

LA CONCEPCIÓN DEL TIEMPO EN LA OBRA DE GIL VICENTE

ANDRÉS JOSÉ POCIÑA LÓPEZ
Universidad de Extremadura

El propósito fundamental del presente estudio es analizar las distintas maneras de valorarse el tiempo que encontramos en Gil Vicente, entendiendo siempre el tiempo no como sistema cuantitativo de medición cronológica, sino como *noción cualitativa influyente sobre la espiritualidad personal*, esto es, lo que podríamos denominar «tiempo como noción religiosa o espiritual», o formas religiosas de entender o percibir la temporalidad. En este sentido, trataremos sobre todo de hacer una revisión y de intentar esquematizar o sistematizar los estudios más importantes que se han hecho sobre el tema, más que hacer aportaciones novedosas sobre éste; aparte de ello, trataremos de abrir posibles vías para profundizar en el análisis del mismo. También es importante, desde este momento, declarar que nuestro trabajo hará una interpretación *simbólica* de la noción de temporalidad, lo cual significa que atenderemos muy especialmente a aquellos símbolos o representaciones mentales o mitológicas que normalmente se asocian a un cierto sentimiento de devenir o de cambio cíclico en el transcurso del tiempo.

Los distintos modos de percepción del tiempo que se pueden observar desde una perspectiva espiritual, esto es, las *formas cualitativas de percepción temporal*, son de una gran riqueza y variedad, sobrepasando ampliamente la pobre noción actual de tiempo como «devenir irreversible y medible». Como vamos a ver, la época de Gil Vicente, como anterior a las categorías kantianas, a la filosofía de la Historia hegeliana, etc. no conoce más que las modalidades religiosas de comprensión del fenómeno temporal. Sin embargo, conoce simultáneamente toda la riqueza y variedad de estas modalidades, fundamentalmente gracias a la diversidad de actitudes religiosas que se daba en aquella época del XVI portugués, donde todavía se conservaban las viejas

creencias medievales, que aunaban restos de paganismo, intentos de sistematización dogmática católica, movimientos «místicos» o «inspirados», etc., cada cual con una manera distinta de observar el fenómeno de paso —o *permanencia*— del —o en el— tiempo. Todas ellas se ven reflejadas, y muchas veces armonizadas, o al menos conviviendo sin contradecirse, en la obra de Gil Vicente. En ella vemos una serie de estructuras de percepción temporal que, a grandes rasgos, podríamos intentar esquematizar del modo siguiente:

Estructuras posibles de la percepción temporal

1. Tiempo Mítico: época heroica, pasado ideal, época dorada, tiempo de los comienzos...
2. Tiempo Cronológico, o Devenir. Tiene dos variantes fundamentales:
 - a) Tiempo Lineal o Irreversible.
 - b) Tiempo Cíclico, renovable.
3. Tiempo Eónico: atemporalidad, vida mística, eternidad.
4. Tiempo Escatológico: porvenir mesiánico que cierra los ciclos (o la línea absoluta) de la cronología.

El investigador que más se ha dedicado al tema del tiempo en la obra de G. Vicente es el padre Mário Martins, que en su obra *Introdução Histórica à Vidência do Tempo e da Morte* dedica un extenso capítulo a las nociones de tiempo y muerte en el dramaturgo portugués¹. Para el maestro jesuita portugués, el tiempo es sólo reconocible como devenir imparabile o camino ineludible que nos conduce a todos a la muerte, o, desde una perspectiva cristiana, a la Salvación Eterna. Tiene, por tanto, una forma de ver el tiempo fundamentalmente intimista, centrándose en la percepción personal del tiempo como tiempo de vida, aparte de dar una visión existencialista del tema, eso sí, esperanzada y dulcificada por las perspectivas salvíficas que, por supuesto, eran compartidas por Gil Vicente. No son éstos, sin embargo, aspectos en que nos vayamos aquí a detener.

Siendo éste un tema de gran complejidad, tan rico en matices y diversidad de posibles enfoques, tan vasto y amplio que podría dar materia para muchos trabajos extensos, hemos preferido centrarnos únicamente en una de las estructuras posibles que se ven reflejadas en la obra vicentina, como es la *Estructura Cíclica del Tiempo Cronológico*, que es además la que ofrece ma-

¹ Mário Martins, «O Tempo e a Morte nos Autos Vicentinos», *Introdução Histórica à Vidência do Tempo e da Morte*, 1: *Da Destemporalização Medieval até ao Cancioneiro Geral e a Gil Vicente*, Braga, Livraria Cruz, 1969, págs. 213-236.

yores posibilidades de abordaje desde campos como el de la Etnografía, la Historia de las Religiones, etc. asociados al estudio literario. Sin embargo, la discusión sobre este tipo de percepción temporal nos obligará a referirnos a tipos distintos de estructuras que aparecen relacionadas constantemente —o bien esporádicamente— con este tipo de percepción cíclica.

* * *

Para el filósofo y jesuita portugués Mário Martins, el tiempo es, para el ser humano, una categoría inseparable del movimiento y del devenir, entendido éste como «muerte» o paso irreversible de momentos, cosas o estados. De esta manera, para el padre Martins, el tiempo es una línea unidimensional que lleva del pasado al futuro, siendo pasado y futuro los dos extremos de dicha línea². Esta teoría de Mário Martins que acabamos de exponer en pocas palabras sería una magnífica explicación de la percepción temporal cronológica en su estructura lineal. Intentaremos ahora, por oposición, definir la percepción cíclica del tiempo, para después ver cómo dicho concepto es expresado en la obra vicentina. Sin embargo, debemos considerar, antes de nada, que la noción de tiempo cíclico es un intento de abolición del tiempo (al menos según las concepciones de Mircea Eliade, sobre las que tendremos ocasión de volver más adelante), lo cual aproxima esta estructura temporal al concepto de «atemporalidad» más quizás que al de temporalidad lineal. Sin embargo, debemos recordar que, en el transcurso de un ciclo (año, vida, estación, ciclo cósmico ...) existe también un *devenir*, un *paso irreversible de acontecimientos* que sólo se destruye (restituyéndose los hechos pasados) *con la llegada del comienzo de un nuevo ciclo*. Esto hace que la noción cíclica esté a caballo entre un planteamiento del tiempo como devenir y un sentimiento profundo de atemporalidad, o de tiempo eónico (tiempo «absoluto»), como seguidamente vamos a ver.

Para el profesor A. J. Saraiva, el contraste entre un mundo temporal o material y otro ideal, sagrado, donde no rigen las categorías de tiempo o espacio, aparece constantemente reflejado en todo el arte medieval, fundamentalmente en la pintura, arquitectura, escultura y en el teatro. En éste último, según Saraiva, están perfectamente delimitados los ámbitos sagrados que se recrean en ciertas representaciones medievales, frente a los ámbitos profanos, pastoriles en los comienzos, que se encuentran escenificados en los autos y églogas de la incipiente dramaturgia hispánica, sobre todo en Juan del Encina y Gil Vicente³. Esto ya nos indica una contraposición de uni-

² Cf. Mário Martins, *op. cit.*, pág. 18.

³ António José Saraiva, *Gil Vicente e o Fim do Teatro Medieval*, Lisboa, Gradiva, 1992 (4ª ed.), pág. 59.

versos, según su temporalidad (presente o ausente) y, simultáneamente, según el carácter religioso que rija en cada uno de estos universos. Siguiendo a Saraiva, nos damos cuenta de que, además, en el arte medieval tiene una gran importancia el concepto de *Año Litúrgico*, que resulta ser una especie de vínculo religioso entre el espacio sagrado y el profano. El año litúrgico comparte el tipo de tiempo cronológico (pues es un devenir), pero igualmente es una *repetición* de ritos simbólicos que confieren eternidad a los hechos que fundaron tales hechos arquetípicos. La escultura medieval y la arquitectura están encargadas de manifestar la eternidad de unos acontecimientos que se celebran una y otra vez, a lo largo del tiempo, en el momento anual que les corresponde: la historia del mundo, la vida de Cristo o de los santos, las estaciones..., todo lo que contiene el año litúrgico forma una especie de enciclopedia sacra, como la catedral medieval, y todo ello se regenera periódicamente con el nuevo año⁴. El teatro religioso de la Edad Media, según este mismo estudioso, sigue muy de cerca el curso del año litúrgico; así, igual que en éste, el teatro medieval se organiza en dos grandes ciclos, el de la Navidad y el de la Pasión, justamente los «tiempos fuertes» del año litúrgico⁵, los cuales representan a su vez un sentido o significación en relación a la historia salvífica de la Humanidad, pues los pecados de Adán son purificados ritualmente por la pasión y muerte de Cristo, que vence definitivamente con su Resurrección, si bien su propio nacimiento es ya el aviso de que los tiempos de padecimiento están acabando: este drama se repetiría, por tanto, un año tras otro.

La noción de Año Litúrgico es muy antigua. Deriva en realidad de la concepción temporal más primitiva que se conoce, la concepción de regeneración anual de la naturaleza al cabo de cada nuevo cambio de año. Se trata de un tipo de creencia, estudiada por Mircea Eliade, que encuentra su más importante garantía en la observación empírica de los ciclos vegetales, como puedan ser caída y nuevo crecimiento de las hojas de los árboles; en la periodicidad de los fenómenos meteorológicos; en la vida animal, etc.; también en las aplicaciones culturales de estas renovaciones, sobre todo en el campo de la agricultura: toda esta realidad de regeneración periódica, observable por cualquier persona y empíricamente demostrable, se consideró como símbolo de una continua renovación cósmica, a la cual se fueron relacionando nuevas figuras alegóricas y arquetípicas hasta formar todo un universo simbólico de un elevado significado religioso⁶. Para Eliade, el año litúrgico cristiano sería una sublimación de esos ciclos estacionales, dándoles otro senti-

⁴ *Idem*, pág. 70.

⁵ *Idem*, pág. 71.

⁶ Mircea Eliade, *El Mito del Eterno Retorno. Arquetipos y Repetición*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, págs. 64-65.

do: el de «repetición *periódica y real* de la natividad, pasión, muerte y resurrección de Jesús», que para el cristiano significan igualmente «la regeneración personal y cósmica por la reactualización *in concreto* del nacimiento, de la muerte y de la resurrección del Salvador»⁷.

Tenemos, a este respecto, una serie de autos vicentinos donde se ve reflejado el concepto litúrgico de regeneración anual, con especial atención a los «tiempos fuertes» de la Navidad y Pascua/Semana Santa: el *Auto da Alma*, el *Breve Sumário da História de Deus*, los autos referidos a la navidad, etc. Sobre alguno de ellos habremos de volver en más de una ocasión. Sin embargo, es necesario advertir que, aparte de éstos, existen por lo menos dos autos donde se representa el drama de la renovación cíclica de la historia en su forma más arcaica, esto es, en relación con los ritmos periódicos de la naturaleza. Estos autos son: *Los Cuatro Tiempos* y *O Triunfo do Inverno*. Ambos se caracterizan, además, por el hecho de presentar, al margen de la idea de repetición inacabable de los ritmos naturales, la idea de advenimiento de una nueva época que acabaría con los ciclos estacionales e impondría un nuevo orden temporal. Esto es justamente lo que se denomina *Tiempo Escatológico* (también en el esquema de percepciones temporales que hemos diseñado al comienzo del presente artículo).

Respecto al *Auto de los Cuatro Tiempos*⁸, ha observado acertadamente António José Saraiva cómo las «forças da Natureza» (fuerzas de la naturaleza), simbolizadas en las cuatro estaciones personificadas y por Júpiter, se postran ante el Salvador recién nacido, de modo que surge una nueva época histórica en el mundo, la época de la «Lei da Graça» (Ley de la Gracia), que renueva totalmente la tierra quitando de ella el pecado por virtud de la salvación⁹. Este investigador portugués cita, para apoyo de esta explicación, un fragmento del auto¹⁰, pronunciado por un *serafim*, el cual declara cosas tan significativas como las siguientes:

«La clara luz anciana,
mudada, hecha moderna
en nuevo traje»¹¹

⁷ *Idem*, pág. 121.

⁸ Citaremos siempre en castellano los nombres de los autos que aparecen escritos únicamente en esa lengua; los que estén solamente en portugués o bien en ambos idiomas serán citados por su nombre portugués.

⁹ A.J. Saraiva, *Gil Vicente e o Fim...*, cit., pág. 94.

¹⁰ *Aparece citado, dicho fragmento, entre las págs. 93 y 94 de la obra anteriormente citada.*

¹¹ Citamos por Gil Vicente, *Teatro Castellano*, Edición (crítica) de Manuel Calderón. Con estudio preliminar de Stephen Reckert, Barcelona, Crítica, 1996. El *Auto de los Cuatro Tiempos*, págs. 51-79. Cita, pág. 52.

lo cual nos indica, ciertamente, una renovación cósmica, renovación de la luz. Por lo que respecta al tema que aquí estamos tratando, importaría resaltar el hecho de que este nuevo tiempo que viene, «Nuevo gozo, nueva gloria»¹², reviste todo el carácter de un auténtico tiempo escatológico o mesiánico, «nueva gloria/criada en el *seno eterno*/es llegada»¹³. Pero es aún más importante observar que tal renovación, como todo advenimiento escatológico, es *absoluta*, trasciende en cierto modo la regeneración periódica, espontánea, de la Naturaleza a lo largo de las estaciones, sobre todo en la Primavera o en el Verano. Para Stephen Reckert, en el *Auto de los Cuatro Tiempos*, la Gracia divina, interpretada de acuerdo con ciertas doctrinas de Raymon Lull, sobrepasa al rey David y a Júpiter, representantes del judaísmo y del paganismo, respectivamente, y convoca, además, a todas las fuerzas de la Naturaleza, a toda la creación: el reino vegetal, animal, ríos y montañas, ángeles, etc., que en su mayor parte aparecen sintetizadas en las estaciones y sus constantes cambios; todas estas fuerzas naturales, las estaciones y los personajes de David y Júpiter, ángeles, etc. acaban colocándose «à volta da figura de Cristo, como a rosácea de uma catedral, para cantar os seus louvores»¹⁴. Es decir, superación por la Salvación, al mismo tiempo, de todo el pasado histórico (Paganismo y Judaísmo) y del devenir circular de los años y sus estaciones.

Deja, por tanto, de tener importancia el «año natural», el «año estacional» y la «historia profana», para tenerla la «historia de salvación», inaugurada con el nacimiento de Cristo, a quien presta homenaje toda la creación que protagoniza los ciclos cósmicos. Sin embargo, como veremos, el autor no desaprovecha la ocasión que se le ofrece para mostrarnos cómo la estación del buen tiempo significa un auténtico renacimiento en todos los órdenes vitales. Es que el nacimiento de Cristo no significa una *abolición* de los ciclos estacionales, sino un nuevo *sentido* para éstos.

El significado último de *transcendencia* no significa «destrucción total del orden anterior», al menos en la concepción de Mestre Gil, sino más bien la concesión de un nuevo sentido a los hechos transcendidos. Así, si los cambios vitales estacionales tenían antes sentido en sí mismos, ahora tendrán un sentido exterior a ellos: los cambios seguirán produciéndose, pero siempre *con un fin*: exaltar la figura de Cristo, el cual se verá halagado y alabado por toda la Naturaleza, reunida como una gran confraternidad para cantar las excelencias del acto creador. Es éste, en efecto, uno de los sentidos principales de *Los Cuatro Tiempos* y de su continuación *O Triunfo do Inverno*, recreaciones peninsulares de las Laudes canónicas, según opinión de Reckert,

¹² *Idem*, pág. 51.

¹³ *Idem*, *ibidem*.

¹⁴ Stephen Reckert, *Espírito e Letra de Gil Vicente*, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1983, pág. 22.

el cual sugiere una derivación, de estos autos, del *Cantico del Sole* de San Francisco de Assís y de las *Laudi* de Iacopone da Todi, tal vez transmitido por las *Laudes Espirituais* del portugués Mestre André Dias¹⁵. Para este investigador inglés, la mayor diferencia observable entre ambos autos estaría sobre todo en la mayor ambición del *Triunfo do Inverno*, y en una discrepancia de tono¹⁶. Sea como sea, todo esto nos mostraría una dependencia de estos autos respecto a las ideas franciscanas, casi panteístas, o, mejor dicho, *pan-en-teístas* (Dios-en-Todo y Todo-en-Dios)¹⁷, panteísmo que desborda en el «contra-triunfo» de la primavera que tiene lugar en el *Triunfo do Inverno* inmediatamente después de que la mala estación haya vencido su batalla. Así, para Stephen Reckert, a pesar de que al final hay una suavización ortodoxa de las tesis panteístas, en estos autos, sobre todo en el *Triunfo*, se nota un himno «às plétóricas forças vitais da Natureza» de inequívoco sabor panenteísta, ciertamente influido por el franciscanismo, y que estalla en vida cada vez que aparece, justamente, la Bella Estación¹⁸. Así, cuando en *Los Cuatro Tiempos* hace acto de presencia por vez primera, la primavera promete todos los cambios gozosos posibles para la Naturaleza:

«Reverdeen los uteros,
los valles, sierras y prados»¹⁹
«Hago claras las riberas,
el frío echo en las fontes,
el tomillo por los montes
huele de dos mil maneras»²⁰

En el *Triunfo do Inverno*, por su parte, la misma estación anuncia en su aparición:

«Afuera, afuera, ñublados,
ñeblinas y ventisqueros,
reverdeen los oteros,
los valles, priscos y prados:
sea el frío rebentado,
salgan los frescos vapores,
píntese el campo de flores
alégrese lo sembrado»²¹

¹⁵ *Idem*, pág. 35.

¹⁶ *Idem*, *ibidem*.

¹⁷ Según Reckert, *op. cit.*, pág. 38.

¹⁸ Stephen Reckert, *Espírito e Letra de Gil Vicente*, cit., pág. 38.

¹⁹ Gil Vicente, *Teatro Castellano*, cit., pág. 60.

²⁰ *Idem*, pág. 63.

²¹ Cito por la *Copilaçam de toda las obras de Gil Vicente*, ed. de Maria Leonor Carvalhão Buescu, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1983, vol. II, pág. 277.

«Buélvase la hermosura
 cada cosa en su grado;
 a las flores su blancura,
 a la tierra su verdura,
 que el bravo tiempo ha robado»²²

En ambos autos, el personaje de la Primavera (denominada siempre *Verão/Verano*, según las prácticas lingüísticas, portuguesa y castellana, de la época) va cantando, entre parlamento y parlamento, alguna cantiga popular (o tradicional) relacionada con una temática juvenil, amorosa y «floral», haciendo referencia a las rosas y rosales, tanto en el sentido literal como en el simbólico de «reunión amorosa». Ésta es la cancioncilla de la primavera según *Los Cuatro Tiempos*:

«En la huerta nace la rosa:
 quiérome ir allá
 por mirar al ruseñor
 cómo cantavá.

»Por las riberas del río
 limones coge la virgo;
 quiérome ir allá
 por mirar al ruseñor
 cómo cantavá.

»Limones cogía la virgo
 para dar al su amigo;
 quiérome ir allá [etc.]

»Para dar al su amigo
 en su sombrero de sirgo:
 quiérome ir allá [etc.]»²³,

mientras que en el *Triunfo do Inverno* va cantando:

«Del rosal vengo, mi madre,
 vengo del rosale.

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

²² *Idem, ibidem.*

²³ Las piezas de lírica tradicional las citaré siempre, como hago aquí, por la que es sin duda la mejor recopilación de este tipo de lírica en la obra vicentina: Manuel Calderón, *La Lírica de Tipo Tradicional de Gil Vicente*, Alcalá de Henares/Madrid, Universidad de Alcalá de Henares, 1996. El poema citado, pág. 231. Aparece en el Corpus de lírica vicentina tradicional con el número 23.

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

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

»Del rosal vengo, mi madre,
vengo del rosale»²⁴.

En otro auto vicentino, la *Lusitânia*, se canta otra cantiga de tipo tradicional donde se hace referencia al rejuvenecimiento de la naturaleza, esta vez, con mayor precisión, no en la primavera sino en el mes de mayo. En dicha canción se ensalzan las rosas y las flores, unidas a las mocitas y a los amores que van a ellas ineludiblemente ligados, simbolizando todo ello la regeneración cósmica que tiene lugar en ese mes:

«Este é o maio, o maio é este;
este é o maio e florece.

»Este é o maio das rosas,
este é o maio das fermosas;
este é o maio e florece.

»Este é maio das flores,
este é maio dos amores;
este é maio e florece»²⁵,

mientras que en el *Don Duardos* se canta un romance que comienza así:

«En el mes era de abril,
de mayo antes un día,
cuando lirios y rosas
muestran más su alegría», etcétera²⁶.

El tema del amor, del renacimiento del sentimiento erótico y de la sensualidad con la llegada de la nueva primavera aparece marcadamente resaltado, y simbolizado en el personaje clásico de Cupido, por ambas personificaciones de la primavera, la de *Los Cuatro Tiempos* y la del *Triunfo*. Así, la primera dice:

«¡Susos, susos, los garçones:
anden todos repicados,

²⁴ M. C., *La Lirica de Tipo Tradicional...*, cit., págs. 292-293. N° 146 del *Corpus*.

²⁵ *Idem*, pág. 294, n° 150 del *Corpus*.

²⁶ *Idem*, pág. 259, n° 79 del *Corpus*.

namorados, requebrados,
renovar los coraçones!
Agora reina Cupido,
desque vido
la nueva sangre venida»²⁷,

y así lo dice en el *Triunfo do Inverno*:

«El dios de los amadores
me dio su poder y llaves,
que mande cantar las aves
los psalmos de sus amores.

Y las damas sin piedad
sepan que soy yo venido,
y que me manda Cupido
que no goze mi amistad
coraçón desgradecido»²⁸.

Un revivir completo del mundo, de la sangre, de la juventud, del amor, de la tierra, vegetales y animales tiene lugar en esta época privilegiada del año. Una exaltación panteísta, pero gobernada por la sumisión pacífica al Dios celestial y al Cristo es celebrada en estos versos. Pero hay más.

* * *

La regeneración estacional o anual puede ser marcada por *símbolos* o *series simbólicas*, como acontece en todos estos casos que hemos ido viendo, a través de simbologías muy claras como la flor, la vegetación en general, el color verde invadiendo oteros, valles, montes..., el amor, etcétera. Pero también puede esta regeneración *encarnar* en un *ser mitológico*, o incluso dar lugar a la formación de *complejos* o *sistemas* mitológicos (o arquetípicos). La expresión más clara de estos complejos mitológicos relacionados con la temporalidad cíclica aparecen, en Gil Vicente, referidos en principio no a la época de regeneración en sí, sino a la estación siguiente, el verano, donde dicha renovación se halla totalmente consumada. Este hecho encuentra su punto álgido en el día del Solsticio de Verano (21 de junio), momento de inigualable plenitud estacional y de claro triunfo del sol/luz sobre la noche/tinieblas. El complejo mítico al que haremos seguidamente referencia se genera a partir de la figura del santo más importante de esta época del año, San Juan Bautista, cuyo culto tiene una importantísima repercusión en los ritos religiosos populares de toda Europa, como es sabido. La creación

²⁷ G. V., *Teatro Castellano*, cit., pág. 61.

²⁸ *Copilaçam de toda las Obras de Gil Vicente*, cit., vol. II, pág. 278.

de este complejo mítico se origina a partir de la (con) fusión de este santo con otro personaje mítico muy corriente en Europa, el Salvaje, paradigma de la vida en libertad, la abundancia selvática y los instintos sexuales que florecen en esta época del año. El Hombre Salvaje es, además, un recuerdo poderoso de las épocas pasadas —míticas— de los comienzos de la Humanidad, con sus connotaciones consabidas de Edad de Oro, Período Heroico, etc., aparte de ser el encargado (he aquí un dato de extrema importancia) de celebrar bien el renacer primaveral, bien la plenitud solsticial, por medio de danzas de espadas y otro tipo de bailes (fundamentalmente las danzas llamadas «moriscas»). De este híbrido nace, pues, el complejo mítico de San Juan el Verde/Hombre Salvaje/Bailador de la Morisca, que tiene, como veremos, una importante repercusión en la idea vicentina de tiempo cíclico.

En un trabajo meritorio, partiendo de la comparación de los ejemplos de Hombre Salvaje y San Juan Verde que aparecen en Vicente, con los ejemplos de la misma categoría arquetípica que se pueden observar en las artes plásticas de la Europa del momento, Ana Cristina Leite y Paulo Pereira nos han dejado una admirable muestra del trabajo de creación que Mestre Gil debió de seguir para conformar sus ideas de salvaje, San Juan Verde, los gigantes asalvajados y de otro personaje similar, João Inverno, que hacen acto de presencia en sus autos en diversas ocasiones²⁹.

Para estos profesores, las fuentes que G. Vicente bebería para dar pie a su mito serían las de «um “naturalismo” popular, que muitas vezes se reveste de uma componente *naturante* e inventa personagens míticas de finalidade escatológica e de orientação cósmica da comunidade, como S. João o Verde ou o João Inverno, um e outro sínteses identificáveis na tradição com o esquivo e insólito *selvagem*»³⁰. El profesor Stephen Reckert³¹ ha seguido hasta sus orígenes la historia del mito y su diversidad geográfica, las cuales, a partir de su estudio, podemos esquematizar de esta manera:

El hombre salvaje

— Arte y Literatura Medievales: El Salvaje (momos y otras piezas teatrales, representaciones escultóricas y pictóricas, referencias en la Literatura oral y escrita...).

— Presencia del mito en la Inglaterra del Norte (Cumberland) y Escocia: «The Morrish Dancer» (bailador de la Morisca), «The Green Man» (el

²⁹ Nos referimos al siguiente artículo: Ana Cristina Leite e Paulo Pereira, «São João verde, o Selvagem e o Gigante em Gil Vicente-Apontamento Iconológico», en *Estudos Portugueses. Homagem a Luciana Stegagno Picchio*, Lisboa, DIFEL, 1991, págs. 371-388.

³⁰ A.C. Leite/P. Pereira, art. cit., pág. 374.

³¹ En *Espírito e Letra de Gil Vicente*, cit., págs. 45 y ss.

hombre verde³²), representados sobre todo en los carteles de diferentes posadas y tascas de estas regiones británicas.

* **ORIGEN REMOTO:** El héroe salvaje Enkidu, personaje del *Gilgamesh* sumerio.

— Zeus Verde de Olimpia. Armado con un tronco de roble.

— El héroe egipcio Xu, armado de roble. Se casa cada *primavera* (!!!) con la Reina de la Selva.

* **EL ROBLE:** Símbolo del Zeus Olímpico, su tronco sirve de arma a este dios y al salvaje, empezando por los bailadores de la Morisca, el *Morrish Dance* y otros salvajes tradicionales.

* **DANZAS DE ESPADAS:** Las danzas de espadas medievales (o *mouriscas* en Portugal, *moriscas* en Castilla, *Morrish Dance* en Inglaterra) son bailes rituales celebrados en el Solsticio de Verano (21 de junio), para celebrar este importante evento del calendario solar. La fecha coincide prácticamente con la celebración de S. Juan del Calendario Cristiano. Sobreviven en algunos rituales típicos del Occidente Ibérico: «Danças dos Pauliteiros» de Trás-os-Montes, «Danzas das Espadas» de Redondela, etcétera.

* **SAN JUAN + HOMBRE SALVAJE** (en calidad de «Green Man», «hombre verde» de las Danzas de Espadas solsticiales) = **SAN JUAN VERDE**.

* Presencia en Gil Vicente:

— Camilote (un Hombre Salvaje), personaje del *Don Duardos*.

— San Juan Verde: referencia en *Auto da Festa*:

«San Juan Verde passó por aquí.
¡Cuán garridico lo vi venir!»³³

— São João o Verde: referencia en el *Triunfo do Inverno*:

«Quem diz que não é este
São João o Verde?»³⁴

También según S. Reckert³⁵, vemos que el personaje del Salvaje se acaba escindiendo, a lo largo de la Edad Media, en dos arquetipos distintos:

³² Nótese, de paso, la coincidencia, en el color, de este «Green Man» con el arquetipo de S. Juan Verde.

³³ M. Calderón, *La Lírica de Tipo Tradicional de Gil Vicente*, cit., pág. 274, n.º 115 del *Corpus*.

³⁴ *Idem*, pág. 293, n.º 147 del *Corpus*.

³⁵ En la obra anteriormente citada. Cf. págs. 46 a 49.

— CABALLERO SALVAJE: Robín de los Bosques, Primo del Sabio Myrddin (Merlín), Rey Calibán (con su representación clásica en la *Tempestad* de Shakespeare), etc. El ejemplo vicentino de este arquetipo sería el caballero Camilote del *Don Duardos*.

— SALVAJE TERRIBLE o amenazador: «The Green Man» (tabernas de la Inglaterra Central), «The Morrish Dancer» (posadas del Norte de Inglaterra y Escocia). Suele empuñar un tronco de roble como arma. En Gil Vicente tendríamos un ejemplo similar en el gigante *Monderigon* de la *Divisa da Cidade de Coimbra*.

También tiene otras representaciones posibles: el salvaje como personaje de los *momos* (tipo de representaciones teatrales medievales, muy rústicas) o el salvaje juglar, como los *salvatges* de Aragón y Cataluña³⁶.

Nos parece oportuno recordar que el tema central del *Triunfo do Inverno* es, más aún que este triunfo, la victoria definitiva de la Buena Estación (Primavera/Verano) sobre el Invierno, victoria que, siguiendo todavía a Reckert, aparece reflejada en la alusión a São João o Verde, el cual, como acabamos de ver, es nombrado en el mismo auto y que es un personaje más o menos identificable con los bailadores de moriscas o danzas de espadas que celebran la llegada de la primavera o del verano en las tradiciones populares europeas³⁷. Sabemos por Mircea Eliade que estas danzas podrían remontarse a los combates rituales babilónicos que celebraban la victoria de Marduk sobre el monstruo marino Tiammat, y que eran celebrados al comienzo del Año Nuevo babilonio (el *akitu*), siguiendo el Poema de la Creación (*Enuma Elisch*), creación que sólo fue posible tras la derrota de Tiammat³⁸. Estas luchas entre bandos rivales, ritualizadas a menudo en forma de danzas, se encuentran en ceremoniales hititas, egipcios y en la cultura de Ugait³⁹. Para Ana Cristina Leite y Paulo Pereira, el interés etnográfico del famoso fragmento del *Triunfo do Inverno* («Quem diz que não é este/São João o Verde?») es muy grande, pues reconstruye todo este mito del combate ritual entre el Invierno y el Verano o Primavera (la primavera, recuérdese, se llamaba entonces «verano» en castellano y «verão» en portugués), combate que se podía llevar a cabo bien al comienzo de la estación primaveral, bien en el período solsticial y de San Juan⁴⁰. Puede que sea útil recordar que la famosa tragicomedia *Triunfo do Inverno* fue representada como celebración del nacimiento de la princesa Isabel, hija de D. João III de Portugal y de D. Catarina

³⁶ *Idem, ibidem.*

³⁷ S. Reckert, *Espírito e Letra...*, cit., pág. 46.

³⁸ Mircea Eliade, *El Mito del Eterno Retorno*, cit., pág. 57.

³⁹ *Idem*, pág. 58.

⁴⁰ A.C. Leite/P. Pereira, «São João verde, o Selvagem e o Gigante...», art. cit., pág. 371.

de Castilla, acaecido el 28 de abril de 1529, por tanto en la época de la plenitud primaveral, cerca ya de las tan sonadas fiestas de Mayo⁴¹.

El combate ritual entre Primavera e Invierno no es explícito en *Los Cuatro Tiempos*, donde Verão vence a Inverno casi sin encontrar resistencia, aunque su vocabulario es a veces bastante fuerte: «¡Afuera, afuera, ñubrados,/nebrinas y ventisqueros!/[...]¡Rebentado sea el frío/y su ñatío!»⁴². En el *Triunfo*, también el Invierno es vencido sin excesivo esfuerzo, pero aprovecha éste para recordar que la Primavera, Verano en el castellano de entonces, es su «enemigo mayor» y que basta que él llegue para que Invierno deba retirarse:

«Serenas, por mi amor,
que no cantéis más os pido,
porque el Verano es venido,
mi enemigo mayor,
y capitán de Cupido»⁴³.

En cuanto al famoso color *verde*, éste es un vínculo más entre San Juan Verde y el hombre salvaje, que aparece muchas veces vestido con abundantes hojas, hiedras y vegetales (recuérdese el Green Man inglés), reflejando al mismo tiempo el carácter «naturalista» de este ser, que debe vestirse con lo primero que encuentra a mano, y otro carácter *simbólico*, significando la renovación de la naturaleza que tiene lugar en la primavera y en el verano, especialmente en la noche y día de San Juan⁴⁴. Hay, por supuesto, más puntos de contacto entre ambos mitologemas. Aparte del color verde y de la coincidencia temporal (solsticio de Verano) entre las danzas de espadas y el día de S. Juan, como notan los profesores Leite y Pereira, la iconografía tradicional consagró una imagen bastante ruda de S. Juan, un eremita, un asceta que vaga por el desierto y viste una piel de camello sujeta por un cinturón de cuero; este ropaje fue sustituido por una piel de carnero que dejaba al desnudo piernas, brazos y parte del tronco: esta representación aparece constantemente en todo el arte europeo, dentro de él en el arte portugués, donde encontramos, por ejemplo, en época de Gil Vicente, el grupo escultórico de la Reina D. Maria y de S. Juan, de Nicolau Chanterêne, en la iglesia de Sta. María de Belém, de 1517⁴⁵. La imagen «salvaje» del Bautista, sin embargo, es antigua, y remonta justamente a su presentación en los Evangelios. San Mateo: «Ipse autem Ioannes habebat uestimentum de pilis camelorum, et zonam pelliceam circa lumbos suos: esca autem eius erat lo-

⁴¹ *Idem*, págs. 371-372.

⁴² G. Vicente, Teatro Castellano, cit., pág. 60.

⁴³ *Copilaçam de toda las Obras*, cit., vol. II, págs. 276-277.

⁴⁴ A.C. Leite/P. Pereira, art. cit., pág. 380, en NOTA.

⁴⁵ A.C. Leite/P. Pereira, art. cit., pág. 373.

custae, et mel siluestre» [Secundum Matthaeum, 3, 4]⁴⁶. Y en San Marcos: «Et erat Ioannes uestitus pilis cameli, et zona pellicea circa lumbos eius, et locustas et mel siluestre edebat» [Secundum Marcum, 1, 6]. Por cierto que una cancioncilla muy graciosa del folklore del Minho portugués, recogida por Gonçalo Sampaio en su *Cancioneiro Minhoto*, recoge el motivo final de estas citas evangélicas, esto es, S. Juan alimentándose de langostas o saltamontes, transformados en la cantiga en grillos:

«Qui é 'quilo, qui é 'quilo?
São João a comer um grilo»⁴⁷.

Otra asociación del salvaje al nombre *João* se da, curiosamente, en la estación fría, lo cual nos conduce a un ámbito anual absolutamente distinto. El hombre silvestre medieval, animalizado y conviviendo con la naturaleza, cubierto de pelos de animales o follaje, es un personaje típico en muchos lugares de Portugal, donde es paseado en procesiones para conmemorar el fin del invierno, sobre todo en aldeas muy arcaizantes como Triana, Carreiros y Forno (Gondomar), donde dichas procesiones se celebran el Martes de Carnaval⁴⁸. Este personaje carnavalesco, personificación de las propias fiestas del antruejo (personificación del «Entrudo» portugués) recibe, curiosamente, el nombre de João. En Gil Vicente tenemos también la versión invernal de este curioso «Juan el Salvaje». En el mismísimo *Triunfo do Inverno*, el personaje Inverno, nada más aparecer, se describe a sí mismo de la siguiente manera:

«Sepan todos a barrisco
que yo me soy *Juan de la greña*,
estragador de la leña
y sembrador del pedrisco»⁴⁹,

y, como podemos ver un poco más adelante, aparece perfectamente caracterizado en figura de salvaje abominable:

«Aunque veáis mi figura
hecha un *salvage bruto*,
yo cubro el aire de luto
y las sierras de blancura»⁵⁰.

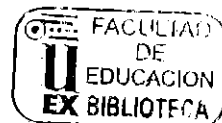
⁴⁶ Tomo las citas bíblicas de la *Biblia Vulgata*, en Alberto Colunga et Laurentio Turrado (eds.), Matriti, BAC, MCMXCIV.

⁴⁷ *Apud* Gonçalo Sampaio, *Cancioneiro Minhoto*, Porto, Livraria Educação Nacional, 1944, pág. 112.

⁴⁸ A.C. Leite/P. Pereira, art. cit., pág. 373.

⁴⁹ *Cópilaçam de toda las Obras*, vol. II, pág. 248. Los subrayados son míos.

⁵⁰ *Idem*, pág. 249. Subrayados míos.



A.C. Leite y Paulo Pereira han asociado esta representación vicentina del invierno con los salvajes y con las representaciones carnales populares de Portugal⁵¹. En cuanto al propio día de S. Juan, también es celebrado en Portugal (como en otros distintos lugares de la Península Ibérica) con festejos *personificados* en muñecos de paja con vestidos de pieles o follaje, que suelen acabar quemados; al mismo tiempo, se suelen hacer celebraciones de carácter «floral» o de exaltación de la vitalidad que exhibe en esas épocas la vegetación y que asocian a S. Juan ese carácter de «verde» que muestra en G. Vicente⁵². Todo esto nos va, pues, remitiendo poderosamente a la figura del hombre salvaje, a la cual debemos hacer referencia por su coincidencia de caracteres con el personaje de S. Juan y por ser el protagonista de los combates rituales y danzas moriscas que tienen lugar en el solsticio, hechos ambos que tienen una gran importancia dentro de la simbólica peculiar de la idea de tiempo cíclico en el Occidente Europeo.

Pero resulta, además, que cuando nos enfrentamos con este ser, este hombre asilvestrado, entramos de lleno en otra categoría o estructura de la concepción de tiempo: el tiempo mítico, el tiempo de los orígenes, la Edad Dorada o mítica, etc. Así, más que representaciones de los salvajes de las Canarias recién descubiertas, como quería Jaime Cortesão, los hombres silvestres serían recuerdos de las primeras edades del mundo o de las tierras remotas e incivilizadas, en su conjunto⁵³. Es en este sentido como hay que interpretar el salvajismo del gigante Monderigon de la vicentina *Divisa da Cidade de Coimbra*⁵⁴.

He aquí algunos de los personajes silvestres más famosos de la obra vicentina, con su posible origen en las artes plásticas identificadas por los profesores Leite y Pereira⁵⁵:

1. Cavaleiro Selvagem del *Don Duardos*: Procede de modelos semejantes a un grabado que adorna la *Cárcel de Amor* de Diego de San Pedro, en su ed. de Barcelona, de 1492. [Citado en p. 378. Aparece en grabado, p. 385.]

* Representa a un hombre con barba, cubierto de pelos, con zarzas por cinturón, dos escudos y sosteniendo en una mano una estatua de Venus.

2. «Salvage bruto» del *Triunfo do Inverno*, personificación de esa misma estación. Su nombre propio es Juan de la Greña. Tradicional en apariencia y comportamiento. Identificado con la estación fría. [Señalado en pp. 379.]

⁵¹ En su art. cit., pág. 373.

⁵² Cf. Leite/Pereira, art. cit., pág. 372.

⁵³ *Idem*, pág. 376.

⁵⁴ *Idem*, pág. 383.

⁵⁵ A lo largo del art. cit. Las páginas correspondientes siguen, entre corchetes, a las figuras identificables.

* Podría estar calcado sobre los «hombres silvestres» medievales, el «Wild Man» inglés o «Wilde Man» de las tabernas flamencas y holandesas, el Green Man, etc. También en un cuadro de Pieter Brueghel el Viejo aparece el personaje, en un detalle de segundo plano: se trata del *Combate entre el Carnaval y la Cuaresma*, de 1550 [pp. 379-380; grabado con el detalle de Brueghel en p. 387. Se puede observar un salvaje embistiendo con un tronco de árbol, el cual es asaeteado por unos ballesteros y arqueros que acaban con él].

* También se relaciona con los «selvagens» de los *momos* portugueses, con una figura del portal del *Colegio de S. Gregorio de Valladolid*, otra de la fachada principal de la *Catedral de Ávila* y una marca de impresor francesa, la de Philippe Pigouchet, con una pareja de salvajes que se sitúan sobre un fondo de lujuriente vegetación [p. 381; grabado (marca de Pigouchet) en p. 386].

El motivo del Hombre Salvaje gozó de gran fama en la Baja Edad Media y Renacimiento portugueses: «Homynes Sylvestres» de origen muy antiguo hicieron acto de presencia en los esponsales de Dona Leonor (hermana de Alfonso V de Portugal) con el Emperador de Alemania Federico III, en 1451; hay uno en la bóveda del Claustro de la Catedral de Évora (siglo XIV), están también presentes en algunos edificios públicos de Viana do Castelo (son del siglo XV); en sarcófagos pétreos de caballeros, del monasterio de S. Marcos de Tentúgal, en S. João do Alporão, en Santarém, en Libros de Horas e ilustraciones de otros libros (todo esto del siglo XV), en la charola templaria del Convento de Cristo, en Tomar, en el retablo de la capilla mayor de la Catedral Vieja de Coimbra (ya en el siglo XVI), etcétera⁵⁶.

Se trata, por fin, de un motivo que se integró en el riquísimo universo simbólico de la Alquimia. Por ello, podemos ver algunas muestras de grabados con hombres salvajes en el libro que C.G. Jung le dedicó a la psicología y a la alquimia⁵⁷. Así, por ejemplo, tenemos una ilustración de la serie del *Grösseres Kartenspiel*, de c. 1463, conservada en la colección de imágenes de la *Ciba-Zeitschrift* de Basilea⁵⁸: representa a un hombre imberbe, pero cubierto de grueso pelo por todo el cuerpo, montando en un unicornio, al que parece estar domando. En otro lugar vemos un dibujo sacado del *Codex Urbanus Latinus 899* (del siglo XV)⁵⁹, donde podemos encontrar un hombre ves-

⁵⁶ El elenco completo está en Leite/Pereira, art. cit., págs. 375-376.

⁵⁷ Carl Gustav Jung, *Psychologie et Alchimie*, Traduit de l'allemand et annoté par Henry Perret et le docteur Roland Cahen. Avec 270 illustrations. Paris, Éditions Buchet/Chastel, 1970.

⁵⁸ C.G. Jung, *op. cit.* Dicha ilustración está reproducida en la pág. 564 (Fig. 250) El pie de la figura reza así: «Homme sauvage montant une licorne.—Gravure tirée de la série du Grösseres Kartenspiel du monogrammiste E.S. (env. 1463).»

⁵⁹ *Idem*, pág. 119 (fig. 35). El pie de la ilustración dice: «Version médiévale (XV^e siècle) de l' "homme sauvage".—Tiré du *Codex Urbanus Latinus 899* (XV^e siècle), 25, li., fol. 85».

tido con pieles y hojas de hiedra (sobre todo en la cabeza), armado con una gran maza de roble y luchando contra un león.

* * *

Todo este complejo mítico sirve, por tanto, para anunciar el fin del ciclo invernal, con los festejos carnavalescos: Juan de la Greña (= Invierno del *Triunfo*); para celebrar la llegada de la primavera (combates rituales de los *homynes sylvestres*) y para alabanza del Solsticio.

La aparición de São João o Verde en el *Triunfo do Inverno* es engañosa. Es cierto que el último «triunfo» al que aquí asistimos es el de la Primavera: ello podría inducirnos a pensar que se trata de un traslado del S. Juan a la época primaveral, por la relación mítica antes estudiada entre Danzas de Espadas primaverales y San Juan y Danzas del Solsticio. Creemos que no tiene por qué ser así.

Después de haber vencido, según parece, definitivamente, con su victoria sobre el invierno, Verão reconoce que su triunfo ha sido rebatido por la aparición de un nuevo personaje (fenezca el triunfo mío⁶⁰) que ha traído consigo un jardín superior al suyo: «Y el jardín presentado,/por no engendrar hastío/fenezca el triunfo mío, aunque no sea acabado»⁶¹. Este jardín ha sido plantado por un príncipe que, suponemos, debía presentarse entonces mismo en escena. La sierra de Sintra hace así la presentación de este príncipe y su jardín:

«Um filho de um Rei passado
dos gentios Portugueses
tenho eu muito guardado,
há mil anos e três meses
per um mágico encantado.
E este tem um jardim
do paraíso terreal,
que Salamão mandou aqui
a um Rei de Portugal,
e tem-no seu filho ali»⁶²

Este «filho de um Rei passado» no es otro que el entonces rey D. João III, hijo del rey D. Manuel, muerto poco tiempo atrás⁶³. De hecho, la representación del *Triunfo* estaba pensada como celebración del nacimiento de la hija de D. João III. *Este nacimiento es el auténtico triunfo que aquí se celebra.*

⁶⁰ *Copilaçam*, vol. II, pág. 286.

⁶¹ *Idem*, *ibidem*.

⁶² *Idem*, vol. II, págs. 285-286.

⁶³ El *Triunfo do Inverno* se representa en 1529; D. Manuel había muerto en 1521.

Por ello, después del triunfo de la primavera que sigue al del invierno, sigue lógicamente el triunfo del Verano, esto es, en el lenguaje de entonces, triunfo del *Estío*, que en *Los Cuatro Tiempos* vence con sus calores a la primavera⁶⁴. Ahora bien: ese estío que vence a la primavera es el rey don Juan III de Portugal. No hace falta un esfuerzo de imaginación muy grande para ver el doble triunfo de este rey: Triunfo Simbolizado (triunfa sobre la vida al engendrar a su hija) y Triunfo Simbolizante: el que tiene que vencer a la primavera es el estío, el estío comienza con el Solsticio de Verano, que aparece unificado en el Calendario Cristiano con las celebraciones de S. Juan Bautista. Por ello, el que venza a la Primavera *deberá llamarse Juan, como el Bautista, como el Juan Verde Solsticial*. El rey que ha vencido con la generación de su hija se llama Juan: D. João III de Portugal. Todo esto puede darnos una respuesta hasta cierto modo coherente a esta pregunta: ¿por qué los cuatro mancebos que presentan al Rey Don Juan de Portugal al final del *Triunfo do Inverno* lo hacen entonando con sus voces la famosa Cantiga

«*Quem diz que não é este
São João, o Verde?*»

⁶⁴ G. V., *Teatro Castellano*, cit., págs. 64 y ss.