

LA NATURALEZA EN LA OBRA DE GIL VICENTE

Armando LÓPEZ CASTRO
Universidad de León.

El mundo metafísico, dominante en el pensamiento medieval, se desmorona y da paso a una afirmación de la autonomía del hombre en el universo al inicio de la Edad Moderna. Hombre y naturaleza se comunican continuamente y el descubrimiento de esta relación simpatética es tal vez el secreto del arte de Gil Vicente. Mas este reconocimiento de la realidad natural, por el que el hombre se libera de los esquemas metafísicos tradicionales y crea un mundo propio, no fue tarea fácil, sino que en el caso del dramaturgo portugués, precisó de un arduo y difícil aprendizaje.

El pensamiento renacentista está profundamente influido por la tradición clásica y, de modo especial, por los dos grandes maestros: Platón y Aristóteles. Mientras en el *Quattrocento* domina el principio de la belleza ideal, en el *Cinquecento* se impone el problema del arte concreto. Según el Neo-platonismo, el mundo natural es una emanación del divino y el hombre se ve impelido a olvidar este mundo para descubrir el otro. Tal reconocimiento de la realidad se hace dramáticamente presente en la actitud contemplativa y solitaria del pastor que aparece al comienzo del *Auto em Pastoril Castelhana*, como se dice en la rúbrica de la *Copilaçam* ("Entra primeiramente hum pastor inclinado à vida contemplativa, e anda sempre solitario"), y que refleja la del autor

Solo quiero cantar,
repastando mis cabritas
por estas sierras benditas;
ño me acuerdo del lugar.
Quando, cara al cielo, oteo,
y veo tan buena cosa,
ño me parece hermosa
ñi de asseo
zagala de cuantas veo.

A través del convencional sayagués ("ño", "ñi"), ya utilizado por Juan del Encina y Lucas Fernández, lo que nos ofrece Gil Vicente es una superación del antagonismo entre lo espiritual y lo físico. Según Bembo, el amor sensual es una desgracia, de ahí que el sistema platónico tienda a espiritualizar el amor y el pastor, *alter ego* del dramaturgo, realce la belleza cósmica sobre la humana ("Quando, cara al cielo, oteo, / y veo tan buena cosa, / ño me parece hermosa / ñi de asseo / zagala de cuantas veo"). Esta sensibilidad cósmica responde a la supremacía que en la estética quattrocentista se

concede a lo ideal sobre cualquier resolución material. Bajo la condición rústica del personaje late una clara conciencia estética¹.

El teatro de Gil Vicente empieza a manifestarse en el contexto religioso de la Edad Media, en la que el Cosmos era una revelación del Verbo y la Naturaleza iba unida a la Gracia. Este proceso de salvación aparece expuesto en el *Auto de los Cuatro Tiempos*, donde el motivo de alabanza al Niño Jesús, que une a Júpiter y a David, subraya el vínculo entre paganismo y cristianismo, obligándonos a considerarlos juntos. Y el jubiloso canto de alabanza a la redención de la Naturaleza por la venida del Niño, gracias a la Encarnación por la Virgen ("La Madre de las Estrellas"), viene expresado por la bella cantiga primaveral

En la huerta nasce la rosa;
quiérome yr allá,
por mirar al ruyseñor
como cantavá.

Por las riberas del río
limones coge la virgo;
quiérome yr allá,
por mirar al ruyseñor
como cantavá.

Limonos cogía la virgo
para dar al su amigo;
quiérome yr allá,
para ver al ruyseñor
como cantavá.

Para dar al su amigo
en un sombrero de sirgo;
quiérome yr allá,
por mirar al ruyseñor
como cantavá.

¹ Dentro del pensamiento renacentista son importantes los estudios de R. Argullol, *El Quattrocento. Arte y cultura del Renacimiento italiano*, Barcelona, Montesinos, 1982; y de A. Banfi, *Filosofía y literatura*, Madrid, Tecnos, 1991. En cuanto al uso del sayagués como lengua convencional, además del estudio de P. Teyssier, *La Langue de Gil Vicente*, París, Klincksieck, 1959, pueden verse los de C. Stern, "Sayago and sayagués in spanish history and literature", *Hispanic Review*, 29, 1961, pp.217-237; L. Stegagno-Picchio, "Saiaghese, língua rústica portoghese, pavano: considerazioni sulle parlate rustiche nel teatro del cinquecento", *Ricerche sul teatro portoghese*, Roma, Ateneo, 1969, pp.87-111; y María Victoria Navas, "La lengua de Juan del Encina en el *Auto Pastoril Castelhana* de Vicente", *Actas del Primer Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, Madrid, Arco, 1987, pp.1315-1328.

En esa huerta o jardín, recuerdo del paraíso perdido y donde no transcurre el tiempo, hay una invitación a restaurar la Naturaleza en su estado originario. La fluidez de la doble locución formulística ("Por las riberas del río" seguida de "Llmones cogía la virgo"), ya empleada por Joam Zorro y Airas Nunes para expresar un encuentro amoroso, la curiosa mezcla de tiempos verbales (el presente indefinido en "nace la rosa"; el futuro implícito en "quíerome yr allá"; el imperfecto de ilusión en "como cantavá" y "Llmones cogía") y su relación con una serie de símbolos que ocupan posiciones claves dentro del poema ("rosa", "ruyseñor", "río", "virgo", "amigo", "sombbrero de sirgo"), contribuyen a intensificar emocionalmente la cita amorosa. Sobre la variación formularia de la antigua *marinha* o *barcarola*, en la que al paralelismo se añade el artificio del *leixapren*, Gil Vicente ha conseguido tejer todo un ciclo de renovación natural y amorosa. Mientras el tiempo lineal es abierto y contrario a las leyes de la naturaleza, el tiempo cíclico es el de la renovación, de la recurrencia. Lo cíclico es la naturaleza, con su alternancia de las estaciones, y el lenguaje del poema, sometido a la técnica de variaciones de la lírica tradicional, no hace más que subrayar una actitud de entrega y fusión con la totalidad. Aquí, en la huerta, reflejo del cosmos, la palabra poética se convierte en la forma natural para la expresión de la armonía.²

Todos los estudiosos de Gil Vicente coinciden en afirmar el abandono de lo religioso por lo secular entre 1517 y 1519, período en el que culminan los tres autos de las *Barcas* y el del *Alma*, y después de 1520, en que todo se invierte y la corriente profana domina sobre la religiosa. Tan profundo cambio no se explica únicamente por haber dejado el dramaturgo el servicio de la "reina vieja", Doña Leonor, por el nuevo rey D. Juan III, sino también por su condición de director de los espectáculos cortesanos desde que fue encargado de preparar la entrada real de D. Manuel I en Lisboa en 1520, de organizar las fiestas que se realizaron los días 20 y 21 de Enero de 1521, con motivo de la entrada en Lisboa de la tercera mujer de D. Manuel, y de

² La unidad última es aquella que abraza todo el universo, por eso el poeta acude a símbolos de antigua tradición lírica, como la rosa, que es la flor más bella, o el ruyseñor, que suscita el lazo íntimo entre el amor y la muerte, para exaltar el poder de la Naturaleza. Refiriéndose a este poema, Dámaso Alonso ha señalado que Gil Vicente "tiene probablemente un sentido más intenso de la naturaleza que ningún poeta de su tiempo", *Poesías de Gil Vicente*, México, Séneca, 1940, p.15.

Para un análisis más amplio de este poema en la tradición de la cantiga galaico-portuguesa, véase el ensayo de Stephen Reckert, "La lírica vicentina: estructura y estilo", en *Gil Vicente: espíritu y letra*, Madrid, Gredos, 1977, pp.147-149.

En cuanto a la construcción del Auto como adaptación dramática de los himnos "Benedicite" y "Laudate Dominum de coelis", que eran recitados en las mañanas de Navidad, véase el estudio de Eugenio Asensio, "El Auto dos Quatro Tempos de Gil Vicente", *RFE*, XXXIII, 1949, pp.360 y ss. Reproducido en *Estudios portugueses*, París, Fundação Calouste Gulbenkian-Centro Cultural Português, 1974, pp.79-101.

participar en los frecuentes desplazamientos de la Corte portuguesa. Tras la muerte del rey don Manuel el 13 de Diciembre de 1521, una vez que ya se ha producido el cambio de Maestro de la Balanza en Maestro de Ceremonias de la Corte, Gil Vicente supo aprovechar la suspensión de las representaciones palaciegas para iniciar una nueva etapa en su trayectoria dramática.

Sin desprenderse de su herencia medieval, lo cierto es que en *Dom Duardos* se habla "con dulce rethórica y escogido estilo", según declara el autor en su carta-prefacio a D. Juan III, y se anuncia un cambio de ideal estético. A esta elevación del estilo contribuiría no sólo la dedicatoria al rey, sino también la lectura de los libros de caballerías, género entonces de moda entre el público cortesano. La unidad narrativa de las novelas caballerescas, con el doble efecto de representación y lectura, viene además reforzada por la unidad del escenario: el jardín en el que tienen lugar los encuentros amorosos. De sus múltiples variedades, jardín realista en *O Velho da Horta*, poético en *Dom Duardos*, episódico en *Amadís de Gaula* y simbólico en *O triunfo do Inverno*, es la esteticidad existencial de ese espacio construido artificialmente lo que más nos sobrecoge. Porque las dos novedades del *Dom Duardos*, ya señaladas por Dámaso Alonso, la incorporación del paisaje y la matización psicológica, van en íntima relación. El amor surge aquí del paisaje y es consustancial con él. A medida que vemos a los amantes en la huerta, empezamos a penetrar en sus sentimientos. En el jardín de Flérida y Don Duardos, que tiene como fondo el de Melibea (baste comparar el monólogo de Melibea en *La Celestina*: "La media noche es passada, / e no viene, / sabedme si ay otra amada / que 'l detiene" con el tercer soliloquio de Don Duardos: "Tres días ha que no viene: / guisándome está la muerte / mi Señora. / Señora, ¿quién te detiene?", para darnos cuenta que el lenguaje es el mismo), una intensa melancolía sirve de motor a esa búsqueda amorosa. En ese espacio sagrado de la huerta, donde se mezclan como en ningún otro lo natural y lo artificial, nos sentimos siempre como el primer habitante del Edén. Y es que todo jardín, paisaje en sí mismo y arquetipo de paisaje, es un sentimiento hecho lugar de la relación del hombre con la naturaleza.³

La renovación de la naturaleza ligada al amor, que aparece en el auto religioso de *Los Cuatro Tiempos*, en castellano, continúa en su complemento

³ Dámaso Alonso, tanto en su edición de la *Tragicomédia de Dom Duardos* (Madrid, CSIC, 1942) como en su ensayo "Tres procesos de dramatización", *Revista Nacional de Educación*, 1943, III, núm.35, pp.34-37, y ahora incluido en *Obras completas*, T.II, Madrid, Gredos, 1973, pp.475-478, fue el primero en subrayar el hecho de que la naturaleza es parte integrante en la elaboración de la pieza dramática.

Para una visión del jardín como forma ideal en lo moderno, puede verse, entre otros, el estudio de Rosario Assunto, *Ontología y teleología del jardín*, Madrid, Tecnos, 1991.

secular y bilingüe *O Triunfo do Inverno* (1529), escenificado para celebrar el nacimiento de la princesa Isabel el 28 de Abril de 1529 y concebido como grandiosa "fiesta de Mayo", en la que el ciclo natural de las estaciones, con el paso del Invierno para la Primavera, simboliza la armonía social que el hombre acepta cuando ocupa el lugar que le corresponde dentro del orden jerárquico establecido. Remontándose a antiguas ceremonias populares de Europa, en las que el Invierno aparece representado como Vieja y la Primavera como San Juan el Verde, el combate dialéctico entre ambas fuerzas naturales dará lugar al triunfo de la Primavera, según revelan la hermosa cantiga trovadoresca ("Del rosale vengo, mi madre, / vengo del rosale") y el bello canto a la Sierra de Sintra, figura mítica de la memoria portuguesa en la que se unen la leyenda y la historia

La sierra de Sintra viene,
que estava triste del frío,
gozar del triunfo mío,
que a su gracia conviene.
Es la sierra más hermosa
que yo siento en esta vida;
es como dama polida,
brava, dulce y graciosa,
namorada y engrandecida.

Bosque de cosas reales,
marinera y pescadora,
montera y gran caçadora,
reyna de los animales.
Muy esquiva y alterosa,
balisa de navegantes,
sierra que a sus caminantes
no cansa ninguna cosa.
Refrigerio en los calores,
de salud es minero,
contemplación de amores,
la señora a que yo más quiero,
y con quien ando de amores.

Los atributos que el poeta concede a esa fuerza femenina y sagrada, su condición de antigua diosa-madre ("montera y gran caçadora, / reyna de los animales"), su analogía con la inasequible dama provenzal ("Muy esquiva y alterosa") y su pertenencia a la humedad del reino telúrico ("Refrigerio en los calores"), la inscriben en un ritual iniciático de amor y muerte, de un tiempo primaveral que el poeta echa de menos y con el que se identifica. De ahí que su asociación con la *saudade*, tal vez el sentimiento más noble del alma portuguesa ("Meu senhor, tú saberás / que co poder que em mí tens, / se me alegras quando vens, / matas-me quando te vas, / e em *suydades* me mantens"), sirva para expresar la nostalgia de un

tiempo arcaico en el que dominaban los valores tradicionales que ahora faltan. Exaltación amorosa y patriótica se integran así en este amplio escenario naturalista y cósmico.⁴

Las modificaciones sociales a las que asistió Gil Vicente durante el reinado de Juan III, la riqueza de la expansión ultramarina con la consiguiente división social, la explotación de la clase media por una aristocracia parasitaria y la fijación dogmática religiosa en los años anteriores al establecimiento de la Inquisición en Portugal (1536), generan una crítica de las instituciones, presentada bajo la forma de la diversión burlesca, en la que la verdadera intención se impone por contraste. Y así, en el *Auto da Lusitânia* (1532), representado con motivo del nacimiento del infante D. Manuel el 1 de Noviembre de 1531 y que sigue la línea del *Triunfo do Inverno* tanto en el ambiente mitológico como en el hecho de estar compuesto por dos obras acopladas, hay una lectura alegórica del destino portugués en la oposición de los dos pretendientes. Frente a Mercurio, que simbolizaría el nuevo mercantilismo portugués, se impone el joven cazador Portugal, que encarna los viejos valores nacionales y es quien se casa con Lusitânia. A este fondo primitivo y matriarcal alude el intermedio naturalista, poema fuertemente rítmico en el que, bajo la aparición del Sol y de su mensajero Mayo, se vienen a unir lo luminoso y lo celeste, las flores y los amores

Este hé Mayo, o Mayo hé este,
este hé o Mayo e florece.

Este hé mayo das rosas,
este hé mayo das fermosas,
este hé mayo e florece.

Este hé mayo das flores,
este hé mayo dos amores,
este hé mayo e florece.

⁴ Para este ritual cósmico, véase el estudio de Dalila Pereira da Costa, "Ritos cíclicos das estações no *Triunfo do Inverno*", en *Gil Vicente e sua época*, Lisboa, Guimarães Editores, 1989, pp.178-191. Dicho estudio debe relacionarse con el más amplio de Maria Aparecida Ribeiro, *Gil Vicente e a nostalgia da ordem*, Rio de Janeiro, Livraria Eu e Você Editora, 1984.

Por otra parte, esta analogía entre orden cósmico y social, ya subrayada por T. Hart en su edición de *Gil Vicente: Farses and Festival Plays* (University of Oregon, 1972, p.54) y por P. Teyssier en su estudio, *Gil Vicente -o autor e a obra* (Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 2ª ed., 1985, pp.147-148), ha sido analizada en profundidad por R. Strong en su trabajo de conjunto, *Splendor at Court: Renaissance Spectacle and the Theater of Power*, Boston, Houghton Mifflin, 1973, donde señala que las fiestas palaciegas de los siglos XVI y XVII estaban llenas de alusiones políticas.

Por lo que se refiere a la visión subjetiva de la naturaleza, que expresa una especie de nostalgia de la pureza perdida, este "sentido de la poesía de la soledad y de la nostalgia" ha sido explicado por K. Vössler en su clásico estudio, *La poesía de la soledad en España*, Buenos Aires, Losada, 1946, p.52.

Mayo, el mes del amor, es también el mes de la celebración de la Primavera y el mes de la Virgen y de la castidad, simbolizada por el lirio y la rosa. La tradición de la "fiesta de Mayo" hunde sus raíces en el culto a la Gran Madre y destaca su potencial de fecundidad y abundancia. Es el amor natural, que sigue un ciclo de renovación cósmica, pasando por la muerte del Invierno y la resurrección de la Primavera, el que revela el fondo del alma en un momento de crisis extrema. Con esta canción de mayo, que emplea como recursos fundamentales la personificación y el estribillo, Gil Vicente consigue transmitir un profundo sentimiento de la naturaleza. Y es que bajo el soterrado simbolismo del ritual lo que aflora es la conservación de la vida.⁵

Acaso no haya nada más real ni con mayor capacidad de enseñanza que el sentimiento vivo de la naturaleza. Porque sentir lo natural supone ingresar en el reino de lo no visible, en las formas sumergidas de realidad que buscan manifestarse bajo la presión de la coyuntura histórica. Si Gil Vicente incorpora con gran maestría la naturaleza en el drama es porque considera el orden social como reflejo de la armonía del mundo, de acuerdo con esa simpatía del pensamiento medieval que todo lo comprendía y en la que la naturaleza iba unida al hombre, y porque su lenguaje dramático, dentro de un ambiente cortesano que es todo él representación, tiende a decir lo elemental y a evitar la afectación del refinamiento. Tras el contraste entre las dos formas de vida, la Corte y la Aldea, lo convencional y lo natural, en la farsa *O Juiz da Beira* (1525), o detrás de la determinación del noble de convertirse en labrador dentro de la *Comédia sobre a Divisa da Cidade de Coimbra* (1527), lo que se evidencia es la superioridad del hombre primitivo sobre el civilizado y que sólo en contacto con la naturaleza se alcanza el bienestar social. La armonía universal tiene una unidad divina y la naturaleza, reflejo del cosmos, será entonces la revelación de esa unidad.

Ante la naturaleza Gil Vicente mantiene siempre una actitud receptiva, de veneración casi religiosa, por eso la exalta con entusiasmos y se abandona a todo lo que le sugiere en sus diversas manifestaciones. La celebración de la Primavera en términos panteístas, dentro del *Triunfo do Inverno* ("O Verão, Verão, Verão! / Veram os que bem te olharem / teus misterios quantos sam; / e se bem te contemplarem, / como a deos te adorarám"), además de

⁵ A. González Palencia y E. Mele, en su estudio, *La Maya, notas para su estudio en España* (Madrid, CSIC, 1944), señalan que las celebraciones primaverales de las mayas derivan de las fiestas paganas dedicadas a Afrodita, aunque dichas fiestas se relacionan más con el culto de la diosa Cibeles, como han demostrado R. Graves en *La diosa blanca*. (Madrid, Alianza, 1983, 2 vols.) y E. Morales Blouin en *El ciervo y la fuente. Mito y folklore del agua en la lírica tradicional*, (Madrid, Porrúa Turanzas, 1981, pp. 31-33). Para la relación de este Auto con el culto a la diosa Cibeles, puede verse el estudio de D. Pereira da Costa, "Cybele, deusa dos cultos orientais no Auto da Lusitânia", en *Gil Vicente e sua época*, Opus Cit., pp. 192-196.

ofrecernos una valoración profana, revela la "nostalgia de una vida más bella", según la acertada expresión de Huizinga.⁶

Desde el principio la naturaleza y el hombre mantienen una dependencia recíproca. El reconocimiento de esta identidad de origen mueve al poeta a la búsqueda de una realidad trascendental, de una integración cósmica que nos descubre que la naturaleza es una realidad total y absoluta, una totalidad viviente en la que nos realizamos y que nos realiza. En esa suprema totalidad, de la que tan sólo la naturaleza es capaz de engendrar y transmitir, radica el sentido último del teatro vicentino. El dramaturgo portugués nos enseñó a sentir la naturaleza como una totalidad dentro de sí mismo, a llevarla al territorio recóndito del alma, allí donde brota la canción verdadera.

En el teatro de Gil Vicente es posible encontrar una evolución que va desde el simple auto pastoril en el que, de acuerdo con la convención propia del género, encontramos una naturaleza idealizada y subjetiva (como sucede en la *Tragicomédia Pastoril da Serra da Estrela*, donde la naturaleza aparece como ambiente idílico que proporciona a los pastores una vida reposada y dichosa), hasta llegar a las últimas piezas de denso contenido social (como el *Auto da Lusitânia*, en el que disminuye el marco bucólico del género pastoril y se acentúan cada vez más los aspectos realistas), pasando por la fase intermedia del *Auto de los Cuatro Tiempos* y el *Triunfo do Inverno*, donde vemos de manera más explícita lo que representa la naturaleza para Gil Vicente: Una fuerza cósmica que el poeta exalta y dota de subjetividad. De esa receptividad suya ante lo natural, de sus sentidos siempre dispuestos a recibir el mensaje de la naturaleza, viene el que ésta tenga presencia física, realidad y frescura.

La relación con la naturaleza puede asumir formas diversas cuando es idealizada (como ocurre en los autos pastoriles) o sujeta a búsqueda psicológica (según vemos en *Dom Duardos*), mas en su forma simple es bastante constante y en sus manifestaciones obedece a un mismo sentimiento de intimidad. No busquemos en el teatro vicentino un cancionero de

⁶ De su importante estudio *El Otoño de la Edad Media* (Madrid, Alianza, 2ª ed., 1979), por el singular interés que ofrece el retorno a la vida natural en los momentos finales del medievalismo, cabe destacar el capítulo II, titulado "Anhelos de una vida más bella", y el X, "La imagen idílica de la vida".

En cuanto al tema de la naturaleza en la obra de Gil Vicente, falta un estudio de conjunto comparable al de Margot Arce Blanco sobre *Garcilaso de la Vega* (Madrid, Hernando, 1930), por lo que, en el caso del dramaturgo portugués, hay que acudir todavía a los de B. Isaza Calderón, *El retorno a la naturaleza* (Madrid, Industrias Gráficas Españolas, 2ª ed., 1966, pp.106-118) y R.Hess, "Die Naturauffassung Gil Vicentes", en *Aufsätze zur Portugiesischen Kulturgeschichte*, V (1965), pp.1-64. También es importante, por lo que se refiere al mundo pastoril, el estudio de N.Miller, "A Natureza em Gil Vicente", en *O elemento pastoril no teatro de Gil Vicente*, Porto, Inova, 1970, pp.165-173.

la naturaleza, como en parte ocurre con la poesía de Petrarca, sino un lenguaje con el que la naturaleza se anuda al sentimiento bajo el signo de lo entrañable, esto es, de su mundo más íntimo e interior. La convivencia con la naturaleza, su indeleble marca de intimidad, es la manera que tiene Gil Vicente de interiorizar su propio vivir. Haciéndola suya, la individualiza e, individualizándola, la universaliza. Las canciones vicentinas se asemejan así a las tradicionales en el grado de la expresión personal y en el modo directo y simple de representar la vida. Y es que, en canciones como "En la huerta nasce la rosa" (*Auto de los Cuatro Tiempos*), "Del rosal vengo, mi madre" (*Triunfo do Inverno*) y "Donde vindes, filha," (*Auto da Lusitânia*), no se puede ir más lejos en revelar al lector la presencia cotidiana de lo esencial. El objeto de sus obras dramáticas no es otro que se digan canciones conocidas por todos. Canciones que son la más pura expresión de lo representable, de la relación entre el hombre y la naturaleza.