LA LIRICA DE GIL VICENTE: ESTRUCTURA Y ESTILO

Para mi querido Dámaso, que a los lectores españoles reveló, hace cuarenta años, el mundo encantado de la lírica vicentina (y a mí, hace un cuarto de siglo, el de la poesía ibérica: a joy forever).

La palabra *estructura* se ha vuelto, de algún tiempo a esta parte, un significante quisquilloso. El significado que se le atribuye aquí encaja menos con cierto estructuralismo «ortodoxo» que con la formulación de Umberto Eco, para quien ese vocablo enfoca no la consistencia física de una obra —*su forma*—, *sino la posibilidad de desmenuzarla* en un sistema de relaciones y aislar entre éstas las que son comunes a otros sistemas comparables: «La estructura... de una obra», para Eco, «es lo que ella tiene en común con otras obras». Por *estilo,* en cambio, entiendo exactamente lo contrario: el estilo de una obra será lo que ella *no* tiene en común con otras obras, y constituye su última e irreductible unicidad. Pero veremos luego cómo a cierto nivel estos dos conceptos antitéticos se funden.

En un libro de próxima publicación (1), he intentado analizar ciertos procedimientos fundamentales del arte del primer dramaturgo portugués: algunos de los métodos de composición que, al libertar las fuerzas creadoras de Gil Vicente, tornaron posible el teatro experimental que hace de él no sólo el primero sino el mayor dramaturgo de su país. Como hombre agobiado constantemente por compromisos oficiales, tuvo que optar en muchas ocasiones por la vía de menos resistencia: era el precio de su evolución como autor teatral. Lo que pasa es que esa opción le permitió al mismo tiempo, paradójicamente, abrir sendas nuevas. Resumiendo, enumeraré rápidamente algunas: empleo de la iconografía religiosa (vidrieras y escultura) para solucionar problemas de composición dramática; utilización de canciones líricas para desarrollar la intriga y la caracterización psicológica de los personajes; conversión del momo en verdadero teatro; primera imitación portuguesa de una obra griega; primera dramatización conocida de las lloras canónicas; ídem, de la parábola del Buen Samaritano; ídem, de la novela de caballerías.

(1) *Gil Vicente: espíritu y letra,* Madrid (en prensa).

También al enfocar la versificación de sus piezas damos en seguida con indicios de prisa, cuando no de descuido. Todo colabora para dar una sensación de improvisado, desde los ripios cuyo único propósito es patentemente el de cumplir con las exigencias de métrica y rima, hasta la irregularidad de las estrofas mismas, que se achican y ensanchan a la buena de Dios. Es que la profesión de poeta era tan inexistente como la de dramaturgo. Si el dramaturgo Vicente era más que nada un funcionario, trabajando en un contexto cortesano, el poeta era algo así como un juglar, encuadrado —voluntariamente, al parecer— en una tradición oral y popular que nunca dio mucha importancia a las minucias formales para las que él mismo ni tiempo ni paciencia debió tener. Y sin embargo persistimos en considerarle un poeta sin rival en la lírica portuguesa entre don Dionís y Camoens, o en la castellana antes del petrarquismo.

Hay que distinguir entre el verso dramático de Vicente y las poesías líricas que se encuentran desparramadas a lo largo de sus obras, sumando cerca de ciento cuarenta composiciones con unos cuatro mil versos. La antología de Dámaso Alonso, y las posteriores de Almeida Lucas y Thomas Hart, todas selectivas, no dejan sospechar una producción lírica tan abundante, que bien merece una edición crítica y completa (2).

El conjunto de la poesía lírica vicentina demuestra en escala menor, y por lo tanto más abarcable que la dramática, cierta tendencia para ahorrar esfuerzos que en ésta se presenta como un equilibrio de defectos —los ripios y comodines de la versificación dramática— compensados por innovaciones, pero que en la lírica se manifiesta más bien en la elección de formas estróficas y la manera de tratarlas.

La clásica cantiga galaicoportuguesa, con las repeticiones y las perspectivas cambiantes que le da su construcción paralelística, recuerda, por su modo de ahorrar trabajo, las múltiples variaciones dramáticas que Vicente acostumbra construir sobre un solo tema. Cuando al paralelismo corriente se agrega el artificio de *leixa-pren*, la parte conceptualmente superflua (que desde luego no lo es *poéticamente)* puede a veces alcanzar, respecto a la parte propiamente «informativa», una proporción de más de dos a uno, como en esta típica cantiga de cuyos cuatro versos conceptuales, multiplicados por la combinación de refrán y *leixa-pren*, se consigue tejer un poema nada menos que de trece versos métricos:

---

(2) Ahora en activa preparación; cito aquí por la *Copilaçam* de 1562.

Del rosal vengo mi madre,
vengo del rosale.

A riberas d'aquel vado
viera estar rosal granado,
vengo del rosale.

A riberas d'aquel río
viera estar rosal florido,
vengo del rosale.

Viera estar rosal florido,
cogí rosas con sospiro;
vengo del rosale.

Del rosal vengo mi madre,
vengo del rosale.

(*Cop.*, 181b)

Así un poema de este tipo, como una peonza que después de lanzada sólo necesita un nuevo toque de zurriago cuando está en peligro de tambalear, pasa virtualmente a escribirse a sí mismo.

Por otra parte el castizo villancico castellano, que tantas veces recurre a la tradición, oral o escrita, para su estrofa inicial —el «mote ajeno» que enuncia el tema y constituye el núcleo del cantarcillo, dejando sólo la glosa por escribir—, puede compararse, *mutatis mutandis*, a las numerosas piezas vicentinas basadas en un tema o una historia preexistentes.

Si es cierto que las composiciones paralelísticas de Gil Vicente no constituyen la sexta parte de su producción lírica, sumando tan sólo veintiuna, éstas abarcan indudablemente la mayoría de las más conocidas y admiradas; y ocurre que son todas de estribillo inicial, o sea la forma lírica que mejor individualiza y define a Vicente —la que para el lector medio se asocia espontáneamente al nombre del poeta— es un villancico, pero un villancico *paralelístico*, que por ello mismo acumula en sí las ventajas «economizadoras» de las dos formas sencillas respectivamente típicas del centro y el oeste de la Península. Añádase a esto que tanto en portugués como en español, Vicente se aleja de la rigidez matemática de la cantiga medieval gallega y se arrima a la tradición castellana del paralelismo esporádico, irregular, «open-ended». De esos veintiún villancicos paralelísticos esparcidos a través de su obra no hay ni uno solo que llegue al término normalmente previsible de su desarrollo: en todos, sin excepción, el delicado esquema simétrico se desquicia, ya sutilmente, ya con una sacudida brutal.

Pierre Le Gentil, en sus útiles notas sobre las composiciones líricas de Vicente, asegura que si bien éste no vacila en «prendre les initiatives que sa fantaisie lui suggère... il ne cherche pas systématiquement à sortir des usages établis». Le Gentil se refiere exclusivamente a las poesías *no* paralelísticas: de haber tenido presentes también las paralelísticas, quizá hubiera concluido más bien que incluso como poeta, Gil Vicente —según observa Eugenio Asensio, refiriéndose a su obra teatral— «cultivaba la discontinuidad y el salto brusco de la fantasía como recurso estético..., acaso como parte de una concepción de la vida». Daba la casualidad, eso sí, que aplicada a la poesía, tal concepción de la vida conducía directamente, otra vez, al ahorro del esfuerzo.

Volvemos así a comprobar la antítesis poeta popular —dramaturgo cortesano, pues un atractivo esencial de lo popular consiste exactamente en su irregularidad y aun imperfección—; pero el acto mismo de comprobar esa antítesis nos la ha mostrado resuelta en una estructura común, entendida como un sistema de relaciones comunes a obras distintas, las cuales, en el presente contexto, son la obra lírica de Vicente y su obra dramática.

La antítesis torna a cobrar validez, en cambio, al ser enfocada ya no desde una perspectiva estructural sino diacrónicamente, a través del desarrollo técnico de la obra vicentina en conjunto. Esto implica tener paciencia para llevar a cabo un experimento que las existentes ediciones de esa obra no hacen nada para facilitar: o sea repasarla toda en orden cronológico (en la medida de lo posible) para entresacar al mismo tiempo los ciento treinta y tantos textos líricos sembrados a lo largo de ella.

Quien se entrega a esta fatigosa pero no ingrata tarea tiene la recompensa de descubrir en seguida un fenómeno revelador: mientras que la técnica teatral de Vicente no deja de progresar, un poco a empujones, pero con un desarrollo perfectamente explicable que va de los incipientes remedos de la égloga salmantina a la cumbre señalada por la *Tragicomedia de Don Duardos,* en sus poesías líricas no se deslinda el menor indicio de evolución estilística. Lo único que evoluciona, aparte de su manera de aprovecharlas en el devenir de la acción, es la técnica que emplea para injertarlas físicamente en el fluir de su verso dramático.

Ya en el auto de *Los cuatro tiempos,* ensaya dos veces un método nuevo que aventaja con mucho a la simple abertura de un hueco en el diálogo para encajarle una poesía lírica. Sirva de muestra la célebre cantiga «En la huerta nace la rosa» (3), que se intercala estrofa

(3) Para las poesías no reproducidas en el texto vid. el Apéndice.

por estrofa, como un delicado contrapunto simbólico, entre trozos de la declamación pletóricamente vital de la Primavera.

Más que por superación de etapas, la evolución literaria de Gil Vicente se realiza cumulativamente. Se trata sin duda de otro aspecto de la frugalidad que su estrechez de recursos le impone: lo ya adquirido no es para ser desperdiciado. Así este proceso de fragmentación de la cantiga, una vez inventado, continuará siempre formando parte de su bagaje estilístico. Pero casi simultáneamente, en el auto de la *Sibila Casandra*, se le ocurre otra manera de desarticular un poema, dividiéndolo entre varios personajes. Es un método que aplicará sobre todo a la poesía religiosa, para variar la tonalidad y el interés de una larga oración: por ello transcribo en el Apéndice no el ejemplo más antiguo sino el más breve, «O Pastor Crucificado», que se reparte entre ocho personajes de la *Barca de la Gloria*.

Un par de años después de estas dos innovaciones, Vicente concibe una variante más elaborada de la primera, acentuando su aspecto contrapuntal e incorporándole la multiplicidad de personajes de la segunda. El prototipo de esta forma es este pequeño villancico del auto de *Mofina Mendes*, cantado por un ángel y entrecortado por las zafias irreverencias de un pastor:

Anjo. *Recorday pastores...*
André. *Ou de lá, que nos quereis?*
Anjo. *Que vos levanteis.*

André. *Pera que, ou que vay lá?*
Anjo. *Naceo em terra de Judá*
hum Deos soo que vos salvaraa.
André. *E dou-lhe que fossem tres,*
eu nam sey que nos quereis.
Anjo. *Que vos levanteis.*

(*Cop.*, 25ab)

El autor no tarda en darse cuenta de las potencialidades del nuevo método, y ya en el mismo año, según parece, lo desarrolla con más virtuosismo en el villacinco «Si dormis donzella», de la farsa *Quem tem farelos?*, puntuado repetidamente por los cínicos comentarios bilingües de dos criados y hasta por ladridos de perros. Ya no se trata de interrupción del diálogo por la canción sino al revés: es otro género que también se constituirá en adquisición permanente, y que ha de alcanzar el máximo de expresividad en el hermoso villancico «Halcón que se atreve / con garça guerrera», cantado por un coro de lavanderas en la *Comédia Rubena*. Esta canción seudopopular castellana se descompone para ser comentada a lo cortesano y en por-

tugués por un galán que, en diálogo con otro personaje, analiza con típicas sutilezas de cancionero el simbolismo de la caza de altanería.

La fragmentación de estas poesías, cortadas por el diálogo y la acción, tiene a veces un efecto parecido al del paralelismo, sirviendo como éste para crear el *suspense*, para retardar y exacerbar morosamente el deleite lírico; otras veces produce un repetido tirar y aflojar de la tensión afectiva. Cabe incluso poner en duda, por ello, la legitimidad de publicar semejantes poesías por separado, aisladas de su contexto. Sería del todo improcedente hacerlo, por lo menos, en el caso de la «cantiga de cantigas»: la antología en miniatura de estribillos sueltos engastados en un marco (ordinariamente narrativo, pero en Gil Vicente, por primera vez, dramático), de la que el cancionero medieval galaicoportugués ofrece media docena de ejemplos, y que culmina en el famoso «villancico» (que por ninguno de los criterios posteriores podría denominarse así) atribuido ya al marqués de Santillana, ya a Suero de Ribera. Después de un tímido ensayo en *A Frágoa D'Amor*, la cantiga de cantigas aparece plenamente dramatizada en el *Don Duardos*, en el primer encuentro del protagonista con Flérida, en el jardín de ésta.

Los repetidos contrapuntos entre verso cantado y verso recitado, entre lo cómico y lo serio, castellano y portugués, estilos popular y cortesano, floja tensión del verso dramático y momentos de intensidad marcados por las canciones líricas intercaladas en él —todo esto constituye otra faceta de la irregularidad y discontinuidad que se descubren en diversos aspectos de la obra vicentina.

Del enfoque diacrónico hemos vuelto sin advertirlo al estructural, y a la irregularidad como elemento conciliador de la antítesis de poeta popular y dramaturgo cortesano: veamos ahora de conciliar también la de estructura y estilo.

En la medida en que es posible reducir la obra poética y dramática de Gil Vicente a una estructura común que al mismo tiempo le distingue de cualquier otro autor, diremos que tiene un estilo personal. Pero existen también estilos colectivos. Así como las obras individuales de un determinado artista pueden analizarse en términos de las relaciones que tienen en común con sus otras obras pero no con las de otro artista, del mismo modo las obras de una colectividad lingüística o cultural serán reducibles a una estructura de relaciones mutuas con las demás obras de esa colectividad y privativas de ella. Esas relaciones, vistas desde la perspectiva de lo común, constituyen una estructura; vistas desde la de lo diferencial, individualizan un estilo.

«Casi hasta ayer», afirma Francisco Rico en un notable libro reciente (4), rechazando las tentativas de identificar lo literario y lo individual, «la literatura se concibió como un lenguaje tradicional, aplicado a dar vueltas y más vueltas a un puñado de nociones y procedimientos». En tiempos de Gil Vicente existían en la Península, desde siglos, dos estilos poéticos colectivos: el estilo culto de los *Cancioneros generales* de Castillo y Resende, que hereda el tono de la cantiga de amor, y el estilo popular de los villancicos tradicionales, continuadores de la jarcha y la cantiga de amigo. El primero es por esencia «literario», es decir, escrito; el segundo es de raíz oral y juglaresca; y la maestría de Vicente en ambos es tan acabada que él no consigue, o no le interesa, tener un estilo propio personal.

No le interesa en parte, quizá, porque su vida coincide más o menos exactamente con el período áureo de los dos estilos colectivos. Pero no cabe duda de que hay en él una predisposición natural para el segundo. Tan es así que cuando consideramos el conjunto de su obra poética lado a lado con el de la lírica popular, tal como nos la conservan las antologías contemporáneas suyas y las modernas de Alonso y Blecua, Torner, Margit Frenk, Antonio Sánchez Romeralo, etc., no podemos menos de reconocer que tienen una estructura común. Dicho de otro modo: el estilo lírico de Vicente se integra y sume tan completamente en el de la poesía popular que no deja rastro de sí.

Romeralo aspira declaradamente a fijar los caracteres dominantes del estilo popular: el andamiaje de formas, temas, motivos, efectos, fórmulas léxicas y sintácticas, etc., que le dan su unidad estructural. No será preciso documentarlos todos en la obra vicentina para demostrar que forman entre ella y la lírica tradicional una red de correspondencias mutuas. Una, que ya queda ampliamente comprobada de ambos lados, es la irregularidad. Otra, la ausencia de evolución estilística, fue estudiada por mí en relación con la lírica popular, hace tres años, en una conferencia inaugural de cátedra (5), y confirmada después independientemente por Romeralo con gran acopio de datos facilitados por el *Computer Centre* de la Universidad de Wisconsin.

Yo dije entonces que si el núcleo del villancico popular se mantiene fijo desde mediados del siglo XV hasta fines del XVI, esta inmutabilidad se debe a una oculta reserva de medios estilísticos que no dependen de la moda y de las alteraciones del clima intelectual, precisamente por no ser medios intelectuales. La conocida escala tipológica que elaboró Dámaso Alonso para medir el relativo conte-

---

(4) *El pequeño mundo del hombre*, Madrid, 1970, 43.

(5) *Lyra Minima: Structure and Symbol in Iberian Traditional Verse*, Londres, 1970, 38-9; cfr. Romeralo: *El villancico*, Madrid, 1969, 85, 207 y ss.

nido imaginativo, afectivo y conceptual de los estilos, aplicada al de la lírica tradicional, revela en él una casi total subordinación del concepto a la imagen, y de ésta a la emoción, pues la colectividad que lo produce y consume prefiere la síntesis al análisis, el símbolo a la metáfora, y la coherencia emocional a la lógica discursiva (6). Lo singular de ese estilo es que como las imágenes no son metáforas sino símbolos, la emoción, gracias al carácter arquetípico del simbolismo, es impersonal y colectiva.

En este contexto, alude Romeralo (pp. 263-4), a un instinto de drama en la lírica popular, que tiene casi siempre «un encuadre dramático...: una acción, un lugar, un tiempo», y en la que «el poeta parece necesitar de unos personajes a quienes adjudicar los sentimientos que canta». Haciendo suya una expresión de Américo Castro, Romeralo atribuye esto a cierto «rubor de autoconfesión»; pero cualquiera que sea su origen, representa otra coincidencia palmaria con Gil Vicente.

Dada la vasta extensión del simbolismo tradicional en el tiempo y el espacio, cabe interpretar sus manifestaciones como vestigios de una modalidad primitiva del pensamiento, en la que el raciocinio lógico todavía no había abierto una brecha entre los objetos y nuestra aprehensión de ellos, y las relaciones entre fenómenos distintos aun no eran sentidas abstractamente sino como sólidas realidades. En el pensar prelógico subyacente a este tipo de simbolismo no se trata en el fondo de comparar entidades autónomas: el símbolo no se distingue del objeto que representa. De ahí una peculiar ventaja expresiva del simbolismo: la libertad con que pasa y repasa casi insensiblemente entre el plano simbólico y el literal, equilibrándose a veces, equívocamente, a medio camino. Entre los símbolos eróticos más universales, por ejemplo, figuran el agua, los jardines, las flores; pero al mismo tiempo un cañaveral a orillas del río, una ladera florida o una huerta pueden ser a la vez el símbolo y el sitio literalísimo de un encuentro amoroso, como revela la inquietud de la madre en el *Auto da Lusitânia* al encararse con una hija por turnos pálida y ruborosa:

—Donde vindes filha,
branca & colorida?

---

(6) Cfr. Rico 275, donde se comenta la conocida teoría de Roman Jakobson de los polos metafóricos y metonímico del discurso. Para nuestros fines sería preferible hablar respectivamente (como el mismo Jakobson en otras ocasiones) de principios de semejanza y contigüidad, o de polos *analógico* y metonímico, pues la analogía incluye tanto la comparación metafórica propiamente dicha, y la alegoría (métodos «intelectuales» y analíticos), como la simbólica (método intuitivo y sintético); cfr. *Lyra Minima*, 38-41.

—De laa venho madre,
de ribas de hum rio;
achey meus amores
em hum rosal florido.

—Florido, 'enha filha
branca & colorida?
(Cop., 240bc)

La bella cantiga «En la huerta nace la rosa» utiliza esa misma simultaneidad de valores simbólicos y literales para soldar magistralmente en un solo poema una serie de motivos dispersos: huerta, rosa, riberas del río, el limón que significa a la vez el agridulce encanto virginal de la niña misma y la simbólica prenda de amor que da a su amigo:

En la huerta nace la rosa;
quierome yr allá
por mirar al ru[y]señor
cómo cantavá.

Por las riberas del rio
limones coge la virgo;
quierome yr allá
por mirar al ruyseñor
cómo cantavá.

Limones cogia la virgo
para dar al su amigo;
quierome yr allá
para ver al ruyseñor
cómo cantavá.

Para dar al su amigo
en un sombrero de sirgo;
quierome yr allá
[para ver al ruyseñor
cómo cantavá.]
(Cop., 17bc)

Gran parte del ambiente misterioso de este poema —su atmósfera de magia y ensueño— se debe a una sensación de tiempo suspendido, creada por la curiosa mezcla de formas verbales: presente indefinido en *nace la rosa;* futuro implícito en *quierome yr;* el imperfecto de ilusión, tan típico del romancero y de los juegos infantiles, en *cómo cantavá* y, sobre todo, en *limones cogia:* cuasi repetición de *limones coge,* cuatro versos antes, como si se quisiera excluir adrede cualquier distinción real y efectiva entre presente y pasado. La impresión

que resulta es de penetrar en un recinto encantado y primaveral donde en vez de oírse, el ruiseñor se ve, y donde el sol se ha detenido para siempre en el cenit. Como en otro maravilloso poema (de Jorge Guillén), son «Las doce en el reloj...: Todo, completo». Lo que encierra ese mágico fanal cristalino es el conocido *locus amoenus* de la retórica medieval, pero con su amenidad milagrosamente perfeccionada por la exclusión del Tiempo (7).

En esto reconocemos una vez más la identificación de Gil Vicente con la mentalidad colectiva: una mentalidad que aun hoy desconoce en parte la distinción tajante entre el tiempo histórico y lineal y un pasado mítico, compuesto de eventos arquetípicos eternamente renovados por el ritual. Como acabamos de ver, esta concepción ambigua del Tiempo se refleja hasta en un dominio tan puramente estilístico como el de la morfología verbal.

Por cierto que para constatar el sesgo mitopéyico del pensamiento tradicional, la mezcla de tiempos verbales es casi tan reveladora como el célebre mito del Eterno Retorno. De lo que se trata en ambos casos es de la concentración del interés en cómo se produce una acción y en lo que resulta de ella, más que en la mera secuencia o seriación de los hechos. Para quien no tenga el principio de causalidad metido en la masa de la sangre, lo que cuenta es el qué y el cómo; el cuándo y el porqué apenas pasan de motivos de especulación más o menos ociosa.

La tendencia de la poesía narrativa tradicional a usar los tiempos del verbo como aspectos, a la manera griega o eslava, ha sido tratada por los profesores Gilman y Szertics, respectivamente, para el *Poema del Cid* y el romancero viejo. Como el mismo fenómeno en la *lírica* tradicional no había llamado la atención de los eruditos —y como es precisamente allí, a través de su relación con el simbolismo, que su verdadero significado y su lugar en el conjunto orgánico del estilo popular se revelan— aproveché la oportunidad de analizarlo con cierta extensión en mi *Lyra Mínima* (pp.38, 41-4, 46-50); paso ya, por tanto, a otro fenómeno: éste tan inadvertido en la poesía narrativa peninsular, hasta hace bien poco, como en la lírica. Vamos por partes.

Cierto método de análisis cuya aplicación al estilo literario se asocia con el nombre de Leo Spitzer —el llamado «Círculo filológico»— consiste en aislar intuitivamente algún detalle superficial de un estilo o una obra para ver si es posible relacionarlo con otros de-

---

(7) Por cierto que el propio tópico del *locus amoenus* representaba patentemente la proyección imaginaria de una añoranza por el perdido Edén donde el Tiempo no había existido nunca; cfr. *Lyra Minima*, 43-4.

talles superficiales a través de un escondido centro vital, que por este mismo proceso se revela como tal centro. Así, en la obra vicentina, hemos rastreado sucesivamente la irregularidad, la falta de evolución estilística, el simbolismo, la impersonalidad y la intemporalidad, y hemos aportado siempre al mismo núcleo: el estilo popular. Parece legítimo invertir ahora el proceso, partiendo de ese centro ya garantizado y buscando en la superficie, para doble remache, una serie de detalles comprobadamente populares.

Sánchez Romeralo dedica casi doscientas páginas —la mitad de su texto— a la catalogación y análisis de los caracteres formales y estilísticos de la lírica popular, constatando la existencia de ciertos elementos constructivos. Para ejemplificarlos todos en la obra de Gil Vicente, bastará citar dos o tres de sus poesías más conocidas. Léase por ejemplo el comienzo de ésta, que ha sido llamada por Dámaso Alonso la más simplemente bella de la lengua castellana.

Muy graciosa es la donzella:
¡Cómo es bella y hermosa!

Digas tú el marinero
que en las naves vivias,
si la nave, o la vela, o la estrella
es tan bella...
(Cop., 13a)

Los elementos fundamentales del poema popular, según Romeralo, constan de un sujeto (que puede coincidir o no con el sujeto gramatical), seguido o precedido de una declaración. Podríamos calificarlos en principio como elementos de tercera persona: el poema «suele decir 'algo' de ['algo'o] 'alguien'» (p. 149). Por ejemplo: *Muy graciosa es la donzella.* Con una ligera subida de temperatura afectiva, característica de las otras personas del verbo, la declaración irá sustituida o acompañada por una exclamación —*¡Cómo es bella y hermosa!*—, o por una exhortación o una pregunta, directa o indirecta: *Digas tú, el marinero... si la nave, o la vela, o la estrella / es tan bella.*

Como es natural, la exhortación o pregunta, reforzada a menudo por un vocativo, suele sacar una respuesta: *Donde vindes, filha, / branca e colorida? / —De laa venho, madre, / de ribas de hum rio.* Y a todos estos medios de intensificación afectiva —exclamaciones, exhortaciones, preguntas, apóstrofes— va asociada con frecuencia la reiteración: *Del rosal vengo, mi madre, / vengo del rosale (Cop.* 181ab).

Nada más fácil que ejemplificar también, a través de la lírica vicentina, todas las posibles combinaciones y permutaciones de estos

elementos: se trata, claro está, de enlaces sintácticos, que se traban y destraban a voluntad para construir los múltiples diagramas de fuerzas en que consiste el andamiaje genérico del poema. Lo que me interesa destacar ahora son más bien los elementos concretos que movilizan la sintaxis: las palabras y frases en que ésta se plasma, y que en gran parte (lo mismo que los personajes que movilizan la sintaxis dramática vicentina) son «prefabricadas».

Ya dijo Lope que sin *madre* y *niña* no había canción. Casi no la hay tampoco, a juzgar por la antología que cierra el libro de Romeralo, sin uno, por lo menos, de estos otros sustantivos igualmente cargados de afectividad (cito tan sólo los que se encuentran también en Gil Vicente): *amigo, amor, caballero, doncella, escudero, flor, garza, morena, ojos, pastor, romero, rosa, señora, serrana, vida, zagala*. Y esas palabras, en la lírica popular, no sólo se enriquecen, como esperaríamos, de sufijos diminutivos —*pastorcillo, serranica, zagaleja*—, sino que se combinan y explayan en frases enteras, de extensión muy variable: *madre, la mi madre; aquel caballero, madre; garrido amor, amores de mi vida, los mis amores primeros; mis ojos; mis ojue!os, madre; ojos de la mi señora;* etc.

Con la frase formulística penetramos en un terreno al parecer desconocido por los estudiosos de la lírica popular, si bien ya no, gracias a un importante artículo de J. M. Aguirre (8), por los de la poesía narrativa. A mí el artículo de Aguirre me hizo ver que yo llevaba un cuarto de siglo leyendo a Menéndez Pidal y entendiéndole al revés. Antes de entrar en esta tierra incógnita, pues, tengo que vencer el «rubor de la autoconfesión» y abrir un breve paréntesis de recuerdos personales.

Hace más de treinta años, yo era interno de un colegio entre los pinares de Nueva Inglaterra, en el Estado que era para el poeta Robert Frost el mejor de los entonces cuarenta y ocho. Recién llegado de las llanuras intrahistóricas (como diría Unamuno) del Medio Oeste, encontraba aquello exótico, casi diría «europeo»: en ese lejano invierno de la guerra rusofinlandesa, el paisaje de pinos y nieve se confundía en mi imaginación con el de Sibelius o Grieg; era algo así como una pequeña Escandinavia para andar por casa.

Al mismo tiempo era la veneranda tierra de los *Founding Fathers* y de las novelas de Melville y Hawthorne: el aire mismo parecía cargado de historia (¡Señor, si allí había casas con casi trescientos años!) y de literatura. Los domingos de salida, solía ir en bici-

(8) «Epica oral y épica castellana: tradición creadora y tradición repetitiva», *Romanische Forschungen*, 1968. Agradezco a J. M. Aguirre sus numerosos y agudos comentarios al borrador de este ensayo.

cleta a la costa —eran pocas millas—, y de allí se avistaba al anochecer el faro de las Dry Salvages, las islas del poema de Eliot. Cerca quedaba el Lago Walden, del filósofo-ermitaño Thoreau, y tampoco estaba lejos el Lago Edén, cantado por García Lorca diez años antes en un doble poema.

Pero de Lorca debía yo de saber entonces poco más que el nombre (y ese poco, sólo porque le habían matado); estaba aún en pleno aprendizaje de helenismo. Un helenismo, por cierto, bastante ecuménico. Me metía con gusto por los andurriales de la Κοινή y la δημοτική. Descubrí en la biblioteca un *Novum Testamentum Graece* con la versión en griego moderno en columnas paralelas, donde los erizados participios del original se remansaban dócilmente en lisas cláusulas relativas. Conseguí escandalizar al profesor declamando en un cerrado acento romaico (aprendido con la misma señora cretense que me había iniciado en el francés, allá en las patrias llanuras) un llanto por la caída de Constantinopla y Salónica a los turcos (" εἶραν τὴν πόλιν, πεῖράν την / πεῖραν τὴν Σαλονίκην!"). Pero con quien no me tomaba libertades más que en traducción era con Homero. Y un día llegó un catedrático de Harvard y nos contó cosas muy raras acerca de Homero (¿nuevo escándalo de mi profesor? Quizá no: en fin, fue él quien le invitó...). Lo que nos dijo fue, en resumen, que un colega y un discípulo suyos habían vuelto de una expedición a las montañas de Yugoslavia proclamando una extraña doctrina: que Homero había compuesto sus obras un poco como podemos sospechar que Gil Vicente componía las suyas. Es decir, juntando, barajando, variando, repitiendo y combinando retazos de material preexistente y perteneciente más o menos al patrimonio común.

El colega era el malogrado Milman Parry. El discípulo, Albert B. Lord, volvió a los Balcanes después de la guerra para estudiar a fondo los procesos de composición de la poesía oral, y publicó en 1960 un libro importantísimo en que resumió así sus conclusiones: «El poema épico oral es poesía narrativa compuesta de acuerdo con una técnica desarrollada durante muchas generaciones por juglares que no sabían escribir; consiste en la construcción de versos y hemitisquios métricos por medio de fórmulas y locuciones formulísticas, y en la construcción de canciones por medio de temas» (9). Por *fórmula* entiende Lord un grupo de palabras que se emplea habitualmente en el mismo contexto métrico para expresar una determinada idea, y por *locución formulística* un verso o hemistiquio que sigue el mismo esquema rítmico y sintáctico que otros, teniendo por lo menos una palabra en común con ellos y en la misma posición en el verso.

(9) *The Singer of Tales*, Harvard, 1960, 4.

Ahora bien; todo lo antecedente es tan válido para la poesía *lírica* popular como para la narrativa. J. M. Aguirre (págs, 22-3), estudiando la dicción formulística de los romances, ha observado que empiezan a menudo con una expresión locativa, como «En la vega está Jarifa», o «De Francia partía la niña». Compárense éstas, en poesías líricas vicentinas y tradicionales:

En la sierra anda la niña...
(Cop., 10a)

En la huerta nace la rosa...
(Cop., 17bc)

De velar viene la niña... (10)
Del rosal sale la rosa...
(Romeralo 417)

Del rosal vengo, mi madre...
(Cop., 181ab)

De los álamos vengo, madre...
(Romeralo 417)

La canción vicentina que contiene el verso «En la sierra anda la niña» empieza con la declaración «Sañosa estaa la niña», sintáctica y métricamente análoga a «Muy graciosa es la donzella». El segundo verso de aquella misma canción reza «¡ay Dios, quien le hablaria!»; compárese:

¡Ay, Dios, quién hincase un dardo
en aquel venadico pardo!
(Romeralo 550)

Los amores de la niña
que tan lindos ojos ha,
.....
¡ay Dios, quién los averaa?
(Cop., 243a)

Ojos garzos ha la niña,
¡quién se los enamoraría!
(Romeralo 427)

Volava la pega y vayse:
quem me la tomase!
(Cop., 170a)

---

(10) Dámaso Alonso y J. M. Blecua: *Antología de la poesía española: Lírica de tipo tradicional*, Madrid, 2, 1964 (citada en adelante como *LTT)*, 75.

El mismo poema de Gil Vicente que comienza «Muy graciosa es la donzella», como ya sabemos, continúa «Digas tú, el marinero que en las naves vivias». El tradicional que empieza «De velar viene la niña» continúa «Digas tú, el ermitaño...». Con ambos, confróntese «Digas, marinero, del cuerpo garrido» (Romeralo 416): como se ve, las fórmulas se contraen y expanden a voluntad. Y no sólo métricamente, como aquí, sino hasta aritméticamente:

Un amor *que yo tenía* (11)
Un amigo *que yo había...*
(Romeralo 422)

Hum amigo *que eu avia...*
(Cop., 174a)

Tres amigos *que eu avia...*
(Cop., 33b)

Dous açores *que eu avia...*
(Cop., 170c)

Los *azores* del último ejemplo han sido sugeridos evidentemente por asociación con *amores.* En efecto, sería posible definir las «locuciones formulísticas» de Lord como variaciones sobre fórmulas, y su existencia en Gil Vicente revela un nuevo aspecto de la técnica variacional que se comprueba tantas veces, y bajo tantos otros aspectos, en la obra dramática vicentina. Podrá servir de muestra del proceso una breve canción de la *Farsa de Inês Pereira,* alusiva al cañaveral como sitio de encuentros amorosos:

Canas do amor, canas,
canas do amor.

Polo longo de hum rio
canaval estaa florido,
canas do amor.
(Cop., 217c)

La expresión locativa del tercer verso figura en un «romance» de Bernardim Ribeiro alternativamente como «Ao longo de hua ribeira» y «Ao longo da rribeira» (12); y la recordamos también, desde luego, en el auto de *Los cuatro tiempos,* donde aparece en la forma «Por las riberas de un rio», seguida de otra locución igualmente formulística, ésta declarativa: «limones cogia la virgo». La primera de

(11) A. de Larrea Palacín: *Canciones rituales hispano-judías,* Madrid, 1954, 35.
(12) Cfr. Eugenio Asensio: «El *Romance,* de Bernardim Ribeiro 'Ao longo da ribeira'», *RFE,* 1957, 1-19.

estas cuasi-fórmulas la emplea una vez el poeta gallego medieval Joam Zorro en el contexto de un encuentro de amantes:

Pela ribeira do rio salido
trebelhey madre con meu amigo...;
(*CBN* VI 1158)

las dos aparecen juntas en otra cantiga suya y una de su contemporáneo Airas Núnez, respectivamente:

Pela ribeyra do rrio
cantando ia la dona v[*ir*]*go...* (13)
(*CBN* VI 1155)

Pela rribeyra do rryo
cantando ya la vi[*r*]*go...*
(*CBN.* IV 870)

Juntas vuelven a encontrarse, por cuarta vez, en los primeros versos de una canción de vihuela publicada en 1554:

Riberas de un rio
vi moza virgo...
(*LTT* 134)

En la farsa vincentina *Os Almocreves,* la *virgo* (o «*dona*» o «*moza*» *virgo*) de los ejemplos anteriores se convierte en serrana, y el escenario ribereño en uno montañoso:

A serra he alta,
fria e nevosa;
vi venir serrana
gentil, graciosa...
(*Cop.*, 230bc)

Ese mismo escenario lo volvemos a encontrar en seguida en la *Tragicomédia da Serra da Estrela,* donde desempeña la misma función que el «cañaveral del amor» de la *Farsa de Inês Pereira* o la ribera de João Zorro:

---

(13) Una tercera cantiga do Joam Zorro explica la alegría de la *dona virgo:* ha visto el navío de su amigo acercándose al puerto:

Per ribeyra do rrio
vi remar o navio,
& sabor ey da ribeyra.
... ...
Hy vay o meu amigo:
quer me levar con sigo,
& sabor ey [*da ribeyra*]...
(*CBN* VI 1150)

A serra he alta,
o amor he grande:
se nos ouvirane?
(Cop., 171a)

Esto nos da la clave para reconocer en Gil Vicente el punto de tangencia entre dos series de variaciones formularias: una serie galaicoportuguesa correspondiente a la antigua *marinha* o *barcarola,* donde se trata de la «ribeira do rio» como lugar propicio a la cita amorosa, y otra castellana, relacionada con la serranilla y referente a las montañas; cfr., en Pedro de Padilla:

La sierra es alta
y áspera de sobir...
.....
por aquella sierra
de aquel lomo erguido
iba una mañana
el mi lindo amigo;
llaméle con mi toca
y con mis dedos cinco...;
(LTT 410)

en el *Libro de música de vihuela* de Diego Pisador:

Aquellas sierras, madre,
altas son de subir...

Madre, aquellas sierras
llenas son de flores,
encima dellas
tengo mis amores...;
(LTT 132)

y, menos explícito, en el *Cancionero de Upsala,* donde los dos escenarios se suman:

Alta estaba la peña,
riberas del rio;
nace la malva en ella,
y el trébol florido.
(LTT 141)

Los ejemplos citados son más que suficientes para demostrar la prodigiosa y proteica fluidez de las fórmulas y locuciones formulísticas. Tan fácilmente como unos álamos se metamorfosean en rosal, o un amigo en dos azores, se hace la transición de «ojos de la mi señora» (Romeralo, 393) a «*perricos* de mi señora, / no me mordades

agora (ibíd., 433). Basta a veces cambiar un sustantivo, y la canción toda muda de rumbo. Es ésta la gran diferencia entre la lírica y la narrativa tradicionales. Según Lord (p. 99), «para el cantor de historias, la canción... no admite cambios... (pero) su idea de fijeza... no incluye las palabras mismas, que para él nunca han sido fijadas, ni tampoco las partes inesenciales de la historia».

Eso quizá justifique un poco el que yo, llegando tarde al pidalismo después de una prematurísima iniciación en las toerías de Parry y Lord, entendiera durante algunos años que don Ramón Menéndez Pidal decía la misma cosa cuando afirmaba, por ejemplo, que la poesía tradicional «es un ser animado, que perdura, no en la fijeza de la escritura... sino en el mudable canto del pueblo» (14). Pero el poema sigue siendo para Menéndez Pidal un *texto* con variantes, aun cuando él asegura que es precisamente en esas variantes en lo que el poema vive.

Lord aclara, al contrario, que el elemento fijo del poema oral no es un texto que varía, sino un equeleto que se viste de carne nueva con cada nueva «representación». Cada vez que recita, el juglar vuelve a componer; pero «compone su representación —su *poema,* para nosotros— sobre el andamiaje fijo de una narrativa, que es para él lo que constituye el poema». Una breve poesía lírica, en cambio, no tiene andamiaje, así como tampoco tiene «partes inesenciales», y alterar las palabras equivale, por lo tanto, a transformarla en otra poesía.

Como en efecto las palabras se alteran sin cesar, por ser en gran parte formularias, se sigue que el proceso de transformación *es* el ciclo vital mismo de la lírica popular. Así como el romance, en el decir de Menéndez Pidal, «vive en variantes» (pero entiéndase, variantes sobre un texto inexistente), el villacinco vive en metamorfosis.

Algunas son radicales, como las de los azores y perricos, o como la de ciertos «álamos de Sevilla» de un villancico de 1551, citado más arriba, que reaparecen cuatro siglos después en Marruecos convertidos en «*tálamos* de Sevilla». Es que la fórmula es un elemento estilístico como otro cualquiera de los de la poesía popular, los cuales —advierte Romeralo— se transmiten con frecuencia aislados, «como... las palabras o las metáforas en la poesía culta... o en la conversación». Así, mientras que un romance transmitido oralmente (como los poemas épicos de Lord) «no hace nacer un nuevo romance, sino que es siempre el romance anterior el que se transmite..., el rodar de

(14) *Romancero hispánico,* I, Madrid, 1953, 42.

las canciones va dando paso al nacimiento de *nuevas canciones*» (15), sin relación temática o estructural (en la acepción que aquí atribuimos a esa palabra) con las anteriores. Si los romances que tratan el mismo tema son todos, en el fondo, el mismo poema, estas canciones no lo son más que el célebre cortaplumas que, a pesar de haber tenido dos hojas y tres mangos nuevos, era todavía el mismo que el abuelo de su dueño usó en las Cortes de Cádiz.

Pero otras veces la metamorfosis se efectúa únicamente en el nivel del léxico. Peña, ribera y rosal, en virtud de la función que les corresponde, son un solo lugar; virgo, serrana y garza (y aun la «pega» y el «venadico») son siempre, a fin de cuentas, la misma *niña.* Y entonces sí que podemos hablar de un elemento fijo, tácito, detrás de las palabras cambiantes: un «andamiaje emocional» (16) previo que hace las veces del andamiaje narrativo o argumento de la canción épica. Es éste el caso de los siguientes villancicos, cuyo «argumento» lírico es la tristeza de la niña abandonada por su amigo. Las expresiones formulísticas que se emplean para desarrollar este tema van señaladas en cursiva:

Que no cogeré yo verbena
la mañana de San Juan,
pues mis amores se van.
(Romeralo 440)

Vanse mis amores;
quiérenme dejar;
aunque soy morena,
no soy de olvidar.
(Romeralo 465)

Vai[s]os, amores, *de aqueste lugar.*
¡Tristes de mis ojos, y cuándo os verán!
.....
Puse yo en vos mi amor el primero,
y agora que os quiero, queréisme dejar...
(LTT 262)

En campaña, madre,
tocan a leva;
vanse mis amores,
sola me dexan (17).

(15) Romeralo, 123-5.

(16) Término y concepto que debo a comunicación personal de J. M. Aguirre.

(17) *Romancero general,* primera parte, ed. González Palencia, Madrid, 1947, 130.

Mis amores los primeros
no me salieron verdaderos...
que yo quiero los olvidar...

(Romeralo 442)

Ayer vino un caballero,
mi madre, a me namorar;
no lo puedo yo olvidar.

(Romeralo 507)

Estas locuciones esparcidas a través de la lírica popular de dos siglos se condensan, en tres poesías de Gil Vicente, alrededor del mismo eje o argumento emocional del abandonamiento. Dos de ellas figuran en la bella cantiga paralelística del *Auto da Lusitânia* que empieza:

Vanse mis amores, *madre,*
luengas tierras van morar;
yo no los puedo olvidar...

(Cop., 245c)

Otra aparece en *Los cuatro tiempos:*

Los mis amores primeros
en Sevilla quedan presos;
mal aya quien los embuelve...

(Cop., 16d)

Finalmente, en *O Juiz da Beira,* se encuentra un cruce entre el «querer dejar» y el «no poder olvidar» (18):

Leyxar quero *amor vosso,*
mas nam posso...

(Cop., 225b)

☆

Una vez más, pues, vemos comprobada la tendencia de Gil Vicente, lo mismo en sus poesías líricas que en sus dramas, hacia una técnica de variaciones sobre una base fija; si bien en los últimos ejemplos se trata tan sólo de fijeza emocional. Tanto basta para legitimar nuestra inversión del método del «círculo filológico». Instalados en el propio centro del estilo popular y oral —el formulismo—,

(18) En este caso (así como en el de «no soy yo de olvidar») no se trata en rigor de locuciones formulísticas según la definición de Lord (pues no ocupan la misma posición en el verso), sino más bien de variantes semánticas de tales locuciones. Parece posible, en efecto, ensanchar el concepto de la cuasi-fórmula para abarcar, entre otros tipos de variante, los *corolarios* («mis amores / quiérenme dejar»; luego yo también «leyxar quero amor») y *antítesis* («no lo puedo yo olvidar»... pero él a mí, sí, a pesar de que «no soy yo de olvidar»).

hemos vuelto a la superficie para encontrarnos nuevamente en el mismo punto donde ya habíamos reparado antes en el habitual empleo por Vicente de materiales prefabricados. Confirmada así la concentricidad del estilo vicentino y el popular, se confirma también, por ello mismo, la comunidad estructural de los dos.

STEPHEN RECKERT

Dpt. of Portuguese
King's College
University of
LONDON (England)

APENDICE

(Poesías de Gil Vicente citadas en el texto, en orden de mención)

1. LOS CUATRO TIEMPOS (¿1513?)

En la huerta nace la rosa;
quierome yr allá
por mirar al ru[y]señor
cómo cantavá.

Afuera afuera ñubrados
ñobrinas y ventisqueros,
reverdeen los oteros,
los valles, sierras y prados;
rebentado sea el frio
y su ñatio.
Salgan los nuevos vapores,
pintese el campo de flores
hasta que venga el estio.

Por las riberas del rio
limones coge la virgo;
quierome yr allá
por mirar el ruyseñor
cómo cantavá.

Suso suso los garçones,
anden todos repicados,
namorados requebrados,
renovar los coraçones:
agora reyna Cupido
desque vido
la nueva sangre venida,
aora daa nueva vida
al namorado perdido.

Limones cogia la virgo
para dar al su amigo;
quierome yr allá
para ver al ruyseñor
cómo cantavá.

¡Cómo m'estiendo a plazer!
¡O hi de puta zagal,
qué tiempo tan natural
para no adolecer!:
quantas más vezes me miro
y me remiro
veome tan quillotrado,
tan lluzio & bien assombrado
que nunca lazer me tiro.

Para dar al su amigo
en un sombrero de **sirgo:**
quierome yr allá &c.

(Cop., 17bc)

2. LA BARCA DE LA GLORIA (1519)

Papa: *Oo Pastor Crucificado,*
¿cómo dexas Tus ovejas
y Tu tan caro ganado,
pues que tanto Te ha costado?
Inclina a él Tus orejas.

Emperador: *Redemptor,*
hecha el áncora, Señor,
en el hondo dessa mar;
de divino Creador,
de humano Redemptor
no Te quieras alargar.

Rey: *Oo Capitan General*
vencedor de nuestra guerra,
pues por nos fuiste mortal,
no consientas tanto mal:
manda remar para tierra.

Cardenal: *No quedemos:*
manda que metan los remos,
haze la barca más ancha:
¡oo Señor, que perecemos,
oo Señor, que nos tememos!:
mandanos poner la prancha.

Duque: *Oo Cordero delicado,*
pues por nos estaas herido,
muerto, y tan atormentado,
¿cómo Te vas alongado
de nuestro bien prometido?

Arcebispo: *Fili Davi,*
¿cómo Te partes d'aqui?
¡Al Infierno nos embias!
La piedad que es en Ti,
¿cómo la niegas ansi?
¿por qué nos dexas, Messias?

Conde: *Oo Cordero divinal,*
medico de nuestro daño,
biva fuente perenal,
nuessa carne natural,
no permitas tanto daño.

Bispo: *Oo Flor divina,*
In adjuvandum me festina
y no Te vayas sin nos:
Tu clemencia a nos inclina,
sacanos de foz malina,
benigno Hijo de Dios.

(Cop., 60cd)

3. QUEM TEM FARELOS? (1515)

Escudeiro: Si dormis donzella...

(Ladram os caes): *Ham, ham, ham, ham!*

Escudeiro: *Apariço, mat' esses caes,*
ou vay dalhe senhos paes.

Apariço: *(E elle nam tem meo pam!)*

Escudeiro: Si dormis donzella,
despertad y abrit...

Apariço: *Oo diabo que t'eu dou,*
que tam maa cabeça tens!
Nam tem mais de dous vinténs
que lhe oje o cura emprestou.

Escudeiro: ...que venida es la hora,
si quereis partir.

Apariço: *Maa partida venha por ti,*
& o cavalo suar.

Ordonho: *Y ¿no tienes que le dar?*

Apariço: *Nam tem hum maravedi.*

Escudeiro: Si estais descalça...

Apariço: *Eu maora estou descalço...*

Escudeiro: ...nam cureis de vos calçar...

Apariço: *...nem tu nam tens que me dar:*
arrenego do teu paço!

Escudeiro: ...que muchas agoas
teneis de passar...

Apariço: *Nam g'eu canta em teu poder.*

Escudeiro: Ora, andar.
Antes de muyto,

Apariço: *pois nam espero outro fructo,*
caminhar.

Escudeiro: Agoas d'Alquebir,
que venida es la hora,
si quereis partir.

(Cop., 182 d-193 a)

4. COMEDIA RUBENA (1521)

Lavrandeyras: Halcon que se atreve
con garça guerrera
peligros espera.

Halcon que se buela
con garça a porfia
caçaria queria
y no la recela.
Mas quien no se vela
de garça guerrera
peligros espera.

Felicio: *Os perigos que eu espero*
nesta caça venturosa,
real garça regurosa,
eu os busco, eu os quero,
por seguir ave fermosa.
E pois voaes alterosa
& tam ligeyra,
a vitoria toda he vossa:
segura estaes na ribeyra,
& nas alturas ditosa.

Cantay bem aventuradas
a cantiga que cantais,
porque nella me mostrais
minhas dores apertadas,
que seram cada vez mais.

Clita: *E vos, senhor, que buscais*
a Cismena,
se por falcam vos contais,
pelarvos ha pena & pena:
veremos com que voais.

Lavrandeyras: La caça de amor
es d'altaneria:
trabajos de dia,
de noche dolor.
Halcon caçador
con garça tan fiera
peligros espera.

Felicio: *Eu direy isso aa Fortuna*
com palavras de tristura,
que sou falcam sem ventura,
& minha garça se enfuna
sobre a nuvem mais escura.
Oo estrema fermosura,
garça bella,
temo que subais n'altura,
onde vos torneis estrella
por estardes mais segura.

(Cop., 95d-96a)

5. LA SIBILA CASANDRA (¿1513?)

Sañosa estaa la niña:
¡Ay Dios, quién le hablaría!

En la sierra anda la niña
su ganado a repastar,
hermosa como las flores,
sañosa como la mar;
sañosa como la mar
estaa la niña:
¡Ay, Dios, quién le hablaría!

(Cop., 10a)