnico, se da un progresivo acercamiento de Dios a la naturaleza, según muestran las calculadas transiciones de "o Deos das alturas" por "Deos das criaturas", de "adorai" por "Louvai" y de "as verduras" por "*nestas* verduras", para que todo lo creado responda a su amor ("Amas a todos los seres y no aborreces nada de lo que has hecho; si hubieras odiado alguna cosa, no la habrías creado", *Sab* 11,24). Así pues, podemos decir que la alabanza cósmica unifica el villancico: Dios muestra su amor por la naturaleza, salida de sus manos, y la naturaleza se hace expresión jubilosa de Dios. El sacrificio de Cristo está destinado a resolver la antinomia Dios-Hombre, doctrina que preside la concepción de los autos religiosos de Gil Vicente.⁷

La inspiración cósmica del *Auto de los Cuatro Tiempos* se proyecta social y políticamente en su posterior complemento secular *O Triunfo do Inverno* (1529), ceremonia mágica en la que la exaltación patriótica se integra en un vasto escenario naturalista. Situado estratégicamente entre el final del Invierno y el comienzo de la Primavera, el villancico cantado por las Sirenas ("Vem tres Sereas cantando este *Vilancete*"), seres mitológicos ligados a la metamorfosis, revela un rito de muerte y resurrección, conservado en las ceremonias de las sociedades agrícolas de Europa y destinado a recuperar la gloria pasada dentro de la disolución presente.

Por más que la vida pene,
no se pierda el esperanza,
porque la desconfianza
sola la muerte la tiene.

5 Si fortuna dolorida
tuviere quien bien la sienta,

⁷ Para la doctrina de la Ley de la Gracia, que en este auto ocupa un lugar central, véase el estudio de António José Saraiva, *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1981, 3ª ed., pp. 51-94. Además del tema de la Encarnación, analiza los juegos de antónimos y los elementos fijos de la tradición simbólica, como el ave Fénix que prefigura a Cristo.

En cuanto al sentimiento de la naturaleza, ante la que Gil Vicente mantiene una constante receptividad, además del estudio de N. Miller ya citado (pp.165-173), pueden consultarse los de B. Isaza Calderón, *El retorno a la naturaleza: Los orígenes del tema y sus direcciones fundamentales en la literatura española*, Madrid, Industrias Gráficas España, 1966, pp.106-118; y el menos conocido, pero igualmente importante, de R. Hess, "Die Naturauffassung Gil Vicentes", en *Ahufsätze zur Portugesischen Kulturgeschichte*, V (1965), pp.1-64.

sentirá que toda afrenta
se remedia con la vida.
Y pues doble gloria tiene
10 después del mal la bonanza,
no se pierda el esperanza
en cuanto muerte no viene.

A diferencia de otros villancicos, posee éste un alto grado de elaboración técnica. Si examinamos su disposición morfológica, nos encontramos con un villancico profano, compuesto para un público áulico, en el que aparece la cabeza, copla de cuatro versos que contiene un dicho sentencioso, y los pies, integrados por seis versos, que glosan la sentencia inicial. Como es propio del villancico aristocrático o cortesano, lo importante no es la temática, reducida al triunfo de la vida sobre la muerte, sino la forma de glosar el asunto. El poeta resume en la copla su pensamiento, la confianza en la vida eterna, y lo que hacen las estrofas es interpretar los distintos versos del texto, incorporando sintácticamente el verso temático ("no se pierda el esperanza") y conservando la confianza en el más allá con la imagen marítima de la calma tras la tempestad ("Y pues doble gloria tiene / después del mal la bonanza"). La contraposición del texto y de la glosa provoca en el lector una oscilación entre dos polos mentales (lo negativo y lo positivo), una actitud ambigua y antitética. Y la antítesis, reforzada por la repetición de sustantivos abstractos ("esperanza", "desconfianza" "bonanza"), por la rima consonántica de palabras con idéntica estructura morfológica ("tiene", "no viene") y por numerosos nexos lógicos que dan continuidad al pensamiento ("Por más que", "porque", "Y pues"), hacen de la glosa una poesía artificiosa y enfática. Como fácilmente se advierte, la antítesis, peculiar a la glosa, refuerza aquí la oscilación entre la vida y la muerte, el más acá y el más allá, con lo que el poema adquiere un carácter eminentemente didáctico y revela el gusto de aquella época que vertía lo histórico en lo suprahistórico, lo humano en lo divino. Gil Vicente pone de relieve su formación humanística mediante alusiones a los motivos de la muerte, la fortuna, la fama terrena o la vida eterna, tan reiterados en la poesía del siglo XV, a los que añade la riqueza formal de antítesis para subrayar el contraste entre la vida pasada y la muerte presente o la unidad metafórica de la imagen marítima, que refleja los frecuentes naufragios en la ruta de las Indias. De esta manera, el villancico concentra en su brevedad el motivo del *sic transit gloria mundi* dentro de un simbolismo histórico-cosmológico, en el que el ciclo del devenir de la patria se inserta en el más amplio de las estaciones, pudiendo afirmarse que este cántico de exaltación naturalista corresponde a la definición de "paganismo cristianizado", que venía imponiéndose en el teatro vicentino desde la experiencia de *Don*

Duardos.⁸

Dentro de la poesía tradicional, a la que es inherente el dinamismo y que actúa por reducción, no siempre son claras las fronteras entre poeta popular y poeta culto, porque la poesía de tipo tradicional, resistente al paso del tiempo, integra las diferencias y mantiene el núcleo de la canción anónima en sucesivas variantes. Gracias a la música de los *Cancioneros*, producto del medio cortesano, es posible conservar la fisonomía expresiva del sustrato tradicional. Partiendo de la constante relación entre la poesía lírica y la música durante la Edad Media, aunque desconozcamos todavía cómo se formó la superestructura polifónica sobre una forma monódica anterior, es evidente que la música cumple una función mnemotécnica en cuanto sirve de vehículo a la comunicación del poema. La música de las canciones líricas, y sobre todo el ritmo de su estribillo, cae dentro del ámbito propio de la transmisión oral, de ahí que los autores del *Cancionero Musical de Palacio* (= CMP) utilicen elementos de melodías tradicionales preexistentes para componer sus piezas polifónicas. Fue lo que ocurrió con la canción tradicional "Nunca fue pena mayor", que alcanzó una notable difusión europea gracias a la música del compositor flamenco Urrede, o con la melodía tradicional "Niña, ergúideme los ojos", cuyas tres versiones musicales conservadas en el CMP hacen del estribillo, núcleo del villancico, un cantar de amores con varios siglos de vida. Si las variantes melódicas y rítmicas de una canción tradicional son la mejor prueba de su vitalidad, ¿cómo no advertir en esta raíz popular uno de los rasgos que mejor definen al villancico polifónico desde sus orígenes en el siglo XV hasta que desaparece a finales del siglo XVIII? ⁹

A partir de la segunda mitad del siglo XV, la transmisión musical de las canciones tradicionales contribuyó a que éstas llegaran a un mayor número de personas. Los Autos vicentinos abundan en formas músico-poé-

⁸ Para esta exaltación de la Naturaleza, tan reiterada a lo largo de la obra, véase el ensayo de Dalila Pereira da Costa "Ritos cíclicos das estações no *Triunfo do Inverno*", en *Gil Vicente e a sua época*, Opus Cit., pp.178-191.

Sobre la consideración histórico-literaria de la glosa española, además del clásico estudio de H. Janner, "La glosa española. Estudio histórico de su métrica y de sus temas", *RFE*, XXVII (1943), pp. 181-232, hay que tener en cuenta el de M. Frenk Alatorre, "Glosas de tipo popular en la antigua lírica", *RRFH*, XII (1958), pp. 301-304.

⁹ Respecto al CMP Marius Schneider llega a decir que "no ofrece solamente unos moldes melódicos tradicionales, sino también muchos ritmos estereotipados de música popular", en su ensayo "¿Existen elementos de música popular en el *Cancionero Musical de Palacio*?", en *Anuario Musical*, VIII (1953), p.179.

Sobre la evolución del villancico polifónico castellano, véase el comentario de Ismael Fernández de la Cuesta "El Padre Soler, un músico excelso" sobre el libro del Padre Antonio Soler, *Villancicos (1720-1783)* Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1992, en la revista *Saber / Leer*, núm.68, Octubre de 1993, pp.4-5.

ticas, como las *cantigas*, los *romances* y los *vilancetes*, que fueron una réplica a los villancicos castellanos. Mientras Gil Vicente, apegado siempre a lo popular, se mantuvo fiel al esquema paralelístico de la cantiga galaico-portuguesa, sus romances y villancicos, al ser acogidos por el público cortesano, experimentaron un proceso de "aristocratización", adaptándose a los modos de la nueva música polifónica. Con la transición del medio popular al cortesano, la antigua relación entre música y poesía lírica se rompe, haciéndose ambas más independientes y autónomas. El hecho de que las "formas cantables" de Encina, tal vez el compositor mejor representado dentro del *CMP*, estén llenas de elementos rítmicos de raíz popular, como el empleo de la melodía tradicional en forma de *cantus firmus* o de los períodos asimétricos, hizo que fueran imitadas por Gil Vicente, el cual utiliza en sus canciones diversos tipos de versificación irregular y muestra una preferencia por los ritmos asimétricos.¹⁰

Admitiendo esta tendencia a la irregularidad como forma de su sensibilidad y teniendo en cuenta que sus canciones se componen de acuerdo con el ahorro del esfuerzo, principio básico del teatro vicentino, quisiera finalizar mi estudio haciendo algunas consideraciones sobre los seis ejemplos de villancicos analizados:

1) He seguido las acotaciones escénicas de la *Copilaçam* de 1562, en las que hay referencias expresas a la "forma cantable" del *vilancete*, a la manera de cantarlo, casi siempre a tres voces, y a los personajes que lo cantan en grupo, pues el estilo polifónico había terminado con el cantor individual. Lo cual no quiere decir que sólo sean villancicos los que llevan tal denominación, pues hay otros que no la llevan y son verdaderos villancicos, como el que Gil Vicente utiliza en *Don Duardos* ("Aunque no espero gozar / galardón de mi servir, / no me entiendo arrepentir"), musicalizado por Luys Milán y del que hay veinte reproducciones en el *CMP*.

2) Hay una indudable evolución en la manera de utilizar el villancico. En la primera fase de su teatro, Gil Vicente, siguiendo a Encina, tiende a

¹⁰ Hablando de "Gil Vicente y las cantigas paralelísticas", señala E. Asensio: "En Gil Vicente hay que contar, además, con una irregularidad radical, producto, más que de la rapidez con que escribía, de una complacencia en la disimetría. Cultivaba la discontinuidad y el salto brusco de la fantasía como recurso estético y dramático, acaso como parte de una concepción de la vida", en *Poética y realidad en el cancionero Peninsular de la Edad Media*, Madrid, Gredos, 1970, p. 151.

Frente a Encina y sus seguidores, que tienden a evitar los estribillos irregulares, Gil Vicente utiliza de forma consciente la versificación irregular de la tradición popular, según han señalado A. Sánchez Romeralo, *El villancico (Estudios sobre la lírica Popular en los siglos XV y XVI)* Madrid, Gredos, 1969, p. 329; y P. Henríquez Ureña, *Estudios de versificación española*, Universidad de Buenos Aires, Publicaciones del Instituto de Filología Hispánica, 2ª ed., 1931, pp. 86-91.

finalizar las obras con un villancico o un romance que sintetice su significado. Así sucede con los villancicos "Cuando la Virgen bendita" o "¡A la guerra!", situados respectivamente al final del *Auto de los Reyes Magos y del Auto de la Sibila Casandra*. Sin embargo, a partir de 1519 el villancico deja de ser un elemento extraño que se inserta en una representación y pasa a desempeñar una función estructural, bien para adelantar la acción o desarrollar la intriga, como el que canta el pastor Abel ("Adorai, montanhas") al comienzo del *Breve Sumário da História de deus*, o bien para caracterizar psicológicamente a los personajes o insistir en el tema, como el cantado por las Sirenas en la tragicomedia bilingüe *O Triunfo do Inverno*, que aparece hábilmente situado entre el final de la estación invernal y el comienzo de la primavera.

3) En cuanto al tipo preferido, predomina la forma mixta del "villancico paralelístico", que responde a una mezcla de la cantiga galaico-portuguesa, con el rasgo popular de la repetición paralelística, y del villancico castellano más originario, con su estribillo y coplas. Esta forma mixta, además de reunir en sí misma la economía de recursos de las otras dos formas, sirve para introducir la irregularidad y el esquema asimétrico de los estribillos populares. Las tres versiones musicales del villancico "Niña, ergúdeme los ojos", recogidos por el *CMP*, serían un buen ejemplo de la transformación de los compositores cultos, que adaptan la superestructura polifónica de sus canciones a los esquemas de la música tradicional, que se remontan al siglo XV.¹¹

Covarrubias, en su *Tesoro de la lengua castellana* (1611), define villanesca como: "Las canciones que suelen cantar los villanos quando están en solaz. Pero los cortesanos, remedándolos, han compuesto a este modo y mensura cantarcillos alegres. Esse mesmo origen tienen los villancicos tan celebrados en las fiestas de Navidad y Corpus Christi". Aunque desde el punto de vista musical villancico y villanesca son dos géneros distintos, el hecho de ser "remedados" o imitados por los círculos cortesanos hace que, en su realización, sean equivalentes. El hábito contrapuntístico del villancico en sus manifestaciones más primitivas no decayó con el desarrollo polifónico del siglo XVI, que sigue los esquemas del arte popular y los conserva en los libros de los vihuelistas.

Desde el siglo XV, en que aparecen los primeros ejemplos polifónicos,

¹¹ Para la consideración del "villancico paralelístico", con su tendencia a la irregularidad y al esquema asimétrico, véase S. Reckert, *Gil Vicente: espíritu y letra*, Madrid, Gredos, 1977, p.20.

En cuanto a la relación existente entre el mundo de la música y el del villancico, véase el ensayo de C. Valcárcel, "La realización musical de la poesía renacentista", *Edad de Oro*, VII (1988), pp.143-159.

hasta finales del siglo XVIII, el villancico no ha dejado de evolucionar tanto en su estructura (de las dos secciones tradicionales, estribillo y copla, se pasa a la arquitectura ternaria, tonada, responsión y coplas) como en su función (de ser un elemento extraño a la representación, como sucede en las *Eglogas* de Encina y Lucas Fernández, pasa a convertirse en una comedia "a lo divino" durante el Barroco), pero sin perder la expresividad del sustrato tradicional, porque su forma musical se sustenta en las variantes melódicas y rítmicas de la canción tradicional. Ese fondo musical de tradición viva, al que los músicos cortesanos dotan de una superestructura polifónica, es el mejor signo de su vitalidad.

A finales del siglo XV, los géneros de forma fija, la canción y el villancico, gozaban de un gran fervor entre el público cortesano. Sin embargo, frente a la canción, que de ordinario no tiene más que una estrofa y se distingue por su tono culto-cortés, el villancico presenta una longitud variable y un tono más popular. A la unidad de sentimiento, propia del estribillo, corresponden las variantes melódicas y rítmicas de las estrofas, de modo que el villancico, germen de nuestra lírica, está regido por el doble principio de la variedad dentro de la unidad. Porque el enamorado que canta su hondo sentir ("Niña, erguídeme los ojos, / que a mí enamorado m'han"), no hace más que volver sobre él, en sucesivas variantes, con el fin de intensificarlo. La verdadera canción tradicional está siempre transformándose, porque está siempre variando. A mayor reiteración y variedad, mayor intensidad y sugerencia. Por eso, en el lenguaje vicentino, que se construye sobre el ritmo de una musicalidad innata, no hay nunca distanciamiento ni artificio, sino proximidad de inspiración y honda vibración humana. Lo poético es aquí una emanación, un efecto de lo dramático, nunca una retórica sobrepuesta. De ahí que tanto las poesías líricas como los dramas vicentinos tienden hacia una técnica de variaciones formularias sobre una base fija, núcleo del estilo popular, que además de suponer un enorme ahorro del esfuerzo, esencial a toda obra dramática, aseguran la unidad de sentimiento. Esta sabiduría de construcción y sentido la tienen sólo los escritores de raza. Y Gil Vicente, igual que Lope de Vega, lo es plenamente.