

EL LAUDARIO DE ANDRÉ DIAS: ENTRE LAS CANTIGAS GALLEGO-PORTUGUESAS Y LOS VILLANCICOS DE LOS SIGLOS XV Y XVI

MANUEL CALDERÓN CALDERÓN

Como es sabido, la poesía gallego-portuguesa se desarrolló, aproximadamente, entre 1200 y 1350; aunque su último periodo de esplendor fue el reinado de Dom Dinis (1279-1325). Probable heredera de una lírica anterior de transmisión oral¹, incorporó, a su vez, el estrofismo, la retórica y el vocabulario de la canción de amor trovadoresca, cuya influencia, difundida a través de los Cancioneros y pliegos sueltos de la Edad de Oro, originó una nueva tradición poética popular en España e Hispanoamérica².

Entre 1350 y la composición del *Cancionero de Baena* (c.1425-30), no obstante, el gallego-portugués deja de ser paulatinamente la *koiné* lírica peninsular, al tiempo que la cantiga gallego-portuguesa es sustituida, desde el punto de vista métrico, por los géneros de forma fija, como el villancico o la lauda³. A medio camino entre las cantigas profanas gallego-portuguesas y las *laude*, están las *Cantigas de Santa María*, la mayor parte de las cuales, de carácter narrativo, son contemporáneas del prurito de recopilar milagros para uso de predicadores⁴. La necesidad de una estrofa amplia para este

¹ M. Frenk Alatorre, *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*, México, 1975 y «La lírica pretrovadoresca», en *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, I-2, Heidelberg, 1979. «Posiblemente, la lírica pretrovadoresca llegó a recibir forma escrita cuando las composiciones más elaboradas tenían ya cierta difusión y un prestigio indudable» (C. Alvar - V. Beltrán, *Antología de la poesía gallego-portuguesa*, Madrid, 1985, p. 12).

² E. Martínez Torner, *Lírica hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto*, Madrid, 1966; F. Jiménez de Báez, *Lírica cortesana y lírica popular actual*, México, 1969; M. Frenk Alatorre, *Entre folklore y literatura (lírica hispana antigua)*, México, 1971.

³ P. Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du moyen-âge*, Rennes, 1949-53, 2 vols.; R. Lapesa, «La lengua de la poesía lírica desde Macías hasta Villasandino», en *Romance Philology*, VII (1953-54), pp. 51-59; G. Caravaggi, «Villasandino et les derniers trouvadors de Castille», en *Mélanges Rita Lejeune*, I (1969), pp. 395-421. Un excelente resumen de la cuestión es el cap. VI («La herencia de los trovadores») de la *Antología* de C. Alvar - V. Beltrán, pp. 63-71.

⁴ Cfr. G. Contini, *Le opere volgari di Bonvesin de la Riva*, Roma, 1941; J.A. Trigueros Cano, «Bonvesin de la Riva y sus 'Laudes de Virgine Maria'», en *Estudios Románicos*, I

tipo de cantigas impuso un estrofismo constituido por versos muy largos, donde cada hemistiquio es musicalmente independiente⁵. En cambio, las *de loor* son auténticas *laude* a la Gloriosa en las que destaca más claramente que en aquéllas el uso de técnicas comunes a las cantigas profanas.

La mayoría de las *Cantigas* del rey sabio son de *refram* y, sobre todo, predominan las de estructura zejelesca⁶; cosa, por otro lado, que parece haber determinado el uso de esta estrofa en los cancioneros castellanos del siglo xv⁷. Con todo, algunas cantigas están constituidas por un dístico más estribillo (núms. 160, 260, 330 de la ed. de W. Mettmann), al estilo de las cantigas de amigo. Esta forma estrófica va ligada, a menudo, al paralelismo (en una o en ambas de sus dos modalidades: inversión del orden de las palabras y sustitución de una palabra en la rima) y al *leixa-prem*:

Quen bõ dona querrá
loar, lo' a que par non á,
Santa Maria.

E par nunca ll'achará,
pois que Madre de Deus foi ja,
Santa Maria.

Pois Madre de Deus foi ja,
e Virgen foi e seerá
Santa Maria.

E Virgen foi e será;
porende cabo del está
Santa Maria...

También paralelística, aunque ya de tipo zejelesco, es la composición siguiente que cantan *em folia* todos los personajes, al final del *Auto da Feira*, de Gil Vicente:

Blanca estais e colorada,
Virgem sagrada.

(1978), pp. 9-58. Para el origen y características de la literatura de milagros, vid. V. Bertolucci, «Contributo allo studio della letteratura miracolistica», en *Miscelanea di Studi Ispanici*, VI (1963), pp. 5-72; y V. Ebel, *Das altromanische Mirakel. Ursprung und Geschichte einer literarischen Gattung*, Heidelberg, 1965.

⁵ H. Anglés, *La música de las Cantigas de Santa María, de Alfonso el Sabio*, Barcelona, 1943-64, 4 vols.

⁶ H. Spanke, «Die metrik der Cantigas», en Anglés, *ob. cit.*, pp. 189-238; Dorothy C. Clarke, «Versification in Alfonso el Sabio's *Cantigas*», en *Hispanic Review*, XXIII (1955), pp. 83-98; V. Beltrán, «De zéjeles y dansas: orígenes y formación de la estrofa con vuelta», en *Revista de Filología Española*, LXIV (1984), pp. 239-266.

⁷ C. Alvar - V. Beltrán, *ob. cit.*, p. 68; V. Beltrán, *La canción de amor en el otoño de la Edad Media*, Barcelona, 1988, pp. 167-193.

Em Belém, vila do amor,
da rosa naceo a flor.
Virgem sagrada.

Em Belém, vila do amor,
naceo a rosa do rosal.
Virgem sagrada.

Da rosa naceo a flor
pera nosso Salvador.
Virgem sagrada.

Naceo a rosa do rosal,
Deos e homem natural.
*Virgem sagrada**,

o ésta, perteneciente al *Auto de Lusitânia*, f. 240^v, que transcribo disponiendo cada verso como hemistiquio de un verso largo:

- *Donde vindes, filha, branca e colorida?*

- De lá venho, madre, de ribas de um rio.

Achei meus amores num rosal florido.

- *Florido, enha filha, branca e colorida?*

- De lá venho, madre, de ribas de um alto.

Achei meus amores num rosal granado.

- *Granado, enha filha, branca e colorida?*

Todo lo anterior nos habla en favor de una continuidad entre las cantigas gallego-portuguesas (cantigas de amigo y *Cantigas de Santa Maria*) y los primeros ejemplos de lírica popular recogidos en los cancioneros musicales del Renacimiento y en el teatro de Gil Vicente. Sin embargo, el vacío textual de este período, similar al de la lírica pretrovadoresca, ha impedido constatar esa supuesta vinculación. Y es aquí donde reside, para nosotros, el interés de las *laude* de André Dias (c.1348 - c.1450).

* *Copilaçam de toda las obras de Gil Vicente* (Lisboa, 1562), ed. facs. de la Biblioteca Nacional de Lisboa, 1928, f. 37^v. Cfr. con *Auto dos Quatro Tempos*, ff. 16^v-17^r, 17^v; *Auto da Sebila Casandra*, f. 13^v; *Auto Pastoril Português*, f. 30^v; *Tragicomédia da Serra da Estrela*, f. 174^v; *Triunfos do Inverno e do Verão*, f. 181^v; y *Auto de Lusitânia*, f. 242^v. El P. Martins equipara la cantiga mariana de Gil Vicente con otra de André Dias (M. Martins, *Laudes e cantigas espirituais de Mestre André Dias*, Lisboa, 1951, pp. 114-116; y *Nossa Senhora nos romances do Santo Graal e nas Ladainhas medievais e quinhentistas*, Braga, 1988, pp. 96-98); pero el estribillo de esta última va intercalado en todas las estrofas menos en la primera, que es irregular, probablemente por descuido del copista (Vid. M. Calderón Calderón, «Las cantigas espirituais de André Dias y la herencia trovadoresca», en *O Cantar dos trobadores*, Santiago de Compostela, 1993, pp. 373-385).

Si en otro lugar he expuesto la relación que hay, desde el punto de vista métrico y retórico, entre las *laudadas e cantigas* de André Dias y la lírica de los trovadores⁹, en esta ocasión mi objetivo es averiguar qué aporta André Dias para entender el paso de las cantigas gallego-portuguesas a los villancicos de Gil Vicente.

La llamada canción de tipo tradicional o villancico deriva, técnica y temáticamente, de la cantiga de amigo gallego-portuguesa¹⁰. Estas cancioncillas, que proliferan entre 1500 y el siglo XVII, están formadas por un estribillo de dos o tres versos más una o varias estrofas zejelescas ligadas entre sí mediante paralelismo¹¹. En el teatro de Gil Vicente, además, figuran a menudo acompañadas de baile y desempeñando múltiples funciones dramáticas¹². En algunas de ellas podemos detectar concomitancias formales con otros modelos, como en el villancico que cantan *em folia* los romeros de *Templo d'Apolo*, donde los versos del estribillo se repiten, intercalados, en la mudanza:

*Par Deos, bem andou Castela,
pois tem Rainha tão bela!*

*Muito bem andou Castela
e todos os castelhanos,
pois têm Rainha tão bela,
Senhora de los romanos.
Par Deos, bem andou Castela
com toda sua Espanha,*

⁹ Art. cit. en la nota anterior.

¹⁰ C. Michaëlis de Vasconcelos, *Cancioneiro da Ajuda*, II, Halle, 1904, cap. X; J. Romeu Figueras, «El cosaute en la lírica de los cancioneros musicales españoles de los siglos XV y XVI», en *Anuario Musical*, V (1950), pp. 15-61; «El cantar paralelístico en Cataluña. Sus relaciones con el de Galicia y Portugal y el de Castilla», *Ibidem*, IX (1954), pp. 43-55, en parte rebatido por E. Asensio, «Los cantares paralelísticos castellanos. Tradición y originalidad» y «Cosaute y cantigas paralelísticas», en *Poética y realidad en el Cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid, 1957, pp. 181-224 y 225-240; V. Beltrán, *La canción tradicional. Aproximación y antología*, Tarragona, 1976; *Canción de Mujer, Cantiga de Amigo*, Barcelona, 1987; y *La canción tradicional de la Edad de Oro*, Barcelona, 1990.

¹¹ Vid. las ediciones de J.M. Blecua - D. Alonso, *Antología de la poesía española. Lírica de tipo tradicional*, Madrid, 1956; J. M^a Alin, *El Cancionero español de tipo tradicional*, Madrid, 1968 y *Cancionero tradicional*, Madrid, 1991; V. Beltrán, *La canción tradicional...*, y *La canción tradicional de la Edad de Oro*; además de los trabajos de M. Frenk Alatorre, *Estudios sobre lírica antigua*, Madrid, 1978, donde reúne artículos aparecidos anteriormente, y A. Sánchez Romeralo, *El villancico (estudios sobre lírica popular en los siglos XV y XVI)*, Madrid, 1969.

¹² Vid. S. Reckert, «La lírica vicentina: estructura y estilo», en *Gil Vicente: espíritu y letra*, Madrid, 1977, pp. 135-170; M. Calderón Calderón, «La creación de un teatro lírico en el Renacimiento: la Copilaçam de Gil Vicente», en *Formes teatrals de la tradició medieval. Actes del VII Col·loqui de la Societat Internacional per l'Estud del Théâtre Médiéval (Girona, 29 juny - 4 juliol 1992)*, Barcelona, 1996, pp. 403-412 y *La lírica de tipo tradicional de Gil Vicente*, Universidad de Alcalá, 1996.

*pois tem Rainha tão bela,
Emperatriz d'Alemanha!*

*Muito bem andou Castela,
Navarra e Aragão,
pois têm Rainha tão bela
e Duquesa de Milão.
Par Deos, bem andou Castela
e Cecília também,
pois têm Rainha tão bela,
conquista de Jerusalém!¹³,*

igual que en algunas cantigas de *Santa María* (núms. 41, 120, 143 (I), 279 (I), 308):

*A Virgen, Madre de Nostro Sennor,
bem pode dar seu siso
ao sandeu, pois ao pecador
faz aver Parayso.*

En Seixons fez a Garin cambiador
a Virgen, Madre de Nostro Senhor,
que tant'ouve de o tirar sabor
a Virgen, Madre de Nostro Senhor,
do poder do demo, ca de pavor
del perdera o siso;
mas ela tolleu-ll'aquesta door
e deu-lle Parayso...

*Quantos me creveren loarán
a Virgen que nos mantén.
Ca sen ela Deus non averán
Quantos me creveren loarán...
nenas sas fazendas ben farán
Quantos me creveren loarán...
nenos ben de Deus connocerán;
e tal consello lles dou poren.
Quantos me creveren loarán...*

y en la «Lauda e cantica... aa virgem maria», de André Dias:

¹³ *Copilaçam...*, f. 164'. M. Frenk Alatorre, «Glosas de tipo popular en la antigua lirica», en *Estudios...*, pp. 279-290 trae ejemplos parecidos. G. Paris ya señaló la existencia de refrán interior en las canciones del ciclo de la *Belle Aeliz* (en *Mélanges de Littérature Française du Moyen Age*, Paris, 1966, pp. 616-624); y V. Beltrán, «La balada provenzal en la poesía gallego-portuguesa», en *Congreso Internacional sobre la Lengua y la Literatura en tiempos de Alfonso X*, Murcia, 1985, pp. 86-87 cita otros precedentes medievales. *Vid.* también, de este último, «Rondel y refram intercalar en la lirica gallego-portuguesa», en *Studi Mediolatini e Volgari*, XXX (1984), pp. 69-90.

Benedicta seias tu, madre de deos vyvente,
oo gloriosa domyna.

.....

Beenta seias tu, estrella matutina,
oo gloriosa dona,
que portaste a nossa luz divyna.
Oo gloriosa domina.

Beenta seias tu, madre de jhesu xristo,
oo gloriosa dona,
que portaste o nosso senhor deus muyto dulçissimo.
O gloriosa domina

Benedicta seias tu sobre toda creatura,
o gloriosa dona,
que portaste a infiinda de deos altura
O gloriosa domina...¹⁴

Llamo la atención, de paso, sobre la forma y el ritmo litánicos de estas poesías, que el profesor Fadregas Lebrero ha puesto en relación con el paralelismo¹⁵.

Desde el punto de vista musical, tanto el villancico como la lauda poseen una estructura responsorial basada en la alternancia de coro más solista (aunque no siempre se repita el estribillo después de la mudanza¹⁶; lo cual, probablemente, también ocurría en las *Cantigas de Santa María*)¹⁷; y su música, derivada de la liturgia me-

¹⁴ André Dias, *Laudas e cantigas spirituaes...* Códice de la Biblioteca Nacional de Lisboa, Ilum. 61, ff. 38^v-39^r.

¹⁵ *La forma litánica en la poesía popular*, Madrid, 1988. Vid. también S. Lo Nigro, «Le canzoni iterative», en *Folklore*, I (1946-47), pp. 39-43; y G.- Varanini, *Laude dugentesche*, Padova, 1972, p. 28.

¹⁶ J. Ribera, «El cancionero de Abencuzmán», en *Disertaciones y opúsculos*, Madrid, 1928, I, pp. 1-101, propuso la repetición del estribillo en el zéjel árabe; teoría que fue aceptada por R. Menéndez Pidal (*Poesía árabe y poesía europea*, Madrid, 1941). Sin embargo, H. Spanke, «La teoría árabe sobre el origen de la lírica románica a la luz de las últimas investigaciones», en *Anuario Musical*, I (1946), pp. 5-18 y P. Le Gentil, *Le virelai et le villancico. Le problème des origines arabes*, Paris, 1954, pp. 50ss., no creen que pueda generalizarse. En especial, sobre la repetición del estribillo en los villancicos de Gil Vicente, vid. P. Le Gentil, «Notes sur les compositions lyriques du théâtre de Gil Vicente», en *Mélanges d'histoire du théâtre du Moyen-âge et de la Renaissance offerts à Gustave Cohen*, Paris, 1950, pp. 249-260; y E. Asensio, «Gil Vicente y las cantigas paralelísticas 'restauradas'. ¿Folclore o poesía original?», en *Poética y realidad en el Cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid, 1957, pp. 133-180.

¹⁷ Basta una simple lectura para ver que en muchas de ellas la repetición del estribillo rompe la fuerte hilazón sintáctica entre las estrofas. Vid., a mayor abundamiento, Donna F. Brown, *A history of the zéjel in Spanish, Portuguese and Catalan Literatures*, Washington, 1971; y A.M. McGregor Chisman, *Enjambement in «Las Cantigas de Santa María»*, tesis, Universidad de Toronto, 1974.

dieval¹⁸, está en la raíz de algunas formas de polifonía popular como el *ball rodó*¹⁹.

Las *laude* italianas, en concreto, son canciones de tipo popular formadas por estrofas monorrimas que en el siglo XIII adoptan el esquema de la balada, siguiendo el modelo de los *contrafacta*²⁰ (piénsese en los villancicos religiosos castellanos, que también se contraharán dos siglos más tarde). Pero el núcleo, tanto del villancico como de la lauda clásica, sigue siendo el estribillo o refrán²¹, comentado o ampliado en las mudanzas²². La profesora M. Frenk distingue, en los villancicos castellanos, entre mudanzas que repiten los elementos del estribillo, desplegándolos por medio de adiciones (como el ejemplo citado de *Templo d'Apolo*), y mudanzas que amplían, concretan o explican el estribillo, acogiendo parte de su vocabulario (pero sin repetir todos los elementos) y añadiendo situaciones y personajes nuevos, como en el siguiente villancico de Gil Vicente:

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

*Adorai, desertos
e serras floridas
o Deos dos secretos,
o Senhor das vidas.*

¹⁸ F. Genrich, *Musikwissenschaft und Romanische Philologie*, Halle, 1918; H. Spanke, «Das öftere Auftreten von Strophen-Formen und Melodien in alfranzösische Lyrik», LI (1928) y «Studien zur Geschichte des alfranzösischen Liedes», en *Archiv für das Studium der neuen Sprachen und Literaturen Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, *Ibidem*, LIII (1929), pp. 113-148.

¹⁹ El *Llibre Vermell de Montserrat* contiene los primeros villancicos populares cantados por peregrinos que acudían a este monasterio benedictino. *Vid.* O. Ursprung, «Spanish-Katalanische Liedkunst des 14 Jahrhunderts», en *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, IV (1921-22); R. Aramon, «Cants en vulgar del *Llibre Vermell de Montserrat*», en *Analecta Montserratensia*, X (1964), pp. 9-54; H. Anglés, «El *Llibre Vermell* de Montserrat y los cantos y la danza sacra de los peregrinos durante el siglo XIV», en *Scripta Musicologica*, Roma, 1975, pp. 621-661; y M^a Isabel Gómez Muntán, *El Llibre Vermell de Montserrat. Cantos y danzas*, Barcelona, 1990.

²⁰ F. Musarra, «Strutture drammatiche della lauda», en *The Theatre in the Middle Ages. Medievalia Lovaniensia*, XIII (1985), p. 254. *Vid.*, además, A. D'Ancona, *La poesia popolare italiana*, Bologna, 1967 (1878); N. Sapegno, «Poeti minori del trecento», en *Letteratura italiana. Studi e testi*, Milano, 1952, X, pp. 1013-1134; G. Contini, *Poeti del duecento*, Milano-Napoli, 1960, 2 vols.

²¹ K. Jeppesen, «Die neuertdeckten Bücher der Lauden des O. dei Petrucci und andere musikalische Seltenheiten der Bibl. Colombina zu Sevilla», en *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, XII (1929), pp. 73ss.; F. Genrich, *Grundris einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes als Grundlage einer musikalischen Formenlehre des liedes*, Halle, 1932; F. Liuzzi, *La lauda e li primordi della melodia italiana*, Roma, 1935, I, p. 232.

²² *Vid.*, para los villancicos castellanos, el estudio de M. Frenk, «Glosas de tipo popular...», citado en la nota 13.

Ribeiras crecidas,
louvai nas alturas
Deos das criaturas.

Louvai, arvoredos
de fruto prezado,
digam os penedos:
«Deos sea louvado.»
E louve meu gado,
nestas verduras,
o Deos das alturas²³.

En este segundo grupo podríamos incluir la cantiga núm. 37 de *Santa María*:

*Miragres fremosos
faz por nos Santa Maria
e maravillosos.*

Fremosos miragres faz que en Deus creamos,
e maravillosos, por que o mais temamos;
porend'un daquestes é ben que vos digamos,
dos mais piadosos
Miragres fremosos...

Nótese el carácter dramático de muchas de estas cancioncillas, cuyos estribillos contienen, a menudo, una interpelación que se puede hacer extensiva a las mudanzas, como en el siguiente villanico de Gil Vicente:

- *Recordai, pastores!*
- *Ou de lá! Que nos quereis?*
- *Que vos levanteis.*

- *Pera que, ou que vai lá?*
- *Naceo em terra de Judá*
- ũ Deos que vos salvará.*
- *E dou-lhe que fossem três!*
- Eu não sei qué nos quereis.*
- *Que vos levanteis*²⁴.

²³ Gil Vicente, *Breve Sumário da História de Deos*, f. 65'. Cfr. *Auto Pastoril Castellano*, f. 4'; *Auto dos Quatro Tempos*, ff. 16'-17'; *Auto do Velho da horta*, f. 203'; *Auto da Sebila Casandra* ff. 10' y 12'; *Farsa de Inês Pereira*, f. 217'; *Auto dos Físicos*, f. 249'; *Templo d'Apolo*, f. 164'; *Auto da Feira*, f. 33"; *Não d'Amores*, f. 148'; *Serra da Estrela*, ff. 170' y 170'; *Triunfos do Inverno e do Verão*, f. 181'; y *Auto de Lusitânia*, ff. 242', 244', 245'.

²⁴ Gil Vicente, *Auto de Mofina Mendes*, f. 25'.

En las *laude* de André Dias, como en las *laude* dramáticas italianas²⁵, son frecuentes los monólogos y diálogos «representados»²⁶ donde aparece el propio narrador interpelando a los oyentes:

Salve, virgo preçiosa,
e madre muyto piedosa
e plena de toda humyldança.

E vos outros boas gentes
ouvyde huum doorado canto
que fez aquel sam bernardo
da virgem *sancta maria*
e do seu muito grande planto
como chama a nossa muyto doce asperança.

.....

E a virgem falava e dizia:
em Jherusalem era eu toda vya
quando todo esto se fazia
e vy levar e elle assy hya,
em mãaos dos judeus,
com grande presuança...²⁷

Otras *laude* de André Dias, de estructura zejelesca, tienen la particularidad de no limitarse a reproducir el monólogo de Cristo en la cruz (*Juan*, 19, 25-27), ni las lamentaciones (también monológicas) de la Virgen, características de la tradición posterior²⁸; sino que son verdaderos diálogos en los que interviene un tercer personaje (María Magdalena) y hasta una pluralidad de ellos (los discípulos de Emaús)²⁹.

Por su parte, Gil Vicente utiliza la estrofa zejelesca en los villancicos que cantan los personajes del *Auto Pastoril Castellano*, f. 4^v; del *Auto das Fadas*, ff. 210^v-211^r; del *Auto da Sebila Casandra*,

²⁵ Sobre su origen y desarrollo, vid. V. De Bartholomaeis, *Le origini della poesia drammatica italiana*, Bologna, 1924; y *Laude drammatiche e Rappresentazioni sacre*, Firenze, 1943.

²⁶ Cfr. con A. Dias, *Laudas e cantigas spirituaes...*, f. 22^r (M. Martins, *ob. cit.*, pp. 146-147), ff. 32^r-33^r (M. Martins, *ibidem*, pp. 125-126), f. 33^v (M. Martins, *ibidem*, pp. 128-129), ff. 34^r-35^r (M. Martins, *ibidem*, pp. 133-135).

²⁷ *Laudas e cantigas spirituaes...*, ff. 33^v-34^r (M. Martins, *ob. cit.*, pp. 130-131).

²⁸ G. Grano, «*Planctus Mariae*: Analisi e sviluppo di una forma prototeatrale», en *Revista Italiana di Drammaturgia*, 18 (1980), pp. 7-63; y F. Doglio, «Variantes populares sobre un tema de la tradición eclesiástica: María a los pies de la cruz, en las 'laudes' dramáticas arcaicas italianas», en *El teatro popular en el Edad Media y en el Renacimiento. II Simposio Int. de Historia del Teatro (Barcelona, 1-5 de junio 1988)*, en prensa.

²⁹ Cfr. *Laudas e cantigas spirituaes...*, ff. 30^r-31^r (M. Martins, *ob. cit.*, pp. 137-138); y ff. 35^r-36^r (M. Martins, *ob. cit.*, pp. 175-178), paráfrasis de *Lucas*, 24, 13-35.

f. 9^o; de la *Tragicomédia chamada Templo d'Apolo*, f. 164^v; del *Auto de Lusitânia*, f. 244^r y del *Auto de Mofina Mendes*, f. 25^r.

Desde el punto de vista retórico, hallamos también en estos villancicos un recurso frecuente en las *laude* de André Dias³⁰: el *trobar encadenado* o *leixa-prem*:

Eu amei ùa senhora
de todo meu coração:
quis Deos e minha ventura
que não ma queiran dar, não;
garrido amor.

Não me vos querem dare,
ir-me-ei a terras ajenas
a chorar meu pesare,
garrido amor.³¹

En la sierra anda la niña
su ganado a repastar,
hermosa como las flores,
sañosa como la mar.

Sañosa como la mar
está la niña,
¡Ay, Dios, quién le hablaría!³²

En cuanto a las semejanzas temáticas entre André Dias y Gil Vicente son, en todo caso, consecuencia de un fondo común de espiritualidad. Dejando aparte el hecho, poco significativo, de que ambos se inspiren en el *Cantar de los cantares*³³, entre las *canticas e laudas* que André Dias dedica a los santos figura una *lauda e oraçom de Sam Martinho* (f. 14^v), el cual es protagonista, a su vez, de un auto vicentino «representado [...] na igreja de Caldas, na procissão de Corpus Christi»³⁴. El tema de ambas composiciones es la caridad, aunque al obispo de Megara le interesa más resaltar la labor pastoral del santo («pastor das ovelhas / [que] as pasçeo de hũa herva / da qual a Deus muyto aplaz»). André Dias nos presenta un Sam Martinho paupérrimo «que quando dizer myssa avya / por que nom tiinha con que cobryr / a sua carne mesquinha / dizer myssa nom

³⁰ *Ibidem*, ff. 28'-29', 42'-43', 58ⁿ, 62'-63', 68^r

³¹ *Copilaçam...*, f. 194^r.

³² *Ibidem*, f. 10^r, además del villancico del *Auto de Lusitânia*, f. 240ⁿ, citado más arriba.

³³ Cfr. A. Dias, *Laudes e cantigas spirituales...*, ff. 56'-58', 58ⁿ, 63'-65'; Gil Vicente, *Copilaçam...*, f. 4^r.

³⁴ *Ibidem*, f. 84^r. Marco Piccat ha editado las dedicadas por André Dias a los santos populares en «Il *Laudario* di Mestre André Dias», *Actas do XIX Congresso Int. de Lingüística e Filoloxia Románicas*, La Coruña, 1994, VII, pp. 745-784.

podya». En cambio, Gil Vicente desdobra el tema de la caridad en dos figuras dramáticas: la del Pobre de solemnidad, tullido y suplicante (que se dirige al rocío diciendo: «qué te hize yo / que las hiervezitas floreces por mayo / y sobre mis carnes no echas un sa-yo...?»)³⁵ y la del santo «cavaleiro». Desde un punto de vista dramático, sin embargo, la acción está ordenada verticalmente, en uno y otro caso, pues los dones proceden siempre de arriba abajo: ya sea el Spiritu Sancto que, «em figura de fogo», desciende sobre la cabeza de Sam Martinho y le cubre de «hua vestidura celestial», en la lauda de André Dias; ya sea el trozo de paño que el santo tiene, desde lo alto de su montura, al lacerado Pobre, en el auto de Gil Vicente.

En otro lugar, el obispo de Megara dedica una *cantica e lauda a toda a cavaleria do çeeo* (f. 40^v-41^v). Esta *militia Christi*³⁶ en la que el alma se bate en una lucha agonística contra el pecado («em esta mezquinha valle lacrimosa, / sempre ey batalha doorosa», f. 47) adquiere, en Gil Vicente, tintes mesiánicos dentro de un contexto mucho más secularizado: el del expansionismo portugués en el Norte de África³⁷.

En la *cantiga de oraçom do boo jhesu e da paixom* (f. 42^v-43^v), finalmente, André Dias alude a un tema como la locura de Cristo (San Pablo, *1 Cor. 1, 17 y III, 18*) que sería glosado en el siglo XVI por Erasmo y Alfonso de Valdés³⁸. En cambio, Gil Vicente nos muestra, en la primera escena de *Floresta de Enganos*, a dos figuras dialogando acerca del poder: un Parvo y un Filósofo, cara y envés de la misma moneda y secularización, este último, de la figura de Salomón, tan familiar en el teatro medieval (*cfr.* con la *Sebila Casandra*).

Vemos, en definitiva, cómo en las *laude* de André Dias hay elementos técnicos y musicales, algunos de ellos compartidos por las

³⁵ *Ibidem*, f. 85^v.

³⁶ *Cfr.* Job VII, 1; J. de Salisbury, *Policraticus*, caps. LXXX-LXXXII y las moralidades alegóricas, derivadas de la *Psychomachia* de Prudencio, que representan la batalla entre vicios y virtudes. En el teatro y en la lírica del Renacimiento se representa la lucha interior contra el enemigo mediante una especie de 'vuelta a lo divino' al revés. Es el caso de la *Farsa del mundo y moral*, de F. López de Yanguas (ed. de F. González Ollé, Madrid, 1967, vv. 217-232 y 577-580) o de las farsas de D. Sánchez de Badajoz: *Farsa racional del Libre Alvedrio*, vv. 112ss.; *Farsa del molinero*, vv. 162-170; *Farsa de la Muerte*, vv. 17-24; *Farsa del juego de cañas, passim* (ed. de M.A. Pérez Priego, Madrid, 1985); *Farsa moral y Farsa dicha militar, passim* (ed. de la Academia, Madrid, 1929). *Cfr.*, también, Ambrosio Montesino, *Cancionero (1508)*, f. xxxiii^v. Sobre el mismo motivo, puede consultarse F. Lecoy, *Recherches sur le «Libro de Buen Amor»*, Richmond, 1974 (1938), pp. 172-176.

³⁷ *Exhortação da guerra*, f. 160^v; *Triunfo do inverno*, ff. 180^v-181^v. *Vid.* M. Calderón Calderón, *La lírica de tipo tradicional de Gil Vicente*, pp. 97-98, 237-238.

³⁸ *Vid.* M. Bataillon, *Erasmo y España*, México, 1950, p. 204, 394-5, 665; E. Asensio, «Gil Vicente y su deuda con el humanismo: Luciano, Erasmo, Beroaldo», en *Estudios portugueses. Homenagem a L. Stegagno Picchio*, Lisboa, 1991, p. 277-299.

cantigas gallego-portuguesas, que aparecen más tarde en los villancicos de Gil Vicente y en la canción tradicional, como son el uso de estructuras estróficas de tipo zejelesco o formadas por un dístico más estribillo, el recurso al *leixa-prem*, la utilización de distintas modalidades de desarrollo del estribillo y la inclusión de elementos dramatizadores que, en el teatro de Gil Vicente, son amplificados por la coreografía y el propio contexto de la obra, iniciando con ello una práctica que culminará en el teatro de Lope de Vega y de los dramaturgos del Siglo de Oro.