Gil Vicente y los refranes

ARMANDO LÓPEZ CASTRO
Universidad de León

Son como piedras preciosas salteadas por las ropas de gran precio, y la disposición da a los oyentes gran contento; y como son de notar quédanse en la memoria.

Juan de Mal Lara

La tradición es la lengua, la eternidad a través de la palabra. Gil Vicente, que experimenta a lo largo de su trayectoria dramática el tránsito nada fácil de la Edad Media a los tiempos modernos, supo escudriñar amorosamente su pasado y recoger los cantos del pueblo en un intento de salvar su individualidad, pero manteniéndose siempre fiel a una voz que venía de mucho antes. Esta adaptación de la experiencia colectiva a la individual es la que distingue al refrán, cuya validez general, al incorporar rasgos lingüísticos tenazmente conservados, lo convierte en voz autorizada de un proceso dinámico de solidaridad en el que el ritmo de variación en la unidad ha de ser cuestión de totalidad, como si de un texto oral se tratara. Puesto que, en la medida en que la acción de la voz procede de la memoria y nos remite sin cesar hacia ella, la evoca como símbolo de esa otra voz perdida. Tal evocación o residuo de un origen unificador parece ser el primer indicio de la poesía oral[1].

Desde 1508, con la edición de las *Adagiorum Chiliades*, Erasmo había encomendado el uso de sentencias y refranes a los humanistas del siglo XVI por su utilidad práctica, autoridad probatoria, artificio retórico y validez general. Es indudable que tales características responden a los preceptos de la retórica renacentista y se hallan presentes, en mayor o menor grado, en el *Libro de refranes* (1549), de Pedro Vallés, *La Philosophia Vulgar* (1568), de Juan de Mal Lara, y el *Diálogo de la lengua* (compuesto entre 1535 y 1536), de Juan de Valdés, si bien éste distingue entre los refranes castellanos "tomados de dichos vulgares, los más dellos nacidos y criados entre viejas tras del fuego, hilando sus ruecas", y los dichos retóricos de griegos y latinos, "nacidos entre personas doctas y... celebrados en libros de mucha doctrina", prefiriendo la espontánea variedad del refrán a la dialéctica convicción de la sentencia. Ahora bien, si la *sentencia* y el *refrán* eran las dos categorías a las que, durante el siglo XVI, se habían reducido las diferentes unidades paremiológicas, no ocurrió lo mismo durante el siglo XV, época en la que se formó Gil Vicente y donde las distinciones no eran tan claras. En castellano, las unidades paremiológicas que pertenecen al saber oral, tales como *exemplo, fablilla* y *verbo*, conviven sinonímicamente hasta subsumirse bajo la denominación genérica de *refrán*, de origen oral y popular, frente al *proverbio*,

[1] Hace ya mucho tiempo que se ha producido el paso de la oralidad a la lectura silenciosa y se ha extinguido la pasión por la palabra viva, a pesar de que en los refranes todavía podemos reconocer la presencia de una poesía oral. Las distintas emanaciones o signos de ese fondo mal discernible de la memoria constituirían toda esa poética de la oralidad, en la que arraiga siempre el refrán, que ha sido analizada, a nivel europeo, por Paul Zumthor en su estudio *Introducción a la poesía oral* (Madrid: Taurus, 1991), y por Ricardo Senabre, a nivel hispánico, en su ensayo "Poesía y oralidad", en *Tropelías*, núm. 2, pp. 193-202.

de procedencia culta y erudita. Con esta distinción estilística, el refrán para la expresión hablada y el proverbio para la erudición moral, los utiliza Santillana en los *Proverbios* hacia 1437[2].

En portugués, en cambio, la distinción entre proverbio y refrán deja de ser operativa, porque el término *refrán* entra en conflicto con el *cossante* de las cantigas paralelísticas, donde el estribillo parece haberse originado en los movimientos de la danza y relacionado con los proverbios rítmicos y cantados. En efecto, en el Título III del pequeño *Arte de trovar* galaico-portugués, enteramente ocupado por la distinción de los géneros, se nos dice que la forma poética de la cantiga puede ser de *meestria*, que aparece siempre sin estribillo, en oposición a la cantiga de *rrefra*. La correspondencia parece, por tanto, establecerse entre el castellano *proverbio - refrán* y el portugués *proverbio - dito*, entre el tono sentencioso del proverbio y la indudable antigüedad del dicho popular por el que Gil Vicente se decide en la mayoría de los casos. Porque el estribillo y el paralelismo, formas básicas de la repetición, tienen un origen compuesto, culto y tradicional, y los poetas áulicos de los siglos XV y XVI actuaron de eslabón intermedio entre el pueblo y la corte, descubriendo de este modo el paralelismo de las canciones rítmicas, danzas, proverbios y dichos populares, y componiendo otras a imitación suya para ser de nuevo absorbidas por el pueblo en un proceso dialéctico de repetición e invención, que es precisamente el que caracteriza a la poesía de tipo tradicional[3].

Las más antiguas colecciones paremiológicas reúnen frases hechas y refranes, siendo éstos más antiguos y encerrando una enseñanza de orden práctico. A pesar de su variada procedencia, sabiduría popular, sentencias bíblicas, proverbios vulgares latinos, lo que hacen los refranes es sintetizar una experiencia repetida y hacer que su intención perdure mediante su fuerza expresiva. Porque la expresividad de su forma artística, visible ante todo en la estructura rítmica fácil de memorizar, el uso de una sintaxis elíptica para poner a prueba al oyente y de un vocabulario sencillo para su difusión, los lleva al comienzo mismo del idioma y a adaptarse a la lengua de las distintas épocas. Un refrán recogido por Santillana como "romero afito saca çatico", del que sólo se conserva el verbo *saca* en el actual "pobre porfiado saca mendrugo", nos hace ver que todo refrán, lejos de reducirse a una fórmula fija, como sucede con la frase hecha, se agiliza en cada nuevo contexto, convirtiéndose en un organismo vivo. Por nacer de una experiencia múltiple e insertarse en la dinámica de la tradición, el refrán tiene vida propia en cada una de sus variantes. Si la poesía está regida por el doble principio de la variedad dentro de la unidad, en el teatro esencialmente lírico de Gil Vicente, expresión de la máxima variedad en la unidad, el cantar se vuelve refrán y, a su vez, el refrán se vuelve cantar. La flexibilidad con la que el dramaturgo portugués supo interpretar el material rítmico suministrado por la tradición es buena prueba de su

---

[2] Eleanor S.O'Kane establece así la diferencia: "la máxima erudita evoca el tono grave de la meditación libresca; el dicho popular capta la nota de frescura inherente en la observación espontánea del pueblo. El propio español de la Edad Media sentía hondamente esta diferencia: después de experimentar con una docena y pico de nombres, deja el término romance *proverbio*,ampliamente adoptado,para la sabiduría sentenciosa y se decide por *refrán* para designar el dicho popular. El *refrán* puede describirse como un proverbio de origen desconocido,completo en sí mismo e independiente de su contexto", *Refranes y frases proverbiales españolas de la Edad Media* (Madrid: Real Academia Española, 1959), pp. 514-515.

Para una definición de las paremias francesas y españolas, aunque sin referirse a las portuguesas, véase el estudio de Julia Sevilla Muñoz, *Hacia una aproximación conceptual de las paremias francesas y españolas* (Madrid: Editorial Complutense, 1988), pp. 221-224; y los artículos de Miguel Ángel Pérez Priego, "La escritura proverbial de Santillana", *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Tomo II (Universidad de Alcalá, 1992), pp. 643-651; y Alicia Puigvert Ocal, "Paremiología y creación en la obra poética de Villasandino", *Ibidem*, pp. 653-672.

[3] Para el origen del estribillo del *cossante* en los movimientos de la danza, lo cual lleva a relacionarlo con los proverbios rítmicos y cantados, véase el artículo de Aubrey F.G. Bell, "A origem das cantigas encadeadas (Cossantes)", publicado en *The Modern Language Review*, vol. XXVII, núm. 2, abril de 1932, pp. 175-185, y recogido ahora en *Da poesia medieval portuguesa* (Lisboa: José Ribeiro editor, 1985), pp.25-44. En cuanto a la forma técnica del estribillo, puede consultarse el clásico estudio de Pierre Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge* (Rennes: Plihon), vol.I, 1949; vol. II, 1952, pp. 224-237.

capacidad de sentir las formas sonoras y despertar con ellas la sensibilidad de un público cortesano profundamente familiarizado con esta variedad musical de las combinaciones formales. Desde esta perspectiva musical, donde los romances se leían y cantaban durante los siglos XVI y XVII, los refranes evocarían una totalidad vocal: el máximo de armonía, de perfección moral, y el máximo de musicalidad, de ritmo[4].

Los refranes pertenecen a la tradición de la lengua, que es propia y es de todos, y recogen la sabiduría popular en breves frases concentradas y transmitidas de padres a hijos. La mayor parte de los refranes vicentinos, lo mismo que sucede con las canciones, están tomados de la tradición oral y dispuestos para la escena, y su lenguaje espontáneo, simple y familiar, tanto en portugués como en castellano, los relaciona directamente con la lengua hablada. Esta espontaneidad de la lengua popular, a pesar de la "dulce retórica y escogido estilo" que sedujo a Gil Vicente después de 1521, demuestra la compenetración del dramaturgo portugués con su pueblo, que se sintió representado en sus autos, formando parte de ellos. Porque Gil Vicente es original en la medida en que es más popular que erudito y libresco[5].

Debido a su carácter popular y oral, fruto de la experiencia colectiva, el refrán se presenta como la más importante de las unidades paremiológicas y ofrece una serie de rasgos diferenciados tipológicamente, que lo hacen reconocible dentro del discurso:

1) *Su estructura rítmica*, producto de la primitiva relación entre cantar y refrán, en la que el ritmo binario de la entonación, la pausa métrica y la rima ayudan a mantener en la memoria la percepción de cada unidad sonora. En su *Philosophia vulgar* (1568), Juan de Mal Lara alude a esta composición musical del refrán: "Ay también en los refranes *rhytmo*, que es una manera de cantar", y más tarde, en su *Arte de la lengua castellana* (1625), Gonzalo Correas nos dice: "De refranes se han fundado muchos cantares, y al contrario, de cantares se han quedado muchos refranes". Ambos parecen volver al sentido primitivo del refrán, donde el estribillo o copla rimada servía para cerrar una serie de estrofas.

2) *Su didactismo*. Dado que el refrán pertenece a la tradición oral e intenta aplicar una experiencia general a una situación particular, según nos dice Gerarda en la *Dorotea* de Lope, al comentar que los refranes "compúsolos el uso y confirmólos la experiencia", ha de ser por fuerza sentencioso. Ya en *El Conde Lucanor*, al final de cada *enxemplo*, Don Juan Manuel recoge la sentencia o moralidad de la *estoria* en un par de versos. El objeto de este pareado final es fijar en una fórmula concisa y fácilmente recordable por el ritmo y la rima la enseñanza desprendida del relato. El dístico hace entonces las veces de moraleja y funciona como recurso didáctico.

3) *Su brevedad*, que es sinónimo de condensación y, por tanto, de sugerencia. Los artificios del lenguaje proverbial, el ritmo binario reforzado por el paralelismo o la antítesis, la sintaxis elíptica

---

[4] De esta analogía musical entre romances y refranes nos dice R.Menéndez Pidal: "Tan cantados y leídos por todos eran esos romances que sus versos se infiltraban en la fraseología corriente del idioma", *La lengua castellana en el siglo XVII* (Madrid: Espasa-Calpe, 1991), p.20. Y pone como ejemplo los versos del romance del Conde Claros "Más envidia he de vos conde, / que mancilla ni pesar", de donde se saca el refrán "ténganme envidia y no mancilla", cuyas variantes "Envidia me hayan y no mancilla" y "Envidia me hayas y no piedad y lástima" aparecen recogidas en el *Vocabulario* (p. 203) de Correas. En cuanto a sus rasgos estilísticos, es necesario tener en cuenta el amplio ensayo de G.M. Bertini, "Lingua e stile del refranero", *Studi di ispanistica*, Università di Torino, 1973, vol. 41, pp. 199-286.

[5] Con razón señala Paul Teyssier: "C'est par l'aspect populaire de son oeuvre que Gil Vicente est inimitable",*La langue de Gil Vicente* (Paris: Klincksieck, 1959), p. 482. Cabe añadir, sin embargo, que Gil Vicente no pretende transcribir fielmente todas las formas del lenguaje popular, sino que utiliza los giros y modismos de la lengua hablada de acuerdo con la situación dramática, entrando a formar parte de la acción escénica. Véase, en tal sentido, el artículo de Leif Sletsjoe, "Las lenguas de Gil Vicente", en *Actas del XI Congreso Internacional de Lingüística y Filología Románicas* (Madrid: CSIC, 1968), vol. II, pp. 989-1001.

de frase corta y la expresión condensada, responden a una *fijación* de la forma en el contexto lingüístico, sobre el que actúa el refrán con un sentido autónomo y completo. A esta brevedad y contracción de la forma lingüística, inherentes al refrán y a la canción de tipo tradicional, se refiere tanto Pero Díaz de Toledo, en su introducción a los *Proverbios de Séneca*, al definir a los proverbios como "sentencias çiertas, compendiosas e *cortas*", como después Cervantes por boca de Don Quijote ("También, Sancho, no has de mezclar en tus pláticas la muchedumbre de refranes que sueles; que puesto que los refranes son *sentencias breves*, muchas veces los traes tan por los cabellos, que más parecen disparates que sentencias", *Quijote*, II, XLIII), para quien el refrán cumple dos condiciones esenciales y complementarias: el ser sentencioso y el ser breve, la moralidad y la concisión. Como en el caso del villancico-núcleo de la lírica tradicional, la brevedad facilita la memorización y asegura la eficacia expresiva[6].

Pero, además de estas características distintivas del refrán, hay que tener en cuenta, en el caso de Gil Vicente, la función que desempeñan dentro de su teatro. Si Eugenio Asensio fue el primero en señalar la triple función de la música o la canción en el teatro vicentino, servir de ambientación, de caracterización sicológica y de duplicación de la acción dramática, algo similar podemos hacer con los refranes. Partiendo de que la inserción del refrán dentro de la obra dramática contribuye a centrar la atención del lector sobre sí mismo y a fijarlo en la memoria, es claro que Gil Vicente los utiliza para desempeñar una función escénica, fundamentalmente estructural. Debido a su adecuación a la situación dramática, los refranes muestran las siguientes funciones en el teatro vicentino:

1) Ocupan en la obra posiciones claves, bien anticipando su mensaje (como ocurre en la *Farsa de Inês Pereira*, donde la acción dramática no es más que una amplificación o desarrollo del refrán "Mais quero asno que me leve, que cavalo que me derrube", que aparece ya en la acotación escénica inicial), o bien sintetizándolo (como sucede al final del romance con que termina la *Tragicomédia de Dom Duardos*: "Sepan cuantos son nacidos / aquesta sentencia mía: / que contra la muerte y amor / nadie no tiene valía").

2) Dado que Gil Vicente es un poeta dramático, más que filósofo, pensador o moralista, su arte consiste en presentar a los personajes dentro de una situación determinada. De ahí que los refranes, en la representación teatral, sirvan para potenciar la situación dramática gracias a la caracterización sicológica. Si bien Gil Vicente no creó personalidades o caracteres a la manera de Shakespeare y Calderón, las figuras de su teatro son más individuos que tipos y los refranes contribuyen a caracterizarlos individualmente, en su humanidad. Así, en la *Barca do Inferno*, donde ningún personaje piensa arrepentirse de sus pecados, lo decisivo es su condición humana. Sin resignarse a su destino, los condenados luchan por escapar de las redes que el Diablo les tiende: "Vos me veniredes a la mano, / a la mano me veniredes, / e vos veredes / peyxes nas redes". Esta canción, compuesta sobre un antiguo refrán y cantada por el Diablo antes de embarcarse, constituye ante todo una plástica representación de la vida animada[7].

---

[6] Estos dos rasgos del refrán, "el ser sentenciosos y el ser breves", han sido comentados tanto por María Josefa Canellada en su artículo "Para una tipología del refrán", en *Homenaje a José Manuel Blecua* (Madrid, Gredos, 1983), pp. 123-134, como por Pedro Peira en su ensayo "Notas sobre la lengua de los refranes", en *Homenaje a Alonso Zamora Vicente* (Madrid: Castalia, 1988, Tomo I, pp. 481-489). Si bien el refrán basa su existencia en la repetición lingüística, hecho ya puesto de relieve por F. Lázaro Carreter al comentar la lengua de los refranes en sus *Estudios de lingüística* (Barcelona: Crítica, 1980, pp. 219-233), no es menos cierto que esa fijación se libera o "desautomatiza" en cada nuevo contexto donde el refrán aparece.

[7] En una de las frecuentes campañas realizadas en el Norte de África, tal vez entre 1507 y 1509, don João de Meneses se vio interceptado por los moros, que "começaram, os que sabiam cantar hespanhol, a lhe cantar: Já vos jazedes, / peixes nas redes! / Já vos jazedes, / D. João de Meneses", según consta en la *Memória dos ditos e sentenças de reis*, manuscrito de la Torre do Tombo, f.564 (Vid. C.Michaëlis, *Romances velhos em Portugal*, Porto, Lello e Irmão

3) Puesto que en la época medieval música y poesía se condicionan mutuamente y es sobre todo como poeta que Gil Vicente se nos muestra, no es difícil encontrar en su teatro casos de refrán con música, por medio de la cual el refrán logra una mayor supervivencia. Dos ejemplos de refrán-cantar, el que canta Inés Pereira: "Quem bem tem e mal escolhe / por mal que lhe venha nam s' anoje", cuya melodía aparece en la ensalada *La Guerra* de Mateo Flecha el Viejo, y el cantar popular de la *Tragicomédia da Serra da Estrêla* : "Quando aquí chove e neva, / que fará na serra?", cantado todavía hoy en Asturias, muestran que la musicalidad del refrán, su inserción en el contexto dramático, responde al deseo de dar a la escena variedad y vida lírica, de resaltar la situación dramática. Aunque estos refranes hayan sido elaborados en función de un modelo rítmico, original o preexistente,su íntima belleza y la emoción que despiertan en el oyente dependen del contexto en que el poeta los colocó. La cantiga-villancico "Halcón que se atreve / con garça guerrera / peligros espera", que aparece en la tercera parte de la *Comédia de Rubena* como glosa o comentario lírico a las pretensiones amorosas de Felício y cuyo estribillo presenta una analogía con ciertas expresiones paremilógicas, sería un buen ejemplo de esta indisolubilidad entre el texto lírico y el texto dramático[8].

Hacia 1522, con la representación de la *Tragicomédia de Dom Duardos*, se produce un notable cambio estilístico en la trayectoria dramática de Gil Vicente. Sin embargo, esa variación estilística, debida sobre todo a la consolidación de Gil Vicente como dramaturgo oficial de la Corte portuguesa a partir de 1520, no debe hacernos olvidar los límites de la clasificación tripartita, según consta en la Carta-Prólogo donde Gil Vicente ofrece *Dom Duardos* al rey don Juan III y en la que nos habla de las "Comedias, farças y moralidades que he compuesto en serviçio de la Reyna vuestra tía", porque las interferencias entre las distintas categorías son constantes a lo largo del teatro vicentino y lo único que en él queda claro es el punto de transición que se da con las *Barcas* (1517-1519) entre los autos religiosos y las piezas profanas. Además, el recuento de los refranes nos hace ver que predominan en las obras inspiradas en la tradición popular, como las farsas, o en motivos folklóricos, como el *Pranto de Maria Parda*, mientras disminuyen notablemente en las comedias y apenas si aparecen en los autos pastoriles o de inspiración religiosa[9].

Teniendo, pues, en cuenta un criterio cronológico y selectivo, que tiende a fijarse más en los refranes que en las frases hechas, siempre más fijas y menos variadas que el refrán, podríamos ofrecer la siguiente lista de refranes por orden alfabético:

Editores, reimpresión de 1980, p. 374). Este cantar fue después recogido en forma de romance por Correas: "Ya vos yacedes, peces en las redes" (*Vocabulario*, p. 514).

[8] Sin descuidar la utilidad práctica de los refranes, Alfonso Reyes los ha visto como "manifestaciones estéticas (Vid. su artículo "De los proverbios y sentencias vulgares", *Obras completas*. México: FCE, 2ª reimpresión, 1989, Tomo I, pp. 163-170). Este "aire de canción", en que se basan los refranes, ha sido analizado por Margit Frenk en su ensayo "Refranes cantados y cantares proverbializados", *NRFH*, 15 (1961), pp. 155-168, y recogido en *Estudios sobre lírica antigua* (Madrid: Castalia, 1978, pp. 154-171). En cuanto a la organización binaria de la cantiga-villancico "Halcón que se atreve", característica del refrán, véase el artículo de R. Senabre, "Un villancico de Gil Vicente", en *Homenaje a Pedro Sainz Rodríguez* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1986, Tomo II, pp. 623-631).

[9] Para la cita de los refranes deben tenerse en cuenta los siguientes textos: *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, edición de Margit Frenk, Madrid, Castalia, 1987; *Cancionero Musical de Palacio*, edición de José Romeu Figueras, Barcelona, CSIC, 2 vols., 1965; *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Gredos, 3 vols., reimpresión de 1979; Gil Vicente, *Obras completas*, Lisboa, Oficinas Gráficas da Biblioteca Nacional, 1928. Reimpressão "Fac-similada" da edição de 1562; Gil Vicente, *Lírica*, edición de Armando López Castro, Madrid, Cátedra, 1993; *O essencial sobre os provérbios medievais portugueses*, recopilación de José Mattoso, Lisboa, INCM, 1987; *Refranero clásico español*, edición de Felipe C.R. Maldonado, octava ed., Madrid, Taurus, 1981; Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, edición de Felipe C.R. Maldonado, Madrid, Castalia, 1994; Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, edición de V.Infantes, Madrid, Visor, 1992.

1. "Al Amor y a la Fortuna / no hay defensión ninguna" (*Dom Duardos*, 1522, vv. 1950-1951). Antologías: No aparece recogido. Notas: Tiene la estructura del refrán (Versos 8 + 7) y figura en el pliego suelto de *Perdone vuestra merced*. Variantes: Correas: "Amor y fortuna, no tiene defensa alguna" (*Vocabulario*, p. 46) y Cejador (*La verdadera poesía castellana*, núm. 247) lo cita en una forma más parecida a estos versos vicentinos: "Al amor y a la fortuna / no hay defensa ninguna".

2. "Aquelle que dá gram traque / atravesse-o no salvanor (*Pranto de Maria Parda*, 1522, vv. 228-229). Antologías: No aparece recogido. Notas: En las *Cortes de Júpiter* (1521): "fazendo a todos fozinhos / porque cospe dos seus *traques*. / Levará mil tarramaques / de pez por mais alegria / cantará cos atabaques se disseram digam alma mía". Variantes: Se trata de un refrán formado onomatopéyicamente.

3. "Canas do amor, canas, / canas do amor" (*Farsa de Inês Pereira*, 1523, *Copil.*, f. 217v). Antologías: Frenk, 311. Notas: La asociación cañas-amor aparece en Milán, *Cortesano*, fol. (36)v, p. 85: Correas, *Vocabulario*: "De amores y de cañas, las entradas". Y lo explica: "Las entradas en las fiestas de cañas y juegos en la primera carrera, parecen bien; en los amores, los principios son dulces y los fines amargos, porque dicen que los amores entran riendo y salen llorando" (p. 150); *Romancero general*, fol. 96 (núm. 232). Variantes: "Canas do amor, canas, / canas do amor" por Ervas do amor, ervas, / ervas do amor" aparece en la ensalada cantada "En el mes era de mayo", *Farsa dos físicos* (*Copil.*, f. 249 v).

4. "Dizen que me case yo; / no quiero marido, no" (*Auto de la Sibila Casandra*, 1513 (*Copil.*, fol. 9). Antologías: Frenk, 218. Notas: La poesía tradicional abunda en referencias a la malcasada y sus amores. Correas: "Para mal casar, más vale nunca maridar" (*Vocabulario*, p. 383). Sin embargo, por lo que hace referencia a este refrán, supone tener en cuenta los dos recogidos por Correas: "Que no quiero no, casarme, si el marido ha de mandarme" y también "Que no quiero ser casada, sino libre y enamorada" (*Vocabulario*, p. 417). Variantes: En este mismo Auto, Gil Vicente recoge otra canción de tema próximo a la anterior, "No quiero ser desposada, / ni casada, / ni monja, ni ermitaña", con la que parece burlarse de los cantares sobre la malcasada.

5. "El galgo y el gavilán / no se matan por la prea, / sino porque es su ralea" (*Dom Duardos*, vv. 1269-1271). No aparece recogido en las Antologías, aunque Correas nos dice: "El galgo y el gavilán no se quejan por la presa, sino porque es su ralea (*Vocabulario*, p. 220).

6. "Em tempo de figos / nam ha hi nenhuns amigos, / nem os busque entam ninguém" (*Pranto de Maria Parda*, vv. 164-166). Correas: "En tiempo de higos hay amigos y no hay amigos; unos quieren serlo y otros no conocerlos" (*Vocabulario*, p. 199).

7. "Enganado andáis, amigo / comigo; / días ha que vo-lo digo" (*Cortes de Júpiter*, 1521, *Copil.*, fol. 168). Antologías: Frenk, 671. Notas: Milán, *Cortesano*, fol. 128 rv (p. 264); Correas: "Majadero sois, amigo; no digáis que no os lo digo". Imita al otro refrán que salió de un romance viejo: "Mensajero sois, amigo; no merecéis culpa, no" (*Vocabulario*, p. 285). Variantes: Esta canción, apoyada en el refrán, tuvo numerosas imitaciones. El propio Gil Vicente la vuelve a mencionar en la *Tragicomédia da Serra da Estrêla* (*Copil.*, fols. 172, 173).

8. "Estes meus cabellos, madre, / dos a dos me los lleva el ayre" (*Cortes de Júpiter*, *Copil.*, fol. 167v). Antologías: Frenk, 975. Notas: Muy difundida tanto dentro como fuera de España. Luis Milán la recogió en el *Cortesano* (p. 209) y Correas la incorporó en sus dos libros: *Vocabulario* ("Estos mis cabellitos, madre, dos a dos me los lleva el aire", p. 214) y *Arte de la lengua castellana* (p. 465). Variantes: El tema de los cabellos encierra, dentro de la lírica tradicional, un

especial sentido erótico, de ahí que en la lírica vicentina presente algunas variantes: "Estes meus cabellos" ("cabellitos", "cabellicos") "dos a dos" ("de dos en dos").

9. "Halcón que se atreve / con garça guerrera / peligros espera" (*Comédia de Rubena*, 1521, *Copil.*, fol. 95v). Antologías: Frenk, 516. Notas: Se trata de una canción alegórica de amor, cuyo carácter general, visible en la ausencia de artículo, el presente gnómico y el plural inclusivo, guarda cierta analogía con las expresiones paremiológicas. Variantes: El tema pertenece a la caza de cetrería, del cual recoge Correas el siguiente refrán: "Halcón dormidor, hambriento o volador" (*Vocabulario*, p. 233). Esta cantiga-villancico, situada en la parte final de la *Comédia*, cumple una doble función: sirve de contrapunto al texto dramático y de comentario al fracaso amoroso del pretendiente Felício. Vid. mi edición de la *Lírica* vicentina, pp. 34-36.

10. "Isto chaman amor louco: / Eu por ti e tu por outro" (*Auto em Pastoril Português*, 1523, vv. 347-348). Antologías: No aparece recogido. Notas: La farsa, concebida como un baile en el que las tres parejas de pastores se aman los unos a los otros sin que ninguno de esos amores sea correspondido, sirve para ilustrar una fórmula de tono proverbial, recogida por Hernán Núñez: "Amor loco, yo por vos y vos por otro" (*Refranero clásico español*, p. 51). Variantes: En su colección de *Refranes castellanos* (Madrid, 1934), no recogidos por Correas, Francisco Rodríguez Marín anota una variante de este refrán: "Amor loco, si ella es mucho y tú eres poco" (p. 22).

11. "Lo que queda es lo seguro" (*Barca de la Gloria*, 1519, v. 550). Antologías: Alín, 42. Notas: Figura como anónimo en el *Cancionero Musical de Palacio* (núm. 99) con letra de Garci Sánchez de Badajoz y a su nombre figura en el *Cancionero General* de 1511 ("Lo que queda es lo seguro, / que lo que comigo va / desseánd' os morirá", fol. 148). Variantes: De esta canción se hicieron varias versiones "a lo divino" y también burlescas. Una de ellas fue recogida por Correas: "Lo bebido es lo seguro, que lo que en el jarro está quizás se derramará" (*Vocabulario*, p. 268).

12. "Mais quero asno que me leve, que cavalo que me derrube" (*Farsa de Inês Pereira*, *Copil.*, fol. 221). Antologías: No aparece recogido. Notas: Refrán propuesto por Gil Vicente como tema de la farsa. Variantes: Correas nos ofrece la siguiente variante: "Más quiero asno que me lleve que caballo que me derrueque" (*Vocabulario*, p. 296).

13. "Marido cuco me levades. / E mais duas lousas. / Pois assí se fazem as cousas" (*Farsa de Inês Pereira*, *Copil.*, fol. 221). Antologías: No aparece recogida. Notas: Esta canción no es más que la escenificación del refrán "Mais quero asno que me leve, que cavalo que me derrube", propuesto como tema de la farsa. Variantes: El estribillo de la canción, con su correspondiente glosa, revela una canción paralelística. El hecho de que refrán y canción formen un todo único y que estén basados en motivos folclóricos, los aproxima a la tradición oral.

14. "Nos ninhos d'ora a hum anno / nam ha passaros ogano" (*Pranto de Maria Parda*, vv. 182-183). Antologías: No aparece recogido. Notas: Hernán Núñez lo glosó en sus *Refranes*: "En los nidos de antaño no hay pájaros hogaño" (*Refranero clásico español*, p. 55). Variantes: Se mantiene casi de forma invariable.

15. "Pared cayada / papel de locos" (*Sermão a Rainha Dona Lianor*, 1506, vv. 55-56). Antologías: No aparece recogido. Notas: Correas nos ofrece el refrán con su comentario: "Pared blanca, papel de necios". Porque escriben en ella boberías (*Vocabulario*, p. 384). Variantes: Forma invariable.

16. "Púsose el perro en bragas d'acero" (*Sermao a Rainha Dona Lianor*, v. 6). Antologías: No aparece recogido. Notas: A diferencia de Correas, el *Diccionario de Autoridades* nos ofrece un amplio comentario: "Vióse el villano en *bragas* de cerro, y no conoció a su compañero. *Refranes*

que dan a entender lo insufrible que es la soberbia y altanería del que siendo de humilde y baxo linaje, subió a la altura de el puesto y mando; porque en viéndose elevado, no sólo se olvida de lo que fue, sino que desconoce y desprecia a los que antes fueron sus compañeros" (Tomo I, p. 668). Variantes: "Vióse el villano", "Vióse el perro".

17. "Quando aquí chove e neva, / qué fará na serra?" (*Tragicomédia da Serra da Estrêla*, 1527, *Copil.*, fol. 172). Antologías: Frenk, 979B. Notas: Este refrán cantado por la mujer, que recuerda el frío y soledad que pasará su amado en la sierra, está entre los *Refranes* de Hernán Núñez ("Cuando aquí nieva, ¿qué hará en la sierra?", *Refranero clásico español*, p. 53) y por Correas ("Cuando aquí nieva ¿qué será en la sierra?", *Vocabulario*, p. 132). Variantes: Según P. Henríquez Ureña (*Estudios de versificación española*, p. 87), todavía se canta hoy en Asturias. Gil Vicente lo recuerda, además, en la lista de cantares mencionados por el ama en la *Comédia de Rubena* (1521).

18. "Que bem passa de golloso / o que come o que não tem" (*Pranto de Maria Parda*, vv. 168-169). Antologías: No aparece recogido. Notas: El *Diccionario de Autoridades* nos informa: "Pide el goloso para el deseoso". Refrán que explica que muchas personas, tomando el pretexto de pedir para otra, solicitan y pretenden para sí lo que no necesitan o dèsean (II, G 59). En este sentido, el *Diccionario* sigue la acèpción de Correas: Aquel es goloso, que come lo que no tiene (*Vocabulario*, p. 59). Variantes: "Passar de goloso", "Pasar como goloso".

19. "Que una cosa piensa el bayo / y otra quien lo ensilla" (*Pranto de Maria Parda*, vv. 147-148). Antologías: Aparece recogido por Santillana (*Refranero clásico español*, p. 32) y Correas (*Vocabulario*, p. 496). Notas: Este refrán se utiliza mucho cuando a uno le salen mal los planes. Ya aparece con este sentido en el *Libro de Buen Amor* (179b). Variantes: La ambigüedad de este refrán lo relaciona con otros afines: "Uno en casa y otro a la puerta", "Uno tiene la fama y otro carda la lana". Vid. Robert Ricart, "*Uno piensa el bayo...* Hommage à l'éditeur de la *Tragicomedia de Dom Duardos*", en *Studia philologica: homenaje ofrecido a Dámaso Alonso por sus amigos y discípulos*, Vol. III, Madrid, Gredos, 1963, pp. 155-160.

20. "Quem bem tem e mal escolhe / por mal que lhe venha nam s'anoje" (*Farsa de Inès Pereira*, ed.I.S. Révah, p. 162). Antologías: Frenk, 2025A y 2025B. Notas: Refrán de larga vida, pues pervive en el folklore actual: "Aquel que por otro pueblo / deja el que le vio nacer, / por mucho mal que le venga / que no se queje después", León (*RHi*, 12 (1905), p. 251). Variantes: Se trata de uno de los refranes que presenta un mayor número de variantes y correspondencias, pues aparece recogido por Santillana ("Quien bien tiene y mal escoge, por mal que le venga no se enoje", *Refranero*, p. 30), por Núñez (f. 110), Vallés (f. 60), Garay (f. 66 y f. 90), hasta llegar al *Quijote*, en donde dice Sancho, trastocando: "Quien bien tiene y mal escoge, por bien que se enoja, no se venga" (I, 31).

21. "Quem muyto pede, / mana minha, muyto fede" (*Pranto de Maria Parda*, vv. 230-231). Antologías: No aparece recogido. Notas: Correas lo recoge con la misma forma: "Quien mucho pide, mucho hiede" (*Vocabulario*, p. 423). Variantes: "Quien mucho pide, y mucho bebe, a sí daña y a otros hiede" (*Ibidem*, p. 423).

22. "Quem quer fogo busque a lenha" (*Pranto de Maria Parda*, v. 209). Antologías: No aparece recogido. Notas: El ir introducido por "Diz un verso acostumado" lo relaciona al instante con el cantar. Variantes: Son frecuentes algunos refranes semejantes como "Quien quiera agua fresca, vaya a la fuente a beberla".

23. "Quem quiser comer comigo / traga em que se assentar" (*Pranto de Maria Parda*, vv. 215-216). Antologías: No aparece recogido. Notas: En los refraneros portugueses hay varias referencias al personaje popular de Maria Parda, prototipo de la bebedora viciosa ("Em casa de Maria Parda, uns comem leite outros nata"). Variantes: En el *Rifoneiro Portugués*, de Pedro Chaves, hallamos una variante: "Em casa de Maria Parda uns comem *tudo* (ou "leite") e outros nada (ou "nata").

24. "Quem vos anojou, meu bem, / bem anojado me tem" (*Auto da India*, 1509, *Copil.*, 196v). Antologías: Frenk, 447. Notas: Responde al villancico tradicional "Quien te me enojó", que sufre varios cambios y adaptaciones a lo divino en el siglo XVII. Responde a la pérdida del amor gozoso, o de un bien querido, de ahí la acotación de Correas: "Es de los de ¿Quién te enoxó, Isabel?" (*Vocabulario*, p. 625b), que tal vez se remonta al antiguo romance: "¿Qué es aquesto, doña Lambra? / ¿quién te ha querido enojar?". Variantes: Gil Vicente vuelve a recogerlo en la *Farsa dos almocreves* (*Copil.*, fol. 232v), entre otros cantares.

25. "Quien al cordojo se dio, / más cordojo se le pega" (*Auto em Pastoril Castelhano*, 1502-1509, vv. 148-149). Antologías: No aparece recogido. Notas: La palabra *cordojo*, atestiguada ya en el *Libro de Buen Amor* (estr. 61), se refugia en el habla rústica del sayagués. Variantes: Encina ("Quien pudiere haver *gasajo* / del *cordojo* se despida") y Lucas Fernández ("El *cordojo* que pasamos / en *placer* se nos volvió").

26. "Quien su yegua mal pea, / aunque nunca más la vea, / él se la quiso peder" (*Pranto de Maria Parda*, vv. 151-153). Antologías: No aparece recogido. Notas: Covarrubias, en su *Tesoro*, lo considera como proverbio y dice de él: "El que desecha la yegua, ese la lleva"; para disimular el contento que se tiene de una cosa que se vende, suele el comprador dar a entender que no le contenta, y pónele algunas tachas porque no le suban el precio, pero en fin no se va sin ella (955). Variantes: Correas: "El que dice may de la yegua, ése la lleva" (*Vocabulario*, p. 179) y "El que tacha la yegua, ése la merca" (*Ibidem*, p. 182).

27. "San Juan Verde passó por aquí: / ¡quán garridico lo vi venir" (*Auto da festa*, ed. suelta, f. Aiij; ed. facs. Conde de Sabugosa, Lisboa, 1906). Antologías: Frenk, 451. Notas: Hay que partir del cantar anónimo (*CMP*, núm. 76): "Entra mayo y sale abril, / tan garridico le vi venir". Gil Vicente incorpora el segundo verso del villancico al *Auto da festa*. En realidad, se trata de una versión contaminada, pues la canción que aparece en *O Triunfo do Inverno* (1529): "Quem diz que nao he este / San João o verde?", es la que más se relaciona con la versión castellana: "San Juan el Verde pasó por aquí, / más ha de un año que nunca le ví", que será recogida por Lope de Vega en *Santiago el Verde*. Bajo el "hombre verde" se oculta la figura del caballero salvaje de los momos (Vid. S. Reckert, *Gil Vicente: espíriru y letra*, Madrid, Gredos, 1977, pp. 45-49). Variantes: Correas recoge las formas "San Juan el Verde no es cada mese" y "¿San Juan el Verde pasó por aquí? / -Más ha de un año que nunca le ví".

28. "Se disseram digam / alma mía" (*Cortes de Jupiter*, 1521, *Copil.*, fol. 168). Antologías: Frenk, 154. Notas: Procedente del *CMP* (núm. 193), Gil Vicente la utilizó dos veces: una en las *Cortes de Júpiter* ("Se disseram digam / alma mía"), y otra en la *Farsa dos almocreves* ("Se o disserem digao. / Alma minha"). Variantes: Se trata de un cantar de enamorada, anterior al siglo XV y presente en multitud de *Ensaladas*.

29. "Seu dono d'acenha / apela de dar fiado" (*Pranto de Maria Parda*, vv. 210-211). Antologías: No aparece recogido. Notas: Con este refrán se quiere indicar la imposibilidad de conseguir vino, por el que suspira la vieja borracha, pues todos rehúsan dárselo y tiene que pedírselo al dueño de un molino de río. Variantes: Correas ("Vino, marido, que no molino", *Vocabulario*, p. 507).

30. "Tirte afuera" (*Auto de la Sibila Casandra*, 1513, v. 406). Antologías: No aparece recogido. Notas: En la expresión "Tírate allá", con el significado de "quita allá, vete lejos", aparece en el *Libro de Buen Amor* (1625c). Variantes: Correas ("Tirta huera, por títate ahuera". En lenguaje rústico", *Vocabulario*, p. 479).

Del recuento de estos refranes, que sería mucho mayor si nos fijásemos en otras unidades paremiológicas afines, es posible obtener las siguientes conclusiones:
1) La coincidencia de refranes castellanos y portugueses (Ver los ejemplos 8, 10, 12, 14, 17, 20, 21 y 28) responde al fondo común de la tradición oral, dentro de la que tanto los recursos musicales, el paralelismo y el estribillo, como estilísticos, el inmovilismo y la homogeneidad, facilitan el contacto con el auditorio y su permanencia en la memoria colectiva. Cuando el público cortesano oía el conocido villancico "Lo que queda es lo seguro", conocía la doble dirección, religiosa y burlesca, que sobrevive en la tradición oral. La serie de variantes a partir de una misma forma resaltan el carácter popular del refrán.

2) Si el teatro vicentino obedece técnica y estéticamente al *ahorro del esfuerzo*, consistiendo en imaginar múltiples variaciones a partir de un tema único, tal como sucede en las cantigas paralelísticas, es evidente que la brevedad y condensación del refrán contribuyen a intensificar emocionalmente un mismo contenido. Preocupado por los abusos sociales, Gil Vicente satiriza las formas del favoritismo (las llamadas "aderências") con la técnica variacional del refrán ("Quem *quiser* ter que comer / trabalhe por aderência: / haverá quanto *quiser*", *Auto da festa*).

3) La poesía lírica, y dentro de ella los refranes cantados, no puede ser separada del diálogo hablado, verdadero motor del teatro vicentino. De ahí que los refranes insertados en el texto dramático, siempre sabiamente construidos y con un extraordinario sentido del ritmo, ayuden a generalizar lo individual con cada nueva representación. Porque cada vez que el dramaturgo compone su obra dramática sobre la dialéctica de la repetición y de la invención, imaginando variaciones sobre una base fija (como sucede con el antiguo refrán con trístico de voz alternante "Si lo dicen, digan, / alma mía / si lo dicen, digan", convertido en "Se disseram, digam, alma mía"), lo que hace es seguir un proceso de transformación, que se convierte en el núcleo mismo de la lírica popular.

Oralidad, variación y *metamorfosis* son, pues, tres formas de la tradición poética y que coexisten armoniosamente a lo largo del teatro vicentino. Tal vez estas condiciones esenciales del verdadero refrán queden reflejadas en el *Auto de Inês Pereira* (1523), farsa inserta de lleno en la tradición oral, como lo demuestra su difusión en forma de hojas volantes destinadas a la lectura popular, y en la que el dicho sintético del refrán inicial es el que genera y da sentido a la acción dramática. Porque el propio Gil Vicente, sintiéndose víctima de las envidias y odios que sus obras habían despertado en sus competidores, especialmente las *Barcas* (1517-1519) y la *Comédia de Rubena* (1521), acepta el reto de componer una farsa contra aquellos que dudaban de su originalidad ("porquanto *duvidavam* certos homens de bom saber se o autor fazia de si mesmo estas obras, ou se as furtava de outros autores"), inspirándose para ello en el conocido refrán: "Mais quero asno que me leve, que cavalo que me derrube". Observemos que la acotación escénica de la *Copilaçam* de 1562 habla de "*exemplo* comum", término que en ese momento convive como sinónimo de refrán, de carácter netamente oral y en el que se pone de manifiesto la necesidad que cada uno tiene de conformarse con su estado social, que es precisamente lo que Inés Pereira no hace.

Anticipado ya el tema en la acotación escénica, Gil Vicente compone la farsa en tres partes: En la primera (vv. 1-746), Inés Pereira, dispuesta a casarse con hombre "avisado", esto es, cortesano o discreto, rechaza al rústico Pero Marques y acepta como marido, por consejo de los casamenteros judíos, al escudero Brás da Mata. Esta parte termina con la cantiga "Mal ferida iva la

garça / enamorada, / sola va y gritos dava", que aparece como presagio de los amores desgraciados de Inés. La segunda (vv. 747-906), muestra la tiranía a la que Inés es sometida por el escudero, de la cual es un buen ejemplo el refrán cantado por la joven: "Quem bem tem e mal escolhe, / por mal que lhe venha nao s'anoje" (vv. 828-829), hasta que Brás da Mata es muerto paródicamente en África por un moro pastor, quedando así Inés viuda y libre. En la tercera (vv. 907-1109), tras la experiencia con el escudero y por consejo de la alcahueta Leonor Vaz, Inés decide casarse con su antiguo pretendiente, reflexionando así: "Por usar de siso mero, / *asno que me leve quero, / e não cavalo folão*" (vv. 938-940). De nuevo volvemos al refrán inicial, que ahora sirve para dar fin a la farsa, insertándose en el motivo tradicional del marido burlado. Pues lo que representa la escena final del Auto, en la que el refrán cantado se inspira en una conocida narración popular ("conto de Domingos Ovelha"), sin el que la referencia final a las dos losas resulta ininteligible,

Canta Inês Pereira

Marido cuco me levades.
E mais duas lousas.
Pero Marques — Pois assi se fazem as cousas.
Inês Pereira — Bem sabedes vós, marido,
quanto vos quero!
Sempre fostes percebido
pera cervo.
Agora vos tomou o demo
com duas lousas
Pero Marques — Pois assi se fazem as cousas.
Inês Pereira — Bem sabedes vós, marido,
quanto vos amo!
Sempre fostes percebido
pera gamo.
Carregado ides, noss'amo,
com duas lousas.
Pero Marques — Pois assi se fazem as cousas.

es la escenificación del proverbio propuesto como tema de la farsa. Pues las dos losas con las que carga Pero Marques, que en el cuento popular aluden a las piedras achatadas que se utilizaban para cocer el pan, lo identifican visualmente con el gamo en una clara alusión al marido cornudo. La farsa es, por tanto, una variación sobre el tema de la infidelidad femenina, tan frecuente a lo largo de la Edad Media, en el que casi siempre domina la burla y falta de compasión del estúpido marido, merecedor de su cornamenta. Con todo, lo más importante es que nos encontramos aquí con un refrán en forma paralelística, tal como confirma la leve mudanza de "quero" para "amo" y de "cervo" para "gamo", glosado y desarrollado dentro de una pieza teatral[10].

Acostumbrado a beber en el manantial fresco y bullente de la tradición, Gil Vicente utiliza los refranes en su teatro para satisfacer su más íntima aspiración y el gusto del público cortesano para el cuel escribe. En un ambiente de perfecta simbiosis entre lo popular y lo culto, el poeta glosará el antiguo refrán, tomado de labios del vulgo, del mismo modo que el compositor comentará la

[10] El *Auto de Inês Pereira* (1523) ha sido uno de los más estudiados por la crítica, tanto desde el punto de vista textual (Vid. la edición de I.S. Révah, *Recherches sur les oeuvres de Gil Vicente. II.* Édition critique de l'Auto de Inês Pereira, Lisbonne, Institut Français au Portugal, 1955) como interpretativo (Véase, entre otros, el ensayo de T. Hart, "La estructura dramática del *Auto de Inês Pereira*", en *NRFH*, XVIII (1965-1966), pp. 160-165.

Sobre el cuento de origen popular que da lugar a la farsa, pueden consultarse los estudios de J.M. Álvarez Blázquez, "Gil Vicente e Galicia.I: O conto das dúas lousas", *Grial*, II (1964), pp. 235-239, y Paul Teyssier, *Gil Vicente -o autor e a obra*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 2ª edición, 1985, pp. 39-42.

melodía del estribillo en las coplas musicales. Sin embargo, Gil Vicente no es esclavo de la forma tradicional, sino que le gusta unir el antiguo refrán, cantado o no, con el texto dramático, reelaborándolo en sucesivas variantes con el objeto de lograr una sonoridad plena. La extrema condensación y el nervio rítmico se aunaron en un estilo transparente en el que sorprende encontrar tanta densidad. Preciso es destacar que en las *formas cantables*, donde la mera sugestión vale más que la expresión acabada, los diálogos dramáticos de Gil Vicente, más hablados que escritos, revelan una estilística común que funciona como eficaz agente de cohesión estructural e intensidad emotiva. Y eso son los refranes: cantos de la tradición popular, formas siempre vivas, tan fijas en su estructura como variables en sus contenidos.