

Plurilingüismo en el teatro tardomedieval y renacentista: juego de voces

María Victoria NAVAS SÁNCHEZ-ÉLEZ

Universidad Complutense de Madrid
Centro de Lingüística da Universidade de Lisboa
mvnavas@filol.ucm.es

RESUMEN

Se ordena la lectura de las farsas de Gil Vicente, *Quem tem farelos?*, y de Joan Fernández de Heredia, *La vesita*, por voces, temas, técnicas, recursos y personajes presentes en ambas obras. Se confirma que a lo largo y ancho de la Península Ibérica, en el periodo tardomedieval, hubo una circulación de prácticas y acervos comunes, precedentes de periodos de la teatralidad inmediatamente posterior.

Palabras clave: Comparatismo ibérico, teatro tardomedieval hispánico, plurilingüismo hispánico, Gil Vicente, Joan Fernández de Heredia.

Multilingualism in Late Middle Ages and Renaissance Theatre: A Game of Voices

ABSTRACT

Readings of Gil Vicente's farce *Quem tem farelos?* and Joan Fernández de Heredia's *La vesita* are ordered by voices, subjects, techniques, resources and characters. This confirms that, throughout the Iberian Peninsula and during the late medieval period, there was a circulation of practices and common heritage, precedents of immediately subsequent dramatics.

Keywords: Iberian comparative studies, Hispanic and late medieval theatre, theatrical multilingualism, Gil Vicente, Joan Fernández de Heredia.

1. Introducción

Quem tem farelos? de Gil Vicente (c. 1460-c. 1536) y *La vesita* de Joan Ferrandis d'Herédia o Fernández de Heredia son dos obras escritas y representadas en puntos geográficamente opuestos de la Península Ibérica, Portugal y Valencia. Dos grandes nombres a caballo del medioevo y del renacimiento en la periferia

peninsular. En el Oeste, Gil Vicente, a quien se atribuye la creación del teatro en Portugal, y, en el extremo Este, Joan Fernández de Heredia, representante de la llamada escuela valenciana, que abrirá nuevos caminos para autores futuros (Huerta Calvo 1984). Ambas piezas, además de tener en común la época, tardomedieval, y el género, farsa, muestran una serie de semejanzas que iremos analizando a continuación.

Puede llamar la atención el hecho de que ambos textos sean plurilingües, pues en ellos se registran voces en portugués, castellano y catalán con variantes valencianas. Pero que los autores utilicen una lengua distinta de la materna no había sido algo extraño a lo largo de los siglos. P. Zumthor (1960) y L. Sletsjøe (1968) dan cuenta de la existencia desde tiempos pasados de obras literarias escritas en varias lenguas en documentos peninsulares, como las glosas silenses y emilianenses y en otras piezas medievales, por razón de orden social, cultural o estilístico. Y así sucedía porque se entendía que la otra lengua era más apta para un determinado género literario, el gallego-portugués y el provenzal, por ejemplo, en las áreas respectivamente de expresión castellana y catalana en la lírica medieval peninsular. También porque el escritor seguía el modelo en que se inspiraba. En el caso de Gil Vicente podrían ser los salmantinos Juan del Encina (1468-1529) o Lucas Fernández (1474-1542) que, como es sabido, escribieron algunas de sus *Églogas* en sayagués –recordemos de paso, que el primero, Lucas Fernández, había estado en Portugal y allí se habían representado sus obras (Navas Sánchez-Élez 1988: 1316)–. Para Joan Fernández de Heredia podría estar el recuerdo de los ejemplos de Torres Naharro (c. 1485-c. 1530), *Tinelaria*, impresa en 1517, donde se registran voces portuguesas, italianas, francesas, entre otras, según el origen de los personajes (Ferrerres 1955: XXXVII). Además, hay que destacar que, en general, las fuentes del dramaturgo portugués, en palabras de Th. Hart (1983: 35), debieron ser, con bastante certeza, las castellanas porque los títulos portugueses eran seguramente escasos. También los personajes pueden utilizar una lengua diferente a la de su creador, como afirma A. J. Saraiva, por la verosimilitud, para que hablen como lo harían «se fosse, efectivamente, de carne e osso» (Saraiva 1953: 213). Tampoco olvidemos, en lo que se refiere a Portugal, la política de matrimonios con España para unir las coronas. Como mero ejemplo, mencionemos que D. Manuel I (1469-1521) se casó con tres princesas castellanas y Carlos V (1500-1558) se unió a Isabel de Portugal (1503-1539). También el autor puede escribir en una lengua diferente de la suya por el prestigio que aquella tiene para la comunidad a la que se dirige. Es sabido que el castellano en la corte portuguesa, durante la segunda mitad del siglo XV y principios del XVI –y algunos ejemplos posteriores pertenecientes a la llamada escuela vicentina (Navas Sánchez-Élez 2013)–, ejerció una poderosa atracción para los escritores portugueses como, entre otros, Sá de Miranda (1481-1558) o Camões (1524-1580).

No menos significativo era el castellano en Valencia cuando la corte de Germaina de Foix (1488-1538), de lengua materna castellana, atrajo a castellanos y a las damas de honor correspondientes y con ellos llegaron sus costumbres a esas tierras en las que, no en vano, hubo desde el siglo XV una política matrimonial «de la aristocracia valenciana con los grandes títulos castellanos» (Oleza 1984b: 61), en un momento en que el castellano empezaba ya a convertirse en lengua de prestigio,

atractiva «para los escritores valencianos» (Oleza 1984b: 62) y en la corte de Germana de Foix empezaba «la sustitución del catalán por el castellano como lengua de la cultura dominante» (Oleza 1984b: 65). Fue Valencia –que había nutrido de nombres y títulos clásicos el *Segle d'Or* catalán (final del siglo XIV-siglo XV)–, por sus circunstancias históricas, donde hubo más influencia del castellano que «penetraba por las tres fronteras de Aragón, de Cuenca y de Murcia» (Ferrerres 1955: XXVIII).

Algunos estudiosos, como J. Camões (Vicente 1988: 5), piensan que la opción por una u otra lengua asimismo pudiera estar directamente relacionada con los actores de que el dramaturgo dispusiera en aquel momento, tanto en *Farelos* como en *La Vesita*. Y, por último, tal vez, la condición plurilingüe de ambas obras tenga que ver directamente y, sobre todo, con el deseo de agradar a su público. Son conocidos antecedentes de esta tendencia acomodaticia al público en la Península Ibérica cuando en el siglo XV, por ejemplo, la composición de Alfonso Álvarez de Villasandino (c. 1340-1350-c. 1424), dirigida al condestable D. Álvaro de Luna (c. 1390-1453), escrita en castellano, finaliza en catalán porque este último, objeto del poema, había nacido en Aragón donde el catalán era lengua oficial. Por tanto, la presencia de portugués y castellano en *Quem tem farelos* y de catalán, castellano y portugués en *La vesita* indica que ambas cortes, la portuguesa y la valenciana, eran de cultura bilingüe, porque el juego teatral no se entendería por un público que no fuese capaz de acompañar las alternancias lingüísticas (Navas Sánchez-Élez 1989: 3-5).

2. Arte teatral, cortes y público en las periferias peninsulares

Quem tem farelos y *La vesita* forman parte de ese teatro peninsular progresivamente moderno que se aleja ya de los temas religiosos, tan del gusto medieval, para centrarse en otros diferentes, temas profanos que abarcan la problemática del hombre en general. Se suele atribuir a los citados salmantinos Juan del Encina y Lucas Fernández el progresivo despegue medieval y la aproximación renacentista al teatro cortesano, por tanto la primacía en estos usos dramáticos en la Península Ibérica. O el catalán podría haberse inspirado también en el poema *Lo somni de Joan Joan* (1497) de Jaume Gasull (1450-c. 1515), donde hay un diálogo vivo y burlesco entre los personajes. Pero el autor que definitivamente va a suponer un corte con la tradición temática religiosa va a ser un dramaturgo profesional, el pacense Torres Naharro que, por cierto, vivió en Valencia. En él descubrimos, por ejemplo, en *Soldadesca* y *Tinelaria*, un avance en lo que se refiere al número de personajes, al movimiento de la acción y a la inclusión de elementos tomados de la vida y de las costumbres que conoce el autor,

[...] con un diálogo vivo, animado, y con mezcla de lenguas diversas que hablan los personajes y a través del cual queda sugestivamente reflejado un cuadro de la vida real captado con finas dotes de observación y con no exenta intencionalidad crítica y burlesca (Pérez Priego 1986: 24).

Farelos y *La vesita* son piezas escritas para divertimento sin otro objetivo añadido circunstancial, pues los dos son ejemplos de teatro independiente de cualquier

otro fasto y, por lo tanto, con la posibilidad de llevarse a escena de nuevo, como sucede con la valenciana, que sabemos que se actualizó en dos ocasiones. Al respecto, añade M. Calderón que *Farelos* «representa una historia vulgar de la vida contemporánea en clave cómica y, lo más importante, sin pretexto alguno, cosa que la convierte en una pieza de repertorio, representable ante cualquier público en cualesquiera momento y lugar» (Calderón 2008: 15).

Los dos textos pueden ayudarnos a conocer cómo era el arte teatral en geografías tan distantes de la Península Ibérica en la primera mitad del siglo XVI. Las dos obras están destinadas a un público de corte, el del palacio manuelino de Gil Vicente y el valenciano de la virreina Germana de Foix. Ambas, ya se ha dicho, fueron creadas para divertir, para entretener; en el caso de *La vesita*, incluso hasta puede haber sido representada por los propios espectadores cortesanos, lo que amplificaría el juego y el entretenimiento (Oleza 1984a: 22). Tanto en un autor como en otro quedan fielmente reflejados ciertos aspectos de las sociedades portuguesa y valenciana –más refinada esta última, no olvidemos la influencia italiana–, respectivamente; por ello estas obras son importantes por su valor histórico, por los personajes que presentan y por la ambientación que recrean. La disputa entre la madre y la hija, la ronda ridiculizada por el trasfondo del coro de animales que se sobrepone al discurso cortés y anquilosado de los versos de Aires Rosado, la descripción de la miseria y el hambre en las que vivían las clases sociales bajas –Apariço y su caballo, «morremos ambos de fome» (Vicente 1998: v. 12¹); «nem de pão nam nos fartamos» (v. 33); «nam comemos quasi nada / eu e o cavalo nem ele» (vv. 36-37)–, el tema de la dote en *Farelos*. La pesada costumbre del visiteo, la disputa entre doncellas y señora sobre el trabajo que se les impone, los afeites de las mujeres, el tema del linaje, el asunto de quiénes son mejores si los castellanos o los valencianos, los bailes, los juegos, las declaraciones del amor cortesano fingido y fatuo en *La vesita*. Tanto Gil Vicente como Joan Fernández de Heredia son ejemplos de autores que captaban la naturaleza humana contemporánea y la transformaban con una mirada lúcida y lúdica para un público que se veía reflejado en sus obras.

Estas piezas y toda la producción teatral periférica van a ser fuente de inspiración del teatro posterior, por ejemplo, del lopesco. Lo dice con otras palabras T. Ferrer Valls, refiriéndose al caso catalán que nosotros ampliamos también al portugués:

El peso específico que había tenido [este teatro del XVI] en la formulación de la primera comedia barroca la práctica escénica cortesana. Término éste, el de práctica escénica, que ampliaba, además, la visión tradicional sobre el concepto de teatro, aglutinando no sólo el *corpus* de textos conservados como objeto de estudio, sino todo aquello que pudiese tener que ver con el modo de producir y de consumir teatro desde un ámbito social concreto. (Ferrer Valls 1991: 11-12)

La autora, que cita a J. Oleza, plantea

¹ Citaremos por la edición de J. Camões (Vicente 1988), directamente el verso a lo largo de toda la colaboración.

[...] la revalorización de la tradición teatral cortesana, en una primera formulación de la comedia barroca, la cual se contemplaba, por primera vez, como expresión sincrética de diversas tradiciones o prácticas escénicas que habían recorrido total o parcialmente este siglo [XVI]. (Ferrer Valls 1991: 14)

El *corpus* de Gil Vicente comprende una serie de autos, agrupados en diversos géneros, según la primera clasificación hecha por su hijo Luís Vicente, obras de devoción, comedias, tragicomedias y farsas. Además, es sabido que la lengua utilizada por nuestro autor abarca tanto el castellano como el portugués y otras invenciones poéticas, como el uso simultáneo de ambas lenguas en una misma obra, o de la inclusión del sayagués, de la jerga de los gitanos, de los negros, etc. Pero a Gil Vicente no sólo se le considera el creador del teatro portugués sino también del teatro hispánico. Así lo refiere D. Alonso y lo reafirma L. Keats, cuando dice que «os seus mentores literários e dramáticos eram espanhóis e ele, por sua vez, foi utilizado como fonte de inspiração mais em Espanha do que em Portugal, no teatro do Século de Ouro e na lírica moderna» (Keats 1988: 121). Introdutor Gil Vicente de la farsa en el teatro portugués –aunque hubiera una rica tradición satírica y de bromas groseras–, *Quem tem farelos?* trae a la memoria, en palabras de L. Keats, un cuadro de costumbres en la literatura castellana, concretamente en el *Lazarillo* (1554) y, recuerda al mismo tiempo, la técnica de la moderna comedia, siempre con interés, por ejemplo, en el juego de la voz en *off* de la joven Isabel, como los *gags* telefónicos actuales, o la postura totalmente moderna de la misma en el enfrentamiento con su madre, alejada ya de los personajes arquetípicos de épocas anteriores. Gil Vicente, que sintetiza el teatro medieval europeo, es al mismo tiempo el lazo de unión entre las piezas de Juan del Encina, la *Celestina* (1499), el Renacimiento y el Siglo de Oro (Keats 1988: 122-124).

Quem tem farelos? –farsa «con intriga», en la clasificación de A. J. Saraiva (1981: 77)–, del portugués Gil Vicente, se encuentra editada en la *Compilação*, la de 1562 y la de 1582, esta segunda revisada por la Inquisición, según J. Camões (Vicente 1988: 3). En la obra, que se representaría entre 1508 y 1515 en la culta y bilingüe corte manuelina (Camões 2002, 5: 54), ya se ha dicho, intervienen tipos sociales, reconocibles por los espectadores, que hablan en portugués –por primera vez en el teatro vicentino– y en castellano. Así el criado Ordoño lo hace en castellano y el mozo Apariço en portugués. El amo de Apariço, Aires Rosado, bravucón y cobarde, que hace la corte a la manera cortesana ya en desuso, lo hace en las dos lenguas, utiliza el portugués como medio de comunicación pero canta en castellano. Mientras que la joven, Isabel, vanidosa, perezosa y casadera, y la clásica y entrometida madre de la muchacha se expresan en portugués. El juego social de los personajes, contemporáneo al público de palacio, está expuesto con claridad, por ejemplo, los tópicos de la época como el hambre que soportaban criados y clases medias; los enfrentamientos entre madre e hija. *Quem tem farelos?*, obra para divertir y provocar la risa, tiene el doble honor de ser la primera creación portuguesa vicentina y de no tener más objetivo que el de ser sólo y exclusivamente un objeto teatral en sí mismo, según J. Camões (Vicente 1988: 5).

La vesita, conocida también como *Coloquio de las damas valencianas*, sátira del valenciano Joan Fernández de Heredia, es obra plurilingüe², ya se ha dicho, fue escrita por encargo con motivo de la boda de Germana de Foix con el marqués de Brandenburgo y pertenece a la escuela valenciana realista del siglo XV. Sin embargo, dentro del panorama del teatro valenciano, Joan Fernández de Heredia es la excepción que confirma la regla al escribir la mayoría de la pieza, tres partes, en catalán, cosa que no hicieron los dramaturgos contemporáneos vecinos (Merimée *apud* Sirera 1984a: 45). La farsa –comprendida en una amplia tradición literaria satírica (Sirera 1984b: 263)–, la más significativa de las tres escritas por el valenciano, se representó, primero, en 1524 o 1525 (Ferrer Valls 2007: 194), y más adelante, con algunas modificaciones en el introito, en 1541, cuando se celebró la boda del duque de Calabria (tercer esposo de Germana de Foix) con Mencía de Mendoza. La corte valenciana de Germana de Foix, cultivada y bilingüe, fue una de las más brillantes y refinadas de la época, un verdadero centro artístico, al estilo de las cortes italianas del Renacimiento (Escribano Sierra 2010). *La vesita*, que se publicó póstumamente, con las obras completas, curiosamente el mismo año que la *Copilação* de Gil Vicente, en 1562, es comedia políglota, ya lo hemos referido, siendo en ella las damas valencianas quienes hablan en catalán; las criadas y los caballeros que pretenden a las citadas damas, en castellano, y hasta hay un caballero que se expresa en portugués. El catalán es la lengua materna de las figuras que la utilizan que, por cierto, critican y se burlan de los castellanos (Ferrerres 1955: XXXVII). Parece que dicha lengua está más próxima de la lengua real que el castellano, que aparece más formalista y anquilosado, más como recurso retórico que como lengua viva (Sirera 1984b: 263). La pieza es también reflejo de la sociedad valenciana cortesana de la época –desde luego no hay que olvidar que «el catalán poseía una amplia tradición literaria satírica» (Sirera 1984b: 263)–: las visitas convencionales, los escarceos amorosos, sus bailes y sus cantos, así como los requiebros y desafíos y torneos obligados de los caballeros cortejadores.

La obra, escrita asimismo, como en el caso anterior, para divertimento del público que en ella se vería reflejado, es un objeto único, iniciático, autóctono y autónomo dentro del panorama del teatro catalán a camino del Renacimiento, según J. Massot i Muntaner (Fernández de Heredia 1983: 12), paradigma de los textos dramáticos cortesanos, al reflujo del esplendor cultural de la Valencia del siglo XV y primeras décadas del XVI (Sirera 2003: 502). Desde luego, parece, en palabras de los estudiosos, que Joan Fernández de Heredia es el primer «dramaturg valencià conegut que tractà un tema del país amb els recursos de la seua tradició» (Romeu 1962 *apud* Sirera 1984b: 261-262), uno de los promotores de la corriente castellanizante de la cual él fue protagonista y promotor. Como Gil Vicente, Joan Fernández de Heredia hace un teatro cortesano para un público elitista, bilingüe, para gozo de sus espectadores. Así vemos que en el extremo oriental de la Península Ibérica, Joan Fernández de Heredia utiliza el mismo recurso dramático: una polifonía –de

² Hecho no aislado en otros autores valencianos, por ejemplo, en Luis Milà (c. 1500-c. 1561), Joan Timoneda (c. 1520-1583) o Gaspar Gil Polo (1530-1584).

castellano, catalán e, incluso, portugués—, como un elemento más para caracterizar a sus personajes.

Algunos autores, como Th. Hart (1982: 751), ya habían mencionado la similitud entre *Farelos* y *La vesita* al mismo tiempo que afirmaban que tal semejanza tenía que ver más con el azar y con las similitudes de las respectivas cortes que las habían inspirado que con las improbables lecturas que uno y otro autor pudieran haber hecho de las obras. Las dos piezas, eso sí, tienen delimitadas claramente las escenas: introducción, nudo y desenlace, y «unidad de acción, tanto espacial como temporal» (Canet Vallés 1984: 297). Veamos, además de los rasgos comunes ya mencionados, otras características semejantes en las dos farsas, contando con que, de acuerdo con el *juego de voces* de nuestro subtítulo, esta retórica también alcanza al modo de transmisión de buena parte de dichos rasgos, tocados todos de ejecución sonora.

3. Las voces

Si las figuras indican personajes reconocibles por el público, cada una de las diferentes lenguas tiene funciones connotativas, pues los villancicos, por ejemplo, serán cantados siempre en castellano en *Farelos*, y, generalmente, en *La vesita*. Mientras que el Portugués de Joan Fernández de Heredia indicará a alguien arrogante, grandilocuente, risible en su retórica, con una lengua mezcla de castellanismos y catalanismos que subrayarían lo cómico y ridículo del personaje, por cierto muy próximo al portugués de Torres Naharro en *Tinelaria* (1517) (Lanciani 2003: 50). El Portugués interrumpe esa iniciativa con unos empalagosos versos, en un castellano lleno de interferencias lusas, que reflejan al personaje más vanidoso, ridículo y pagado de sí mismo de todos los caballeros allí presentes:

Olla y damas con razaon,
galantes, olla, y que dama,
e o galante que mays ama
de quantos galantes saon.

Olla y que beyn coñosci
si yssas damas nan son tortas³,
ja fincan d'embidia mortas
de vos y eles de mí. (Fernández de Heredia 1983: 202⁴)

El Portugués, sin duda el personaje más cómico en *La vesita*, sigue con su media lengua y con los falsos amigos regocijando en extremo al público: «Maravillome,

³ La palabra portuguesa «tortas», en este contexto, en sentido figurado, significa, «equivocadas, injustas, desleales», pero el público castellano y valenciano podría entender «malhechas, torcidas».

⁴ Citaremos por la edición de J. Massot i Muntaner (Fernández de Heredia 1983), directamente la página a lo largo de toda la colaboración.

dunzella, / que vossa grassa⁵ tamaña. / ¿Pode ser maor fazaña / morer eus homes por ella?» (p. 204). El mismo personaje pregunta si los desconocidos caballeros son castellanos y ante la negativa del rey, de forma fanfarrona, afirma que si son portugueses «nan tey de ollos ne maus» (p. 214):

Naon curéys d'isos rispostas,
co elee dixayme ousadas;
si naon les doy mais pancadas
que possan llevar acostas. (p. 215)

4. La literatura tradicional

Tanto en Gil Vicente como en Joan Fernández de Heredia registramos un gusto por la lírica tradicional en las cortes manuelina y valenciana de la primera mitad del siglo XVI. Los dos objetos dramáticos en estudio demuestran los hábitos cortesanos. Así el Escudeiro lee en su *Cancioneiro*, los caballeros castellanos cantan y recitan villancicos y requiebran a las damas valencianas y son respondidos por ellas con parecidos textos. Tanto en la obra portuguesa como en la valenciana encontramos una complacencia en reflejar la rica herencia medieval de la literatura peninsular de tipo tradicional, hecho frecuente en otros autores contemporáneos, lo que demuestra el agrado de esta clase de composiciones para su público. Verificamos, así, que uno y otro incluyen en sus piezas cancioncillas, romances y villancicos de la lírica tradicional hispánica, castellana y catalana –un recurso que, como es sabido, adoptará posteriormente Lope de Vega–, y lo hacen con la pluma ágil, ligera y amena.

Pertenecen a la lírica tradicional castellana en *Farelos* «un día era un día» (v. 207) –sin identificar– y «Mea noite debe ser / pois os galos cantam já», cita oculta del romance de *Conde Claros* (vv. 347 y 349) (Calderón 1996: 270); así como la bien documentada «Si dormís, doncella» (Calderón 1996: 222, nº 12 y nº 13, respectivamente), con una colocación de versos alejada de las fuentes conocidas (Navas Sánchez-Élez 2004: 168-169).

Escudeiro: Si dormís doncella,
despertad y abrid.
Apariço: Ó diabo que t'eu dou
[...]
Escudeiro: Que venida es la hora
si queréis partir.
Apariço: Má partida venha por ti
[...]
Escudeiro: Si estáis descalza
Apariço: Eu màora estou descalço.

⁵ «Grassa» en portugués significa «gracia» en español, pero el público referido podría entenderlo como «gorda».

Escudeiro: Nam curéis de vos calçar.
 Apariço: Nem tu nam tens que me dar
 arrenego do teu paço.
 Escudeiro: Que muchas aguas
 tenéis de pasar.
 Apariço: Nanj'eu quant'a em teu poder.
 Escudeiro: Ora andar.
 Apariço: Antes de muito
 Pois nam espero outro fruto
 caminhar.
 Escudeiro: Aguas d'Alquebir
 que venida es la hora
 si queréis partir. (Vicente 1988: vv. 219-244)

El galanteo acaba con una canción tradicional más, la conocida «Cantan los gallos / yo no me duermo / ni tengo sueño» (vv. 350-353) (Calderón 1996: 223, n° 15). El Escudeiro sigue su ronda con el sabido romance del *Prisionero*, «Por mayo era por mayo» (v. 401) (Calderón 1996: 224, n° 16A). A veces «el portugués incluye un par de versos, apenas unas pocas palabras [...] que eran punto de referencia y activación de la memoria para el público que asistiera a su representación. Es el caso más numeroso» (Navas Sánchez-Élez 2004: 166). Otras veces los romances «están adaptados en su contenido y en su estilo. Así sucede [...] cuando el Escudeiro [...] dice parodiando la muerte del Rey don Fernando y se describen los últimos momentos de la vida del monarca, que sostiene, moribundo, una vela en la mano:

Doliente esta, doliente
 ese buen rey don Fernando
 los pies tiene cara a oriente
 y la candela en la mano

que aquí aparece para una cuestión relativamente menor, los amores del enamorado Escudeiro» (Michaëlis de Vasconcelos *apud* Navas Sánchez-Élez 2004: 167):

Estou co a candeia na mão
 senhora minha Isabel
 mando lá esse papel
 que vos diga esta paixão. (vv. 190-193)

Ahora, recogido en el *Cancioneiro Geral* (1516) de Garcia de Resende (1470-1536) (Calderón 1996: 226, n° 17), el trovador sigue su ronda con otra composición tradicional, «Apartar-me-ão de vós» (v. 413).

En *La vesita* se inicia la tanda de villancicos en boca de Beatriu, «Qué me queréis, caballero? / Casada soy, marido tengo»⁶ (pp. 208-209), que es respondido con

⁶ Frenk (1987: 322, n° 697) da cuenta de muchos testimonios de esta composición en la lírica tradicional popular hispánica, por ejemplo, en el *Cancionero musical de Palacio* (1505-1520).

otro por Rodrigo con «Aunque más seais casada, / non vos dejaré de amar»⁷ (p. 209). Sigue la Señora con «Amor falso / pusístesme en cuidado / y ahora fallecístesme»⁸, dedicado a Cupido, donde esta increpa al dios por haberla abandonado (pp. 209-210). A continuación Fernández canta en nombre de Cupido —«Fallecístesme, señora, / vos a mí / que yo nunca os fallecí» (p. 210)—. Lucrecia por su parte canta «Quien a dos amores ama, / a traición le saquen el alma»⁹ (pp. 210-211). Cuando finaliza Lucrecia replica el caballero Miguel con «Mal me lo demande Dios / si hay persona en este mundo / a quien quiera sino a vos» (p. 211). La pareja de María y Alonso canta al desafío, respectivamente «Olvidarte querría, / mas bien amar me lo desvía» (p. 212) y «No me olvides, buen amor, / que no soy de olvidar, non»¹⁰ (p. 212). El último dúo lo protagonizan Anna y el Portugués. La primera confiesa su amor «Por vida de mis ojos, / el caballero, / por vida de mis ojos, / que bien os quiero»¹¹ (p. 213). A lo que el segundo pide que si ello es cierto, no hable con nadie: «Pois dizéis que me queréys beyn, / ¿por qué days falla a nin-gueyn?»¹² (p. 213).

5. Música, canto y danza

Aires Rosado, el escudero portugués, según declara su criado, es compositor y cantor de poco prestigio —«cantar e sempre tanger» (v. 20); «faz uas trovas tam frias / tam sem graça, tam vazias / que é cousa pera haver dó» (vv. 23-25)—. No sale mejor parado el escudero español, pues en palabras de su criado Ordoño es mal poeta y peor músico —«canta como pata chueca / otras veces como rana» (vv. 136-137)—. Aires Rosado ensaya, ya lo hemos dicho, en un *Cancioneiro* cantigas para rondar a su dama. Es decir, está presente en uno y otro texto la costumbre de acompañar la representación con música: el escudero afina su instrumento en la portuguesa, «Ré mi fá sol lá sol lá» (v. 202) y «fá lá mi ré ut» (v. 204), «Tange e canta na rua» (didascalia entre vv. 214 y 215). Y Rodrigo y Anna refieren en la valenciana: «Rodrigo: Pues, Joan, tañé» (p. 206); «Anna: Bien tañen en gran manera» (p. 206).

El trecho más grotesco de *Farelos* se inicia a la puerta de la joven, pues la serenata se verá subrayada, por una parte, por el coro animal —maullar de gatos, ladrar

⁷ Frenk (1987: 70, nº 149A y 149B) incluye una variante del primer verso «Por más que diga mi madre».

⁸ Frenk (1987: 306-307, nº 662A y 662B) anota los tres primeros versos en el *Auto* y en otras recopilaciones de villancicos.

⁹ Estribillo popular, recogido en un cancionero polifónico, recopilado en Valencia entre 1500 y 1582. Según Frenk (1992: 187 y 192), «apareció glosado en estilo culto» en esta obra.

¹⁰ Seguidilla del cancionero popular glosada aquí en estilo cortesano (Frenk 1987: 257). El hecho de que «las mujeres hablan de su amor casi en los mismos términos que los galanes del suyo» indicaría un cambio de época (Frenk 2000: 376).

¹¹ Estrofa recogida en una antología de la poesía amorosa española e hispanoamericana (Lama 1993).

¹² Villancico en portugués. Estribillo presente en el citado cancionero catalán (Frenk 1987: 181, nº 388).

de perros y el quiquiriquí de gallos–: «Hão hão hão hão. / Apariço mat'esses cães» (vv. 215-216); «Nam ouço com a cainçada / rapaz dá-lhe ua pedrada» (vv. 282-283); «Miau miau» (v. 303); «Cacaracá cacaracá» (v. 346). El galanteo del Escudeiro finaliza con la canción (Calderón 1996: 223, n° 15), «Cantan los gallos / yo no me duermo / ni tengo sueño» (vv. 350-353). En *La vesita* hay músicos presentes, según se desprende del texto. En un momento dado los personajes deciden ponerse a bailar, después de elegir un paso que todos conocen –«Rodrigo: ¿Y en la danza de Alemaña? Señora: Eixa sí» (p. 206)– y a la persona que va a guiar al grupo: «Lucrecia: [...] Ella, que és gran dansadora, / que guie i vaja primera» (p. 206). El grupo se cansa de bailar y deciden cantar, siempre en castellano, villancicos, en lo que parece un duelo ingenioso y al desafío entre los caballeros y las damas: «Fernández: Pues ¡sus!, callarán los sonos / y bailarán a canciones» (p. 207). Así se inicia la tanda de villancicos citados primero en boca de Beatriu, «Qué me queréis, caballero?» (p. 208), que es respondido por Rodrigo con «Aunque más seais casada» (p. 209). Sigue la Señora con otro dedicado a Cupido, donde le increpa por haberla abandonado:

Amor falso
pusistesme en cuidado
y ahora fallecistesme.

A qué cuenta me decí,
falso amor, desamorado,
me pusiste en cuidado
sin vos tenerle de mí. (pp. 209-210)

6. La comicidad

Es evidente el gusto por lo cómico en ambas creaciones pues, al fin y al cabo, se trata de farsas, como la ronda interrumpida por los ladridos, maullidos y cacareos de los gallos en *Farelos*, o los apartes de los criados tanto en la portuguesa como en la valenciana. Asimismo es también cómica la escena de la llegada de la madre de la joven, el primer personaje femenino en la producción vicentina, al que parece que teme el enamorado, aunque lo niegue: «Escudeiro: Como? Vossa mãe vem cá? / Cá à rua? Pera quê? / Nam me dá por minha fé / venha que aquí m'achará» (vv. 353-356). Efectivamente la mujer aparece, primero, para maldecir y lanzar todo tipo de improperios hilarantes a aquel que se ha atrevido a despertarla y obligarle con su música a salir de la cama, por ejemplo en esta retahíla: «Má morte, má corte, má sorte / má dado, má fado, má prado / mau criado, mau mandado / mau conforto te conforte» (vv. 385-388); o en esta otra maldición: «Deos lhe apare negra vida» (v. 400). Joan Fernández de Heredia, por su parte, hace de la misma manera descripciones jocosas como cuando hace un retrato del manido asunto de los afeites de las mujeres –«Señora: Les pines i el pelador / me porta per a pelar-me, / sabonet per a escurarme, / blanquet i també color» (p. 191)– o aborda el manoseado tema del sobrepeso, asunto que tanto se convencionaba que preocupa sobre todo a la mujer, que haría la deli-

cia de los espectadores —«Señora: Mes digau, per vostra fe, / no us par que em só aflaquida? Guzman: No, señora, en mi conciencia» (p. 194)—. Se registra en *La vesita* otro argumento tan útil para romper el fuego en sociedad; nos referimos al de la salud, como el que se activa entre la Señora y sus visitas: «Señora: ¿Sa mercè, senyora mia, / me diga como s'és trobada. Beatriu: Mig morta em té acabada / esta negra melerquia» (pp. 198-199). O cuando se critica la excesiva cortesía como cuando María, después de un diálogo lúdico sobre quién ha de pasar primero a la sala, corta la disputa: «Ara, sus, senyores mies, / deixem-nos de cortesies, / anem-nos com nós estam» (p. 196). O cuando se trata otra cuestión siempre recurrente en sociedad, el tiempo atmosférico: «Lucrecia: Ai, Jesús!, quina calor!» (p. 197).

7. Tipos sociales

Los mismos tipos sociales se repiten tanto en *Farelos* como en *La vesita*. Nos referimos a los criados Ordoño y Apariço y a las criadas Guzman y Catalina, respectivamente. La inclusión de los criados se reconoce, por ejemplo, en la comedia *Himenea* (1517) de Torres Naharro cuando, en palabras de A. Hermenegildo:

Surge otro mundo paralelo al familiar y estrechamente ligado con él, el de los criados y criadas. [...] que supone también una modificación en las relaciones humanas, las del amo y el criado. [...] Y aunque a espaldas [de sus amos] se permiten ciertas actitudes y observaciones de desprecio hacia su señor, aceptan la condición de criados que les viene impuesta por la inmóvil sociedad estamental. (Hermenegildo 1982: 57-58)

Son personajes-tipo que iremos encontrando en la producción dramática coetánea y en la posterior. En estas farsas está presente de forma evidente la relación de poder entre amos y criados, Apariço y Aires Rosado, por un lado, y entre la dueña Guzman y la doncella Catalina y su Señora, por el otro. Así como las protestas de los criados por este sometimiento a sus amos. Guzman se queja, por ejemplo, del ultraje que ha hecho la Señora a los castellanos —«Guzman: ¿Su negra Valencia iguala / con Castilla? Enhoramala» (p. 190).

8. Los apartes

La información en una y otra pieza la recibimos muchas veces a través de los apartes que los criados pronuncian: Apariço se pronuncia sobre el Escudeiro, su amo, Aires Rosado en la vicentina; por su parte, la dueña Guzman y la criada Catalina en la herediana. Gil Vicente, gracias al personaje de la madre de Isabel, utilizará el mismo recurso estilístico que entre Aires Rosado y su mozo, pues irá intercambiando, ahora en alta voz y sin tapujos, sus opiniones sobre el Escudeiro, corroboradas, a veces, por el criado, lo que seguramente fue un gran momento cómico.

- Escudeiro: Apartar-me-ão de vós
garrido amor.
- Velha: Má partida, má apartada
mau caminho, má estrada
má lavor te faça Deos.
- Escudeiro: Eu amei ua senhora
de todo meu coração
quis Deos e minha ventura
que nam ma querem dar não
garrido amor.
- Velha: Má cainça que te coma
mau quebranto te quebrante
[...]
- Escudeiro: Nam me vos querem dare
ir-m'ei a terras ajenas
a chorar meu pesare
garrido amor.
- Velha: Vai-t'ò demo com sa mãe
e dormirá a vezinhança
[...]
- Escudeiro: Já vedes minha partida
os meus olhos já se vão
se se parte minha vida
cá me fica o coração. (vv. 413-424, 431-436, 447-450)

Joan Fernández de Heredia hace, a su vez, que la dueña y la doncella murmuren, para regocijo del público, a sus espaldas contra la Señora: «Guzmana: Dale, ven. Catalina: Dejaldá ladre. / De espacio me hizo mi madre, / ¿y queréis vos que me mate?» (p. 193). Descubrimos, así, conversaciones cruzadas entre los criados, que deben reprimir sus pensamientos e intereses delante de los amos. Los apartes, pues, están siempre en boca de los pajes, criados y sirvientes, como hacía Torres Naharro en la *Tebaida* y la *Serafina*, pues «son el contrapunto bajo y realista, frente a las ideas elevadas y sublimadoras de sus amos» (Canet Vallés 1984: 289-290). M. Calderón habla de la

técnica musical del contrapunto, consistente en yuxtaponer una serie de efectos rítmicos y retóricos que evidencian el desencuentro de varios discursos: el del escudero que va a pelar la pava y el de Isabel, a quien no se oye ni se ve en escena pero cuyas réplicas adivinamos por las respuestas del escudero; el de éste y el del criado, quien destruye sistemáticamente la lógica del discurso de su amo, y los de Aires Rosado, su criado e Isabel, por un lado, y los chuchos y morrongos por otro, que los interrumpen a cada paso. (Calderón 2008: 15)

Esta técnica, muy común en Gil Vicente, ayuda a caracterizar a los personajes al mismo tiempo que relajan la tensión, comentan la acción y divierten (Calderón 2008: 16). Murmuran y de esta forma hacen de contrapunto a los dichos de sus amos y producen un efecto humorístico, al satirizar a sus señores.

9. El linaje

El tema del linaje, asunto tan importante en la época en que se buscaba la pureza de sangre, está presente tanto en *Farelos* como en *La vesita*:

- Escudeiro: que o saiba vosso pai
e vossa mãe hão de folgar
porque um escudeiro privado...
- Apariço: Mas pelado.
- Escudeiro: Como eu sou
e de parte meu avô
sou fidalgo afidalgado.
[...]
- Escudeiro: Que tenhais que nam tenhais
tenho mais tapeçaria
cavalos na estrebaria
que nam há na corte tais.
[...]
- Apariço: Oh Jesu que mau ladrão
quer enganar a coitada. (vv. 319-324, 334-337, 342-343)

Por su parte, Guzmaná en *La vesita* se queja del ultraje que ha hecho la Señora no sólo a los castellanos sino, por extensión, a ella misma que es de tan buena familia, aunque no conozca ni a su madre. Se inicia un lúdico diálogo entre las dos mujeres sobre el tópico del linaje presente en textos anteriores, por ejemplo, en Lucas Fernández.

- Guzmana: Sí, que no la medre Dios,
porque tocó en mi linaje.
[...]
- Catalina: ¿Y yo no soy hijadalgo
de los mejores de allá?
[...]
- Guzmana: Si yo en mi linaje entrase,
de grandes de mucha cuenta
de a veinte cuentos de renta,
en tres días no acabase. (p. 189)

Estos diálogos, seguramente oídos muchas veces por el público que asistía a la representación, además de ser espejo del espectador, se adelanta a lo que serán los cuadros costumbristas en autores posteriores (Ferrerés 1955: XXXIX).

10. El amor cortés

El código de amor cortés aparece, en el caso de *Farelos*, ridiculizado por obsoleto y en el caso de *La vesita*, como motivo de entretenimiento cosificado.

Su escudero ensaya en un *Cancioneiro* cantigas de un pseudo-amor cortés como preparación para rondar a su dama Isabel con un vocabulario impropio del género como «demo», «enforcar», «soterrar», «petelença» y amenazas. He aquí un ejemplo:

Aires Rosado: Señora pois me lembrais
nam seiais desconhecida
e dai ò demo desta vida
que me dais.

Ou me irei ali enforcar
e veréis mau pesar de quem
pois vos querer grande bem
se foi matar.

Entam lá no outro mundo
veremos que conta dais
da triste da minha vida
que matais. (vv. 158-169)

También en el divertido monólogo por boca del mismo Aires Rosado, vamos descubriendo los reparos que Isabel pone a los convencionales requiebros del galán: «E mais rides-vos de mi. / Eu por quem'hei-d'ir daqui?» (vv. 254-255); «o meu grande amor fervente. / Que tendes? Um pé dormente?» (vv. 274-275).

Se abre, de la misma manera, la espita del tonel del amor cortés en *La vesita*. Los caballeros porfían, uno a uno, que son los más desgraciados de todos a causa de haber recibido las flechas de Cupido:

Rodrigo: ¿Pues conmigo quién se iguala
en las cosas de bien querer?

Alonso: ¿Quién aquí no piensa ser
el primero de la escala? (p. 200)

Las damas responden a los caballeros, incrédulas, a todo un continuo de cumplidos y de respuestas galantes, todo lo cual a modo de excesos, podría ser motivo de ridículo, de caricatura y hasta de carcajada:

Lucrecia: Si esa mercadería
la traéis para vender
bien se sabe encarescer
mas yo no la mercaría
[...]

Alonso: Pues no es muy bien conocida
de quien es tan maltratada,
aunque es por mala pagada
por más que buena es tenida. (p. 200)

11. La confrontación

Vemos en ambas piezas una serie de confrontaciones de todo tipo, por ejemplo, entre criados y amos; entre madre e hija; entre valencianos y castellanos; entre hombres y mujeres. La madre de *Farelos*, por ejemplo, no pierde la ocasión de criticar negativamente la competencia artística del trovador: «Velha: Ui ui ui e que mau lavor / quem é este rousinol / pianço ou papagaio?» (vv. 402-404); «I eramá cantar à praia / más fadas que vos fadaram» (vv. 407-408). La obra finaliza con una muestra del conflicto de generaciones marcado por la reprimenda de la madre a la hija, a la que reprocha no ser recatada y no tener en cuenta el qué dirán —«Que dirá a vezinhança? / Dize má molher sem siso» (vv. 459-460)—; ni ser mujer de su casa —«E o lavar Isabel?» (v. 507). A lo que la joven, muy sabia, replicará que lo que pretende es estar bella, exhibirse y ser astuta para conseguir marido —«ir ameúde ao espelho / e poer do branco e vermelho» (vv. 492-493); «Ensinar-me a passear / pera quando for casada» (vv. 499-500); «e saber fingir um riso / falso e bem dissimulado» (vv. 505-506)—; porque las tareas del hogar estropean y afean a las mujeres —«Faz a moça mui mal feita / corcovada contrafeita» (vv. 508-509). La disputa acaba no dando la moza su brazo a torcer y desafiando a su madre: «Velha: Eu te farei amassar. Isabel: Essa é outra fantasia» (vv. 537-538).

También en *La vesita* hay una discusión típica probablemente para los espectadores, entre la Señora y la dueña Guzmána, contraponiendo las costumbres valencianas a las castellanas —«Señora: Usa's res d'aço en Castella? Guzmána: No, Jesús, guárdenos Dios» (p. 187); «Señora: Também en fan negres i amargues; Guzmána: En Castilla no es verdad, / ¡oh! qué es ver su gravedad!» (p. 187); «Señora: [...] estos castellans orats / presumen, sent uns pelats» (p. 188). Además en unos versos anteriores de la misma comedia vemos un juego de desencuentros entre Guzmána y el capellán —«Guzmána: [...] ¿qué, hacéis burla de mí? / No me enfreno por ahí. Capellán: Antes os desenfrenáis» (p. 185).

12. El juego de las apariencias

En *La vesita*, mediante diálogo bilingüe, la Señora en castellano y Joan en catalán, se anuncia el juego de las apariencias que continuará a lo largo de la obra pues la dama ante el emisario aceptará encantada la visita propuesta —«Capellán: [...] Mi señora quiere vella / y otras damas que allí están» (p. 186); «Señora: ¿No sap ma senyora tia, / posat cas hagués d'anar, / ho deixaré, per gosar / de tan bona companyia?» (p. 186). Pero en cuanto este dé la espalda, saldrán de la boca de la Señora una serie de improperios contra la pesada costumbre valenciana del visiteo: «Señora: Nunca gent tan importuna / he vist, que no só senyora / en ma casa sols una hora / d'entendre en cosa nenguna» (p. 186).

En *Farelos* veremos, a través de los comentarios de los criados, la hipocresía de sus amos. El que no es un fanfarrón es un cobarde, y el que no un miserable que aparenta ser rico e hidalgo, cuando en realidad «não são a final mais que dois impostores sem mérito nem préstimo algum» (Andrada 1938: 13). El escudero es pobre aun-

que finja lo contrario –«Apariço: Vive assi per i pelado / coma podengo escaldado» (vv. 15-16); «de dia sempre encerrado / porque anda mal roupado» (vv. 51-52).

Hemos repasado a lo largo de las páginas anteriores una serie de elementos comunes a *Farelos* y a *La vesita*, dos farsas peninsulares, como son, entre otros, la comicidad, los tipos sociales, ciertos temas como el linaje, el amor cortés, la confrontación entre los personajes, pero creemos que por encima de todos ellos las lenguas en contacto, el plurilingüismo peninsular, las voces en suma, la literatura tradicional, la música y la danza son los aglutinadores, los hilos conductores, los universos comunes que acercan y canalizan dichas obras y sus componentes hacia un mismo e innovador horizonte teatral peninsular.