Una lectura del «Sermam pregado em Abrantes»

Blanca Periñán

1.0. Todo acercamiento a la obra de Gil Vicente acaba siendo una corroboración más de su capacidad de manejar con genialidad materiales del común acervo de la tradición en un continuo remitir a ella que pone de relieve la originalidad de sus renovadas elaboraciones, su prestidigitadora combinatoria con módulos, tópicos, temas según registros expresivos semejantes y a la vez distintos. Uno de los ingredientes básicos de su «escritura intertextual» es el dominio del ars alusiva con la que baraja la ambigüedad multiplicadora de sentidos, la burla ya agresiva ya mesurada ya mimetizada y el viejo juego de la ironía siempre renovado en personalísimas creaciones. En la rica gama de una experimentación variadísima, a veces la intencionalidad paródica resulta trabajada a niveles tan finos que pasa desapercibida ante lecturas poco escudriñadoras: es el caso, por ejemplo, del Pater Noster del *Auto do Velho da Horta*,

que recibe una fuerte carga lúdica del contexto mismo en que aparece incrustado y que le confiere una especial comicidad, como ha dejado en claro una lectura del texto[1]. Un caso de análogo enmascaramiento, aunque de signo muy distinto, en el que en función cómico-crítica quedan articuladas seriedad, parodia e ironía según una interesante actualización del modelo tradicional de la homilía, me parece el *Sermam pregado em Abrantes*[2].

A pesar de su inclusión en la *Copilaçam* de 1562 entre las «trouas e cousas meudas» y no entre los textos de «deuaçam» y de su eliminación por la censura a partir de la edición de 1585[3], ha sido lugar común de la crítica reconocer seriedad y transparencia de contenido a la homilía recitada en el palacio. Sobre este sermón (y otros dos mucho más breves incluidos en piezas teatrales) centró Joaquim de Carvalho[4] su demostración de la rigurosa base teológica del autor y la solidez doctrinal de su enseñanza, lo que le llevaba a conjeturar para el poeta orfebre niveles de instrucción universitarios, oponiéndose así a la dura afirmación de Dª Carolina Michaëlis sobre la pegadiza formación latina de Gil Vicente y su «latim da Igreja[5]». Con acierto y oportunidad le salió al paso Révah, criticando la falta de rigor filológico y lo poco acertado del método seguido al señalar categóricamente concretas fuentes bíblico-patrísticas para lo que eran lugares comunes de la más ordinaria predicación, bien corrientes en la conciencia cristiana de cualquier persona en aquella época[6]; se confirmaba así la tesis de la lusista alemana sobre la falta de estudios superiores de Gil Vicente, sin que ello supusiera un juicio peyorativo sobre su amplia cultura[7]. Al mismo tiempo Révah ponía de relieve con claridad la condición burlesca del *sermão*, señalando los indicios que definen sin lugar a dudas su tono paródico ligado a las medievales *festa stultorum*. A pesar de ello, por haberse propuesto como objetivo primordial la puntualización de la tipología más general de la cultura vicentina, Révah no

profundizó el señalado carácter burlesco del texto, antes bien acababa por reconocerle igualmente la seriedad global de su contenido.

Sin embargo un análisis más detallado y apropiado del sermón puede llevar a una distinta apreciación.

1.1. A lo largo de las cuarenta páginas de su análisis, Joaquim de Carvalho había detectado como elementos constitutivos del SA, según la más tradicional y rigurosa de las *artes praedicandi*, un thema, un prothema o invocación, una divisio tripartita del cuerpo central, todo llevado a cabo con la maestría de quien seguía a rajatabla los preceptos. Pero su examen forzaba el texto. Sobre todo porque desgajaba las tres primeras estrofas considerándolas «peça explicativa, independente do sermão[8]» por ser excesivamente burlescas, mientras que el resto del sermón lo veía «comforme as regras e fins da predicação, na estructura como na intenção, nas ideias como no sentimento[9]»; casi forzadamente le reconoce al texto una jocosidad sólo preliminar y como accidental, aunque innegable.

Al igual que la valoración global, las puntualizaciones que lleva a cabo Révah son sumamente pertinentes, empezando por su propuesta de retrasar la fecha del texto y, del temprano 1505 que le atribuye la *Copilaçam*, acercarla más bien a los años 1520 y siguientes (aunque el dato sobre el que se basa, el uso de estrofas de arte mayor castellanas con quebrados, resulta sumamente resbaladizo ya que los quebrados del texto son sólo dos, añadiduras casi seguras del editor antiguo, eliminables en una futura edición crítica, como se deduce de un análisis más minucioso de su estructura métrica[10]). Révah le devuelve toda su importancia a las estrofas iniciales, si bien sigue considerándolas prólogo respecto al verdadero sermón; en ellas ve cómo Gil Vicente se atribuye las cualidades de eclesiástico y loco limitadas a un solo día; encuentra confirmación de este

carácter en el paso del texto en que el fingido predicador jura por sus hábitos, y en el thema mismo del sermón. La intención manifiesta de contradecir la supuesta maestría técnica de los sermones vicentinos le lleva a demostrar que el pretendido prothema (vv. 25-56) no es tal sino una usual fórmula de invocación a María, mientras que un requisito tan fundamental como la presencia de la confirmatio a base de concordancias bíblicas, exigido a lo largo de las varias partes de la homilía, falta totalmente en las tres piezas vicentinas; deducción necesaria fue negar la presunta perfección de las pruebas asermonadas vicentinas[11]. Su postura señala, como reconoce Reckert, el punto más bajo en la estimación de la cultura latina del autor portugués[12].

2.0. Con vistas a una interpretación más completa y sobre todo adherente al mensaje real del texto en su totalidad conviene empezar por visualizar la exacta distribución de sus partes. La trova o «monólogo-recit semidramático», como cabría definirla siguiendo clasificaciones de productos análogos en áreas culturales transpirenaicas[13], con sus 47 estrofas de arte mayor castellanas, aparece estructurada de la siguiente manera:

estrofas	I-III (vv. 1-24) = exordio
	IV-VI (vv. 25-48) = invocatio + auxilii petitio
	VII (vv. 49-56) = salutatio populi + thematis propositio
	VIII-IX (vv. 57-72) = thematis divisio
	X-XVII (vv. 73-136) = Pars I^{a} (secuencia A)
	XVIII-XX (vv. 137-160) = estrofas de transición
	XXI-XLII (vv. 161-338) = Pars II^{a} (secuencia B)
	XLIII (vv. 339-346) = estrofa de transición

XLIV-XLVI (vv. 347-372) = Pars III (secuencia C)
XLVII (vv. 373-380) = conclusio

Completa la apariencia de perfecta estructura asermonada el que la Pars I[a] vaya centrada en cuestiones teológicas y la Pars II[a] en argumentos morales, tal y como exigían las *artes*[14].

2.1. Ahora bien, bajo esa perfecta fachada se esconden bien articulados juegos semánticos que complican y ponen en tela de juicio la literalidad del mensaje, y hasta el mensaje mismo.

Precisamente en las estrofas del exordio va empalmada una poderosa carga de potencialidades que las convierte en clave interpretativa de la plática. Ya desde el v. 1 queda lanzada una primera señal connotadora de la estrategia antifrástica que se anuncia como global y totalizante: en el verso

> Antes daqueste muy breue sermon

percibimos una llamada de atención claramente irónica que enlaza con otras repetidas presentaciones de la homilía como modelo de (anti)brevedad (cfr. los vv. 32,62 y 68).

El exordio todo es algo más que una agresiva captatio benevolentiae; el autor-orador presenta su pieza, según los reglamentarios preceptos retóricos, alabando la propia palabra y denigrando la ajena; contrastivamente eleva su prédica a la condición de producto ostentosamente provocativo, con la seguridad de recibir la crítica inmediata por parte del público docto, los oficiales detentores del monopolio de la predicación contra los que va dirigida:

> Antes daqueste muy breue sermon
> plaziendo a la sacra Sciencia diuina
> muy receloso de gente malina
> a mis detratores demando perdon (vv. 1-4).

Como detractores, sinónimo de maldicientes, los define en base al conocidísimo tópico prologal según el cual el autor se defiende de los mestureros, y dos versos más abajo vuelve por segunda vez a presentarlos con un segundo guiño indicador del carácter programáticamente lúdico de su pregação; entre las «mil razones» que los doctos alegarán contra un lego que se atreve a competir con ellos, el orador explaya una que se convierte en pulla contra ellos mismos; lo acusarán diciéndole

> Pusose el perro en bragas dacero[15]
> daran mil razones diziendo ques erro
> passar los lemites de mi jurdicion (vv. 6-8).

La autoridad paremiológica, con su fuerte injuria canina, asegura el divertido contraste entre el tono serio requerido por el decoro del púlpito y el tipo de citas paralógicas de que considera capaces a los «malinos detratores» (sin que con ello quede excluida además una alusión a concretas rivalidades entre predicadores de palacio).

Contra ellos el osado lego confirma su voluntad de proponer un antimodelo de sermón, y lo hace recurriendo al hábil juego que proyecta desde estas estrofas del exordio sobre el texto en su totalidad como fuente generadora de ambigüedad contrastiva y de doblez estructural, como se verá.

> A estos respondo que me den licencia
> aquesta vez sola, ser loco por oy
> y toda su vida licencia les doy
> que puedan ser necios, con reuerencia (vv. 9-12)

Si *locura* es por parte de un espontáneo y temerario lego pretender componer un sermón, *loco* quiere ser y será el fingido predicador en una ocasión; *loco* precisamente para demostrar la necedad general de sus detractores.

La locura que se anuncia puede considerarse basada en tradicionales y conocidas formas paremiológicas del tipo «En ser algo *loco* un día al año hay poco daño[16]», en cuyo origen debió estar quizá la permisividad del ciclo navideño y carnavalesco[17], entrecruzables con otras cercanas como «Fingir *locura* algunas veces es cordura» y que, por su fácil asociación con otras paremias del tipo «Más vale un día del discreto que toda la vida del *necio*» y «La primera parte del *necio* es tenerse por discreto», justifican en pleno la presentación polarizada del sermón vicentino contra los maldicientes sabios, y automáticamente remiten a otras verdades refraneras más cargadas de valencias positivas de la función del loco, como «Los locos y los niños dizen las verdades». Gil Vicente nos presenta un caso de 'ironía situacional' o inmanente[18] al crear la circunstancia del lego orador improvisado para convertirla en vehículo de formulación de verdades críticas, plenamente de acuerdo con el tópico, tan cargado de potencial irónico, del loco-revelador-de-verdades. Sobre el presupuesto, gustosamente ridiculizado con divertida insistencia por la coetánea sottie francesa, de que

> Toute homme qui s'estime sage
> il doit estre fol reputé[19]

igualmente presente en los refranes citados, la homilía adquiere automáticamente por contraste valencia positiva; la necedad de los comunes predicadores es presentada como inevitable, aceptada y, lo que es peor, hasta respetada «con reuerencia». El sermón queda colocado, pues, en la línea de los textos de finales del siglo XV y de todo el XVI que reelaboran la vieja paradoja socrática, con sus ribetes bíblicos y paulinos, de la sabia ignorancia presentada como atrevida locura[20]. Y como en todos ellos, el plano semántico del texto queda reduplicado, ya que será posible criticar

verdades (necias) y alabar necedades, y todo quedará justificado por hacerlo la locura.

2.2. A partir del v. 20 empieza la representación gestual del predicador loco, que da inicio pidiendo silencio al auditorio:

> Per signum crucis, oo calla no mas
> Per signum crucis, oo callad por Dios (vv. 21-22).

Con esta doble petición, que no es verdadera función conativa de llamada al público sino mímesis caricatural, pinta a un auditorio alborotado y divertido en exceso, quizá como efecto ya de su subvertidora presentación. Auditorio aludido con el término ambiguo de *partido*, que podía significar tanto 'facción, grupo adicto' como 'atrio o soportal delantero de las iglesias', y por metonimia, pues, grupo de personas allí reunidas, acepción esta que apunta a una 'representación' fuera de lugar sagrado, festiva pero carente de tono profanador; lo invita a signarse, come era costumbre, y en la petición de ayuda introduce un «de *inimicis nostris* libera nos» que, además de aludir a los enemigos del alma por antonomasia, puede ser leído como otro pullazo más contra los detractores, y el refuerzo del posesivo *nostris* connota para *partido* la primera de las acepciones citadas de seguaces y cómplices del orador.

2.3. Tras la invocación mariana y salutación angélica, verdadera oración 'farcita' sin vetas profanadoras como tantos otros sermones paródicos transpirenaicos[21], con una segunda llamada burlona a la no respetada brevedad del sermón, en el anuncio de la thematis divisio aparece la fórmula elegida en que se va a fundar el cuerpo central del sermón. Era general el uso de la tripartición del mismo, como recuerdo de la Trinidad[22], sobre la base de frases latinas, bíblicas o litúrgicas: del exceso de rigidez y abuso de

esta norma debió generarse como nota privativa e invariante en los sermones burlescos la caricatura de la división[23]. La frase elegida por Gil Vicente:

> Non volo, volo et deficior

considerada una de las incorrecciones involuntarias de su latín[24], es sin duda el connotador central de la locura icástica del texto; y no — o no sólo — por la aparente incorrección morfológica sino por el enigmático sentido.

En la *Copilaçam* va seguida de un comentario, en latín también, en el que la frase es descrita como una pintada de las paredes del palacio en que se desarrolla la acción: «Habentur verba ista originaliter in pariete istius aulae *quae scripsit aliquis stultus*». Ahora bien, la indicación de la proveniencia del thema elegido era en los sermones paródicos uno de los momentos privilegiados para los más cómicos juegos verbales, vehículo de casi reglamentarias locuras fantásticas; todos los sermons-sotties de la época presentan, en la disparatada localización de las palabras del thema, cargas erotizantes o de comicidad deformadora de frases escriturales o pseudoescriturales a base de latinorrios de cocina; cfr. este caso entre los muchos citables: «...furent jadis composees / dedans le fous d'ung beau selier / comme recit sainct Valier / escriptes d'or in lettre jaune / sur ung touneau de vin de Beaune / au quarte livre ad Ephesos / et furent racomptes et dittes / et de nouveau du tous escriptes / Undicesimo ad Hebraeos[25]». Por lo tanto la insistencia con que se justifica el thema en el comentario extraestrófico, con una vuelta a repetirlo en el cuerpo mismo del sermón:

> aquestas palabras, si bien aueis visto
> de mi fundamiento que oistes aora
> Allareis escritas de carbon ahi fuera
> escreuiolas *loco* sin le faltar nada (vv. 51-54),

no puede dejar de ser un signo más de su carácter puramente lúdico, y errada será toda lectura que considere tal metacomentario como información realista[26]. Corrobora tal sospecha saber que era motivo folklórico el escribir en las paredes[27], y Gil Vicente mismo lo explicita en los dos versos siguientes con el refrán:

> segun que dizẽ que *pared cayada*
> *papel de locos* oyreis cada hora (vv. 55-56)[28].

Por encima de la lúdica alusión a una locura gestual de sabor tradicional, que refuerza la 'ironia situacional' del texto, Gil Vicente en el thema y su autocomentario ha introducido otras dos señales connotadoras de su estrategia textual para alertar una vez más al destinatario, en vía preliminar, sobre la descodificación compleja a la que le somete. En efecto hace insistente la aparición explicitada del sema *locura* (cinco veces antes de que empiece el cuerpo del sermón strictu sensu) al mismo tiempo que enmascara icásticamente la estulticia en la forma incorrecta de la frase elegida, que resulta hermética por el neto contraste entre la expresión negativa y positiva de un verbo de voluntad (non volo/volo) y su cierre con una forma reflexiva (defici*or*) totalmente inusual[29].

Si la expresión de la locura amorosa a base de irreconciliables antítesis ha sido un dato sustancial del discurso lírico de todos los tiempos, en el juego conceptual de las 'divisas' e 'invenciones' de los tardíos cancioneros son la norma las cerebrales ingeniosidades de motes lacónicos casi exclusivamente paradójicos: cfr. «Es impossible y forçado», «Haze bien quien mal me haze[30]», en formas también tripartitas: «No sé ni puedo ni quiero[31]». En este contexto es dado encontrar breves composiciones como la siguiente, atribuida a Garci Sánchez de Badajoz, poeta de mítica locura, que aparece comentada en la rúbrica: «Garci Sanchez *estando loco*

puso este mote en la pared: amé y aborresci[32]». Que tuviera o no conciencia el poeta de estar reelaborando en tal mote un famoso comienzo de epigrama de Catullo[33], lo seguro es que lo que queda indicado como expresión de la locura es la convivencia oximórica de dos extremos tan incompatibles. En niveles paremiológicos aparece igualmente censurada como disparate la irreconciliabilidad de opuestos: cfr «Anden y ténganse[34]», y sobre todo «*Kerer y no kerer* no está en un ser[35]», refrán que apunta, aclara y confirma la *locura* de nuestro thema.

Volviendo a él, la traducción literal del fingido predicador:

> En nuestro comun hablar per compas
> sin nadia quitar nin mas añadir
> quieren aquestas palabras dezir,
> *no quiero, quiero, es por demas* (vv. 57-60)

con su *divisio intra* tripartita, es adoptada como andamiaje anafórico del cuerpo del sermón y ha sido aceptada en general[36]. Pero la insistencia que se ha visto al presentar la locura del thema debe llevar a sospechar la improbable transparencia de esa traducción unívoca en favor de intencionales adiciones de otros valores semánticos del enunciado. Sin excluir posibles connotaciones eróticas, tan propias de los sermons joyeux, — que estarían justificadas quizá en este caso por la presencia del *deficio* usado en los Carmina Priapea[37], — ni tampoco una latinización de términos del juego apoyada en el valor de 'querer' por 'pedir cartas' en el juego de naipes[38], me parece segura en el enunciado *Non volo/volo* la superposición anfibológica del sema '*volar* con la imaginación'. El sentido por tanto de la primera parte del mote en latín sería: «No me voy por las ramas», «no pretendo tratar cuestiones excesivamente elevadas en mi contra-homilía»; tal lectura encuentra un apoyo interno en el

texto mismo, en la estrofa XVI, cuando al ir concluyendo la secuencia A, se lee:

> No quiero tocar secretos guardados
> no quiero meterme en diuinas hõduras
> ni quiero *bolar* naquellas alturas
> Do queman las alas los *desassesados* (vv. 121-124)

en donde, con una variación adjetival inusitada[39], son acusados una vez más de locura los comunes predicadores. Los otros dos miembros de la expresión tripartita del thema pueden ser leídos como otras dos isotopías: *volo* connotaría un autoirónico enjuiciamiento del propio *vuelo* que va a ser la larga alegoría que constituye la Pars II[a] de la plática, que llamaré anti-homilía, y *deficior* (= «y cuando vuelo fallo») la definitiva y negativa valoración del resultado del sermón en su totalidad. Este surplús significativo no resulta reñido con la traducción literal sobre la que urde el poeta el cuerpo del sermón sino que, superpuesta, la enriquece y hace que la 'lectura' vicentina del mote confirme el valor lúdico concedido a su latín voluntariamente incorrecto.

Por encima del seguro carácter connotado de burla de los malabarismos en la búsqueda de triparticiones artificiosas con sus petulantes indicaciones de fuentes en las homilías, el thema y su comentario ponen de relieve la especial habilidad vicentina de enredar intencionalmente al destinatario; por el peculiar contacto emisor-receptor obtenido gracias al refuerzo fático que es la sobreentendida ironía[40], el sermón se enriquece de una segunda posibilidad de lectura descifradora puesto que, además de ser una pieza unitaria, cada una de sus tres partes se independiza y se convierte a su vez en prédica autónoma crítico-mimética de los *vuelos* asermonados más censurables en la homilética circunstante.

3.1. Con declarado tono antifrástico («Mediante la gracia del Spirito Sancto / *tres partezicas* hare del sermon» (vv.

61-62), «Y en la segunda, que es lo que quiero / y *muy breuezico* por no os enojar», vv. 67-68) tiene su entrada la secuencia A (estrofas X-XVII) que por registro expresivo y contenido elegidos constituye un bloque compacto. Es la pars destruens o contestación del abuso que se comete en llevar al púlpito reales y difíciles quaestiones disputatae de la época, desprestigiadas algunas, poco apropiadas para ser tratadas a la ligera en cualquier caso:

> No quiero estas dudas porq̃ es escusado
> sobillas ninguno al predicatorio (vv. 109-110)

Con tono asertivo y seguro el arrojado orador invita a *no volar* sobre honduras de la Trinidad, ni sobre misterios acerca de la generatio divina; entre el manojo de serias cuestiones vitandas sabe incluir con habilidad, en caótica mezcla de asegurado efecto cómico, otras cuestiones nada teologales, ahermanadas en la común crĭtica, algunas de ellas verdaderos temas fijos del sistema ideológico vicentino. En concreto es de resaltar su negativo enjuiciamiento de todas las predicciones y adivinaciones, de la mala fe en interpretaciones instrumentalizadas de fenómenos naturales como castigos divinos o manifestaciones de la ira Dei:

> No quiero deziros naqueste sermon
> si fue el diluuio curso natural
> segun los de Grecia, si fue diuinal
> yra sañosa con causa y razon (vv. 117-120);

esta última idea acerca el texto a la tardía carta-sermón en prosa de 1531 que Gil Vicente escribió en defensa de los conversos contra la 'lectura' tendenciosa del terremoto hecha por los monjes de Santarem[41]. Como por entre resquicios aparecen lúdicamente entreveradas otras cuestiones igualmente delicadas y vitandas como la del libre albedrío (vv. 105-108), o las dudas, de facecioso y común

anticlericalismo, sobre «si el Papa si puede dar tantos perdones» (v. 104) o «disputar si el Romano Papado / tiene poderio en el purgatorio» (vv. 111-112). En su juguetona mezcla caótica el orador no deja de intercalar entre los 'secretos guardados' con fervor, ridiculeces comunes en las homilías, como «si era mançana, o pera, o melon» el fruto vedado (vv. 115-116), o la edad o estatura de los héroes de la antigüedad (vv. 129-130 y 133).

La insistencia con que el conjunto del segmento A alude a la terminología escolástica confirma, como han reconocido todos los críticos, su carácter de crítica explícita contra los excesos metafísicos y el tono exageradamente especulativo en el púlpito. Pero al mismo tiempo, y por encima de ello, se percibe como segunda intención una toma de posición más sutil contra la general petulancia de los necios-de-todo-el-año en las controversias doctrinales y contra la seguridad de sus mil razones ante cualquier argumento, sobre todo en sus tentativas de interpretación de los misterios y arcanos impenetrables; la postura vicentina corrobora sin explicitarlo su conciencia de la impotencia de la razón ante los dogmas, que requieren fe y no aclaraciones racionales. Con transparencia lo deja entender en la pareja de versos que como colofón cierra esta Pars I[a]:

> *Ni quiero ser cierto ni ser adeuino*
> quien fue el primer juez en Vaena (vv. 135-136);

en ellos recapitula con sencillez las dos actitudes criticadas en los necios seguros de si mismos que pretenden dar respuestas definitivas sobre argumentos incuestionables, o leer el futuro y los misterios de la fe como los de la naturaleza. Tal postura no supone ni mucho menos una punta de incredulidad o visión crítico-racional, originalidad ni modernidad de pensamiento — y Febvre nos enseña a convencernos definitivamente[42] —, sino más bien un acogerse al lugar

común, hasta registrado entre los motivos folklóricos, según el cual es locura pretender llegar a comprender lo inefable o interrogarse sobre cuestiones inescrutables[43]. En su contra-homilía el insolente loco lego, aunque con tono divertido y burlesco, ha sabido expresar grandes verdades.

3.2.0 La secuencia B va unida a la A por las estrofas-bisagra XVIII a XX, eslabones de transición entre ambas; en ellas una nueva carga de ambigüedad vuelve a aparecer y las engarza con las tres primeras del exordio. Al anunciar en el v. 145 el orador que va a hablar «con grande querella», señala de entrada un cambio de tono para la Pars II[a]. En contraste con lo que había sido enunciación directa y simple en A, ésta, que va a ser su paródica pars construens, presenta una enunciación retóricamente manipulada; el objeto de burla crítica en aquélla había sido el contenido de las homilías pedantes mientras que en ésta, verdadero segundo sermón, va a ser el estilo oratorio adocenado y ridículamente recargado de excesos de malentendida elocuencia.

3.2.1 La burla arranca con la nada trágica mención del diablo del que es víctima el género humano:

> quiero deziros de parte de Dios
> y de Sancta Maria que anda con vos
> y comigo el diablo a la çacapella.
> Quiero deziros que moça y vieja
> y viejo, y moço, monja, y frayle
> todos andamos al son de su bayle
> vos, y yo, y aquel, y aquella (vv. 146-152)

para pasar a un súbito juramento con función hiperbólica con que convencer por «las ordenes que recebi / y al sacramiento que oy celebre» (vv. 153-154) del estado general de abandono del mundo, superior al de cualquier

otro tiempo pasado. Ahora bien, con tal juramento, que es un recordatorio irónico-antifrástico del carácter fingido de su plática, el tono profanador resulta puramente aparente y se desmorona por ser un jurar sobre falso que anula la blasfemia de superficie.

3.2.2. La secuencia B, precedida por esta fuerte llamada de alerta de la función fática, se presenta como la verdadera homilía del fingido orador, jugada según una clara tensión irónica entre lo que se expresa y lo que se pretende significar, tensión de la que avisan los connotadores irónicos y el contexto en general: connotadores son en este caso el lejano *volo* del programa inicial del thema que ahora tiene su inicio anafórico, y el aire de reprimenda endiablada con que se pinta el orador («a la çacapella») a la hora de expresarse de modo personal y convincente. Objetivo no declarado, deducible por antífrasis irónica[44], van a ser algunas llamativas ridiculeces predicatorias como los excesos hiperbólicos, la mezcla de recursos tan impropios como las fórmulas de juramento en cuanto técnica suasoria, las exageradas exclamaciones. Reviste la secuencia B el carácter de modelo práctico propuesto como anti-sermón por el orador lego contra lo que en A había criticado en vía teórica. Se convierte, pues, en verdadera parodia. Y como toda parodia refleja especularmente su modelo[45], el *vuelo* vicentino se presenta embutido de invocaciones, ristras de vocativos, construcciones recargadas de galas de trovar como redobrados, encadenados, retrocados[46].

3.2.3. Puesto que B es, respecto del *Sermam* en su totalidad, la Pars II[a] y las *artes* aconsejaban incluir en ella algún exemplum con aplicaciones alegórico-tropológicas, Gil Vicente sigue el plan reglamentario y como historia o motivo transpositivo escoge el tópico de la proximidad inminente del Día del Juicio anunciada por las 'señales' deducibles de la

relajación de las costumbres. El argumento elegido no puede carecer de intencionalidad. Es un motivo que, en la versión incluida en esta secuencia, presenta una complejidad ilustrada recientemente por Reckert quien, analizando algunos aspectos de la cultura vicentina, ha señalado entrecruzamientos y contaminaciones de temas en los sermonarios de la época inmediatamente precedente. En especial ha demostrado el deslizamiento y cruce del topos de los *Quindecim signa* que precederán al fin del mundo con el de la muerte del alma según los *signa* de la muerte del cuerpo[47]. Reckert señala la presencia del doble tema, apuntado de refilón en obras como los Autos *da Feira* o *Sibila Casandra,* o la segunda *Barca*, y tratado de lleno precisamente en este segmento B del *Sermam* donde Gil Vincente-predicador elabora una ecuación alegórica entre algunas señales de la agonía del Cuerpo Humano y la agonía del Mundo. «Coincidencias de andamiaje ideológio» — señala prudentemente Reckert — con la fuente latina, y anota las variaciones entre los quince signos en ella y su reducción a nueve señales en el *Sermam* así como otras notables diferencias de enfoque y énfasis entre ambas obras. En su rastreo de perfectas equivalencias registra algunas algo forzadas, sobre todo cuando considera la microsecuencia de las señales IV y V del *Sermam,* en las que el parecido con la homilía latina es nulo, como resumen de elementos genéricos del conjunto de las quince señales[48]. Sin embargo lo que ocurre es que esa microsecuencia irregular o falta de parecido con la fuente es el momento más original, como se verá, del texto vicentino, elaborado intencionalmente de modo ambiguo y burlesco una vez más según la capacidad del autor de barajar alusiones críticas solapadas, bonachonas pero reales.

3.2.4. En cuanto parodia de sermones conocidos, y quizá abusados, la secuencia B presenta una bitextualidad cuyo sentido completo se deduce por contraste con la forma

subyacente parodiada[49]. El predicador ostentosamente comenta el sentido alegórico y su automática equivalencia en el plano traslaticio de cada una de las nueve señales de la muerte del cuerpo que va a presentar. Véase la primera (pérdida del gusto en el agonizante):

> En quatro manjares de grande sabor
> se mantiene el mundo de necessidad
> el vno es justicia, el otro verdad
> el otro es la fee, el otro el temor.
> Y pues perdio el gusto deste su dulçor
> yo tales manjares cobro tal fastio,
> ya os juro señores neste habito mio
> que nunca jamas sane su dolor.
> Oo mundo, señal es de tu perdimiẽto
> perdieres el gusto de tantas dulçuras
> oo euangelios, Sanctas Scripturas
> como os hazen molinos de viento.
> Acudi al mundo que estaa en passamiẽto
> no puede biuir, ya no gusta nada (vv. 177-190).

La serie de las nueve homologaciones presenta, como piloto indicador de la presencia de un nuevo elemento crítico interpuesto, una quiebra intencional de la automática identificación enfermo = mundo; precisamente en las señales IV y V, semánticamente ligadas entre sí, con sintomática presencia de un mayor número de lusismos, la equivalencia se amplía en enfermo = mundo = iglesia y el texto incluye un ataque contra la simonía y el apego a los bienes materiales por parte de las altas jerarquías eclesiásticas. El sintagma *apañar la ropa* sobre el que se basa el juego textual que vamos a ver presenta la acepción, señalada sólo por Vieira, de «acto do moribundo que expira»[50], ausente en los repertorios lexicográficos castellanos; es por tanto un calco o lusismo léxico. Elegido para señal IV, se convierte en eje semántico de dos de las estrofas más repletas de figuras retóricas

construidas sobre los sentidos posibles de cada uno de los elementos aislados del sintagma, por un lado *apañar* en su acepción de 'apoderarse impropiamente, robar' y *ropa* en su valor arcaico de colectivo 'botín', 'bienes materiales'[51]:

> El quarto señal apaña la ropa
> la ropa que halla, agena y la suya
> la suya y agena, no pregunta cuya (vv. 225-227);

la alocada vida y alocada muerte del alegórico mundo se transfiere a la Iglesia:

> apaña y no sabe ya lo que se toma
> apaña la ropa la casa de Roma
> apaña la manta de qualquier partida (vv. 238-240).

La señal siguiente empieza con la nota cómica de una llamada del orador al público para que no se duerma:

> El quĩto señal, oo no me duermalguno (v. 241)

en donde la ironía situacional con su mímesis gestual está funcionalizada para señalar la inminencia de un pullazo y dar entrada a un momento de verdadera teatralización ulterior del texto. El reprensor recita en estilo directo la irónica alegoría que está elaborando y, para evocar el desasosiego de la fingida agonía, se identifica con el mundo-moribundo:

> Impaciente y muy importuno
> no estoy bien aqui, quierome yr daqui
> adõde, alli,oo que señal de passo fortuno [...]
> quiero me vestir, quiero me lleuãtar (vv. 245-249).

Inquietud e impaciencia físicas aluden, en ulterior grado metafórico, a las ambiciones alocadas e irrefrenables:

> Oo lleuantadme, quiero ser conde
> quiero señoria, conde, y donde (vv. 250-251).

El climax creciente en la representación de la ambición culmina en una punzada más fuerte aún sobre la venalidad desmesurada de los clérigos; también en esta ocasión el sermoneador, con ironía verbal sobre la situacional, juega del vocablo aprovechando posibles anfibologías como potencialidades expresivas de los términos aislados de algunos sintagmas, aun a costa de acudir a sentidos arcaizantes. La doble dilogía sobre *renta* y *cama* le permite un curioso salto semántico en el que incluye una punzada crítica. Para mejor percibirlo conviene recordar la estrofa en cuestión:

> No puedo aqui estar ni assossegar
> cuytado que has, o no te contentas
> naciste desnudo, y *en cama de riẽdas*
> no assossiegas, poco has de turar.
> Estos trauesseros quitaldos alla
> no quiero *esta riẽta, dadme vn obispado*
> no estoy cõtento, no estoy bien hechado
> esta cabecera mudalda aculla.
> Bollidme esta cama que muy dura estaa
> no pudo aqui estar ni assossegar
> *quierome yr a Roma, quiero arcebispar*
> quiero ser papa, oo el mundo se va (vv. 253-264).

Gil Vicente en este caso infringe la langue para su juego (¿o confunde expresiones castellanas?), creando incluso para su desliz una anfibología más bien rebuscada y desde luego irónica. Existía la expresión *cama de frenos* en la acepción (derivada del sema *camba*) de 'pierna de las caballerías' y en plural 'barretas del freno en que están asidas las riendas'[52]; por otro lado *cama de cordeles* indicaba un tipo de yacijo[53]; pensando que *riendas* son las correas que asen las *camas del freno*[54] Gil Vicente lleva a cabo una doble sustitución basada en la homonimia de *cama* y en el reemplazo sinonímico de *freno* por *rienda*:

cama de frenos → riendas = cama de riendas
↓ cama de cordeles ↓ renda → rienta

Una vez desplazada al campo semántico 'lecho de muerte' la expresión *cama de riendas*, automática es en el genitivo la sustitución *rienda* → *renda* → *renta*[55] y la superposición del segundo sentido dilógico de 'beneficio material'. Sobre este término como transpositor semántico se acaba de construir el resto del clima ascendente de las ambiciones entre eclesiásticos. Es de notar el lusismo *arcebispar,* única aparición en la obra vicentina[56].

El resto de la secuencia temática B sigue el riguroso paralelismo alegórico indicado y se concluye con un par de estrofas-comentario (XL y XLI) en las que como colofón el predicador insiste en su ataque contra el clero, confirmando la importancia de los elementos introducidos en las señales IV y V comentadas y la identificación agonía del mundo = agonía de la iglesia.

3.2.5. Junto al carácter de remedo paródico, aprovechado como vehículo para la expresión de agresividades críticas atenuadas por el componente lúdico, se debe sospechar otro tipo de intencionalidad en la elección del topos de la inminencia del fin del mundo como tema para el antisermón. Un pasaje del *Auto da Mofina Mendes* puede confirmarnos la sospecha. Concluida la escena pastoril con Mofinha, las virtudes alegorizadas teatralizan un *Laudate Deum* ofreciéndole a la Virgen velas alegóricas en el momento del parto:

> *Todo o mundo estaa mortal*
> posto em tam escuro porto
> de huã cegueyra geral,
> que nem fogo *nem sinal*
> nem vontade, *tudo he morto* (*Copilaçam*, fol. XXIV v.)

María solicita la vela de la esperanza «cuyo pauio he a saluaçao / e a cera o poderio / que tem o livre albedrio / e o

lume a perfeiçao», con lo que provoca esta crítica contestación de San José:

> Senhora não monta mais
> semear milho nos rios
> que *querermos por sinaes*
> *meter cousas diuinaes*
> *nas cabeças dos bogios* (*Copilaçam,* fol. XXIV v.)

Se trata de una más de las racionales y escépticas tomas de posición vicentinas contra las artes divinarorias, ya parodiadas en las burlas de las nueve señales del *Sermam.* Curiosamente en el *Auto* el tema va acompañado de un pasaje acusatorio contra la simonía y avaricia de los clérigos en los mismos términos vistos en la homilía:

> Mandaylhe ascender cãdeas
> que chamem ouro e fazenda
> e vereis baylar baleas
> porque yram tirar das veas
> o lume com que sacenda,
> e a gente religiosa
> mandalhes vellas *bispaes*
> a cera, de *renda* grossa
> os pauios de casaes
> e logo nam poram grosa (*Copilaçam* fol. XXIV v.-XXV).

Dignos de notar son sus dos juegos léxicos paralelos, la creación adjetival *bispaes* y el uso del abstracto por concreto alegorizado de *renda.*

3.2.6. Diremos, pues, que la secuencia B, el *vuelo* predicatorio del sermoneador fingido, ha sido centrado sobre el tópico de la imminencia del fin del mundo con la clara intención de criticarlo como una más entre las formas de predicación a-racional o de lecturas del futuro inaceptables en el código ideológico vicentino. Es una idea expresada con

insistencia en varios niveles de la obra vicentina[57], que resalta la tolerancia y falta de fanatismos en el dramaturgo. La ironía, conjugada en esta segunda secuencia con la parodia, ha hecho posible la expresión de una visión crítica, sin agresividades, de los vicios avulgarados del púlpito, de sus recargados oropeles inútiles para la edificación, y al mismo tiempo ha señalado lúdicamente un tema vitando por su peligrosa o inútil irracionalidad.

3.3. El segmento C del sermón, el más corto de los tres, es de carácter una vez más distinto. Va introducido por otra estrofa-bisagra (la XLIII) que, al presentar al mundo que va «de cara atras», alude con doblez de sentido y como ulterior colofón de la larga alegoría precedente, a la salida del muerto-mundo: ir «de cara atrás» es el equivalente del tradicional «salir con los pies por delante» con que se indica la salida de casa en ataúd. Pero al mismo tiempo la expresión subraya la subversión en que anda el mundo real, dando así entrada a las tres solas estrofas que forman C y que son una maraña de variaciones del topos del mundo al revés. Las anulaciones de sentido propias de tal módulo, verdaderos 'disparates', enmascaran entre sus contrasentidos algunas verdades incrustadas como crítica jocoseria, y debieron ser de comprensión difícil en verdad a juzgar por las incorrecciones que el texto presenta en este punto[58]. Entre las inutilidades cotidianas del subvertido mundo, de regusto quevedesco, («es por demas vestirse de gala / la vieja arrugada sin muela ni diente / [...] es por demas dieta al goloso / [...] es por demas buen peyne al tiñoso» vv. 349-354) aparece una verdad tan crítica como ésta:

> es por demas pedir al Judio
> que sea Christiano en su coracon
> .....
> que es por demas al q̃ es mal Christiano
> doctrina de Christo por fuerça ni ruego (vv. 356-362).

¿No estaremos por segunda vez en el texto ante una postura en defensa de los conversos? Es sin duda el segmento C una confirmación del sano sentido común del *loco*, de su falta de fanatismo y de su paradójica racionalidad afirmada contra los disparates del mundo circunstante.

No falta sorpresa final en el *Sermam*, manifestación ulterior del continuado contacto con el receptor ejercitado hasta el momento último en que se produce la ruptura en su expectativa lógica. Entre las llamativas inutilidades recordadas el orador va mezclando verdades de tono moralizador («es por demas reprender maldad / [...] es por demas loar la bondad» vv. 368-370) que preparan el automático reconocimiento de la superfluidad de toda homilía:

> es por demas quebrar la cabeça
> es por demas que tanto se os daa (vv. 371-372),

negación rotunda de la eficacia práctica de la predicación. Ultima lúdica deducción entre las comunes esterilidades:

> es por demas y aqui concluyo
> es por demas aqueste sermon (vv. 373-374).

Es su extrema y sumamente ambigua autoanulación que, en nueva ironía situacional, remite automáticamente a la inicial, y niega todo lo dicho a lo largo del texto.

4. La estrategia global del discurso polivalente de la pregação confirma su complejo eje articulador en el oxímoron de la locura sabia. El proceso crítico de 'desambiguación', conducido por el hilo sutil de una forma irónica fundada en la situación objetivamente festiva del ignorante que se atreve a decir verdades, ha puesto de relieve, por disimulada y atenuada que sea, una actitud decididamente hostil a las elucubarciones vacuas y a las interpretaciones arbitrarias vistas como hueras adivinaciones. Ha quedado al

descubierto una implícita toma de postura adversa a los excesos de rigor y a la falta de racionalidad de la iglesia respecto a problemas morales prácticos como el de la tolerancia hacia los cristianos nuevos, o como la permitida confusión que producen entre la 'gente menuda' los malos sermones repletos de *vuelos* incomprensibles que no tocan los problemas reales y acuciantes en un mundo al revés. Sin embargo en su superficie el sermón quiere ser una doble y divertida parodia mimética tanto de los predicadores adocenados y gritones como de los engreidos y pedantes, hueros falsos y locos en su sabiduría necia.

5. ¿Podemos advertir en este trasfondo un recuerdo del *Moriae encomium?*. La más genial de las obras del humanista flamenco es a la vez la más genial de las parodias contra los sermones y las falsas petulancias de su época. Moria, al presentarse inicialmente en su famoso 'eulogio', se define contrastivamente como 'no necia' contra los 'sabios maestros de locura'[59]; decide inventar su oración improvisándola y no como prueba de ingenio[60], negándose explícitamente a usar demostraciones y a explicarse por definiciones ni particiones[61]. Al considerar entre los varios niveles de estulticia el de los teólogos, los juzga locos precisamente porque intentan explicar los arcanos y misterios insondables de la fe[62]; al ridiculizar la predicación aplebeyada de los franciscanos hace burla de sus excesos de pegadizo escolasticismo y de sus abusos alegóricos[63]; el final abierto de su oración, invitando al auditorio a beber y manifestando su duda sobre la validez de lo dicho, resulta ser una anulación del sermón mismo.

No pienso afirmar con todo esto que en Gil Vicente al escribir su *Sermam* actuara como modelo inmediato la *Moria*. Los puntos de contacto entre uno y otro escritor corresponden sin duda a lugares comunes de la literatura satírica de todo el medioevo. Pero no deja de ser curioso el

parecido de algunos rasgos de estructura, y no será inútil dejar señaladas las coincidencias concretas que parecen sobrepasar las simples afinidades conceptuales y coetáneas. Choca, por ejemplo, el paralelismo entre algunos argumentos aducidos por Erasmo al ilustrar la locura de quienes osan penetrar los misterios teológicos y algunos momentos del sermão[64]; o la concomitancia con la crítica erasmiana de las predicciones y de las forzadas interpretaciones de fenómenos naturales[65]; o el idéntico enjuiciamiento irónico sarcástico — en este caso en el Coloquio *Evangeloforo* — de los predicadores como nuevos profetas que pontifican la incumbencia del fin del mundo leyéndolo en inexistentes señales[66]. La conclusión misma de la secuencia B, con su confirmación de no querer «ser cierto ni adiuino», está en la linea de la defensa erasmiana de la 'locura en Dios': es loco en Cristo quien ignora la presunción de la ciencia, la pedantería del escolasticismo y las orgullosas especulaciones metafísicas[67]. Y hasta se podría comparar la duda vicentina sobre la sincera conversión del judío con la aserción erasmiana de que a los heréticos se les convence discutiendo[68].

Gil Vicente era sin duda «portador de un anticlericalismo enraizado desde mucho tiempo atrás en el pueblo», y «no tenía necesidad ni de Lutero ni de Erasmo para mofarse de las bulas, jubileos, gracias y beneficios con que Roma traficaba[69]». Las afinidades y coincidencias subrayadas serán las convergencias inevitables de dos mentalidades abiertas y racionales respecto a debates y fermentos de la época y no deben suponer a la fuerza adhesiones doctrinales, entre otras cosas porque el *Moriae encomium* como los *Colloquia* son las obras a-doctrinales del humanista. En el caso de que se hipotizara una responsabilidad de las obras aludidas, habría que posticipar la fecha de composición de la pieza representada en Abrantes[70], como por otra parte sugeriría su vinculación conceptual con el sermón-carta de 1531 contra los monjes de Santarém.

Note

1. Cfr. L. Stegagno, *Il Pater Noster farcito: interpretazione di un passo di Gil Vicente*, en «Annali dell'Istituto Universitario Orientale». Sezione Romanza, Napoli, III, 1961, pp. 191-198, ahora incluido en *Ricerche sul teatro portoghese*, Roma 1969, pp. 157-171.

2. Lo indicaré con SA y lo cito según la Reimpressão facsimilada de la *Copilaçam de todas las obras de Gil Vicente*... Lisboa 1562, Publicações da Biblioteca Nacional. Reimpressões, III, Lisboa 1928.

3. C., Michaëlis, *A censura inquisitorial e o teatro portugues*, en *Notas vicentinas*, ed.da Revista de Ocidente, Lisboa 1948, pp. 565-596 (p. 577).

4. J. De Carvalho, *Os sermões de Gil Vicente e a arte de pregar*, en *Estudos sobre a cultura portuguesa do século* XVI, II, Lisboa 1948, pp. 205-339.

5. C. Michaëlis en el largo capítulo *O latinista* de las *Notas* cit., IV, pp. 235-320 en donde estudia la cultura intelectual del escritor.

6.. I.S. Révah, *Les sermons de Gil Vicente*. En marge d'un opuscule du prof. de Carvalho. Lisbonne 1949.

7. *Ibidem* pp. 43-44. Discute el modo oportuno de evaluar el europeismo cultural vicentino, por encima de citas o remites directos o alusiones inconscientes, Stegagno en el trabajo cit. pp. 164-165, así como S. Reckert, *«Bajo el signo del latín»*. (Cultura literaria de Gil Vicente), en *Studia Hispanica* in honorem Rafael Lapesa, III, Madrid 1975, pp. 391-403 y ahora incluido en el vol. *Gil Vicente: espíritu y letra*, Madrid 1977.

8. J. De Carvalho, *ob. cit.* p. 228.

9. *Ibidem* p. 229.

10. Révah, *ob. cit.* p. 23 que remite a una afirmación precedente de C. Michaëlis, *Notas* p. 227. El esquema regular que prevalece en 41 de las estrofas es la copla castellana de dodecasílabos, con las vacilaciones rítmico-silábicas propias de la norma de la época, de tres rimas y pausa de sentido entre las dos semiestrofas de cuartinas ABBA:ACCA; pocos son los casos de rima alternada en la segunda semiestrofa (estr. XXXI = ABBA:ACAC y estr. XLVI = ABBA:CACA) (en esta última quizá el sentido exija altèrnar los vv. 369 y 370, en cuyo caso el esquema quedaría regular). Frente a un único ejemplo de dos rimas solas (estr. XIV = ABBA:ABAB), presentan cuatro las estr. VIII, XXXIV, XLI así como las XLIV y XLV, aparentemente las más irregulares del texto, las únicas que en la versión de la *Copilaçam* presentan sendos versos de pie quebrado intercalados entre el cuarto y el quinto de ambas estrofas; ahora bien, ambos quebrados interrumpen la octava y alteran con su innecesaria redundancia el sentido, o por lo menos no lo aclaran mientras que

destruyen la estructura anafórica y la función sintáctica de los vv. 361-362, que deben quedar unidos a los vv. anteriores. Igualmente parece añadidura arbitraria de los editores de la *Copilaçam* de 1562 el v. 313 intercalado entre el final de la estr. XXXIX y XL, totalmente innecesario según la sintaxis y el regular sistema estrófico del texto en su totalidad. Los tres versos quebrados deberán ser muy ponderados en la futura edición crítica del texto.

Además de los lusismos propios del sistema lingüístico del 'castellano de Portugal', como lo llama felizmente Teyssier, (falta de diptongación: *erro* v. 7; *nostra* v. 48; *pudo* v. 262; exceso de diptongación: *sacramiento* v. 154; *fundamiento* v. 52; *tormiento* v. 212; *contienta* v. 243; aféresis: *neste* vv. 96-214; *naqueste* vv. 117-138; alternancias R > L: *flayres* v. 326; lusismos morfológicos: *pareça* v. 369; lusismos léxicos: *arcebispar* v. 263; *nadia* = 'nada' v. 58; *nadia* = 'nadie' v. 77; *rïēta* v. 258; confusiones de género: *señal* (masc. coincidiendo con femenino) vv. 166, 167, 172, 173, 225, 241, 297, 307), el SA confirma el compromiso peculiar luso-español propio de los portugueses que escribían castellano, del que son especial y evidente ejemplo la equivalencia en rima *-ella / -eja* = *çacapella / vieja / aquella / querella* vv. 145-149 y dos casos de rima imperfecta: *fuera* del v. 53 donde debiera aparecer la forma portuguesa *fora* por exigencias de rima *-ora*, y *tuue* en el v. 286 en lugar de *teve* requerido por la rima con *deve*. 'Encantos de imperfección' diremos con palabras de Celso Cunha en su conocido trabajo *Regularidade e irregularidade na versificação do Primeiro Auto das Barcas de Gil Vicente*, en *Studia Philologica*. Homenaje a D. Alonso, I, 1960, pp. 459-479.

11. Revah, *ob. cit.* p. 35.

12. Reckert *art. cit.* p. 27 matiza más su valoración reconciéndole algunos méritos al trabajo de Carvalho y un mayor grado de cultura al poeta.

13. Me refiero en especial a la sottie y a los monólogos y diálogos franceses de finales del s. XV y del XVI y a las clasificaciones de E. Picot, *Le monologue drammatique*, «Romania», XV, 1886, pp. 358-422, XVI 1887, pp. 440-542 y XVII 1888, pp. 207-275, y de J.C. Aubailly, *Le monologue, le dialogue et la sottie*. Essai sur quelques genres drammatiques de la fin du moyen âge et du début du XVI siècle. Paris 1976.

14. Cfr. Th.M. Charland, *Artes praedicandi. Contribution à l'histoire de la Rhétorique au moyen âge*. Otawa 1936 y J.J. Murphy, *Rhetoric in the Middle Ages*. A History of Rhetorical Theory from S. Augustin to the Renaissance. University of California Press, Berkley-London 1974; E. Gilson, *M. Menot et la technique du sermon médiéval*, en *Les idées et les lettres*, Paris 1955, pp. 93-154.

15. Encuentro recogido el refrán en el *Diccionario de Autoridades* (s.v. *bragas*) en la versión «Viose el villano *en bragas de cerro*, y fiero que fiero» y «Viose el perro en bragas de cerro, y no conoció a su compañero» para ilustrar la soberbia de persona humilde elevada socialmente; en ambas el complemento de materia *de cerro* indica 'tejido de lino'; la variante vicentina *b. dacero* supone una etimología popular que no encuentro en los repertorios.

16. Recogida por Rosales y Mal Lara, cfr. *Refranero general ideológico español* compilado por L. Martínez Kleyser, Madrid 1953, en los sectores temáticos de *locos* y *necios* en donde aparecen todos los refranes que cito a continuación.

17. Ello podría justificar eventualmente la indicación de la rúbrica del *Sermam* sobre su representación el día de Navidad, momento de fiestas semiprofanas con ritos subversivos en las iglesias según costumbres poco comprendidas hoy: cfr. entre otros el clásico libro de J. Caro Baroja, *El carnaval.* (Análisis histórico-cultural), Madrid 1965.

18. Me parece oportuno usar la terminología propuesta en los trabajos que componen el n° 36 de «Poétique» 1978, sobre todo el de D.C. Muecke *Analyses de l'ironie*, pp. 478-494.

19. Cfr. H. Arden, *Fool's Plays.* A Study of Satire in the Sottie. Cambridge Mass. 1980, p. 165.

20. Cfr., además del estudio citado en la nota anterior, J. Lefebvre, *Les fols et la folie.* Étude sur les genres du comique et la création litteraire en Allemagne pendant la Renaissance, Paris 1968, y W. Kayser, *Praisers of Folly: Erasmus, Rabelais, Shakespeare,* Cambridge, Mass. 1963, por no citar más que dos clásicos entre la rica bibliografía sobre las figuras que usaron con genialidad el topos; en especial en el último trabajo cit., pp. 165 y ss. se pone de relieve la ambivalencia que lo hizo propio para la expresión del cambio de valores en la sociedad en momentos especialmente conflictivos.

21. Trata de la parodia litúrgica de las oraciones, y de la frecuencia del Ave María y salutatio angélica como constante en los sermones burlescos, P. Camporesi, *La maschera di Bertoldo.* G.C. Croce e la letteratura carnevalesca, Torino 1976, pp. 171 y ss. De las muchas 'farciturae' de oraciones en la obra vicentina habla C. Michaëlis, *Notas* cit., pp. 241 y ss y Teyssier, *ob. cit.*, pp. 450 y ss.

22. Sobre todo a partir de las codificaciones de finales del siglo XIII; cfr, además de los textos citados en la nota 14, J. Chapman, *Juan Ruiz's learned sermon* en *Libro de Buen Amor's Studies* edited by G.B. Gybbon-Monypenney, London 1970. L. Beltrán, *Razones de Buen Amor.* Oposi-

ciones y convergencias en el Libro de Buen Amor, Madrid 1977, pp. 34-35 y M. Zinck, *La predication en langue romane,* Paris 1976.

23. Cfr. Picot, *ob. cit.*, pp. 359 y ss; Camporesi, *ob. cit.*, cap. II «Le prediche del Dottor Papparia», pp. 168 y ss; Aubailly, *op. cit.*, pp. 40 y ss.

24. Michaëlis, *Notas* cit. pp. 230 y 232-233; para Carvalho es anónima e insensata y priva al sermón de autoridad, con lo que evita la mancha del ministerio del púlpito, cfr. *ob. cit.*, pp. 230-233; A.J. Saraiva, *Para a historia da cultura portuguesa,* II, Lisboa 1961, p. 303 sostiene que las incorrecciones vicentinas son todas voluntarias. Gil Vicente usa la forma *Nolo* en varias ocasiones; cfr. Michaëlis, *Notas* cit., p. 231. La forma *Non volo* era corriente, sin embargo, en refranes latinos medievales, cfr. «Non volo nec valeo placidum reddere cunctis / sed volo, si valeo, posse placere bonis» en H. Walter, *Lateinische Sprichwörter und Sentenzen des Mittelalters in Alphabetischer Anordum,* Götingen 1965, vol. II. 3 Proverbia sententiaeque latinitatis medii aevi, n. 18720a.

25. Sottie citada por Aubailly, *ob. cit.*, p. 70; cfr. otros casos como la sottie n. 30 de la col. Picot y ejemplos italianos en Camporesi, *ob. cit.*, pp. 267.

26. Lo hace Carvalho, *ob. cit.*, p. 230.

27. Cfr. S. Thompson, *Motif-Index of Folk-literature,* Helsinki 1934, J. 168.

28. Cfr. «Pared blanca, papel de locos» en Vallés, Rosales y Mal Lara; «Pared blanca papel de necios» en Correas; «Una pared blanca sirve al loco de carta» en Rosales y Mal Lara; cfr. *Refranero general* cit. s.v. *papel.*

29. No recogen la forma en -ior ni el *Thesaurus linguae latinae,* ni el *Glossarium* de Ducange, ni el *Mediae latinitatis lexicon minus* de Niermeyer, ni el *Oxford Latin Dictionary;* sólo la forma transitiva y reflexiva en -io aparece en R. Pichon, *Index verborum amatorium,* Paris 1902.

30. Textos de Quirós y Soria respectivamente, n° 587 y 551 del *Cancionero castellano del siglo XV* ordenado por. R. Foulché Delbosc, vol. II, Madrid 1915.

31. *Ibidem* n° 548, de Soria.

32. P. Gallagher, *The Life and Works of Garci Sánchez de Badajoz,* London 1968, texto n° 1, p. 51.

33. Precisamente «Odi et amo. Quare id faciam, fortasse requiris / Nescio. Sed fieri sentio, et excrucior», n° LXXXV de G.V. Catullo, *Il libro,* ed. a cura di G.B. Pighi, Torino 1974. No lo anota Gallagher.

34. Rosales y Mal Lara, cfr. *Refranero general* cit.

35. Cfr. G. Correas, *Vocabulario de refranes,* ed. L. Combet, Bordeaux 1967, s.v. *kerer.*

36. Michaëlis, *Notas* cit. IV, p. 104 n., sobre la base de que lo que dicen los locos contiene a veces filosofía profunda, lee el v.: «No quiero, quiero, todavia defaleço» = «o espirito está pronto, mas a carne desfalece». Lectura rebatida por Carvalho, que reivindica su sentido puramente literal, cfr. *ob. cit.*, p. 233.

37. Cfr. *Carmina ludrica romanorum. Pervigilium veneris. Priapea.* Ed. E. Cazzaniga, Torino 1959 passim, y el *Index* cit. en la nota 29.

38. Cfr. Aut: «En el juego vale aceptar el envite».

39. No encuentro el adjetivo con el prefijo privativo; sólo *assesado* en Torres Naharro, recogido también en elTLex. con atestaciones tardías desde Covarrubias.

40. Pone de relieve la importancia de la ironía como especial componente de la función fática, sobre la base de recientes indicaciones metodológicas, M. Pagnini, *Pragmatica della letteratura,* Palermo 1981, p. 30, indicaciones por otra parte igualmente comentadas en el n° 36 de «Poétique» cit.

41. Es la *Carta que Gil Vicente mandou de Santarem a El Rei D. Joao III, estando S.A. em Palmela sobre o tremor de terra que foi a 26 de Ianeiro de 1531, Capilaçam* fol. CCLVII. Reconocida es la moderación del juicio vicentino sobre los hebreos y la mesura de su sátira: cfr. Teyssier, *ob. cit.*, p. 208.

42. L. Febvre, *Il problema dell'incredulità nel secolo XV.* La religione di Rabelais. Torino 1978.

43. Thompson, *ob. cit.*, J. 21.6 y J. 21.14.

44. Según el peculiar estatuto del texto irónico: cfr. B. Allemann, *De l'ironie en tant que principe littéraire,* «Poétique» n. 36, pp. 385-398 (388) y D.C. Muecke, *Analyses* cit., ibidem pp. 478-494.

45. Cfr. M. Corti, *Il viaggio testuale,* Torino 1978, p. 240 y *Modelli e antimodelli nella cultura medievale,* en «Strumenti critici», 35, 1978, pp. 3-30.

46. Precisamente remite a estas estrofas Teyssier en el párrafo 'Ironía y sátira como parodia de la elocuencia', pp. 473 y ss. de su *ob. cit.*

47. Cfr. Reckert, *art. cit.*, pp. 171-194.

48. *Ibidem,* p. 189.

49. Cfr. L. Hutcheon, *Ironie et parodie: stratégie et structure,* «Poétique» cit., pp. 467-77.

50. D. Vieira, *Grande dicionario portuguez ou Thesouro da lingua portuguesa,* Porto 1871-1874, s.v. *apanhar;* incluye el sintagma *apanhar a renta* documentándolo con otro texto vicentino: «A renda que apanhais / o melhor que vos podeis / mas Igrejas nao gastais / aos proves pouco dais / nao se que lhe fazeis».

51. Cfr. DCELC que documenta el sentido de 'robar' en Vieira; cfr. también en TLex. Covarrubias: «Vale arrebatar subitamente de alguna cosa [...] Vale hurtar alguna cosa a vista de su dueño y vale tanto como apañar de puño».

52. Lo documenta el DCELC: cfr. Covarrubias: «[...] porque con las *camas de frenos* recogemos al caballo, tirándole de las *riendas* en que estan atadas a ellas».

53. *Ibidem*, Covarrubias: «y las *camas de cordeles* se pudieron dezir de la palabra camus, cabestro, que es cordel gruesso de que se encordelan las camas».

54. Cfr. *Ibiem*, Covarrubias: «...dixeronse a reddendo porque con ellas se buelve el caballero al cavallo, que no pararia si no se le detuviesse con ella y le hiziesse estar a raya».

55. *Renda* es forma castellana también, agallegada y arcaica, cfr. en DCELC el comentario de Juan de Valdés sobre *render* y *rentar*.

56. No lo recoge Vieira; Teyssier, *ob. cit.*, p. 388 lo cita como lusismo.

57. Señalo especialmente la compleja postura que supone respecto al problema el citado *Auto da Mofina Mendes*. Es un *Misterio* de tipo francés centrado en la lectura de las prefiguraciones de la maternidad de María pero va precedido de un sermón-sottie en el que burlescamente se presenta como grave locura todo tipo de predicciones basadas en pseudoindicios, ya sean lecturas del futuro o de los secretos divinos o de fenómenos de la naturaleza. Gil Vicente parece querer decir en el conjunto del *Auto* que acepta y respeta sólo las prefiguraciones bíblicas referidas a la venida del Mesías. Tal postura es una de las expresiones más claras de su concepto, siempre negativo de cuanto fuera interpretación arbitraria e inmotivada racionalmente. Su máxima condena debe considerarse la tardía carta-sermón citada, donde llega a hablar de sacrilegio: cfr. el pasaje en que explícitamente lo afirma: «que tanto que Deos fez o homen mandou deytar hum pregão no parayso terreal, que nehum Serafim, nem Anjo, nem Arcanjo, nem homen, nem molher, nem sancto, nem sancta, nem sanctificado no vẽtre de sua mãy, nam fosse tam ousado que se entremetesse nas cousas que estam por vir. E depois no tempo de Moses mandou deytar outro pregam, que a nenhum adevinhadeyro, nem feiticeyro nam desen uida; e depois de feyto Deos e homem deytou outro pregam sobre o mesmo caso, dizendo aos discipulos, nam conuem a vos outros saber o que estaa por vir, porque isso pertence aa omnipotencia do padre», *Copilaçam* fol. CCLVII v.

58. Son las estrofas de los quebrados comentados en la nota 11.

59. Citaré por *Moriae Encomium id est Stultitiae Laus*. Ed. C.H. Miller,

en D. Erasmi, *Opera omnia,* North Holland Publishiy Company, Amsterdam-Oxford 1979, vol. IV. 3. (Coll. 1.3.1972); cfr. en la p. 71 el comienzo: «Utcumque de me vulgo mortales loquuntur, neque enim sum nescia, quam male audiat stultitia apud stultissimos»; los doctores serios son apelados con oximórica creación léxica *moro-sofoi* = locos-sabios, cfr. p. 74.

60. *Ibidem,* p. 74: «A me *extemporariam* quidem illam et *illaboratam, sed tanto veriorem* audietis orationem. Id quod nolim existimetis ad ingenii ostentationem esse confictum, quemadmodum vulgus oratorum facit».

61. *Ibidem,* p. 74: «At ne quis iam a nobis expectet ut iuxta vulgarium istorum Rhetorum consuetudinem meipsam finitione expicem, porro ut diuidam, multo minus».

62. *Ibidem,* p. 90: «...praeterea dum arcana mysteria suo explicant arbitratu».

63. *Ibidem,* pp. 162, 164, 166 y passim.

64. «No quiero dar cuenta adonde tenia / Dios este mundo antes de criado», vv. 67-68 del SA, y Erasmo, *Moriae,* p. 146: «qua ratione conditus ac digestus sit mundus».

65. *Ibidem,* p. 144: «delirant [...] tamquam pollice filone metiuntur, dum fulminum, ventorum, eclipsium ac caeterarum inexplicabilium aerum causas reddunt, nihil usquam haesitantes, perinde quasi naturae rerum architectrici fuerint a secretis quasive e deorum consilio nobis advenierint». Cuando se burla de los filósofos dice: «Ii cum nihil omnino sciant tamen omnia de scire profitentur [...] tenebras offundunt imperitioribus. Neque desunt ex hoc genere qui futura quoque praedicant consultis astris ac miracula plusquam magica polliceantur et inveniunt homines fortunati, qui haec quoque credant» (p. 144). Contra las predicciones del futuro como ocupación seria de los moro-sofoi, cfr. en el prefacio: «Alius futura praedicit, alius novas de lana caprima» (p. 68). Alaba a los estultos porque «Non torquentur metu impendentium malorum» (p. 114).

66. Erasmo, *Colloquia, Opera omnia* cit., V. p. 609: «Nam horum temporum prophetae dicunt instare supremum mundi diem [...] Sed unde colligunt in propinquo esse mundi finem?. Quoniam [...] idem nunc faciunt homines quod faciebant inminente diluvio».

67. Cfr. toda la parte final de *Moriae* en que habla de la religión como forma de locura.

68. Lo afirma en su polémica contra las interpretaciones antihistóricas de la Sagrada Escritura, cfr. *Moriae,* p. 185

69. M. Bataillon, *Erasmo y España*. Estudio sobre la historia espiritual del siglo XVI, México 1950, p. 613.

70. A partir de 1512 se disponía de las ediciones latinas de Estrasburgo, Antuerpia y París, aunque no se conozcan traducciones de ámbito hispánico; el diálogo *Evangeloforo* fue añadido a la colección de los *Colloquia* a partir de la ed. de 1529: cfr. *Moriae* cit. p. 38 y ss. con bibliografía actualizada.