

PERSONAJES QUE HABLAN CASTELLANO EN EL TEATRO PORTUGUÉS DEL SIGLO XVI: (II) EL PASTOR¹

M^a JESÚS FERNÁNDEZ GARCÍA
Universidad de Extremadura

Resumen

Entre los personajes que hablan castellano en el teatro portugués del siglo XVI destaca, por razones que estudiamos en este trabajo, el tipo del pastor. Su presencia es fundamental en la obra de Gil Vicente, lo que equivale a decir en la dramaturgia portuguesa de la primera mitad del siglo XVI, y, aunque con menor representación, lo encontraremos en las décadas siguientes hasta finales del siglo. A través de la figura del pastor varios fenómenos son observables: en relación al bilingüismo, el pastor comienza con Gil Vicente siendo un personaje que habla español para ir progresivamente «nacionalizándose». A lo largo del siglo, el tipo adoptará diversas formas, hasta el punto de que tenemos que considerar varios conjuntos de rasgos caracterizadores, lo que significa la existencia de subtipos. Al interés que puede tener su clasificación hay que sumar el que puede aportar el empleo de una u otra lengua como medio para reconocer tendencias opuestas entre la fuerza de la tradición y la de la innovación.

Palabras clave: Teatro portugués, siglo XVI, pastor, castellano.

¹ En gran medida este trabajo es continuación y ampliación de otros sobre el tema del bilingüismo que llevamos estudiando algunos años: «Personajes castellanos en el teatro portugués del siglo XVI: I. El castellano fanfarrón y poeta», *Anuario de Estudios Filológicos*, XXII (1999), págs. 113-129, «El bilingüismo en el teatro de la Escuela Gilvicentina», *Actas del Congreso Internacional de Historia y Cultura en la Frontera*, tomo I, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2000, págs. 165-191. Además la figura del pastor como personaje del teatro español del XVI ha sido objeto de numerosos estudios entre los que podemos citar los de John Lihani, «Lucas Fernández and the evolution of the Shepherd's family pride in early Spanish Drama», *Hispanic Review*, xxv (1957), págs. 252-263; Maxime Chevalier, «Réflexions sur le personnage du berger dans le théâtre prélopesque», *Le Genre pastoral en Europe du xve au xviiie siècle*, Saint Etienne, Université de Saint Etienne, 1980, págs. 71-75 o el de Mercedes de Los Reyes Peña, «La figura del Pastor en el Códice de Autos Viejos», *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, n° 6 (1987), págs. 429-442. Una visión de conjunto de las manifestaciones literarias de lo pastoril y de su evolución por los distintos géneros puede verse en la obra de Francisco López Estrada, *Los libros de pastores en la literatura española*, Madrid, Gredos, 1974.

Abstract

Among the characters who speak Spanish in 16th century Portuguese drama, the shepherd is key, as shall be seen in this paper. His presence is pivotal in Gil Vicente's work (and in Portuguese play-writing over the first half of the century –also until the end, albeit with much less intensity). Some important features are observed in the shepherd, like his bilingual approach. He speaks Spanish in Gil Vicente, but slowly 'nationalises' through the century. The shepherd also adapts different forms, and thus leads to different sub-types. His use of one of other language may also hint at either the traditional or innovative forces behind such a character.

Keywords: Portuguese play-writing, 16th century, shepherd, Spanish.

Las circunstancias histórico-políticas que caracterizan el siglo XVI y parte del XVII en la Península Ibérica hicieron de este tiempo uno de los más ricos en el intercambio de experiencias culturales entre España y Portugal. Pese a las numerosas voces que del lado portugués manifestaron su desacuerdo con el olvido de la lengua patria en el ejercicio de las letras, la preponderancia política y la vecindad cultural hicieron de la portuguesa una sociedad profundamente bilingüe en sus estratos sociales más altos y, en menor medida, en los ambientes populares. Las manifestaciones de este bilingüismo se encuentran en obras de todos los géneros literarios, desde el teatro de Gil Vicente hasta la poesía castellana de Sá de Miranda o de Luís de Camões. En el caso del teatro, sin embargo, la significación que el empleo de las dos lenguas alcanza es bastante compleja, dada la naturaleza peculiar del espectáculo teatral, más ligado a las circunstancias sociales concretas y dependiente de la naturaleza del público. El empleo del castellano en la escena portuguesa es un recurso vinculado con la repetición de ciertos tipos teatrales tomados de la experiencia castellana inmediatamente anterior, pero también será medio para crear otros nuevos².

Entre los personajes que hablan castellano en la dramaturgia portuguesa del siglo XVI destaca, por razones que estudiaremos a continuación, el tipo del pastor. Su presencia es fundamental en la obra de Gil Vicente³, lo que equivale a decir en el teatro portugués de la primera mitad del siglo XVI, y no será totalmente ajeno a la escena de las décadas siguientes, aunque con menor representación. A través de la figura del pastor varios fenómenos son observables: en relación al bilingüismo, el pastor comienza con Gil Vicente siendo un personaje que habla español en piezas completamente escritas en esta lengua. Como la crítica ha señalado repetidas

² Por ejemplo, el tipo del castellano fanfarrón y poeta aparece por primera vez en la escena portuguesa en la obra vicentina *Auto da Índia* (1509).

³ Cf. Neil Miller, *O Elemento Pastoril no Teatro de Gil Vicente*, Porto, Inova, 1970.

veces⁴, el modelo teatral castellano es el que orienta los elementos esenciales del primer teatro vicentino, desde la sencillez del argumento hasta la caracterización tópica de los personajes⁵, pasando por la lengua en que se expresan⁶. Pero, a lo largo del siglo XVI el tipo adoptará diversas formas, hasta el punto de que, al hablar del pastor, tenemos que considerar varios conjuntos de rasgos caracterizadores, lo que equivale a reconocer la existencia de varios subtipos. Al interés de su clasificación hay que sumar el que puede aportar el empleo de una u otra lengua, como medio para reconocer tendencias opuestas entre la fuerza de la tradición y la de la innovación. La visión diacrónica de un corpus teatral compuesto por todo el teatro vicentino y el de la llamada Escuela Vicentina⁷ nos permitirá comprobar estos aspectos relacionados tanto con la evolución como con la continuidad de tradiciones fuertemente asimiladas por el teatro portugués a lo largo de un siglo en relación a la figura del pastor y su lengua.

El pastor en el corpus teatral vicentino y post-vicentino

Como ya señalábamos, la presencia de personajes a los que se denomina pastor, o que realizan las actividades propias de este tipo teatral, es importantísima en el teatro de Gil Vicente. La cifra de veintiuna obras, de entre una producción conocida de cuarenta y seis, en las que encontramos al personaje pastor⁸ puede ser considerada como información relevante si la comparamos, por un lado, con la presencia de otros tipos como el diablo (once obras) o el *parvo* (nueve); por otro, con el resto de las obras del si-

⁴ Cf. Paul Teyssier, *La langue de Gil Vicente*, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1959, pág. 23; M. Idalina Resina Rodrigues, «Dos Salmantinos a Gil Vicente: as Celebrações de Natal», *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, tomo I, Lisboa, Cosmos, 1993, págs. 107-137 y Ana Pedroso, «O bucolismo: das Églogas de Juan del Encina ao teatro natalício de Gil Vicente», *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, tomo II, Lisboa, Cosmos, 1993, págs. 117-120.

⁵ Sobre la figura del pastor y sus características fundamentales en el paso del teatro del XV al XVI, puede verse la obra de Humberto López Morales, *Tradición y Creación en los orígenes del Teatro Castellano*, Madrid, Alcalá, 1968, págs. 147-172.

⁶ Cf. M^a Idalina Resina Rodríguez, «Convívio de língua no teatro ibérico (séculos XVI e XVII)», *Congreso Internacional de Historia y Cultura en la Frontera*, tomo I, Cáceres, UEX, 2000, págs. 273-289; María Victoria Navas, «La lengua de Juan del Encina en el *Auto Pastoril Castelhana de Gil Vicente*», *Actas del Primer Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, II, Cáceres, Arcos-Libros, 1988, págs. 1315-1328.

⁷ Designación con que se conoce a los autores continuadores de la receta teatral vicentina para diferenciarlos del teatro de renovación clásica de Sá de Miranda, António Ferreira y Jorge Ferreira de Vasconcelos. No entraremos en lo acertado o discutible de esta designación.

⁸ Incluimos en esta cifra todos los subtipos: realista, alegórico, bajo disfraz pastoril, así como las llamadas serranas de la *Tragicomédia da Frágua de Amor* y las mozas y mozos «dos montes» del *Auto da Feira*.

glo xvi, donde el pastor aparece sólo en doce de los cincuenta textos que componen nuestro corpus⁹.

En relación a la lengua que el pastor emplea, en la producción vicentina será el español en un total de diez obras¹⁰ y portugués en otras once piezas¹¹. En el teatro de la llamada *Escola Vicentina* el pastor hablará castellano en nueve obras y en veintiún casos de entre sus algo más de cuarenta apariciones como personaje.

Antes de seguir adelante nos interesa comentar algunos aspectos relacionados con esta alternancia de la lengua castellana y portuguesa en el teatro portugués del xvi: las razones del bilingüismo en el caso de Gil Vicente fueron estudiadas ampliamente por Paul Teyssier¹² y en lo que se refiere a este tipo teatral, podríamos resumir sus conclusiones diciendo que, en síntesis, el pastor de las obras religiosas, continuadoras del *Officium Pastorum* medieval¹³, habla en castellano como su modelo tomado del teatro literario de Juan del Encina y Lucas Fernández. Para este subtipo de pastor rústico, primer destinatario de la Buena Nueva y adorador del recién nacido, el uso del castellano quedó fijado hasta tal punto que, en el conjunto de la obra

⁹ Baltasar Dias, *Auto do Nascimento* (3); Afonso Álvares, *Auto de Santa Bárbara* (2), *Auto de Santiago* (2) y *Auto de Sam Vicente* (2); Joam de Escovar, *Auto de Florença* (2); Sebastião Pires, *Auto da Bella Menina* (1); Luís Vaz de Camões, *Filodemo* (4); Simão Machado, *Comédia da Pastora Alfea* (19); Francisco da Costa, *Ao Nascimento* (2) y anónimos como *Farsa Penada* (2), *Auto de Deos Padre, Justiça e Misericórdia* (4), *Prática de três pastores* (3). En tres piezas, aparecen al mismo tiempo pastores castellanos y portugueses: *Auto de Florença* de Joam de Escovar, *Comédia da Pastora Alfea* de Simão Machado y la anónima *Farsa Penada*.

¹⁰ *Auto da Visitação* (1), *Auto Pastoril Castelhana* (6), *Auto dos Reis Magos* (2), *Auto da Fé* (3), *Auto da Sibila Cassandra* (2), *Auto dos Quatro Tempos* (2), *Comédia do Viúvo* (1), *Tragicomédia da Frágua de Amor* (4), *Naus de Amores* (1) y *Tragicomédia do Triunfo do Inverno* (2).

¹¹ Son los siguientes: *Auto da Barca do Purgatório* (2), *Comédia de Rubena* (4), *Auto em Pastoril Português* (7), *Tragicomédia Pastoril da Serra da Estrela* (7), *Breve sumário da História de Deus* (1), *Auto da Feira* (12), *Romagem de Agravados* (2), *Auto da Cananeia* (3), *Auto da Fama* (1), *Auto chamado da Mofina Mendes* (8) y *Floresta de Enganos* (1). En total, setenta y tres personajes pastores, de los que veinticinco hablan castellano y cuarenta y ocho portugués.

¹² Ver Paul Teyssier, *op. cit.*, 1959 y *Gil Vicente, a obra e o autor*, Lisboa, ICALP, 1982. A partir de estos estudios, la crítica vicentina en general ha aceptado el análisis de Teyssier relativo a la distribución de las lenguas castellana y portuguesa por los distintos tipos teatrales, incluso entre aquellos que conceden mayor importancia para su elección a las razones de tipo histórico. El estudio de Teyssier, en nuestra opinión, sigue siendo en este punto el mejor argumentado de todas las aportaciones hechas a este aspecto, incluso a pesar de las posibles excepciones a su teoría. El estudio del bilingüismo en los autores de la segunda mitad del siglo nos permite confirmar que responde éste a razones inscritas en la tradición o a la búsqueda de nuevos efectos teatrales y no se trata de una elección completamente arbitraria o dependiente de la contingencia de disponer o no de actores capaces de representar a personajes que hablasen en una u otra lengua.

¹³ Sobre esta paso puede verse el artículo de Ana M. Álvarez Pellitero, «Del *Officium Pastorum* al auto pastoril renacentista», *Ínsula*, n.º 527 (1990), págs. 17-18.

vicentina, sólo encontraremos un auto navideño con pastores portugueses, el *Auto da Mofina Mendes*. Sin embargo, el rústico, con ser muy importante, no es el único molde que asume el pastor teatral a lo largo del siglo XVI, pues otras tendencias literarias vienen a aportar nuevos perfiles. La clasificación sólo de aquellos que hablan castellano de entre los más de setenta pastores vicentinos, unidos a los cuarenta post-vicentinos, nos permitirá ver su amplio tratamiento, así como las permanencias y los cambios que en lo relativo al empleo del español se produjeron.

*Clasificación de los pastores que hablan castellano*¹⁴

I. PASTOR REALISTA

Dentro de la presentación realista que los autores se proponen dar al personaje del pastor, podemos distinguir entre un pastor «litúrgico» y un pastor de escenas costumbristas. Al llamar litúrgico al primero queremos subrayar, por un lado, su dependencia del tema bíblico puesto en escena, que en la mayoría de los casos es el misterio del nacimiento de Cristo y, por otro, la función catequética que el personaje desempeña en algunos casos, cuando, tras la revelación del ángel, comienza a dar muestras de conocer los dogmas fundamentales de la religión católica. Este pastor, continuador de los modos teatrales medievales, es el que encontramos en el teatro inicial de Gil Vicente: *Auto Pastoril Castellano* (1509), *Auto dos Reis Magos* (1510), *Auto da Sibila Casandra* (1513) y *Auto dos Quatro Tempos* (1513).

El pastor de los autos navideños vicentinos está fuertemente vinculado a la lengua castellana y para Paul Teyssier, que defiende una fecha tardía del *Auto da Mofina Mendes*, «C'est même, comme on voit, juste à la fin de sa carrière, dans *Mofina Mendes* (1534) que Gil Vicente se résout seulement à lusitaniser les bergers de la nuit de Noël»¹⁵. Sea cual sea la fecha de composición, lo cierto es que es la única obra de este ciclo en que los pastores que adoran al niño Jesús no se expresan en español y que la herencia que realmente se mantuvo en el teatro navideño de sus continuadores fue la del pastor rústico castellano. Los ejemplos de esta tradición teatral que escenifica la adoración de pastores castellanos recorren el siglo XVI hasta su fin: el anónimo *Auto de Deus Padre e Justiça e Misericórdia* (atribuido a Gil Vicente), el *Auto do Nascimento* de Baltasar Dias, anterior a 1542, y el más tardío de este siglo *Representação ao Nascimento* (1584-1585) de D. Francisco da Isla, escrito durante su cautiverio en Marruecos.

¹⁴ Para realizar esta clasificación seguimos muy de cerca la propuesta por Mercedes de los Reyes Peña (art. cit.).

¹⁵ Paul Teyssier, *La Langue...*, op. cit., pág. 78.

Al margen de la escenografía navideña, la figura del pastor rústico, con incidencia en rasgos como la ingenuidad o la ignorancia, surge en otras piezas como la vicentina *Auto da Fé* (1510), donde Bras y Benito aprenden la lección teológica que la Fe les ofrece mientras contemplan las imágenes del interior de un templo. También lo encontramos en dos de los cuatro autos de Afonso Álvares: en el *Auto de Santa Bárbara*, los pastores Silvino y Guilan aparecen en una mínima escena costumbrista en la que se ponen de manifiesto todos los trazos caracterizadores del tipo cómico (glotonería, pereza, sueño, etc.) Aparte de funcionar como elementos cómicos, su papel en relación a la trama es de orden muy secundario: encontrarse con Dioscoro, malvado padre de Santa Bárbara, y caracterizarlo como personaje cruel y sanguinario con los cristianos. En otra obra del mismo autor, el *Auto de Santiago*, volvemos a encontrar este recurso a la escena costumbrista de intención cómica con pastores castellanos. Los personajes principales, el cautivo y un romero, van en peregrinación hacia el monasterio de Guadalupe. Por tierras españolas se encuentran, primero, con un pastor que les confunde con unos gitanos ladrones y, a continuación, con una serrana que deshace el equívoco, caracterizando de simple a su compañero. Frente a la figura del pastor, que, al importunar a los peregrinos con sus insultos, les somete a una prueba de humildad y comprensiva resignación, la serrana comprende el valor místico de su peregrinación.

Como vemos, el pastor es mayoritariamente una figura asociada a las obras de tema religioso, sea como parte activa en la transmisión del mensaje teológico o como mero figurante de una escena costumbrista, donde se subrayarán rasgos del tipo como la simpleza, la glotonería, la pereza, etc., al servicio normalmente del efecto cómico.

Los pastores realistas castellanos, captados en su ambiente, manifestando sus quejas por la dureza de su vida o desarrollando algún trabajo específico, son una excepción. Podemos, no obstante, considerar dos casos¹⁶. El primero en la pieza vicentina *Tragicomédia do Triunfo do Inverno*, donde Brisco y Juan Guijarro dialogan con el Invierno, pastor alegórico, lamentando su llegada por las dificultades que impone a su vida pastoril:

«Brisco: Oh, Verano que es de tí,
 amparo de los pastores,
 sácame de estos temblores,
 si has manzilla de mí.
 Que este Invierno determina,

¹⁶ Entre pastores portugueses tampoco pueden aislarse muchos ejemplos: en la segunda parte de la *Comédia de Rubena*, la joven Cismena dialoga con otros pastorcillos sobre sus tareas; también los pastores de la *Tragicomédia Pastoril da Serra da Estrela*, cuyos problemas son fundamentalmente amorosos.

a según veo tratarme,
que solo por acabarme
ha tomado esta continua»¹⁷.

Mucho más completas y desarrolladas como escenas realistas protagonizadas por pastores rústicos son las que encontramos en la *Comédia da Pastora Alfea* de Simão Machado: en una de ellas, el pastor castellano Benito cuenta cómo fue revolcado y magullado por los carneros cuando intentó acabar con sus peleas; en la segunda, vemos a todos los pastores, portugueses y español, intentando sacar las ovejas de un sembrado de trigo¹⁸. Sin embargo, este retrato realista es absolutamente excepcional en el corpus del teatro portugués.

2. PASTOR CULTO

El pastor culto, galante y enamorado que encontramos en el teatro portugués del XVI se vincula a la moda enteramente renacentista que, partiendo del modelo bucólico clásico, aparece en la cultura ibérica de este siglo y que da origen a toda una serie de manifestaciones literarias, desde églogas, novela o, en algún caso, teatro pastoril.

Este pastor que pone en escena su dolor amoroso de resonancias petrarquistas aparece una sola vez en el teatro vicentino, en la *Tragicomédia da Nau de Amores* (1527), declamando su queja en castellano¹⁹:

«Amor: Pastor, qué te hize yo,
 que estás herege conmigo?
Pastor: Pese a mi alma contigo,
 que mi vida ya murió,
 y tú mismo eres testigo,
 porque a un pastor cuitado,
 que quien quiera lo desecha,
 desnudo, desventurado,
 lastimase con tu frecha
 por en cima del ganado».

 Y pues d'amor me herías
 por serena tanto bella,

¹⁷ Citamos la obra de Gil Vicente por la *Copilaçam de Todas as Obras*, edición de Maria Leonor Carvalhão Buescu, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983. Para esta cita, tomo 1, pág. 251.

¹⁸ Simão Machado, *Comédias Portuguesas*, edición de Claude-Henri Frêche, Lisboa, O Mundo do Livro, 1971, págs. 85-86 y 91-92.

¹⁹ Los problemas amorosos entre pastores son tema de otras obras de Gil Vicente como el *Auto Pastoril Português*, la *Tragicomédia da Serra da Estrela* o la *Tragicomédia dos Agravados* (pastoras Juliana e Ilária), pero se trata en todo los casos de pastores realistas que se expresan en un portugués rústico.

hirieras también a ella
de piedad de ansias mías,
pues tantas sufro por ella.
Cuantas vezes puedo vella
me quexo a Dios del cielo,
de mí y de tí, y de ella»²⁰.

La escasez de este tipo en el teatro vicentino se compensa con algunos ejemplos en el teatro posterior. Así, la queja amorosa, al modo de la del pastor de la Nau, es también el motivo temático del pastor-representador que abre la pieza anónima *Farsa Penada*:

«Pastor: ¡Ay de mí, triste cuytado
ay de mí, triste perdido
qué haré
muérome desesperado
con saeta de Cupido
lloraré.
¿A dó yré triste de my
pastorzico sin ventura
yré luego dar my fin
derredor de my ganado
de tristura. (...)»²¹

En sesenta y un versos el pastor lamenta, en un castellano sin rasgos lingüísticos hipercharacterizadores de una supuesta condición popular, el desdén de su amada y el deseo de muerte. Su función no pasa de ser la de presentador de la pieza, sin intervención posterior; sin embargo, pese a que no podamos ajustar más sus rasgos como pastor renacentista, el paralelismo temático (y lingüístico) entre ambos textos salta a la vista y permite incluir a éste último entre los pastores cultos enamorados.

El subtipo aparece más desarrollado en dos obras posteriores, singulares por su composición y por lo que representan de síntesis entre elementos de la tradición vicentina y de la corriente puramente renacentista²²: *Filodemo*

²⁰ Gil Vicente, *Copilaçam...*, págs. 127-128.

²¹ En Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *Autos de Gil Vicente y la Escuela Gilvicentina*, Madrid, CSIC, 1922. Edición facsímil.

²² Sobre este aspecto de reunión de dos tradiciones pueden verse la introducción de Claude-Henri Frèches a las *Comédias Portuguesas de Simão Machado* (Lisboa, O Mundo do Livro, 1971), nuestro artículo «Bilingüismo en el teatro de la Escuela Gilvicentina», citado en nota 1, y el de Paul Teyssier, «Influência espanhola e bilinguismo luso-castelhano no teatro português de Quinhentos (De Gil Vicente a Simão Machado)», *Estudos Portugueses. Revista de Filología Portuguesa*, n° 2, Salamanca, 2002, págs. 11-20.

(entre 1542-1555) de Luís de Camões y la *Comédia da Pastora Alfea* (1601) de Simão Machado.

Para la primera, la crítica portuguesa ha visto una base novelesco-pastoril sobre la que se construye, en forma dramática, una historia de separaciones y reconocimientos en un marco natural propio del relato pastoril. Dos huérfanos nobles, Filodemo y Florimena, son criados por el Pastor, caracterizado como individuo culto y poseedor de poderes mágicos, que además habla en español:

«Pastor: (...) Muchos años han corridos
que junto a una fuente abierta
en estos valles floridos
hallé dos niños nacidos
y una madre casi muerta.
Los niños chiquitos crié
y de esto cierto me arreo
a la madre sepulté
y después un gran deseo
de saber esto tomé.

Y como fuese enseñado
de chiquito a la mágica arte
por mi padre que es finado
(...) Yo con hierbas de la sierra
y animales y otras cosas
haré si la arte no yerra
que deciendan a la tierra
las estrellas luminosas»²³.

Esta figura del pastor discreto se combina con la del pastor-bobo, Alonsillo, su hijo natural y contrapunto cómico a la seriedad del padre. Camões repite en sus tres piezas teatrales idéntico recurso de reunir en pareja los personajes que hablan castellano, uno de cuyos miembros es siempre el tipo sobre el que recae el efecto cómico: Sósia en *Anfitriões*, el criado del físico en *El-Rei Seleuco* y el pastor-bobo en *Filodemo*.

En la *Comédia da Pastora Alfea* es donde se hace más evidente esta síntesis de dos tradiciones dramáticas y de sus respectivos tipos: el pastor rústico y el pastor refinado de la novela pastoril²⁴. La trama se apoya en el reiterado

²³ Luís de Camões, *Filodemo*, edição de José Camões, Lisboa, Livros Cotovia, 2004, págs. 80-81.

²⁴ Reunión de pastores rústicos y cultos recurrente tanto en la narrativa como en el teatro peninsular del siglo XVI. Para Frida Weber de Kurlat la combinación en una misma pieza de estos subtipos pastoriles representa «una oposición más estética que intencional».

asunto renacentista de los problemas amorosos entre pastores, que tienen su origen en los cruces, los amores no correspondidos y las intervenciones mágicas. Tanto los pastores galantes como los pastores rústicos, criados de los primeros, son víctimas de estos conflictos amorosos. El uso del castellano o del portugués representa en esta obra un principio importante de diferenciación de los subtipos y, por tanto, de su caracterización. Así, en el mundo de los pastores galantes unos hablan en portugués (Sílvio, Dorotea o Camila) y otros español (Alfea, Célia, Pascual, Arsenio u Onório)²⁵. Entre ellos no hay problemas para entenderse, sin embargo los pastores rústicos hablan todos portugués salvo Benito, al que en un primer encuentro los pastores rústicos portugueses no consiguen comprender:

«Tomé: Que bistrinsa este murganho
A lingragem de Castella
E eu cachopo tamanho
Que nom sei trincar por ella,
por mais que a isso me amanho»²⁶.

3. PASTOR ALEGÓRICO

Sólo Gil Vicente subirá a escena la figura del pastor bajo el ropaje alegórico, unas veces hablando español, otras portugués²⁷. Así en el *Auto dos Quatro Tempos*, el invierno es un pastor rústico como puede deducirse por el castellano dialectal que emplea y por alusiones al mundo pastoril contenidas en sus intervenciones:

«Invierno: Las uñas trayo perdidas,
los pies lleños de frieras,
mil ravia de mil maneras
trayo en el cuerpo metidas:
tengo el hielo en los huessos,
muérenseme los corderos»²⁸.

mente social». [Cf. «Elementos tradicionales pre-lopescos en la comedia de Lope de Vega», *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, Madrid, Edi-6, 1981, pág. 37 y de Alfredo Hermenegildo, «Sobre la dimensión social del teatro primitivo español», *Prohemio*, II (1971), págs. 25-50].

²⁵ En esta pieza tenemos un total de 19 pastores de los 25 personajes del texto: 9 son del tipo culto y 10 del rústico; de entre los pastores cultos 6 hablan español y de entre los rústicos, sólo dos. La balanza se inclina, pues, hacia la combinación pastor galante-lengua castellana.

²⁶ Simão Machado, *Comédias Portuguesas*, editor Claude-Henri Frèches, Lisboa, Mundo do Livro, 1971, pág. 65.

²⁷ Hablan portugués otras figuras alegóricas en disfraz pastoril como las tres pastoras en el *Auto da Cananeia*, la figura de la Sierra en la *Tragicomédia Pastoril da Serra da Estrela* y la Fama en figura de pastora en el *Auto da Fama*.

²⁸ *Copilaçam...*, pág. 86.

Pero, además, en la *Tragicomédia do Triunfo do Inverno*, la figura del Invierno vuelve a ser un pastor rústico, que se presenta como Juan de la greña:

«Invierno: Sepan todos a barrisco
que yo me soy Juan de la greña,
estragador de la leña,
y sembrador del pedrisco;
(...) Luego el cierço regañado
traya nieves y ñublados,
que ni valgan abrigados
ni corrales al ganado. (...)»²⁹.

Como señalábamos, este disfraz alegórico con que se presenta el pastor rústico no tendrá ningún ejemplo en el teatro posterior a Gil Vicente³⁰.

4. DISFRAZ PASTORIL

En cuanto al recurso al disfraz pastoril en la escena portuguesa, puede hacerse una doble distinción: por un lado, encontraremos piezas donde determinados personajes históricos o pseudo-históricos aparecen disfrazados de pastores: en el *Auto da Sibila Cassandra*, Cassandra aparece en figura de pastora y Salomón de pastor, aunque no se trata más que de una caracterización externa sin contrapartida en el texto. En el *Auto dos Quatro Tempos* es David el que aparece en figura de pastor³¹.

Diferente es el recurso al disfraz pastoril cuando implica también a la modalidad lingüística del personaje como es el caso de Rosvel en la *Comédia do Viúvo*, toda ella escrita en español. Rosvel, príncipe de Huxónia, locamente enamorado de las dos jóvenes hijas del viudo, Paula y Melícia, decide hacerse pasar por pastor y cambiará su registro lingüístico expresándose en un castellano rústico³². Cuando el príncipe encubierto se queda a solas con las dos hermanas, cambia su modo de expresión dialectal por el culto, descubriendo así a las jóvenes el engaño sobre su identidad³³:

²⁹ *Copilaçam...*, págs. 248 y 250.

³⁰ Sobre la presencia del pastor alegórico en el *Códice de Autos Viejos* puede verse el artículo citado de Mercedes de los Reyes Peña (pág. 434-436), quien advierte que éste puede ser tanto culto como rústico.

³¹ Recurso muy frecuente en el teatro español del siglo XVI (ver Mercedes de los Reyes Peña, art. cit.).

³² Empleando expresiones como «de en cabito del llugar», «ya mi padre se ha morú», «que es de un crigo», «que me hizo ñifrerías», etc., características del llamado sayagués.

³³ Aunque el tema del príncipe o noble encubierto aparece en otras obras vicentinas (*Comédia de Rubena*, *Dom Duardos*), este cambio de registro lingüístico es extraordinario como procedimiento en el teatro del Mestre Gil, puesto que sus personajes hablan en castellano o portugués siempre de principio a fin de la obra. A pesar de la variedad de lenguas, entre los

«Paula: Jesús, Jesús, Jesús!
 Más es esto que pastor.
 Melícia: Cómo! Ay Dios!
 y nos llamávamosle tú!
 Dezidnos, por Dios, señor,
 quién sois vos?
 Rosvel: Soy quien arde en bivas llamas,
 pastor muy bien empleado
 en tal poder,
 por serdes, señoras damas,
 hermanas en dar cuidado
 a mi querer»³⁴.

El recurso al disfraz pastoril tampoco tendrá tratamiento en el teatro posterior a Gil Vicente, donde sólo podemos considerar el caso aislado de la obra de Camões *Filodemo*, entre personajes portugueses³⁵.

5. EL PASTOR-BOBO

Propiamente el pastor-bobo castellano sólo lo encontramos en el teatro portugués del siglo XVI en la pieza de Camões a la que acabamos de referirnos: *Filodemo*. Alonsillo es la única figura cómica de la pieza. Su condición de pastor rústico, en oposición con la figura de su padre, se subraya a través de su lengua, de sus razonamientos absurdos y de los constantes insultos de su padre («nescio», «inorante», «loco», «asnillo»). Pero además, el personaje de Alonsillo nos ofrece una escena paródica de la literaria metamorfosis del noble enamorado en pastor virgiliano al transformarse, él mismo, de pastor rústico en noble, con el cambio de ropas que hace con el joven Venadouro. Así aparece en escena, sintiéndose otro:

«Bobo: De su sayo colorado
 tan lozano me vistió
 voto a Dios que yo no so yo
 ya por otro estoy trocado
 que este sayo me trocó. (...)»³⁶.

En alguna obra vicentina, como el *Auto da Fé*, los trazos de simpleza del pastor rústico se subrayan especialmente, rasgos desde sus orígenes vinculados

personajes vicentinos no hay problemas de comunicación salvo en el *Auto das Fadas*, donde la hechicera no entiende la lengua picarda del diablo.

³⁴ Gil Vicente, *Copilaçam...*, págs. 428-429.

³⁵ El joven noble Venadouro, enamorado de la pastora Florimena, decide hacerse pastor, siguiendo punto por punto la transformación pastoril glosada en tantas narrativas del XVI.

³⁶ Luís de Camões, *op. cit.*, págs. 66-67.

al tipo del pastor³⁷, pero idénticos a los que presenta el *parvo*. Los pastores Brás y Benito se insultan y califican de bobos en sus intervenciones:

«Brás: (...) Juro á diez, más bovo estó
que el triste que anda en aprito.
No te quellotras, Benito?
Benito: Más que tú bobeo yo (...)».

Sin embargo, pese a que pastor rústico y bobo comparten en ciertas piezas trazos comunes, el tipo del «parvo» aparece en el teatro de Gil Vicente diferenciado del pastor y hablando siempre en portugués, salvo en la última de sus obras, *Floresta de Enganos* (1536), donde le sustituye un Bobo que se expresa en español³⁸. Se trata, pues, de un tipo en principio diferenciado del pastor, aunque ocasionalmente se reúnan en un personaje, como hace Camões en *Filodemo*, en una época mucho más influida por el auge del bobo en el teatro español³⁹.

Los bobos, hablando en español, y los parvos, en portugués, no son muy frecuentes en el teatro posterior a Mestre Gil, de manera que apenas encontramos un bobo castellano en el *Auto dos Sátiros* (anónimo, anterior a 1555) y otro en el *Auto dos Enanos* (anónimo) como criado. La función cómica que el pastor rústico desempeñaba en ciertas piezas del teatro de la primera mitad del siglo XVI parece desplazarse en el teatro posterior, con mayor frecuencia localizadas en ambiente urbano, hacia tipos como el criado ignorante, el *vilão* o el *ratinho*, personajes que incluso heredan los nombres de los pastores rústicos: *Auto do Duque de Florença* (anónimo), los dos criados (*ratinhos-criados*) se llaman Gil y Bras; en el *Auto de Dom Luís e dos Turcos* (anónimo), un criado (con rasgos de bobo) se llama Bras Lourenço, por ejemplo, o en el *Auto dos Enanos* (anónimo), los dos *vilões* tienen por nombres Gil Vaz y Marçal.

³⁷ A los rasgos cómicos del tipo pastor desde sus orígenes se refiere Humberto López Morales, *op. cit.*, además sobre la relación entre pastores y bobos, pueden verse los estudios de J.P. Crawford, «The Pastor and Bobo in the Spanish religious Drama of the Sixteenth Century», *Romanic Review*, II (1911), págs. 376-400; John Brotherton, *The «Pastor-Bobo» in Spanish Theatre before the Time of Lope de Vega*, Londres, Tamesis, 1975 y de Alfredo Hermenegildo, *Juegos dramáticos de la locura festiva*, Barcelona, Oro Viejo, 1995. Defiende su distinción como tipos Mercedes de los Reyes Peña (art. cit., págs. 440-442), basándose en el tratamiento que reciben en el *Códice de Autos Viejos*: «(...) la necedad del Bobo y su tosca comicidad faltan en el Pastor».

³⁸ Sin duda, puede hablarse una concesión al éxito que este tipo va alcanzando en el teatro español de la misma época.

³⁹ Sirva como punto de comparación los resultados del estudio de Mercedes de los Reyes Peña (art. cit., pág. 430), quien observa que en el *Códice de Autos Viejos*, compuesto por noventa y seis obras de entre 1550 y 1575, la presencia del Bobo es superior a la del Pastor, lo que apunta a «su aceptación por el público».

El castellano de los pastores

Para la caracterización del castellano que hablan los pastores en la escena portuguesa, la clasificación en subtipos revela su conexión con una diferencia no de lengua sino de registro (rústico o culto). El pastor rústico castellano del teatro vicentino emplea la lengua pastoril conocida como sayagués⁴⁰ en piezas como el *Auto da Visitação*, el *Auto Pastoril Castelhana* y el *Auto dos Reis Magos*, si bien continuarán apareciendo rasgos, fundamentalmente léxicos, de esta jerga en el *Auto da Fé*, el *Auto dos Quatro Tempos*, la *Comédia do Viúvo* o el *Triunfo do Inverno*. Sobre el uso que Gil Vicente hace del sayagués, siguiendo la elaboración que Juan del Encina y Lucas Fernández hicieron de esta variante artificialmente rústica, Paul Teyssier en su detallado estudio sobre la lengua del dramaturgo portugués concluye:

«On ne peut donc s'empêcher de penser que le sayagais a toujours été pour Gil Vicente une sorte de langue artificielle apprise dans les livres et maniée avec une certaine imprécision. C'est pourquoi il l'abandonne bien vite. Et quand il voudra reprendre les mêmes thèmes en artiste original il devra *nationaliser* entièrement le style pastoral en créant la "langue rustique portugaise"»⁴¹.

El uso de este registro rústico como medio para la hipercaracterización del subtipo de pastor realista se encuentra ocasionalmente en los autores posteriores y únicamente en piezas de temática religiosa. Podría concretarse aún más, pues dentro de este teatro religioso, el castellano rústico-pastoril, incluyendo rasgos fonéticos y léxico del sayagués, sobrevive fundamentalmente en algunas piezas continuadoras del ciclo navideño como el *Auto do Nascimento* de Baltasar Dias:

«Benito: Llevanta, lleva loco
siempre tienes por bostumbre (*sic*)
de ser grande dormiñoco. (...)

Benito: No lo ves en esta cumbre
llevanta, viene, si quies.

Bartolo: No puedo bolir los piés.

Benito: Do al diablo la pesadumbre
de hombre hecho de pez.

⁴⁰ Sobre los rasgos de este dialecto sayagués y su uso en el teatro, remito a las obras citadas de Paul Teyssier y Humberto López Morales. Además, John Lihani, *El lenguaje de Lucas Fernández. Estudio del dialecto sayagués*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1973; Frida Weber de Kurlat, «El dialecto sayagués y los críticos», *Filología*, I (1949), págs. 43-52 y «Formas del sayagués en los Coloquios espirituales y sacramentales de Eslava (México, 1610)», *Filología*, V (1959), págs. 249-263; Charlotte Stern, «Sayago and sayagués in Spanish History and Literature», *Hispanic Review*, XXIX (1961), págs. 217-237.

⁴¹ Paul Teyssier, *op. cit.*, pág. 73.

Hergue, hergue amodorrido,
vamos nos escallentar»⁴².

En otras, sin embargo, no se hallan huellas de esta lengua pastoril aun tratándose de piezas de adoración navideña como es el caso de la tardía *Representação ao Nascimento* de D. Francisco da Costa. Pese a que la caracterización de los dos personajes como pastores rústicos es mínima, se mantienen algunos recursos típicos de la temática del auto navideño, como la incredulidad de uno de ellos sobre el anuncio del ángel. La lengua con que se expresan los pastores Plasençio y Floredo es un castellano sin rasgos dialectales.

Los pastores rústicos castellanos del teatro de Afonso Álvares tampoco emplean el sayagués. No obstante, en la lengua de estos pastores existen elementos, por ejemplo el uso reiterado de juramentos⁴³, que la caracterizan como registro popular o vulgar sin llegar a la especificidad lingüística del sayagués:

«Guilan: Como se llama?
Silvino: Dioscoro (...)
Guilan: Doy al diablo la alimaña,
es Christiano, ó es Moro?
Silvino: Es Gentil, e por San Pitos,
que aunque lo veas cano,
Si sabe que eres Christiano,
que no te valerá dar gritos,
que no mueras a su mano;
por tanto vamos daqui,
no nos halle quando buelva»⁴⁴.

Fuera de las obras de temática religiosa, no encontramos esta jerga pastoril ni en los pastores realistas de la *Comédia da Pastora Alfea* de Simão Machado que hablan castellano, ni en el pastor-bobo camoniano de *Filodemo*, pese a que su lengua denote su procedencia popular por otras vías como el empleo de algunos arcaísmos o, como decíamos, la presencia recurrente de juramentos⁴⁵.

⁴² Baltasar Dias, *Autos, Romances e Trovas*, introdução e fixação do texto por Alberto Figueira Gomes, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984, pág. 47.

⁴³ «Doy al diablo el bestial», «yo juro a San Polo», «doy al diablo la alimaña», «pues juro a mi», etcétera.

⁴⁴ Afonso Álvares, *Obra da vida da Bemaventura Santa Barbara Virgem...*, Lisboa, 1853. Corregimos en este fragmento algunos errores claramente tipográficos de la edición que manejamos, por ejemplo: gritos por grisos, balle por halle.

⁴⁵ Tanto en las intervenciones de Benito en la *Comédia da Pastora Alfea* como en las de Alonsillo en *Filodemo* encontramos algunos ejemplos de alteración de vocales tanto tónicas como átonas: *espelisa* por *espelusa*, *irisa* por *eriza*, *notefico* por *notifico* o *cuistiones* por *cuestiones*, que

En cuanto a los que hemos llamado pastores cultos y los disfrazados de pastores, cuando se expresan en castellano lo hacen sin ningún trazo dialectal, aunque aquí y allá pueda considerarse la presencia de lusismos, fundamentalmente, léxicos o fonéticos.

Con frecuencia los subtipos se cruzan en una misma pieza y los diferentes registros lingüísticos funcionan como recurso caracterizador de primera importancia en su distinción. Así, por ejemplo, en el *Auto dos Quatro Tempos* de Gil Vicente, escrito completamente en castellano, mientras que el pastor alegórico que es el invierno emplea el castellano rústico, David en disfraz de pastor habla un español sin caracterización alguna⁴⁶.

Consideraciones finales

La primera deducción que puede hacerse de este cotejo del teatro portugués del siglo xvi (excluida la línea de renovación clásica de Sá de Miranda y António Ferreira) es que el pastor, en todos sus subtipos, y, tanto si se expresa en español como en portugués, va perdiendo presencia en la escena portuguesa superada la mitad del siglo⁴⁷.

Además, en el paso del teatro de Gil Vicente al de la llamada Escuela Vicentina, la presencia del tipo se mantiene con idénticos rasgos en las piezas de tema navideño, prolongando extraordinariamente una tradición hasta finales del siglo xvi⁴⁸. En estas obras pastor y lengua castellana aparecen fuertemente unidos como rasgos interdependientes, fijos en la tradición teatral asumida por el público. La continuidad de los temas y los tipos no supone, sin embargo, la continuidad del llamado sayagués. Como hemos visto, la mayoría

le dan un color popular a su lengua, sin embargo no hay rastro en estos pastores rústicos de la segunda mitad del xvi de rasgos tan característicos del sayagués como la palatización de /l/ o /n/ iniciales de palabra. En la *Comédia da Pastora Alfea* encontramos en boca del pastor castellano Benito expresiones recurrentes en el tipo del pastor como «pardies», «juro a dies», «doi al diablo el ganado», «juro a mi del primero», «dad al diablo», etc. que son casi el único rasgo que vincularía sus modos expresivos a los de los pastores hablantes de sayagués.

⁴⁶ Ya nos hemos referido a Rosvel de la *Comédia do Viúvo*, personaje en que se combinan los dos registros.

⁴⁷ Puede compararse esta constatación con el resultado que Mercedes de los Reyes Peña (art. cit.) obtiene de su estudio del *Códice de Autos Viejos*, donde confirma la presencia abundante y variada de los subtipos pastoriles en piezas de la segunda mitad del siglo. En el caso portugués, como hemos visto, sólo en la producción de Gil Vicente encontramos ejemplos de los distintos subtipos.

⁴⁸ El auto navideño tendrá tratamiento también en el siglo siguiente. Carolina Michaëlis de Vasconcellos reproduce una lista de hasta siete autos navideños portugueses del siglo xvii en «Ein portugiesisches Weihnachtsauto: Pratica de tres pastores na noite de Natal», *Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen*, xxxv Jahrgang, 65 Band, Braunschweig, 1881, pág. 7.

de los pastores rústicos post-vicentinos, incluso en obras religiosas, emplean un castellano con rasgos caracterizadores como los arcaísmos, vulgarismos o juramentos, pero alejado de los dialectalismos sayagueses que el propio Gil Vicente abandonó tempranamente. Pero si el pastor rústico quedó en cierta medida ligado al empleo del castellano (también existen muchos ejemplos en que habla portugués), el pastor culto y galante, producto propiamente renacentista, se expresa fundamentalmente en español⁴⁹.

Prueba de cómo la tradición teatral ligó el tipo del pastor al uso del español es su aparición, podríamos decir, residual en dos obras donde no tiene una función propia. Así en la anónima *Farsa Penada*, el pastor castellano introduce la pieza, toda ella escrita en portugués, con su lamento amoroso y no vuelve a aparecer en escena. En el *Auto da Bella Menina* de Sebastião Pires, el pastor Vicente, único personaje que habla castellano, desempeña funciones de hortelano y vigilante del jardín donde se han de producir los encuentros amorosos entre los nobles protagonistas. Su caracterización como pastor no tiene ningún desarrollo dentro de esta pieza, sin embargo la tradición ha vinculado determinados trazos de este personaje, como su condición de pastor rústico, de fanfarrón y de personaje cómico, con el uso del castellano.

Puede concluirse, pues, que, en lo tocante a la figura del pastor, en el paso del teatro vicentino al de sus continuadores asistimos a un claro empobrecimiento en cuanto a la variedad de subtipos pastoriles y a la posible evolución del mismo. Más que de evolución de la figura hay que hablar de sustitución⁵⁰ de un personaje de lejana elaboración literaria, en el caso del pastor rústico, por otros, como criados ignorantes, *vilões* o *ratinhos*, que pasarán a ser el soporte del efecto cómico y de funciones secundarias varias, personajes éstos que rara vez se expresan en castellano. Sustitución acorde con otros cambios que asoman tímidamente a la escena portuguesa post-vicentina y que afectan, por ejemplo, al espacio (del medio rural al urbano, de las sierras al jardín), a los ambientes (popular y lisboeta en las comedias de António Ribeiro Chiado, burgués en las del António Prestes) o a la temática (amores fundamentalmente cortesanos).

Frente al pastor rústico castellano, cuya presencia pervive en algunas obras como concesión a la tradición, el castellano como lengua elegida mayorita-

⁴⁹ Con algunos ejemplos en portugués en la *Comédia da Pastora Alfea* de Simão Machado y en la figura del noble Venadouro, transformado en pastor, en *Filodemo* de Camões.

⁵⁰ Parece que para el teatro español es más evidente esta evolución. Cf. M^a Luisa Lobato López, «Del pastor de Encina al simple entremesil», *Juan del Encina et le théâtre au xve siècle. Actes de la Table Ronde Internationale France-Italie-Espagne*, Aix-en-Provence, Université, 1987, págs. 105-125.

riamente para el pastor renacentista parece responder a un fenómeno de influencia literaria dentro de la corriente pastoril⁵¹ del que se podrían dar muchos otros ejemplos, quizás el más ilustrativo sea el de Jorge de Montemor dando a las letras castellanas el título más exitoso del género, *La Diana*.

⁵¹ A pesar de que la narrativa bucólica comienza en la Península con un título portugués, *Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro, autor también de las primeras églogas portuguesas, sólo volveremos a encontrar novelas pastoriles escritas en portugués a finales del siglo XVI y principios del XVII.