

«MULTUM LEGENDUM»

ACTAS DEL XII CONGRESO INTERNACIONAL  
JÓVENES INVESTIGADORES SIGLO DE ORO  
(JISO 2022)

Carlos Mata Induráin, Ariel Núñez Sepúlveda y Miren Usunáriz Iribertegui (eds.)





EL AUTO DE LA SIBILA CASANDRA  
FRENTE A LA CRÍTICA

*Rodrigo Morales Grajales*  
*Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Iztapalapa*

El *Auto de la sibila Casandra* forma parte de una serie de textos dramáticos que consagran a Gil Vicente, su autor, como el principal dramaturgo portugués de la época. El acto también constituye un ejemplo de Literatura de transición hacia las preocupaciones de la estética renacentista; en este sentido, *La sibila Casandra* es un valioso testimonio de la integración de los pensamientos humanistas a la Literatura; sin embargo, la crítica en torno a la obra es mínima y, sobre todo en los últimos años, son escasos los estudios en lengua española que se encargan de trabajarla. En vista de lo anterior, este trabajo tiene como objetivo condensar lo dicho sobre el *Auto de la sibila Casandra* y sistematizar en los principales ejes de discusión.

Uno de los primeros hallazgos, cuando nos aproximamos al estudio de Gil Vicente, es que su vida entera es una hipótesis, dicho de otra forma, su biografía se construye a partir de suposiciones; por lo tanto, si partimos de que el conocimiento del autor es imprescindible para entender una perspectiva ideológica, una apuesta literaria o un contexto determinado, entonces nos enfrentamos a un primer gran desafío.

Publicado en: Carlos Mata Induráin, Ariel Núñez Sepúlveda y Miren Usunáriz Iribertegui (eds.), «*Multum legendum*». *Actas del XII Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (ISO 2022)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2023, pp. 475-483. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 71 / Publicaciones Digitales del GRISO. ISBN: 978-84-8081-780-6.

Ramón Zapata Acosta trata a detalle el asunto<sup>1</sup>, pues destaca que Gil Vicente pudo haber vivido entre 1465 y 1536, pero los años exactos son inciertos, al igual que su lugar de nacimiento, que habría ocurrido en Extremadura, Lisboa o quizá en un pueblo al norte de esta última. También podría haber sido orífice, poeta, abogado o músico. Aunado a lo anterior, hay datos de al menos seis personas homónimas, lo que ha complicado las investigaciones enormemente.

La aproximación a sus obras también es complicada. El obstáculo más evidente es el bilingüismo, ya que once de sus obras están completamente escritas en castellano, lo que conlleva a que los investigadores se decanten por estudiar unas u otras obras en función del idioma que hablan; sin embargo, la lista de dificultades va más allá de la barrera lingüística. Laura Mier Pérez nos dice que:

La *Copilaçam* de todas las obras de Gil Vicente es la primera edición en Portugal que contempla las obras completas de un autor teatral. Al modo del Cancionero de Encina y la Propalladia de Torres Naharro, Gil Vicente diseña y prepara una cuidada edición de todas sus obras que no llegará a ver impresa en vida. Sin embargo, los avatares editoriales, comenzando con la propia muerte de Vicente, harán de este texto un material que aún hoy resulta complejo y, en gran medida, indescifrable para quien se acerca a él<sup>2</sup>.

Su obra completa, publicada póstumamente, es problemática, no solo porque *La Copilaçam* tuvo al menos dos intervenciones por parte de la Inquisición, cuyo grado de censura es imposible de medir, sino que, entre sus estudiosos, hay unanimidad en la idea de que los criterios de edición no fueron los óptimos, ya que, entre tantas cuestiones, se organizaron sus obras a partir del género, lo que origina problemáticas como tener pocos elementos para datar las obras y a final de cuentas, también conlleva a un problema hermenéutico en cuanto a que partimos desde una clave de lectura prefijada.

La *Copilaçam* y su organización es importante en cuanto a su división en cinco partes: la primera, «Piezas tempranas»; la segunda, «Moralidades»; la tercera, «Farsas»; la cuarta, «Fantasías alegóricas»; y la quinta, «Comedias románticas»<sup>3</sup>. El *Auto* se encuentra clasificado

<sup>1</sup> Zapata Acosta, 1974.

<sup>2</sup> Mier Pérez, 2012-2013, p. 66.

<sup>3</sup> Gil Vicente, *Obras dramáticas castellanas*, p. XIX.

en el segundo apartado; sin embargo, la *Sibila* ha sido leída por la crítica al menos entre dos categorías.

Del *Auto de la Sibila Casandra* es fundamental saber que fue representado en el monasterio lisboeta de Enxobregas, hoy Xabregas, en los maitines de navidad de 1513 por encargo de la reina Leonor de Portugal. En cuanto a detalles formales, influencias y traducción, Hart comenta que

es una variación libre sobre el tipo de auto navideño inventado por Encina y Fernández [...]. Gil Vicente [se inspira] de un libro de caballerías italiano, *Guerrino il meschino*, del florentino Andrea de Barberino; [hay] una traducción castellana, *Guarino mezquino*, de Alonso Hernández Alemán, fue publicada en Sevilla en 1512<sup>4</sup>.

La diferencia con la tradición, añade Hart, es que Gil Vicente los trata de una manera profundamente nueva, a diferencia de sus maestros Juan del Encina y Lucas Fernández.

El argumento del *Auto* está descrito por el mismo Gil Vicente: «se trata de la presunción de la Sibila Casandra, que se había enterado por espíritu profético del misterio de la encarnación, y presumía ser la virgen de quien el Señor había de nacer. E por eso nunca quiso casarse»<sup>5</sup>.

Como opinión general, este auto constituye una de las grandes obras dramáticas del periodo, aunque tradicionalmente hubo discrepancia, de tal forma que Paul Teissier nos dirá que una crítica común a las obras gilvicentinas es que son «é muito desarticulada é constituída por uma série de sketches»<sup>6</sup>.

Si bien pudiéramos hacer un recuento de estas opiniones, conviene reflexionar que por un lado, es una discusión superada, y por otro, ya existe un artículo, completísimo, y muy detallado de Miguel A. Balsa, quien elabora un balance entre ambas perspectivas; sin embargo, es importante retratar la situación general: Balsa afirma que se señala a menudo que el auto «se ha leído erróneamente como una extraña mezcolanza de elementos discordantes, cómicos en la primera parte y grandilocuentes en la conclusión»<sup>7</sup>. Lo anterior correspon-

<sup>4</sup> Gil Vicente, *Teatro*, p. 16.

<sup>5</sup> Gil Vicente, *Teatro castellano*, p. 81.

<sup>6</sup> Teyssier, 1982, p. 79.

<sup>7</sup> Balsa, 2012, p. 117.

de a las bases de la crítica hacia el *Auto*, los primeros estudiosos se encuentran aquí, mientras que en la posición contraria se apunta a que

este grupo de estudiosos comparte una lectura de la pieza como un conjunto coherente, armónico, y pleno de sentido, y se alejan, por así decir, de interpretaciones que se limiten a rescatar ciertos méritos dramáticos o líricos en la obra a pesar de su hipotética incongruencia como conjunto<sup>8</sup>.

A partir de estas perspectivas, aparentemente contrarias, podemos clasificar tres paradigmas de análisis: lo simbólico y lo alegórico, lo didáctico y, más recientemente, la condición femenina. A continuación, desarrollaremos cada una de ellas.

*Lo simbólico y alegórico:* Elvezio Canónica destaca el valor simbólico del *Auto* ya que hay una serie de referencias bíblicas y clásicas que contienen simbolismos en cuanto a la onomástica, la cantidad de personajes, el sistema de valores de los mismos o algún elemento en particular de la obra, como la figura de la paloma o los cánticos y bailes. Así pues, para Canónica, el *Auto* tiene una relación muy estrecha con las ideas del Humanismo, de tal forma que se expone una actitud crítica hacia la Iglesia mediante estas estrategias simbólicas: «esto evidencia, a mi parecer, el ambiente intelectual y religioso de la época ya muy marcado por el deterioro y decadencia de la Iglesia como institución»<sup>9</sup>.

Si bien es evidente que hay una tensión reflejada entre los tíos de Casandra, que la persuaden a casarse, cuyos nombres además son de origen bíblico, y ella posee un nombre de la cultura clásica; hay más elementos que suelen pasar inadvertidos, por ejemplo, la función de los cantos y la danza.

Otra de las opiniones generales relativas al *Auto* es que no considerar estos elementos implica hacer una lectura superficial. Así Hart habla de una escenificación perfectamente equilibrada, por ejemplo, del número de personajes y el balance entre actores hombres y muje-

<sup>8</sup> Balsa, 2012, p. 120.

<sup>9</sup> Dado que mucho de la bibliografía del *Auto* se encuentra en lenguas extranjeras y no poco está traducido al español, se ofrece una traducción al cuerpo del texto para mantener la fluidez de lectura y se ofrece además la cita en su idioma original como nota a pie. Texto original: «Cela traduit bien, je crois, le climat intellectuel et religieux de l'époque, déjà très marquée par la détérioration et la décadence de l'Église en tant qu'institution» (Canonica, 2013, párrafo 34).

res. Manuel Calderón, en su edición, anota que los cantos marcan los cambios de escena, y gracias a esto, él divide acto en tres partes, cuestión que contrasta con Révah, que lo divide en dos.

Los cantos y danzas van más allá de marcar estructuras y ritmo dramático. Cheryl Folkins McGinnins teoriza sobre la danza como un símbolo metamórfico en el *Auto*. Así, menciona que «el *Auto de la sibila Casandra* está compuesto en una arquitectura coreográfica, y la ejecución de la danza está repetida y consistentemente arraigado a un proceso de metamorfosis [...] en esencia, el indicador simbólico de un proceso de transfiguración»<sup>10</sup> y más recientemente, Cristina Roldán Fidalgo nos explica que en *la sibila* se hace mención de la palabra folía y que es «un espectáculo de tipo procesional, caracterizado por el baile, el ruido y la algarabía, que convirtió al espacio urbano de las principales ciudades portuguesas en un escenario provisional donde individuos de todas las clases sociales tenían cabida»<sup>11</sup>.

*Lo didáctico*: Es la lectura más tradicional, se sustenta principalmente en los paratextos de la *Copilaçam* y de la misma naturaleza de los autos de navidad. Un artículo que explica de manera contundente esta perspectiva es el de Delgado-Morales, quien sostiene que el *Auto*:

[...] de lo que verdaderamente se trata es de que Casandra conozca espiritualmente a Cristo mediante el arrepentimiento de sus pecados [es decir, de la soberbia con la que dice que ella será la madre de Dios] o como ha observado Leo Spitzer, de que nazca de nuevo el amor. Cuando Gil Vicente la presenta como sañosa, soberbia y loca, no hace otra cosa que describir el tipo de alma que se inhabilita a sí misma para reconocer al Mesías<sup>12</sup>.

Se destaca que el *Auto* dialoga constantemente con la Biblia y con la mariología, por tanto, la obra se convierte en un auténtico sermón. Afirma que esta era una práctica dramatúrgica común en la

<sup>10</sup> Texto original: «*Auto de la sibila Casandra* is composed within a choreographic architecture, and the execution of dance is repeatedly and consistently rooted to a process of metamorphosis [...] in essence, the symbolic indicator of a process of transfiguration» (Folkins McGinnins, 1984, p. 163).

<sup>11</sup> Roldán Fidalgo, 2020, p. 45.

<sup>12</sup> Delgado-Morales, 1986, p. 193. La referencia interna remite a Spitzer, 1959.

época para tratar de explicar el sentido espiritual del nacimiento de Cristo y se buscaba el provecho moral.

Así pues, Hart, retoma que «el auto navideño es un espectáculo más bien ritual que teatral, y su argumento, en el fondo, siempre es el mismo; la libertad del poeta se limita a la invención de detalles»<sup>13</sup>.

*La condición femenina*: Corresponde a las lecturas más recientes, se toma a Casandra como una mujer consciente de la realidad y de sí misma, por lo tanto, parte de una perspectiva de género. Según Manuel Calderón «No sorprende que esta pieza haya sido considerada la primera del teatro peninsular en tratar un tema abiertamente feminista»<sup>14</sup>. Destacan trabajos como el de Barbosa Tavares que escribe sobre las condiciones históricas sociales, la concepción del matrimonio, la confrontación entre Casandra, «una mujer insubordinada, la cual, no desea estar aliada a un hombre, porque nació libre y reconoce en el matrimonio una prisión, un purgatorio»<sup>15</sup> y los resquicios de una misoginia medieval en tiempos renacentistas; también el de Aragão Mendes sigue esta línea de problematizar la idea de matrimonio y la igualdad de género y extiende su trabajo al analizar los modelos femeninos, no solo en la Casandra, sino en el teatro entero de Gil Vicente, lo que va en sintonía con lo dicho con Zimic<sup>16</sup>, pues afirma que, frente a las dudas de la calidad literaria de Gil Vicente, hay un hilo conductor que le da cohesión intelectual sus obras, en la cual se percibe una conciencia social a lo largo de sus creaciones<sup>17</sup>. Cabe resaltar, que como la mayoría de estudios recientes, ambas autoras escriben en lengua portuguesa. En español Miguel A. Balsa habla de la sociedad patriarcal y de cómo se aúna mediante el resto de personajes para tratar de persuadir a Casandra de que cambie de opinión. Casi al final del acto aparece la virgen y Balsa nos dice que:

La total sumisión de Casandra a la adoración de la Virgen María es repentina, y por lo tanto, sorprendente, especialmente después de que la joven haya resistido firmemente hasta entonces las amonestaciones y con-

<sup>13</sup> Gil Vicente, *Obras dramáticas castellanas*, p. XXIII.

<sup>14</sup> Gil Vicente, *Teatro castellano*, p. XIII.

<sup>15</sup> Texto original: «Cassandra se apresenta como uma mulher insubordinada, a qual não deseja estar aliada a um homem, pois nasceu livre e reconhece no matrimônio uma prisão, um purgatório» (Barbosa Tavares, 2016, p. 105).

<sup>16</sup> Zimic, 1999.

<sup>17</sup> Aragão Mendes, 2021, p. 40.



sejos de cuantos la rodean. Pero al mismo tiempo, la conversión de la muchacha aparece como una consecuencia lógica y necesaria de la súbita aparición en escena del cuadro de la natividad [...] para Casandra, significa que la dura resistencia al matrimonio y a las acusaciones de locura y blasfemia de los demás personajes la conducen, para su absoluto asombro, al arrepentimiento y sumisiones finales, y no a la libertad a la que aspiraba<sup>18</sup>.

Y afirma, el auto toma un final trágico, porque Casandra tiene una muerte simbólica.

A forma de conclusión, se atisba cierta retroalimentación entre cada uno de los paradigmas, pero a nuestro parecer es funcional diferenciar las líneas de discusión de esta forma. Asimismo, consideramos que estas intersecciones se deben a que la discusión sobre la obra de Gil Vicente, y particularmente, del *Auto de la sibila Casandra* se encuentra, en términos muy generales, con poco seguimiento a las líneas de investigación emergentes fuera de las bases teóricas que establecieron Révah o Hart.

Gil Vicente es un autor muy completo, de escritura compleja y del que apenas se ha dicho algo. Por su parte, el *Auto de la sibila Casandra* es un texto que tiene mucho que decirnos y que representa un excelente ejemplo de transición hacia las preocupaciones de la Literatura humanista, pues no solo recuerda a los tópicos medievales relativos al casamiento, los debates o las exégesis bíblicas también encontramos ecos del mismo Erasmo de Rotterdam, quien en el *Elogio a la locura* le dedicará unas líneas al casamiento:

¿Qué mujer permitiría el acceso de un varón si conociese o considerase los peligrosos trabajos del parto o la molestia de la educación de los hijos? Pues si debéis la vida a los matrimonios y el matrimonio a la demencia, mi acompañante, comprended cuán obligados me estáis. Además ¿qué mujer que haya sufrido estas inconformidades una vez querría repetir las, si no interviniese el poder del olvido?<sup>19</sup>

¿Acaso la idea de casamiento del auto parte de los tópicos literarios que ven el matrimonio como una idea de cautiverio o por el contrario, producto de una reflexión a partir de la filosofía

<sup>18</sup> Balsa, 2012, p. 127.

<sup>19</sup> Erasmo de Rotterdam, *Elogio de la locura*, p. 32.

estoico-epicureísta que nutre las ideas y preocupaciones del Humanismo?

Sea Casandra un modelo de conducta femenina, un ejemplo de mujer que resiste a un poder hegemónico poco hablado en los Siglos de oro o una alegoría de un nuevo sistema de valores frente a una crisis política y religiosa, el *Auto* es una mina de oro inexplorada.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ARAGÃO MENDES, Renata de Jesús, *Modelos e contra modelos educativos femininos no teatro de Gil Vicente: potencialidades da literatura no discurso de género no ensino de história medieval*, São Luis, Universidade Estadual do Maranhão, 2021.
- BALSA, Miguel A., «“Cállate, loca perdida”: una lectura trágica del *Auto de la Sibila Casandra* de Gil Vicente», *Hispanofilia*, 165, 2012, pp. 117-134.
- BARBOSA TAVARES, Vanessa Giuliani, «Antifeminismo no *Auto da sibila Cassandra*, de Gil Vicente», *Revista Alpha*, 17.2, 2016, pp. 103-111.
- CANONICA, Elvezio, «La Sibylle au miroir des Anciens comme reflet de l'image de la Modernité dans *L'auto de la Sibila Casandra* de Gil Vicente (début XVI<sup>e</sup> siècle)», *e-Spania*, 15, 2013, s. p.
- DELGADO-MORALES, Manuel, «La tropología navideña del *Auto de la sibila Casandra*», *Bulletin Hispanique*, 88, 1986, pp. 190-201.
- FOLKINS MCGINNISS, Cheryl, «The Dance, a Metamorphic Symbol in Gil Vicente's *Auto de la sibila Casandra*», *Hispanic Review*, 52.2, 1984, pp. 163-168.
- MIER PÉREZ, Laura, «Consideraciones textuales sobre el teatro de Gil Vicente», *Incipit*, 22-23, 2012-2013, pp. 65-81.
- ROLDÁN FIDALGO, Cristina, «Baile, ruido y algarabía: un acercamiento a la interpretación de las “folías portuguesas”», *Revista Historia Autónoma*, 18, 2021, pp. 43-57.
- ROTTERDAM, Erasmo de, *Elogio de la locura*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999.
- SPITZER, Leo, «The Artistic Unity of Gil Vicente's *Auto da Sibila Casandra*», *Hispanic Review*, 27.1, 1959, pp. 56-77.
- TEYSSIER, Paul, *Gil Vicente. O Autor e a Obra*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa / Ministério da Educação e das Universidades, 1982.
- VICENTE, Gil, *Teatro*, ed. de Thomas R. Hart, Madrid, Taurus, 1983.
- VICENTE, Gil, *Teatro castellano*, ed. de Manuel Calderón, Barcelona, Crítica, 1996.

VICENTE, Gil, *Obras dramáticas castellanas*, ed. de Thomas R. Hart, Madrid, Espasa Calpe, 1962.

ZAPATA ACOSTA, Ramón, «Vida y presencia de Gil Vicente», *Revista letras*, 21-22, 1974, pp. 25-37.

ZIMIC, Stanislav, «Estudios sobre el teatro de Gil Vicente: obras de crítica social y religiosa», *Acta Neophilologica*, 23, 1999, pp. 39-50.