

Rasgos medievales en el Breve sumário da história de Deus y Diálogo de uns três judeus e dous centúrios sobre a ressurreição... de Gil Vicente: un ejemplo de intertextualidad

Olívia PASSOS

La teoría de la *intertextualidad* surge en Francia en los años sesenta como parte de los estudios de semiótica aplicada al análisis del texto poético. La propone Julia Kristeva¹ para establecer una característica fundamental en el funcionamiento del lenguaje poético: «la absorción de una multiplicidad de textos (de sentidos) en el mensaje poético»².

Su concepto queda claramente definido en el siguiente fragmento:

El significado poético remite a significados discursivos distintos, de suerte que en el enunciado poético resultan legibles otros varios discursos. Se crea así, en torno al significado poético, un espacio textual múltiple cuyos elementos son susceptibles de ser aplicados en este espacio intertextual. Tomado en la intertextualidad, el enunciado poético es un subconjunto de un conjunto mayor que es el espacio de los textos aplicados a nuestro conjunto. En la perspectiva resulta claro que el significado poético no puede ser considerado como dependiente de un código único. Es el lugar donde se cruzan varios códigos (al menos dos) que se hallan en relación de negación mutua (Kristeva, 1978)³.

Al tomar como base la *intertextualidad* para la orientación metodológica de este trabajo, se ha tenido en cuenta el convencimiento de que toda la obra de Gil Vicente constituye un enorme conjunto de textos cuya íntima

¹ Concepto propuesto por Julia Kristeva en un ensayo de 1966: «Le mot, le dialogue et le roman» in *Critique*, núm. 239, pp. 438-465.

² Ver Kristeva, Julia. *Semiótica 2*. Fundamentos. Madrid. 1978, pp. 66-67.

³ Conferir *supra* nota núm. 2.

relación con la Edad Media los convierte en un buen ejemplo de lo que puede entenderse como *intertexto*. Se ha considerado esa posibilidad de lectura como la más adecuada para demostrar la presencia de los textos medievales en el *Auto da História de Deus* y el *Diálogo sobre a Ressurreição*, obra elegida para el comentario. Existen dos originales distintos de este último. El primero, recogido en la *Copilaçam* de 1562. El segundo, un pliego suelto —localizado por Menéndez Pidal en la Biblioteca Nacional de Madrid— cuyo facsímil publicó Carolina Michaëlis de Vasconcelos, quien lo considera posterior a 1554, «provavelmente do período que decorre de 1557 a 1580»⁴.

Entre las dos versiones originales existen divergencias, como apunta Stephen Reckert de forma minuciosa⁵. Para este trabajo se ha utilizado el texto editado en la *Colecção de Clássicos Sá da Costa*, dentro de las *Obras Completas de Gil Vicente* y que reproduce el original de la *Copilaçam* de 1552 en una edición crítica de Marques Braga.

Durante toda la Edad Media, la interrelación entre códigos de distinta naturaleza, aplicados al discurso literario, se hace constante e intensa. El texto poético utiliza elementos de otros códigos como forma de expresión:

a) de códigos extra-literarios:

- el histórico: conquistas de otras tierras, guerras, actos heroicos de reyes y caballeros, etc;
- el social: códigos de caballería, vasallaje, «el amor cortés»;
- el musical: técnicas trovadorescas y juglarescas;
- el folclórico: el elemento *maravilloso*, lo exótico, la cultura de «otras tierras»;
- el religioso: las Sagradas Escrituras sirven de motivo para la creación. El código religioso se superpone a todos los demás, que se articulan en torno a él.

b) de otros tipos de discurso literario:

- las citas a otros autores;
- las transcripciones literales de pasajes de textos ajenos;

⁴ In Carolina Michaëlis de Vasconcelos. *Dezanove Autos Portugueses...*. Madrid. 1922, p. 75.

⁵ Ver Reckert, Stephen. *Gil Vicente: Espírito y Letra*, pp. 204 y 222.

Y por calor e inflamación: aquí hay grandes fiebres: la de la avaricia en especial la hética, que es la consumición de los humores en los vasos sólidos, dicho de los mercaderes, que tienen el trigo y la avena en los silos.

Y por mal gobierno y desorden; y esto es por los honores y ambiciones. Uno estudia el modo como será juzgado, otro el modo como la salmedina [sic] tantas y tantas enfermedades que aquí han venido en el cuerpo del Reino, que desde los pies etc.⁷¹, Isaías 1. Plugá pues a Vuestra Serenidad ser el sanador de este cuerpo enfermo, y el médico que administre la purga de la justicia y la total purificación, que por esta purga se cure el cuerpo y se conserve la salud, y para que tengamos esto y nos obliguemos según la ley de Dios, pienso concluir el thema de nuestro sermón diciendo: venga a nosotros la purificación según la ley.

Sigue una oración, en la que habitualmente se pide que se conceda la salvación o algún deseo espiritual para los que oyen el sermón. Hay que señalar que sólo conservamos las oraciones en el texto manuscrito, pero no en los textos impresos. En este caso la petición es para el «Príncipe» para que pueda lograr unir el Reino:

Plugá al Altísimo que así podáis cumplir esto, que desde ese Reino Eterno podéis lograr, que os lo conceda Jesucristo Hijo de Dios, que con el Padre y el Espíritu Santo vive y reina por los siglos benditos. Amén.

El sermón termina como las piezas oratorias clásicas, aunque aquí se sustituye *dixit* por *explicit*:

He explicado [el texto o thema].

⁷¹ *Ibidem.*



- el uso de la glosa y de la paráfrasis como recurso transformador de textos anteriores a través de los *topoi*, los mitos, estructuras de carácter épico (prólogo - diálogo narrativo - epílogo), etc.;
- c) de diferentes códigos:
 - la recuperación de la tradición clásica a través de los códigos lingüísticos como base del texto literario:
 - el latín
 - el romance
 - las lenguas románicas.

Así, el principal objetivo de este trabajo es detectar y demostrar la presencia de muchos de los aspectos mencionados, en el *Auto da História de Deus* y en el *Diálogo sobre a Ressurreição*. Se establece, de ese modo, el hilo conductor que revela la supervivencia del texto medieval en el de Gil Vicente, aunque renovado, transformado.

Para orientar el comentario del texto vicentino se aplicará este esquema:

- I. El texto y su estructura
- II. Formas de discurso
- III. Recursos
- IV. Elementos de otros códigos
- V. El código lingüístico
- VI. El auto/diálogo: un texto teatral.

I. EL TEXTO Y SU ESTRUCTURA

I.1. Marco histórico. Antecedentes

Son el *Auto da História de Deus* y el *Diálogo sobre a Ressurreição* partes de un mismo conjunto: un auto sacramental. La fecha que aparece en la portada del *Breve Sumário* apunta a 1527, año en que la obra fue representada ante los reyes de Portugal. En la del *Diálogo* no se hace ninguna referencia al respecto. Se adopta, pues, la lectura que de los dos textos hacen Braamcamp Freire (1944) y Aubrey Bell (1949), aunque se haya encontrado, en un estudio más reciente de Fátima Silva (1990) sobre el *Diálogo*, una

postura distinta que niega la relación de continuidad de la *História de Deus* en el *Diálogo*.

En el mismo trabajo, Silva recoge, además, las diferentes propuestas de Révah, Braancamp y Pratt en torno a la fecha que corresponde al *Diálogo*, ya que la misma no consta en el documento conservado por la *Copilaçam*. De la discusión entre los citados filólogos surge un periodo más amplio de datación —1526 a 1528— para la primera representación de las dos obras⁶.

Al considerar el *Auto da História de Deus* y el *Diálogo sobre a Ressurreição* —así aparecen los títulos en la edición Marques Braga— como una misma obra, siempre que se haga mención a las dos partes, se empleará la fórmula *Auto/Diálogo*.

Construyó Gil Vicente el *Auto/Diálogo* en torno a un asunto central: la *Pasión de Cristo*. Por *Pasión* se entiende en el siglo xv toda la vida de Jesús, desde el momento de su concepción —o incluso anterior a ésta— hasta su crucifixión y posterior resurrección. A partir de esa noción medieval se crea el texto vicentino, que mantiene muchas de las características formales y de contenido presentes en textos medievales a los que se suele clasificar como *misterios y moralidades*.

Al intentar definir a cuál de los dos modelos —misterio o moralidad— corresponde el *Auto/Diálogo*, puede establecerse el primer nexo de *intertextualidad* entre la obra de Gil Vicente y sus antecedentes, cuyas fronteras no siempre estuvieron bien definidas, ni siquiera en la Edad Media. La relación intertextual entre misterios y moralidades se daba a finales del período medieval y se repite en el *Auto/Diálogo*.

Los misterios aparecen en Francia a mediados del siglo xiii. Siguen su trayectoria evolutiva durante los siglos xiv y xv, hasta alcanzar el xvi, cuando ya presentan rasgos diferenciados respecto a los precedentes. De acuerdo con el *Dictionnaire Universel des Littératures*

*ils ont pour sujet un événement historique dans lequel l'ordre présent du monde trouve son origine. Les mystères bibliques (...) mettent en scène, dans ensemble ou dans un épisode significatif, la Rédemption et la fondation de l'Église, grace auxquelles les hommes peuvent retrouver le chemin du salut fermé par le fait d'Adam (...)*⁷.

Gil Vicente parte de esa misma idea central para recrear el relato bíblico, a su vez transformado y adaptado a las condiciones socio-políticas

⁶ Sobre el problema de datación de ambos textos ver Silva, Fátima (1990), pp. 3, 4 y 5.

⁷ In *Dictionnaire Universel des Littératures*. Dirigido por Beatrice Didier. Vol II, pp. 2480-81.

y culturales del tiempo histórico en que fue concebido. Por esta época todavía sobreviven los misterios en Francia, sobre todo en aquellas provincias a las que no habían llegado las nuevas tendencias humanistas con tanta fuerza. Se representan hasta 1548, año en que son prohibidos no por orden eclesiástica, sino por la élite laica contraria a ellos⁸.

La convivencia entre *misterios* y *moralidades* empieza en el siglo xv y continúa en el xvi, aunque, poco a poco, las últimas dominan las preferencias de autores y público. El gusto por las moralidades, su creación y utilización con fines moralizantes, se extiende por toda Europa occidental. Constituyen una forma de texto narrativo con estructura compuesta por partes bien definidas (prólogo, acción narrada, epílogo), en las que se emplean constantemente la personificación y la alegoría como instrumentos para la construcción del texto. Según el *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*,

*la moralidad participa a la vez de la farsa y del misterio. La acción es una alegoría que hace ver la condición humana comparándola con un viaje, con un combate incesante entre el bien y el mal: la psicoquímica pone en escena los conflictos entre los siete pecados capitales, las virtudes, los vicios; mientras que el hombre, eterno pecador, es invitado a arrepentirse y a someterse a la piedad divina (Patrice Davis, p. 323)*⁹.

La moralidad participa a la vez de la farsa y del misterio, afirma Davis. Tal afirmación vuelve a dejar clara la fragilidad de los límites impuestos a la hora de establecer diferencias entre algunas formas de creación medievales. A finales de la Edad Media y comienzos del Renacimiento se produce un intenso cruce entre múltiples escrituras de tipo teatral, lo que genera textos que son la suma de varios modelos.

En la voz *Mystère* del *Dictionnaire Universel des Littératures*¹⁰ se encuentra el siguiente fragmento:

Au XVI^e, les épisodes sont plus brefs, plus pittoresques. Tous les auteurs mêlent les tons avec un grand sens du spectacle: majesté divine et monde à l'envers des diables, discussions théologiques et scènes de genre, plaintes de Nôtre Dame et railleries cruelles des bou-

⁸ Conferir *supra* nota núm. 7

⁹ Davis, Patrice. *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, p. 323.

¹⁰ Conferir *supra* nota núm. 7.

rreaux alternent, parfois un grotesque, un fou, apparaît pour débiter des grossieretés, comme dans les moralités (...).

Por todo lo expuesto, se empleará a lo largo de este trabajo el término *modelo medieval*, siempre que se establezca relación entre el texto de Gil Vicente y misterios o moralidades anteriores.

I. 2. Características formales

De los modelos medievales previos, el *Auto/Diálogo* conserva las siguientes características de forma y contenido:

a) *La fuente* donde busca el asunto que va a ser desarrollado: el Viejo y el Nuevo Testamento.

b) *El asunto* en torno al cual se compone el texto teatral: la Pasión de Cristo, revista desde el momento de la creación del mundo, pasando por el pecado y sacrificio de Adán, la concepción de Jesús, su vida/muerte y, finalmente, su resurrección:

*Anjo: Agora vereis
o que por diversos doctores lereis
d'ab initio mundi até a ressurreição
(p. 172, vs. 21 a 23).*

c) *La división estructural* en tres bloques principales : prólogo - desarrollo - epílogo.

1. El prólogo: expone y sintetiza lo que se narrará al desarrollar la idea central. Los modelos medievales utilizaban un personaje para exponerlo. En el *Auto/ Diálogo* la figura del ángel es la encargada de hacerlo, quien dice un *introito* «a modo de argumento» (p. 171, acotación).

2. El desarrollo: tiene lugar una discusión teológica dialogada entre las *figuras* que representan el bien, el mal, o las personificaciones de la muerte, del mundo, del tiempo. Los diálogos narran la lucha que entablan el bien y el mal por el dominio del orden en el universo cristiano.

3. El epílogo: su función era antes, y lo es en el *Auto/ Diálogo*, la de llamar la atención hacia aspectos que el autor considera relevantes dentro del sentido general del texto. Con él se logra la adecuada conexión con el

público al que va dirigido el mensaje moralizante. Dado el carácter didáctico de la obra, se busca provocar en el espectador una reflexión respecto de lo narrado. De ahí que el diálogo entre los rabinos y los centuriones ocurra en otro tiempo, posterior al que envuelve el desarrollo y la intriga. Ellos dialogan en un espacio de tiempo más próximo al momento histórico real. Se hallan, asimismo, en conexión con otro lugar además de con aquél donde ocurrió la resurrección.

3.a) Características particulares del epílogo

La intervención de los tres judíos empieza con un largo enunciado constituido por sentencias lanzadas por el rabino Leví:

*Quem com mal anda, dizia Jacó
Rabina Rabasse, Rabi Mousem,
não cuide ninguém que lhe venha bem,
nem é bem que alguém tenha dele dó.
Quem com mal anda chora e não canta;
quem só se aconselha, só se depena;
quem não faz mal, não merece pena:
quem não chora ou canta fadas más espanta
(p. 217, vv. 1 a 8).*

La serie de proverbios sigue a lo largo de dieciocho versos más (hasta el verso 10, p. 218), como si su objetivo fuera el de lograr que el destinatario llegara a conclusiones deseadas. Sin duda los proverbios o las posteriores ideas expresadas por los rabinos, sus opiniones, eran de fácil descodificación por parte del público, puesto que conectaban con formas de conducta y de pensar propios de la época, aún vigentes en aquella sociedad. Leví, Samuel y Aroz representan dos actitudes distintas. Por un lado, la actitud tradicional, la que niega el Cristo-Mesías. Rechazan los argumentos de los centuriones, testigos de la resurrección, cuando les muestran las señales dejadas en sus cuerpos por tal fenómeno:

*Cen.: Olhai o que digo:
Já Cristo desd' hoje...
Sam.: Que há de fazer?
Cen.: Saiu do sepulcro.
Sam.: Furtado seria.*

- Cen.: Mas ressucitado com gram alegria;
vede vós outros como isto há-de ser.*
*Lev.: Que cabeças estas que chanto nos veio
pera júztes de Ponte de Loures
(pp. 220 / 221, vv. 22 a 26 / 1 a 4).*

La conversación sigue más adelante en el mismo tono:

- Cen.: Ouvi os sinais, porque os creais
na hora, no ponto que ressucitou,
toda a cabeça se me despenou,
e venho pelado.*
Lev.: Há i mais sinais?
*2 Cen.: E eu desdentado má hora nasci.
samente um dente m' a mim não ficou.*
*Sam.: Abre essa boca, vejamos se é assi;
já cerrou a cava: ó desventurado,
andaste às punhadas com algum rascão,
e quebrou-te os dentes, porque és vilão,
e cuidas que o outro é ressucitado.*
*Lev.: Melhor viva eu e meu filho Jacó,
que s' ele levante daquele penedo
(p. 221, vv. 7 a 21).*

Por otro lado se introduce un cambio de actitud de parte de los judíos. Queda reflejado en las palabras de Samuel que apoya la opinión coincidente de Leví:

- Lev.: esta é a minha voz*
*Sam.: E a minha também, e acabo de crer
que este é o Messias nosso desejado;
porque Isaías, profeta amado,
falou desse tudo o que havia de ser;
e Ezequiel,
Amos, Salomão, David, Daniel,
todos falaram no seu ressurgir.
Este é o Messias, sem mais arguir;
este é o honrado nosso Emanuel;
o al é mentir.
(pp. 227 / 228, vv. 20 a 26 / 1 a 3).*

El debate entre Iglesia y Sinagoga constituye un motivo constante en varios modelos medievales (Lifschitz-Golden, 1933). Aquí se encuentra no en forma de enfrentamiento dialéctico entre judíos y cristianos, sino como reflejo del pensamiento de los tres rabinos. Al admitir la evidencia del origen divino de Cristo, aunque no públicamente, dejan clara la imposición de la moral cristiana: se habría logrado modificar la creencia tradicional judía. Sin embargo, la supuesta nueva consciencia, la asunción de su culpabilidad al condenar a Jesús debe ser acallada. El dominio de la sinagoga es evidente y su poder silencia las voces de los rabinos que lo vinculan a condicionamientos de riqueza y bienestar.

Tras reconocer a Cristo como el Mesías, Aroz pregunta:

Aro.: Pois que faremos sobre isto em tanto?
Lev.: Que nos calemos em nosso calado:
quem quer que dixer que é ressuscitado,
dar-lhe-ei ãa figa debaixo do manto;
e leixai estar;
que seja verdade, calar e negar.
Ter mão na Sinagoga que nos dá repairo;
que sabendo-o o povo, é nosso o fadairo:
e se o aventar,
cada sacerdote lhe compre estudar
pera boticairo.
Tenhamos todos mui bem que comer,
que farte, e sobeje pera todo o ano.
Tratemos em cousas em que caiba engano,
e se nos perdermos, não pode mais ser
(pp. 230 / 231, vv. 19 a 24 / 1 - 9).

Los últimos versos dan cuenta, además, de otra actitud ancestral entre los rabinos: consideraban a Cristo un elemento peligroso que venía a alterar el orden impuesto por las autoridades eclesiásticas a la sociedad judía. En los misterios franceses queda documentada esta tendencia, al lado de los rasgos antes mencionados: la incredulidad de los judíos, su negación del Mesías, el supuesto declive de sus leyes.

Por fin, el *Diálogo* cambia el tono de la discusión teológica anterior. Con él se introduce el elemento cómico/burlesco, otro rasgo de identidad respecto a los antecedentes de la Edad Media. Cuando el rabino Aroz argumenta la conveniencia de no reconocer a Cristo como hijo de Dios, el tono satírico es evidente:

*Aro.: Meu pai era dono d'ũa filha minha,
e minha mãe filha de meu dono torto,
e um meu irmão, que morreu no Porto,
era mesmo tio dos filhos qu' eu tinha:
tudo assi vai.
E minha mulher, nora de meu pai;
e meu pai, marido de sua mulher;
e sua mulher era sogra da minha.
Assi indo fomos, de linha em linha,
até que meu pai veio a morrer.
Meu pai falecido,
vai minha mãe e perdeu o marido,
e fez-se viúva, e as alcaçarias
foram do pai da mãe de Tobias,
filha de Dom Donegal dolorido,
que morreu nas Pias.
E quando se fez a tomada de Arzila,
Dona Franca Pomba casou em Buarcos
com Bento Capaio, capador de gatos,
que furando alporcas morreu em Tavila.
Em aqueles dias
se fez o contrato da alcaçarias,
e David Ladainhas da manga cagada
leixou assentado, que vindo o Mesias
que as alcaçarias não tendo elas nada,
que fossem vasias.
Segue-se logo, se Cristo é Mesias,
que é salvador destas alcaçarias,
e ficarão livres, e postas em cobro;
porém eu creio que o que diz meu sogro
é tudo vento, e são fantasias;
e pecais em dobro
(pp. 228 / 229, vv. 4 a 23 / 1 a 22).*

I. 3. Unidat tiempo/espacio

A excepción del *Diálogo*, cuya acción transcurre dentro de otro segmento espacio-temporal, todo lo narrado en el prólogo y en el desarrollo ocupa el mismo plano espacio/tiempo. Se repite la estructura del relato bíblico, donde los diferentes espacios configuran un único espacio, y el vasto período de tiempo transcurrido es también unitario. En una corta se-

cuencia de versos pasa un largo ciclo que abarca desde el episodio del pecado original hasta la muerte de Abel, incluyendo la vida terrenal de Adán y Eva. Se suceden de ese modo todos los episodios a lo largo de los diálogos para culminar con la muerte de Cristo.

En el desarrollo de la intriga se mantiene, pues, la subordinación al plano divino de los elementos espacio y tiempo como lo hacían los modelos medievales.

I. 4. Los «personajes»

Siguen la tradición de la Edad Media. Son *figuras* según los define el propio autor y todas las «figuras» se encuentran en los modelos medievales. Por entonces también se empleaba el vocablo figura para definir las ¹¹.

Se incluyen en cuatro grupos:

- a) *Bíblicos*: «Adão», «Abel», «Abraão», «David», «Eva», «Isaías», «Jesus Cristo», «Moisés», «São João», «Anjo».
- b) *Personificaciones*: «Morte», «Mundo», «Tempo».
- c) *Diablos*: «Belial», «Belzebu», «Lúcifer», «Satanás».
- d) *Tipos humanos*: «Aroz», «Levi», «Samuel», «Dous Centúrios».

Las *figuras* de los tres primeros grupos toman parte en la discusión teológica, excepto el Ángel. Su función es la de anunciar, explicar, transmitir el mensaje divino. Los demás personajes bíblicos discuten en representación del bien y del mal, son fuerzas que rigen el universo cristiano y que se articulan conectadas al «Tempo» (tiempo), al «Mundo» (espacio-universo) y a la «Morte» (vida posterior-vuelta al plano divino). El carácter simbólico de las *figuras* medievales se conserva. Los diablos, por ejemplo, son criaturas terrenales. Se relacionan con el mundo real de jueces, magistrados, hidalgos. Ocupan puestos de mando, juzgan, condenan y hacen cumplir la sentencia:

- Belial: alguacil de la corte de Lucifer («meirinho»).
- Lucifer: mayoral del infierno («maioral»).
- Satanás: hidalgo del consejo de Lucifer («fidalgo»).
- Tiempo: veedor del tiempo («veador»).

¹¹ In *Auto da História de Deus*, p. 209, nota 4. *Obras Completas de Gil Vicente*. Tomo II. Ed. Marques Braga

Asimismo los rabinos y centuriones, tipos que simbolizan a los infieles, a los incrédulos a aquellos que condenaron a Cristo a morir en la cruz. Se les caracteriza, a veces, con ironía. La sátira y la burla les acompañan: otra herencia que tiene su origen en la Edad Media. De ahí la elección de nombres con doble sentido para identificarlos: «Gemilha saborida», «Mosé Rabi-zarão», «Rabi Ascalvado», «Rabi Zaráo», «Rabi lendroso», «Abraão pelado», «Dom Donegal dolorido», «dona Franca Pomba», «Bento Capaio» («capador de gatos»), «David Ladainhas», «Rabi mal logrado». El uso de *Dom* antes del nombre de algunos connota ironía, pues tal tratamiento les había sido vedado.

II. FORMAS DE DISCURSO

El diálogo es la forma de discurso dominante en toda la obra y se nos presenta matizado por tres variantes: la descriptiva, la narrativa, la discursiva.

II. a. Descriptiva

La descripción que hace Eva del Paraíso se corresponde al tópico medieval del *locus amoenus*.

*Eva: Oh como os ramos do nosso pomar
ficam cobertos de celestes rosas!
ó doces verduras, ó fontes graciosas
(p. 181, vv. 3 a 5).*

Adán define a la Muerte ante el Mundo:

*Ada.: Vedes aqui, senhor Mundo, a nossa
parteira da terra, herdeira das vidas,
senhora dos vermes, guia das partidas,
rainha dos prantos, a nunca ociosa,
adela das dores,
a emboladeira dos grandes senhores,
cruel regateira, que a todos enleia.
(p. 184, vv. 3 a 9).*

Lucifer, describiendo el infierno, da instrucciones a Satanás:

*Pois há́s-me d' encher
de almas humanas, convém a saber:
A furna das trevas, ponte de navalhas,
o lago dos prantos, a horta dos dragos,
os tanques da ira, os lagos da neve,
os rios ardentes, salas dos tormentos,
varanda das dores, cozinha de gritos,
o açougue das pragas, a torre dos pingos,
o vale das forcas : - tudo isto arreio.
(pp. 205 / 206, vv. 22 a 28 / 1 a 2)*

Satanás describe sus dominios terrenales a Cristo:

*Sabes Rio-frio, e toda aquela terra,
Aldeia Galega, a Landeira, e Ranginha,
e de Lavra a Coruche? tudo é terra minha.
E de Çamora até Salvaterra
e desde Almeirim bem até a Herra
e tudo per ali,
e a terra que tenho de cardos e pedras,
que vai desde Sintra até Torres Vedras;
(pp. 212 / 213, vv. 18 a 24 / 1)*

II. b. Narrativa

El sistema verbal utilizado, así como el uso de sustantivos y adjetivos en esas secuencias, permite percibir los matices narrativos.

Lucifer habla con Satanás sobre Adán:

*Deus lhe mandou mandado mui forte,
sob penas de dores, trabalhos e morte,
que não lhe tocassem em certo fruto,
fruto da ciência;
porque perderão a sua inocência
(pp. 173 / 174, vv. 22 y 23 / 1 a 3)*

Samuel cuenta lo que ocurrió en el momento de la Resurrección:

*Tremeu minha casa, caiu cantareira,
Quebrou-se a loiça tudo se perdeu,*

*até o pichel que tinha d'azeite;
fendeu-se-me o pote, quebrou-me tigejas,
bacios, candeeiros, panelas;
não ficou vinagre, nem em que o deite
(p. 224, vv. 4 a 9).*

Levi recuerda los sermones de Jesús:

*Não que ele dizia
que essa herança (la tierra prometida) que não se entendia
senão que havemos de ressucitar,
assi como ele, pera nos levar
à mesma herança que Deus prometia,
lhe ouvi eu pregar.
Porque essas farturas que a terra antremete,
foram criadas pera os animais (...)
Também tu assi estavas, Rabi Samuel?
Tu, Rabi Aroz, bem vi que dormias,
e Zarababel
(p. 230, vv. 3 a 18)*

II. c. Discursiva

La presencia de la exposición y argumentación son constantes. Ya en el *introito* el ángel expone el asunto que será tratado en el Auto:

*Anj.: Ainda que todas las cousas passadas
sejam notórias à Vossas Altezas,
a história de Deus tem tais profundezas,
que nunca se perdem serem recontadas
(p. 171, vv. 1 a 4)*

San Juan se dirige a los mortales:

*Ó mortais de terra, em terra tornados,
pois são vossas almas de tão fina lei,
abri vossos olhos, que ecce agnus Dei,
que veio ao mundo tirar os pecados.
Ele é por certo;
crede esta voz clamante em deserto.*

e levantai-vos do pó desta vida (...)
(p. 203, vv. 6 a 12)

Los Rabinos Levi y Aroz deciden qué hacer, al reconocer que Cristo es el Mesías:

*Aro.: Pois que faremos sobre isto em tanto?
Que nos caemos em nosso calado:
quem quer que dixer que é ressucitado,
dar-lhe-ei ãa figa debaixo do manto,
e leixai estar;
que seja verdade, calar e negar*
(p. 230, vv. 19 a 24)

La discusión sigue adelante con el mismo tono:

*Aro.: Tenhamos todos mui bem que comer,
que farte, e sobeje pera todo o ano.
Tratemos em cousa em que caiba engano,
e se nos perdermos, não pode mais ser (...)*
*Lev.: Fundemo-nos todos em haver dinheiro;
porque quer seja nosso, quer seja alheio,
é Deu verdadeiro.*
*Aro.: Façamos talmud com tantas façanhas,
antes que metam a frota na foz. (...).*
(p. 231, vv. 6 a 19)

III. RECURSOS

III.1. La glosa

La repetición constante de una misma idea, o de un modelo estructural preexistente en otro tipo de discurso, ilustra la glosa en el *Auto/Diálogo*. Se constata también en forma de paráfrasis, como se verá más adelante.

Los bloques que siguen, agrupan ejemplos de glosas por ideas:

a) Eva = mujer terrenal y señora.

Lúcifer: Vai, tu, Satanás, por embaixador, (...)
e vai-te a Eva porque é mulher
(p. 174, vv. 8 y 10)

*Vem tomar graça, pois, hás- de pregar
à mais avisada senhora do mundo (...)
(p. 174, vv. 18 / 19).*

*Adão: Lembremo-nos ora
de nosso remédio, mulher e senhora
(p. 181, vv. 7 y 8)*

*Eva: minha dor é grande, e eu sou mulher
tão desconfiada como vós sabeis
que devo de ser.
(p. 181, vv. 20 a 22)*

b) Dios como poder y misericordia.

*Anjo: Deus cui proprium est miserere
porque o seu próprio é perdoar,
de todo a sanha não quer executar,
e a suma bondade assim lh'o requiere (...)*

*Porque, ainda que são pecadores (Adán y Eva)
não tem outro padre senão o Senhor,
que não quer a morte ao pecador,
mas antes que viva e lhe dê louvores.
(pp. 179 / 180, vv. 1 a 4 / 9 a 12)*

*Adão: Poderoso é o Padre na glória dos Céus,
poderoso é o Padre no nosso paraíso,
poderoso é o Padre neste triste abiso,
em todo lugar poderoso é Deus;
e não vos mateis.
(p. 181, vv. 13 a 17)*

c) La tristeza, el dolor y la muerte en torno a Adán y Eva, desde el pecado original hasta el alumbramiento de su «heredera».

*Anjo: Eis aqui vem
o padre Adão, e Eva também;
e como saudosos do seu paraíso,
com dor dolorosa de tal imprevisto,
assi desterrados de todo o seu hem
vem falando nisso
(pp. 180 / 181, vv. 23 a 26 / 1 a 3)*

*Eva: A dor e a tristeza é no meu coração
(p. 181, v. 23)*

*Adão (a Eva): ajuntai-me a soma dos vossos cuidados
aos meus tristes apaixonados
e dai-m'os a mim porque eu ei d'ir ter
cuidados dobrados.
(p. 182, vv. 5 a 8)*

*Eva (contesta a Adán): Senhor bem o creio: mas vós bem ouvistes
o que me disse o Senhor dos Senhores:
que eu pariria com mortais dolores,
a mais desterrada na terra dos tristes
Oh! triste de mi!
(p. 182, vv. 9 a 13)*

(y al mundo):

*Senhor saberreis,
dizendo em soma o que me requ' reis,
que eu concebi neste meu spirito
aqueles enganos do anjo maldito;
e assi concebida, agora vereis
o meu aperto.*

*Digo que, prenhe, minha alma e vida
assi concebida do verbo corrupto,
desejei, de prenhe fartar-me do fruto
da árvore santa per Deus defendida
E como comi.*

(aparece a Morte)

*Vedes ali, Senhor, que pari,
vedes a minha triste paridura:
essa é a filha da mãe sem ventura,
isto nasceu da triste de mi,
por nossa tristura
(pp. 183/ 184, vv. 15 a 28 / 1 y 2)*

*Morte (a Adán): Não sabeis vós que sou vossa herdeira,
e a vossa filha a primeira gerada?*

*Adão: ó triste Morte, como és apartada!
Como és espantosa, em tanta maneira,
desaventurada!
(p. 189, vv. 16 a 20)*

La glosa en torno a la concepción y parto de un ser excepcional se repite luego al contraponerse a ese episodio el de la Virgen, su posesión sin mácula y la naturaleza divina del ser que ha engendrado: Cristo, la Resurrección, la Vida Eterna (pp. 197 / 198).

d) Cristo = cordero de Dios

Mundo (se refiere a San Juan): *santo sem mágoa de Deus enviado,
santo nascido e santificado,
mostrando as gentes alto cordeiro,
com muito cuidado*
(p. 200, vv. 16 a 19)

São João: *E tu, mui soberbo lobo poderoso, (...)
aprende de Cristo, cordeiro amoroso*
(p. 201, vv. 4 y 7)

*Ó mortais, em terra tornados,
pois são vossas almas de tão fina lei,
abri vossos olhos, que ecce agnus Dei (...)*
(p. 203, vv. 6 a 8)

III. 2. La paráfrasis

Distribuidas por todo el *Auto/Diálogo*, las paráfrasis se manifiestan de diferentes formas:

- un villancico que parafrasea el *Salmo de Aleluya*,
- un romance,
- una larga lista de proverbios populares,
- traducciones libres de textos religiosos que son parte de los diálogos:

a) del Evangelio (*S. Juan, XVI, 16 y 19*, según Carolina Michaëlis, 1949)¹²:

¹² Carolina Michaëlis recoge en las *Notas Vicentinas* una extensa lista con los pasajes tomados de los textos sagrados.

*Cri.: Modicum videbitis me,
eu a cumprirei que a fiz;
porque o rei é hom juiz,
como a lei feita é
faz aquilo que ela diz.
Cedo me despejarás,
tem tu o relógio certo,
em tanto vou-me ao deserto,
e veremos Satanás
se me fala descoberto.
(p. 209, vv. 4 a 13)*

b) de la liturgia: *Oficio de Difuntos, Lección 4.^a:*

*Job: Ou quantas treições obrei contra ti?
Porque assim escondes a face de mi ,
como meu contrário, sendo meu juiz
(p. 192 , vv. 15 a 17)*

c) del *Libro de Job:*

*Job: Que a minha pele, as carnes gastadas,
logo a meu osso se achegará,
e também solamente o que ficará
os beijos acerca de minhas queixadas (...)
(p. 193, vv. 10 a 13)*

III. 3. El símbolo

Todo el lenguaje es simbólico, ya sea el religioso en el *Auto*, ya el popular del *Diálogo*.

Como muestra se han considerado únicamente aquellas formas que aparecen en los modelos medievales con una conotación reconocida que les confiere identidad simbólica:

a) De naturaleza terrenal.

Animales:

Serpiente
Dromedario

Paloma
Águila real

	Lobo Raposa		El ganado Oveja
La Tierra:	Montañas Roquedos Sierras Desierto Abismos	Vergeles Arboledas Flores La Rosa El zarzal	Lagos Ríos Fuentes Frutos La manzana
Los Elementos:	El fuego El Viento		

b) De naturaleza bíblica y mitológica.

	El Ave Fénix El Dragón	El Resplandor La Oscuridad
--	---------------------------	-------------------------------

c) Otros símbolos.

El espejo	el reloj	el monje
El castillo	la torre	el ermitaño
La cocina	la carnicería	el carnicero
		el cazador
		el pastor

III. 4. La alegoría

Al igual que ocurre con el símbolo, la alegoría se hace perceptible en todo el texto, desde la personificación —Mundo, Muerte, Tiempo—, que genera personajes alegóricos, hasta la exposición de una idea para la cual se emplea un lenguaje profundamente simbólico. A partir de este simbolismo se construye el discurso alegórico. El fragmento en que San Juan se dirige a los animales sirve de paradigma de esa constante:

*Ó bravas serpentes que em serras andais,
ó dragos ferozes que estais nos desertos.*

*ouvi os secretos que estão encobertos;
e vós dromedários também não durmais,
e tu, mui serena
fermosa ave Fenix, que tanto sem pena
a ti mesma matas por tua vontade,
vai ver o Fenix da Santa Trindade,
filho da Fenix gratia plena
que está na cidade.
(pp. 200 / 201, vv. 20 a 26 / 1 a 3)*

La secuencia finaliza con los siguientes versos:

*Tu, águia real
que vences os raios do Sol natural
com tua vista per graça divina,
guarda não te cegue o sol da rapina,
pois te alumia a luz divinal
com sua doutrina.
(p. 201, vv. 18 a 23)*

III. 5. Fórmulas retóricas

Se emplean tanto para dirigirse a Dios, como para lamentarse, o para introducir una narración:

- *Eva: Oh! triste de mi*
- *Job: Bento e louvado seja o Deus dos Céus*
- *Cristo: Eis aqui subimos a Hierusalem pera tirar o vestido em que ando.*

IV. ELEMENTOS DE OTROS CÓDIGOS

IV.1. El religioso

Como se ha mencionado anteriormente, el Código Religioso se superpone a todos los demás. Se encuentra en toda la obra, en distintos niveles de significación. En este apartado se incluyen apenas los aspectos considerados características esenciales del relato bíblico, en cuanto medio difusor de la cosmovisión cristiana: la antítesis entre dos mundos, la pre-

figuración del sacrificio de Cristo, la culpa primordial, la penitencia, la gracia, la indulgencia, la predestinación, el perdón, la voluntad de Dios sobre todas las cosas, etc.

IV.1.a. *La Antítesis*

Aparece en muchos momentos del texto:

— Entre el mundo divino y el terrenal sintetizados en la figura del Salvador

Job: *Senhor, homem de mulher nascido* (p. 192, v. 24)

Mundo: *Oh eternal Criador, oh temporal criatura.* (p. 206, vs. 22 y 23).

— Entre las vivencias de Eva y las de la Virgen. La primera es fuente de muerte, fruto de un proceso iniciado por Lucifer, «ángel maldito», que la induce al pecado:

Eva: *vedes ali, Senhor que pari,
vedes a minha triste paridura.*
(p. 183, vv. 26 a 28)

Alude así a la Muerte que surge en escena. La segunda, la Virgen, es, al contrario, fuente de vida, concebida por mediación divina y traída al mundo para salvar al hombre de las consecuencias del pecado original:

Moisés: *a madre de Deus, do Mundo e da Vida (...)*

Isaías: *que o fruto do ventre daquela donzela
em pagamento do fruto vedado
à justiça divina será ofertado
coberto de sangue com muita querela
e crucificado!*
(p. 198, vv. 16 a 20)

— Entre el Dios «verdadero» y los dioses paganos:

Abraão: *Ó Deus mui alto, ignoto escondido,
demonstra-te às gentes, que já tempo é*

*que daquele tempo do justo Noé
está o teu nome na terra perdido,
e está sonogado
o tributo do mundo, que é teu de morgado.
E adoram as gentes deuses de palmeira,
deuses de metal, e de pederneira,
deuses sem vida, deuses de pecado,
feitos de madeira.
(p. 196, vv. 4 a 13)*

— Entre espírito y materia:

*Cristo: Escrito acharão
que não vive o homem somente de pão,
mas da palavra de Deus procedida.
Esta é a que farta, cria e dá vida.
(p. 211, vv. 14 - 16)*

IV.1.b. *La Prefiguración*

Desde el sacrificio de Adán se suceden otros (Job, Isaías, San Juan) que sólo son el anuncio del sacrificio mayor y final: el del Salvador:

*Anjo.: E porque o tenor
da ressurreição de nosso Senhor
tem as raízes naquele pomar,
ao pé, d'aquela árvore que ouvistes contar,
onde Adão se fez pecador,
convém se lembrar.
(p. 172, vv. 1 - 6)*

*Moisés: Tu, homem, penetra,
e dos sacrificios não tomes a letra:
que outro sacrificio figuram em si,
que matar bezerras, nem aves ali;
outra mais alta oferta soletra,
e outro Genesi.
(p. 197, vv. 9 - 14)*

*David: O sacrificio a Deus mais aceito
é o espírito mui atribulado,*

*é o coração contrito humilhado;
esta é a oferta e serviço direito;
e assi Isaías.*

(p. 197, vv. 15 - 19)

Isaías: O sacrificio é o Messias (...)

(p. 197, v. 20)

(a Moisés): *Bem viste a sarça que não se queimava;
pois este mistério nos prefigurava
a Madre de Deus, do Mundo, e da Vida (...)*
(p. 198, vv. 1 a 3)

IV.1.c. *La Penitencia*

Se lamenta Eva de su suerte tras ser expulsada del paraíso:

*Eva: Cada um de nós penará por si;
vós tereis cuidados e eu muitos cuidados,
os nossos prazeres serão trabalhados:
oh quantos trabalhos teremos aqui
por nossos pecados!*
(p. 182, vv. 14 - 18)

IV.1.d. *La Gracia*

*Mundo: De lei de Escritura e lei natural
já temos passados os mais principais:
venha a lei da graça, porque os mortais
alcancem a glória de sempre eternal.*
(p. 200, vv. 10 a 13)

IV. 1. e. *La Indulgencia*

El Ángel en alusión a Adán y Eva:

*Porque ainda que são pecadores,
não tem outro padre senão o Senhor,
que não quer a morte ao pecador,
mas antes que viva e lhe dê louvores.*
(p. 180, vv. 9 - 12)

IV.1.f. *El Perdón*

La misericordia divina conduce al perdón:

*Anjo.: Deus, cui proprium est miserere,
porque o seu próprio é perdoar,
de todo a sanha não quer executar,
e a suma bondade assim lh'o requiere.
(p. 179, vv. 1 - 4)*

IV. 1. g. *La Predestinación.*

Así anuncia el profeta Isaías la futura concepción de María:

*O sacrificio é o Messias,
que será nascido em Bethlem de Judá,
porque do tribo de Judá será
da parte da virgem; e eis virão dias
que parirá.
(p. 197, vv. 20 - 24)*

IV.2. El código musical

Dos modelos de composición musical se incluyen en el *Breve Sumário*:

IV.2.a. *El «Vilancete»*

Lo canta Abel, que es *pastor*, figura comúnmente utilizada en villancicos medievales, cuyos temas se conectan a la vez al medio rural. Gil Vicente en esa ocasión ha traducido parte del Salmo 148 de Aleluya, parafraseándolo y convirtiéndolo en poema lírico, que conserva, además de las ya apuntadas, características específicas del género:

- estructura: estribillo + glosa 1a + glosa 2a + estribillo (verso de vuelta);
- métrica: versos de arte menor (6 y 7 sílabas);

- repeticiones anáforicas y paralelísticas que refuerzan el ritmo reiterativo y facilitan su memorización para ser cantado.

IV.2.b. *El Romance*

Según consta en la *Copilaçam* es de autoría del propio Gil Vicente¹³. El poeta mantiene la estructura de los romances tradicionales con algunas inovaciones: la rima es consonante. El poema se compone de una tirada de versos octosilábicos, con rima en los pares, repetición de ideas, carácter lírico-narrativo. El tono histórico-narrativo se asemeja a los romances de cautivos que se lamentan e invocan a la *señora* en busca de *salvación*. El lenguaje es alegórico: las *almas* se convierten en *cautivos* y el *purgatorio* en *cárcel*. La secuencia *cárcel* → *cautivos* → *lamentaciones* → *invocación* → *señora* → *salvación* deja evidente esa relación de identidad con modelos anteriores: el *Romance de Prisionero*.

Además de los poemas musicales hay en la obra referencias a la presencia de la música durante la representación teatral:

- En las acotaciones:

Aludiendo a Adán, al Tiempo y a la Muerte:

(...) *fizeram todos um pranto cantando a tres vozes* (...) (p. 189)
Em este passo vem os cantores e trazem ãa tumba (...). (p. 215)
Aqui tocam as trombetas e charamelas (...). (p. 215)

- En el mismo texto:

*Rab. Aro.: E por simular,
ordenemos festa com algum cantar,
porque não entendam que somos vencidos.
Chacota na mão, fender os ouvidos
a quem nos ouvir. Alto, começar
a travar dos vestidos e cabecear.
(pp. 231 / 232, vv. 23 - 25 / 1 - 3)*

¹³ In *Auto da História de Deus* p. 198, n. 18.

IV.3. El código juglaresco

El código del juglar aparece a través del romance y se detecta en otros aspectos:

— cuando un personaje se dirige directamente al público, como si de versos formularios de los cantares de gesta se tratara:

*Anjo.: Agora vereis o que por diversos doctores lereis
d'ab initio mundi até à ressurreição (...)
(...) Não vos enfadeis,
que breves serão.
(p. 172 , vv. 21 - 26)*

— cuando el mismo procedimiento lo indica el autor en una breve acotación irrupiendo en la intervención de un personaje:

*Cristo: Nem porque o sagaz e bom caçador
se veste no boi por caçar perdizes,
não é ele boi, como tu me dizes.*

(Dice al pueblo):

*Julgai pelas obras, e não pela cor,
sereis bons juízes.
(pp. 210 / 211, vv. 21 a 23 / 1 y 2)*

IV.4. El código trovadoresco

Para apuntar los distintos recursos de la lírica trovadoresca en el *Auto/Diálogo*, se ha tomado como referencia la relación de Paul Teyssier¹⁴. Según su orden, los procedimientos b, c, d y e pertenecen a *El Arte de Trobar* de Juan del Encina. Los restantes son comunes a la lírica gallegoportuguesa de la Edad Media.

¹⁴ Ver Teyssier, Paul. *La Langue de Gil Vicente*, pp. 459-473.

IV.4.a. *El «Leixa-prende»*

*Aro.: Assi indo fomos, de linha em linha,
até que meu pai veio a morrer.
Meu pai falecido,
vai minha mãe e perdeu o marido,
e fez-se viúva (...)
(pp. 228 / 229, vv. 22 y 23 / 1 a 3)*

IV 4.b. *El «Encadenado»*

*Eva: A dor e tristeza é no meu coração,
no meu coração está minha vida (...)
(p. 181, vv. 23 y 24)*

*Aro.: E minha mulher, nora de meu pai;
e meu pai, marido de sua mulher;
e sua mulher era sogra da minha (...)
(p. 228, vv. 19 a 21)*

IV.4.c. *El «Multiplicado» («Rima Interior»)*

*Sat.: por enriquecer tudo é muito bem;
que bem sabe Deus que quem nada tem,
que tenha mil graças per divina graça (...)
(p. 212, vv. 14 - 16)*

*São João: porque a verdade é a mesma Trindade
verdadeiramente.
(p. 203 , vv. 25 - 26)*

IV.4.d. *El «Redoblado»*

*Sat.: Pois que remedio? que este mal é muito!
Deus lhe mandou mandado mui forte (...)
(p. 173, vv. 21 / 22)*

*2º Cen.: E eu desdentado má ora nasci:
somente um dente m'a mim não ficou.
O santo diabo m'a mim lá levou.
(p. 221, vv. 11 - 13)*

*Lev.: Saibamos se este é o nosso esperado,
vejamos se foi, se é, se não é.
(p. 224, vv. 16 - 17)*

IV.4.e. *El «Reiterado» («repetición oratoria»)*

*Abel: Depois de viver vida trabalhada,
depois de passada tão mísera morte,
este é o descanso, este é o deporte
este é o abrigo, esta é a pousada!
E esse é o siso,
depois que vos vedes neste santo abiso,
depois que estais fora de guardaes gado,
depois que cobrastes tal vale abrigado,
depois de vizinho no nosso paraíso,
nos dais esse grado?
(p. 188, vv. 1 - 10)*

*Cri.: E quando vires espirar
o meu espírito cansado
o meu coração finado,
que tu te queiras lembrar
que mouro por teu pecado.
(p. 207, vv. 16 - 20)*

IV. 4. f. *«Palabras idénticas en la rima» (ele, ela, este, isso,
vosso, vós, tanto, meu, etc.)*

*Job: Também vós passais, Deus meu,
por esta vida mesquinha?
muita dita é a minha!
Mas onde agasalharei eu
a quem tanta glória tinha?
(p. 206, vv. 7 - 21)*

*Cri.: Não te agastes tu comigo,
nem me dês pousadas a mi
que o meu regno não é aqui,
nem quero nada contigo:
mas quatro cousas quero de tí.
(p. 207, vv. 1 - 5)*

IV.4.g. «*Rimas derivativas*»

*Luc.: Venho herege do mundo que fez
o Deus lá de cima tão longo e tão passo
feito de nada por tanto compasso (...)
(p. 173 , vv. 1 - 3)*

*Anj.: e a bondade de Deus é infinda,
procede em grandeza a toda cousa finda.
(p. 179, vv. 11 - 14)*

IV.4.h. «*La antítesis*»

*Sat.: voltas as vodas em pranto mui forte,
o gozo em lágrimas, a alegria em morte,
a vida em suspiros, prazer em cuidado,
ventura sem sorte.
(p. 177, vv. 7 - 10)*

V. EL CÓDIGO LINGÜÍSTICO.

V. 1. Los registros del portugués

a) *Medieval*

Se acepta con carácter general que la obra de Gil Vicente, en su conjunto, constituye un documento de gran importancia por registrar numerosas variantes lingüísticas, prueba del proceso evolutivo del portugués en un período de transición en que la lengua culta empieza a ajustarse con mayor rigor a la disciplina gramatical. En 1527, fecha que se le asigna al *Breve Sumário*, puede comprobarse cómo a pesar de las inovaciones aportadas por la nueva época renacentista, todavía se conservan rasgos morfosintácticos, léxicos o fonéticos de la lengua portuguesa de la Edad Media. Esas formas, consideradas «arcaísmos» por muchos, se documentan predominantemente en el habla popular. Son los *tipos* que pertenecen al *pueblo*, entre ellos, los diablos y los judíos los emisores naturales de estos supuestos arcaísmos. La supervivencia de elementos estructurales vigentes en el periodo medieval, en el *Auto/Diálogo*, queda reflejada en los siguientes aspectos:

a.1. Morfosintáctico

Uso de:

— la conjunción *ca* con valor causal:

Anj.: Ca Deus é grandeza (p. 179, v. 5)

— el partitivo *de*:

Mun.: Cortai dessa rama (...) Semeai das favas (...) Comei dessa fruta (...) e fie da lã (...) (p. 184, vv. 17 a 21)

— la forma *i* por *aí*:

Sat.: Senhor Lucifer, prazer i não há (p. 177, v- 1)

— el gerundio con regencia prepositiva:

Lev.: em saindo o sol (p. 225, v. 7)

— la doble negación:

2.ª Cen.: que nenhuma unha não ficou comigo (p. 228, v. 8).

— el pronombre demostrativo *aquesta*:

Lev.: far-lhe-emos menção daquesta razão (p. 224, v. 12).

a. 2. Léxico

a.2.1. Alternancia de:

— Preposiciones

ao / ó: (p. 236, v. 6; p. 223, v. 16)

antre / entre: (p. 203, v. 1; p. 175, v. 14)

até / até: (p. 172, v. 23; p. 228, v. 7)

per / pera / por / pola: (p. 176, v. 2; p. 177, v. 17; p. 223, v. 11; p. 183, v. 4; p. 187, v. 11).

— Pronombres

mim / mí: (p. 175, v. 23; p. 186, v. 16)

tudo / todo: (p. 183, v. 4)

todos (- as) / todos (- alas): (p. 171, v. 1; p. 180, v. 4; p. 204, v. 9)

— Nombres

imigo / inimigo (p. 192, v. 23; p. 193, v. 18)

fruto / fruto: (p. 174, vv. 1 y 2; p. 173, v. 5)

joelhos / gíolhos: (p. 226, v. 10; p. 200, 4)

razão/rezão: (p. 226, v. 10; p. 200, v. 4)

— Verbos

sou/sam: (p. 181, v. 20; p. 202, v. 11)

— Las formas *mui/muito*: (p. 177, vv. 22 - 23)

a.2.2. Castellanismos aparentes

aceiro (p. 227, v. 13)

correa (p. 202, v. 21)

dolores (p. 182, v. 11)

erros (p. 194, v. 18)

madre (p. 198)

padre (p. 182, v. 24)

pez (p. 276, v. 10)

secreto (p. 200, v. 22)

seguridade (p. 177, v. 12)

solamente (p. 193, v. 12)

vós outros (p. 223, v. 2)

a.3. Fonético

dixe / disse (p. 218, vv. 13 y 15; p. 182, v. 20); dixer (p. 230, v. 20)

b. *La lengua popular y la de los judíos*

Por la forma como son caracterizados los judíos, comparten determinados usos de la lengua con los personajes populares de la obra. Se registran ejemplos en ambos grupos.

b.1. En el plano léxico

GUAI (p. 226, v. 1)	GUARA (p. 219, v. 4)	GUARADO ¹⁵ (p. 219, v. 1)	GUAIA (p. 223, v. 9)
------------------------	-------------------------	---	-------------------------

DOM (p. 235, v. 15)	DONO (p. 229, v. 8)	DONA (p. 218, v. 16)
------------------------	------------------------	-------------------------

EMBORA (p. 220, v. 12; p. 191, v. 19)	MÁ ORA (p. 221, v. 12)
--	---------------------------

LODO
(p. 223, v. 9; p. 218, v. 8)

QUIÇAES (p. 223, v. 20)	SICAES (p. 226, v. 16)
----------------------------	---------------------------

TENCHAR
(p. 223, v. 16)

b.2. En el plano fónico: transformación del diptongo **ou>oi**.

b.1.2. Casos coincidentes en los registros:

Latín: *au > ou*: romance / portugués arcaico:

causa > cousa. Coisa (p. 220, v. 19); Coisas (p. 230, v. 11);

* *lausa > lousa*. Loisa (p. 220, v. 20)

audire > ouvir. Oivi (p. 220, v. 16); Oivamos (p. 220, v. 13)

paucio > pouco. Poicas (p. 218, v. 2)

¹⁵ Según Paul Teyssier, *guardos* es un error de la *Copilaçam*. La forma correcta sería *guaiados*. Véase *La Langue...*, p. 224.

b.2.2. Latín: *oct* > *ou*: romance / portugués arcaico:

nocte > noute. Noite (p. 225, v. 17)
de coctare: coutado. Coitado (p. 218, v. 12)

Pero, a pesar de las coincidencias mencionadas, la lengua de los judíos posee señas de identidad propias que la diferencian de la popular. Los hebraísmos constituyen una de esas peculiaridades. En el *Diálogo* se encuentran dos casos: *azara* (p. 218, v. 11) y *talmud* (p. 231, v. 7). Asimismo la variante *Deu* por *Deus* marca otra distinción, puesto que *Deus* sugiere una pluralidad que entra en conflicto con la concepción monoteísta del pueblo judío¹⁶:

Lev.: fala com Deu, serás bom rendeiro (p. 218, v. 7)

Desde el punto de vista fónico, la variante *oi* del diptongo *ou* se documenta en casos no coincidentes con otros registros:

Latín *altrem* > *outro* portugués.
Judíos: *oitra* (p. 226, v. 9; p. 220, v. 19); *oitras* (p. 219, v. 8)

Latín *duos* > *dous* portugués.
Judíos: *doilos* (p. 219, v. 17)

Louça (etimología dudosa).
Judíos: *loiça* (p. 224, v. 5)

Judíos: *quebroi-te* (p. 221, v. 18), excepción a la tendencia general de preservar el *-ou* tónico de la terminación verbal¹⁷.

El nombre *Mousém*: *ou* por *oi*: (p. 217, v. 2)

V. 2. El latín

Se vale Gil Vicente del latín como un instrumento de acercamiento indiscutible al texto bíblico. La traslación de frases de las Escrituras, literal-

¹⁶ Véase *La Langue de Gil Vicente*, pp. 217-18.

¹⁷ Paul Teyssier argumenta en relación con este caso que la colocación enclítica del pronombre átono *te*, habría condicionado la transformación *-ou* > *-oi*, ya que la presencia del pronombre convierte la sílaba tónica de la forma verbal en no final. Sin embargo, en el mismo *Diálogo* se encuentran secuencias idénticas en las que la terminación verbal es *-ou*: *quebrou-me* (p. 224, v. 7), *quebrou-se* (p. 224, v. 5). Ver *La Langue...*, pp. 212-13.

mente insertadas en su discurso, le confieren al *Auto da História de Deus* el tono solemne apropiado a la intención moralizante coincidente con la de los relatos sagrados. A veces esa trasposición se procesa por medio de una traducción, que puede repetir con exactitud el fragmento de la Biblia, o del misal, al portugués, o parafrasearlo empleando el recurso de la glosa.

En un momento del auto Job se lamenta de su suerte y desamparo. Los versos en los que implora ayuda a Dios, rogándole que se acuerde de él, son un buen ejemplo de este procedimiento, ya que ahí se mezclan frases en latín de la Biblia con otras de la liturgia e incluso algunas que ha creado el mismo autor:

*Job: Memento mei, Deus Senhor
porque vento é a minha vida.
Apressa-te muito asinha,
favorece meu temor,
e a minha alma encaminha.
Peccante me quotidiana
et non me poenitentem,
meus espíritos ja não sentem;
timor mortis conturbas me.
Ubi fugiam, que farei?
circundederunt me dolores:
Ajuda-me, Rei dos senhores,
não te alembre que pequei,
esqueçam-te meus erros.
(p. 194, vv. 5 - 18)*

Una extensa lista de citas en latín encontradas en la obra de Gil Vicente ocupa todo un capítulo de las *Notas Vicentinas* de Carolina Michaëlis (1949). Por las referencias contenidas puede identificarse el origen de cada aportación del texto religioso a la obra del poeta portugués. Con frecuencia explican los historiadores de la literatura la presencia de ciertas formas, catalogadas como *latinismos*, en la literatura portuguesa del siglo XVI, por la influencia de las ideas renacentistas que buscaban acercar el texto literario de esa época al texto clásico. Sin embargo, el carácter religioso del *Breve Sumário*, su profunda interrelación con el texto bíblico, remite a una lectura distinta a la hora de analizar formas de esa naturaleza empleadas en su discurso, sobre todo por personajes íntimamente ligados al contexto bíblico: Job, David, Moisés, San Juan, Cristo, el Ángel... De sus intervenciones se han destacado: *mea, introito, verbo, doctores, regnos, regnados, dignida-*

des, abundança, padre, madre, pranto, spirito, doctrina, etc., léxico que los acerca aún más al lenguaje religioso y que, por lo tanto, significaría no un rasgo introducido por tendencias innovadoras, sino una prueba adicional de la supervivencia del latín como medio de expresión de la materia teológico-religiosa.

VI. EL AUTO/DIÁLOGO: UN TEXTO TEATRAL

Leer y entender plenamente un texto teatral¹⁸ supone conocer en detalle todos los niveles de significación que lo configuran. Cuando el texto en cuestión no proporciona toda la información necesaria para que se perciban con nitidez los recursos empleados en su escenificación, la lectura se hace incompleta. A lo largo de este trabajo se ha comentado básicamente el documento escrito en el que el autor ha dejado plasmada su obra teatral. Sólo por momentos, las acotaciones permiten ver lo que ocurre en escena¹⁹. Es así cómo el lector se entera del estado emocional de un personaje: «Vem o tentador Satanás com muita alegria (...)». Por ese mismo procedimiento pueden acompañarse los movimientos de otro: «Entra Lúcifer e depois de assentado diz (...)»; o percibir el cambio de aspecto que se opera en alguno: «(toca Satanás a Job e fica coberto de lepra)». Las breves acotaciones informan, además, de la incorporación a la escena de distintos recursos como la música (a la que se ha hecho referencia en un apartado anterior), también de objetos y figurantes, cuya presencia tiene importancia dentro del espectáculo: «Entra um Anjo com um relógio na mão (...)», «Em este passo vem os cantores e trazem ãa tumba onde vem ãa devota imagem de Cristo morto (...)». Por ellas se conoce la indumentaria de alguna de las «figuras»: «o Mundo vestido como rei, e o Tempo diante como seu Veador (...)», «Entra Abel pastor».

Respecto del decorado apenas es posible vislumbrar rasgos concretos. Las alusiones a la entrada en la prisión (Abel está preso «naquela infernal estancia») de varios personajes sugiere la existencia de ésta en el escenario. Sin embargo, la opinión más generalizada entre los estudiosos de la obra vicentina es la de que se utilizaban decorados improvisados en la puesta en escena de sus autos. Si así fuese, eso significaría la supervivencia de re-

¹⁸ Para los conceptos texto y obra teatral ver Zumthor, Paul. *A letra e a voz...*, cap. II «A performance», pp. 219- 220, edición brasileña. Edición española: consultar bibliografía.

¹⁹ Respecto a la representación del *Auto da História de Deus* ver Moreira, José. *História de Deos*. In *Vicente*. Colección dirigida por Osório Mateus. Químera. Lisboa. 1990.

cursos rudimentarios del teatro, propios de los comienzos de la Edad Media en un período tardío, cuando en Francia y en la Europa occidental se utilizaba, desde hacía mucho, el escenario múltiple. La comprensión de todo cuanto no queda explícitamente dicho en el texto teatral se completa al establecer el lector nexos entre partes del discurso y la información extra-textual de que dispone: el conocimiento de toda materia que le permite leerlo en conexión con los condicionamientos históricos, sociales, políticos, literarios, específicos del género al que pertenece, y de la época en la que fue creado²⁰.

BIBLIOGRAFÍA

I. Ediciones utilizadas de la obra

VICENTE, Gil. *Obras Completas*. Tomo II. Ed. Marques Braga. Sá da Costa, Lisboa, 1959.

Edición facsimilar del manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid, publicado por Carolina Michaëlis de Vasconcelos, in *Dezanove Autos Portugueses de Gil Vicente e da Escola Vicentina*. Madrid. 1922.

II. Estudios específicos

BELL, Aubrey F. G. «Gil Vicente», en *Estudos Vicentinos*. Lisboa, 1949.

BRAANCAMP FREIRE, Anselmo. *Vida e Obras de Gil Vicente*. «Trovador, Mestre da Balança». Ed. Império. Lisboa. 1944.

HART, Thomas R. *Gil Vicente. Poesía*. Anaya. Salamanca. 1965.

MICHAËLIS DE VASCONCELOS, Carolina. *Dezanove Autos Portugueses de Gil Vicente e da Escola Vicentina*. Madrid. 1922.

— *Notas Vicentinas*. Lisboa, 1949.

RECKERT, Stephen. *Gil Vicente: Espíritu y Letra*. Vol. I. Gredos. Madrid. 1977.

RÉVAH, I. S.. *Recherche sur les oeuvres de Gil Vicente*. (Édition critique du premier *Auto das Barcas*). Lisboa. 1951.

²⁰ Sobre esta cuestión y las relaciones entre público, obra, tiempo histórico y cultura hemos basado nuestro comentario en los planteamientos de Paul Zumthor acerca del surgimiento del teatro en el seno de la «teatralidade generalizada» en toda la producción literaria medieval, que se mantiene y consolida durante el siglo XVI, en la Europa occidental. Zumthor, Paul. *A letra e a voz*, cap. 12, pp. 240-262.

Olívia Passos *Rasgos medievales en el Breve sumário da história de Deus y Diálogo...*

SARAIVA, António José y Óscar LOPES. *História da Literatura Portuguesa*. 15.^a edición. 1989. Porto Ed.

— *Gil Vicente e o fim do Teatro Medieval*. Publ. Europa-América. Lisboa. 1981.

SILVA, Fátima. *Ressurreição*. In *Vicente*: Colección dirigida por Osório Mateus. Quimera. Lisboa. 1990.

STATHATOS, Constantin. *A Gil Vicente's bibliography: (1940 - 1975)*. Londres. Grant and Cutler. 1980.

— *A critical edition with introduction and notes of Gil Vicente's Floresta de Engaños*. Chapel Hill. The University of North Caroline Press. 1972.

TEYSSIER, Paul. *La Langue de Gil Vicente*. París. Klincksieck. 1959.

— *História da Língua Portuguesa*. Traducción de Celso Cunha. Lisboa. Sá da Costa. 1993.

III. Obras generales

COHEN, Gustave. *La Vie Littéraire en France au Moyen Âge*. París. Jules Tallandier. 1953.

CURTIUS, Robert Ernest. *Literatura Europea y Edad Media Latina*. Traducción de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre. México. Fondo de Cultura Económica. 1955.

GÓMEZ, Ángel; ALVAR, Carlos; GÓMEZ REDONDO, Fernando. *La Prosa y El Teatro en la Edad Media*. Taurus. Madrid. 1991.

KRISTEVA, Julia. *Semiótica 2*. Trad. de José María Arancibia. Fundamentos. Madrid. 1978.

LÁZARO CARRETER, Fernando. *Teatro Medieval*. Castalia. Madrid. 1976.

LE GENTIL, Pierre. *La Poésie Lyrique Espagnole et Portugaise à la Fin du Moyen Âge*. Ginebra. París. Slaktine. 1981.

LIFSCHITZ-GOLDEN, Manya. *Les Juifs dans la Littérature Française du Moyen Âge*. Institute of French Studies. New York. 1933.

MARTINS, Mário. *A Bíblia na Literatura Medieval Portuguesa*. Instituto de Cultura Portuguesa. Lisboa. 1979.

WILLIAMS, Edwin B. *Do Latim ao Português*. Trad. de Antônio Houaiss. Instituto Nacional do Livro. Río de Janeiro. 1961.

RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del Teatro Español*. Tomo I. Ed. Cátedra. Madrid. 1979.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: A «literatura» medieval*. Traducción de Amálio Pinheiro y Jerusa Pires Ferreira. Companhia das Letras. São Paulo, 1993. Título original: *La lettre et la voix. De la «littérature» médiévale*. Éditions du Seuil. París. 1987. Edición española: *La letra y la voz de la «literatura» medieval*. Traducción de Julián Presa. Cátedra. Madrid. 1989.

IV. Dictionarios

BUARQUE DE HOLANDA, Aurélio. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Ed. Nova Fronteira. Río de Janeiro. 1986.

DAVIS, Patrice. *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Paidós Comunicación. Barcelona. 1983.

DIDIER, Béatrice. *Dictionnaire Universel des Littératures*. Press Universitaires de France. París. 1994.

HARVEY, Paul. *The Oxford Companion to French Literature*. Oxford Press. Londres. 1959.

MACHADO, José Pedro. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, Confluência. Lisboa. 1977.

