ESTUDIOS SOBRE EL TEATRO DE GIL VICENTE (OBRAS DE TEMA AMOROSO)

LA COMEDIA DEL VIUDO: SUPERVIVENCIA DEL ESPIRITU

Lei che'l ciel ne mostrò, terra n'asconde,
Veggio, et odo, et intendo ch'ancor viva,
Di sí lontano, a'sospir miei risponde.
—Deh, perché inanzi'l tempo ti consume?
—Mi dice con pietate — a che pur versi
De gli occhi tristi un doloroso fiume?
Di me non pianger tu; ché' miei dí fèrsi
Morendo eterni, e ne l'interno lume,
Quando mostrai de chiuder, gli occhi apersi.

(Petrarca, *Rime Sparse*)

En su edición de las obras dramáticas castellanas de Gil Vicente, Thomas Hart observa con razón que la *Comedia del viudo* «no goza de mucho favor entre los estudiosos del teatro vicentino».[1] Sin embargo, se debe puntualizar que esta actitud negativa no se refiere en absoluto a los valores poéticos, líricos, de la obra. Menéndez Pelayo, por ejemplo, la ca-

[1] *Gil Vicente, obras dramáticas castellanas* (Madrid, Clásicos castellanos, 1975), «Introducción», p. XXXVII.

racteriza así: «graciosa miniatura... Todo es comedido y decoroso, todo gentil y caballeresco en esta pieza. Todas las escenas están tocadas con una ligereza y una elegancia que sorprenden en autor tan primitivo».[2] Por su parte, Reis Brasil habla del «conceito do amor [que] adquiere tonalidades tão finas e delicadas que nos dá a impressão de que estamos a seguir o conceito camoniano do amor».[3] La debilidad de la *Comedia del viudo,* según los críticos, es la técnica dramática con que está estructurada: «Embora a técnica não seja das mais perfeitas, contudo pode compararse com as melhores peças dos nossos días».[4] ¡«Contudo»! ¡A pesar de todos sus defectos como obra dramática!... Dámaso Alonso incluso «ofrece la *Comedia del viudo* como ejemplo de la poca proporción de la trama que caracteriza las piezas vicentinas».[5] La razón fundamental de estas actitudes críticas se revela en la siguiente opinión representativa de Antonio José Saraiva, uno de los más asiduos e ilustres estudiosos vicentistas:

> ...não se logra descobrir o verdadeiro assunto da obra... Aquí um viúvo e um casado discutem as vantagens ou desvantagens do respectivo estado; sobrevém um príncipe disfarçado que se apaixona pelas duas filhas daquele - difícil situaçao que se resolve satisfatóriamente pela chagada do irmão do dito príncipe. Mas qual a relacão das duas partes? Qual o papel do viúvo? Parece que o viúvo desempenha duas funçoes diferentes, uma na qualidade de viúvo, outra na de pai de duas filhas, e que é esta a única ligação entre os dois episodios... a breve trecho o perdemos de vista [al viudo], e è depois impossivel descobrir a sua relação com o que se seguiu.[6]

«Sospecho», dice Hart, «que a la mayor parte de los lectores, la *Comedia del viudo* les parece dos acciones distintas, muy

---

2 *Gil Vicente,* en *Obras Completas de Menéndez Pelayo,* XIX, p. 371.

3 *Gil Vicente e o teatro moderno,* pp. 177-178

4 Ibíd., p. 178.

5 Hart, *Obras dramáticas castellanas,* «Introducción», p. XXXVII.

6 *Gil Vicente e o fim do teatro medieval,* pp. 130-131.

torpemente ligadas entre sí».[7] El desconcierto de los críticos respecto a las supuestas «dos acciones» de la obra se manifiesta de maneras muy diferentes. Zamora Vicente, por ejemplo, sugiere que la acción principal la constituye el amor de Don Rosvel —el príncipe disfrazado de rústico— por Paula y Melicia, hijas del viudo, mientras que todas las escenas iniciales, en que el viudo lamenta la muerte de su esposa y conversa de ello con un fraile y un compadre, serían tan sólo unos «habilísimos jugueteos del dramaturgo para atraerse al público o predisponerle hacia la acción subsiguiente, breve, desnuda... dilaciones... episodios aplazadores de la acción principal».[8] Para este crítico, gran parte de la obra es así, en realidad, improcedente, superflua, respecto a la «verdadera» acción dramática, la cual, según él, ni empieza hasta la aparición en escena de Don Rosvel: «Hemos llegado ahora al verso 390. Va a aparecer en escena Don Rosvel... Es decir, *va a comenzar la acción* [subrayado nuestro]».[9] Charlotte Stern se opone a las sugerencias de Zamora Vicente, dudando que pueda haber una técnica de dilaciones en las escenas iniciales, ya que en éstas «what is to be the main plot hasn't even been suggested».[10] Por su parte, Stern sugiere la siguiente explicación posible del carácter desconcertante de la obra:

> Is it not conceivable that in the *Viudo,* Vicente is applying his imperfect understanding of the Naharresque formula «come-

---

[7] *Obras dramáticas castellanas,* «Introducción», p. XXXVII.

[8] *La comedia del viudo,* edición, notas e introducción de A. Zamora Vicente (Lisboa, Publicações do Centro de Estudos Filológicos, 1962, p. 22). Zamora Vicente coincide con Dámaso Alonso en esta opinión (Ibíd.). Para todas las citas de *La Comedia del viudo* nos servimos de la edición de Zamora Vicente. Tras la cita indicamos la página entre paréntesis.

[9] Ibíd.

[10] Reseña de la edición de Zamora Vicente de *La Comedia del viudo, Hispanic Review,* 1963, XXXI, No. 4, p. 360. Sin embargo, Stern coincide con la opinión de Zamora Vicente de que hay en efecto dos partes en la obra: «the widower's elegiac lament for his deceased wife is followed by a romantic play leading to the marriage of his two daughters» (Ibíd.).

> dia no es otra cosa que un artificio... de notables y finalmente alegres acontecimientos»? Certainly the play begins on a funereal note and ends as a festive wedding play with the characteristic wedding songs. Could it indeed be a transitional work, combining the static, monologue type play or farce of the Middle Ages (first 388) with the livelier, structurally more complex, *comedia a fantasia* of Torres Naharro (lines 389-1056)? [11]

Jack H. Parker opina que Stern logra situar con «plausible and thoughtful arguments» la *Comedia del viudo* «in a period of transition» y así concluye que «Zamora Vicente in his enthusiasm to present a Spanish play by Gil Vicente in the best of lights overrated the piece, not putting it in its proper perspective in the evolution of dramatic techniques».[12] Según nuestro punto de vista, Zamora Vicente hace bien en no traer a colación la supuesta influencia de Torres Naharro en la obra de Gil Vicente, porque tal empeño conduce a innecesarios desvíos y a hipótesis equivocadas de raíz. Varios críticos vicentistas piensan que la *Comedia del Viudo* «est inexplicable sans la *Comedia Aquilana* de Torres Naharro»,[13] desentendiéndose por completo del hecho de que ésta es posiblemente posterior a aquélla.[14] Sin embargo, aunque Gil Vicente conociera la *Aquilana* de Torres Naharro, es incontrovertible, según nosotros, que no se inspiraría en ella en absoluto para crear su obra. Los dos dramas son de intención y carácter enteramente

---

11 Ibíd., pp. 360-361.

12 *Gil Vicente* (New York, Twayne Publishers, 1967), pp. 82 y 83.

13 I. S. Révah, «La *comedia* dans l'oeuvre de Gil Vicente», *Bulletin d' Histoire du Théâtre Portugais,* 1951, II, No. 1, p. 31.

14 Se han sugerido varias fechas entre 1514 y 1524 para la *Comedia del viudo,* no existiendo hoy certidumbre alguna sobre ninguna de ellas. Según J. Gillet, la primera edición de la *Aquilana* debe situarse entre 1520 y 1524 (*Propalladia and Other Works of B. de Torres Naharro,* Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1961, IV, pp. 477-479). Se debe observar que este erudito se inclina a la fecha más tardía: «the publication of the undated suelta might be placed in 1523 or 1524» (Ibíd.). Aun aceptando la fecha más tardía de la *Comedia del viudo,* la imitación sugerida se hace así muy inverosímil.

opuestos: Gil Vicente idealiza el amor de Don Rosvel, mientras Torres Naharro parodia la imitación de la literatura amorosa cortesana en la atuación de Aquilano y Felicina.[15] Por fin, ¿con qué licitud se pueden explicar los supuestos defectos dramáticos de la obra de Gil Vicente, atribuyéndolos a su «imperfect understanding of the Naharresque formula», cuando lo cierto es que los críticos modernos no han logrado interpretar todavía dicha fórmula de manera satisfactoria y persuasiva?[16] Cabe preguntar: ¿No es quizás posible que la *Comedia del viudo* parezca tan defectuosa, por el mero hecho de que nosotros, los lectores, no hemos captado su peculiar expresión dramática? Que sepamos, Hart es el único crítico que intuye la relación dramática de las escenas iniciales con las siguientes en la obra, es decir, la unidad orgánica. Nuestra propia interpretación asimismo propugna la unidad de todos los elementos en la *Comedia del viudo*, pero, desgraciadamente, no compartimos la idea del conocido vicentista sobre lo que específicamente crea esta unidad ni coincidimos con su explicación de varias escenas fundamentales.

Según nosotros, en la *Comedia del viudo* Gil Vicente representa la desgarradora angustia y desesperación humanas frente a la inexorable fuerza destructora de la muerte y el sucesivo triunfo glorioso sobre ellas por la firmeza de la fe, la lucidez de la razón, la serenidad de la esperanza y la hondura del amor verdadero. ¿Por qué extrañarse entonces? ¿Por qué criticar la impericia del autor, si la pieza «begins on a funereal note and ends as a festive wedding play»? La metáfora episódica ilustra maravillosamente la idea fundamental y este hecho se aprecia a lo largo de toda la obra, en todos sus detalles. La técnica de que se sirve el autor para dramatizar este máximo problema humano y su solución es sencillísima y artísticamente siempre apropiada.

---

[15] Véase nuestro estudio sobre la *Aquilana* en *El pensamiento humanístico y satírico de Torres Naharro*, II, pp. 233-275.

[16] Véanse nuestras consideraciones de este problema en el libro citado en la nota precedente, pp. 135-137 y en otras partes de ambos volúmenes. El primero se publicó en 1977.

Aparece en la escena el viudo, adolorido por la muerte de su esposa y evocando sus extraordinarias cualidades:

Esta desastrada vida
¿qué perdiera yo en perdella,
cuando al mundo fue venida,
pues amara y dolorida
es toda mi parte della?
Que perdí mujer tan bella
como estrella.
Y pues, triste me dejó,
muriera mezquino yo,
y no ella.
Pluguiera a Dios que cupiera
la suerte suya por mía;
pues quedé, que no debiera,
robada mi compañera,
consumida mi alegría.
Vida sin tal compañia,
noche y día,
me da tan triste cuidado,
que jamás seré, cuitado,
el que solía.
Amiga de mis amigos,
amparo de mis parientes,
muy humilde a mis castigos,
cruel a mis enemigos,
placentera a sus servientes.
Tal que con fieras serpientes
impacientes
hiciera vida paciente:
no fue mujer más prudente
en las prudentes.
Enemiga de celosas,
de las castas compañera,
contraria a las maliciosas,
callada con porfiosas,
para virtud la primera,
muy honesta y placentera,
de manera
que nunca se desmedía,
sublimada en cortesía
verdadera.
Que acordarme su nobleza,
su beldad, su perfección,
sus mañas, su gentileza,
su tan medida franqueza,
quebrántame el corazón.
¡Oh, qué humilde condición,
a la razón,
cuán callada, cuán sufrida,
toda plantada y enjerida
en discreción!
Alegre con mi alegría,
con mi tristeza lloraba,
pronta a cuanto yo decía,
quería lo que yo quería,
amaba lo que yo amaba.
Toda su casa mandaba
y castigaba,
sin de nadie ser oída,
ni de persona nacida
porfazaba.
Envidia ni parlería
jamas la sentí ni oí;
y si mal de alguien oía,
desculpaba y respondía
como si fuera de sí.
Pues que tanto bien perdí,
¿por qué nací?
¡Oh, mujer, flor de las castas!
¿dónde estás, que tú te gastas
y a mí?
En el punto que partiste
no debiera quedar yo,
porque la vida que es triste
más muere quien la resiste
que el muerto que la dejó.
A aquel Dios que la llevó
pido yo
muerte luego por vitoria,
pues la vida de mi gloria
ya pasó (pp. 42-44).

Zamora Vicente observa, con gran intuición, «la dulce cadencia de las coplas manriqueñas» en el lamento del viudo, aunque en Gil Vicente todo se convierte «en una ampliación de aire intimista».[17] Consideramos oportuno citar también las siguientes observaciones finas:

[17] *La Comedia del viudo,* «Introducción», pp. 6 y 8.

> Se canta no tanto las virtudes del muerto como su frío hueco en la sensibilidad del vivo... no se trata de un catálogo encomiástico, sino de destacar, llanamente, el cese de una armonía habitual, aún reciente y entera... No se canta en abstracto, elegíacamente, lo que tenía el muerto, sino la falta de una participación... La elegía se hace así estremecedoramente verdadera. Esta constante interferencia de la mujer desaparecida y la llaga producida por el violento desgarro de la separación, está bien patente y expresada de forma realmente original.[18]

Concluye el crítico: «Lo hasta ahora verdaderamente claro, ilustrador, en esta introducción a la *Comedia del viudo* es la falta, *stricto sensu*, de un valor dramático. Es tan sólo un rico venero de poesía... Pero, ¿y la comedia?».[19] La pregunta sorprende mucho al lector, precisamente por haber apreciado el crítico con tan fina sensibilidad «el aire intimista» peculiar en el duelo del viudo. En las *Coplas* de Jorge Manrique la muerte trae nostalgia y tristeza al corazón, pero al dolor por la separación en la Tierra se sobrepone la visión serena de la unión sublime en el Cielo. La muerte del Maestre se acepta así como el galardón supremo que la Bondad Divina concede al hombre, como la verdadera vida gloriosa:

MUERTE

... claro varón
.....
esperad el galardón
que en este mundo ganastes
.....
partid con buena esperanza
que esta otra vida tercera
ganaréis.

MAESTRE

... mi voluntad está
conforme con la divina
para todo;
y consiento en mi morir
con voluntad placentera
clara y pura.
.....

EL POETA

Así con tal entender,
todos sentidos humanos
conservados,
cercado de su mujer,
y de sus hijos e hermanos
y criados,
dió el alma a quien se la dió
.....
que aunque la vida perdió,
nos dejó harto consuelo
su memoria.[20]

---

18 Ibíd., p. 9.
19 Ibíd., p. 11.
20 *Coplas por la muerte de su padre.*

La actitud del viudo en la obra de Gil Vicente es drásticamente distinta, como lo observó bien ya Stern: «tone of acute despair... in sharp contrast to the calm resignation of Rodrigo Manrique in the face of death and the son's sadness but full acceptance of it».[21] El viudo no expresa sólo su «dolorido sentir» por el «violento desgarro de la separación», sino que protesta con intensa vehemencia contra los estragos de la muerte que él considera incomprensibles e injustos. El recuerdo de las grandes virtudes de su difunta esposa, meritorias del premio Divino, no consuela en absoluto su espíritu, sino que le hace mucho más dolorosa la ausencia, mucho más horripilante la soledad. En este momento, la desaparición de la esposa representa para el viudo tan sólo el triunfo total de la muerte aniquiladora de la vida y de la felicidad. En el vacío espantoso en que lo ha dejado la muerte, ¿qué futuro cabe imaginar? Después del «cese» de esa bella «armonía habitual» que era su vida conyugal, ¿qué razón puede ya haber para seguir viviendo? El viudo cae en la más honda desesperación. No puede, no quiere conciliarse con el destino que le ha arrancado a su querida esposa de manera tan cruel. Más que el ¿por qué? que todo ser humano lanza al Cielo, al tener que confrontarse con una terrible tragedia personal, en las palabras del viudo hay una vehemente protesta, una abierta disconformidad con la Providencia Divina que ha determinado la incomprensible e injusta destrucción de lo que más honraba la obra de Dios en la Tierra. En todo esto no hay sólo «un rico venero de poesía», sino también una patente situación conflictiva entre el hombre y su Creador, una de las más graves, aunque humanamente comprensible, que el espíritu cristiano de Gil Vicente podía concebir. Este hecho, en primer lugar, determina que el monólogo del viudo sea, esencialmente, un intenso drama interior, mientras que las *Coplas* de Jorge Manrique representan una conmovida evocación lírica, a pesar de todas las semejanzas.

---

[21] Reseña de la edición de Zamora Vicente de *La Comedia del viudo*, p. 361.

El concepto de lo dramático que tiene Zamora Vicente —compartido por muchos críticos literarios— nos resulta demasiado rígido y estrecho. ¿Por qué no puede haber acción dramática, sin movimiento físico? La palabra sola, según se demuestra en muchas obras teatrales y literarias de todas las épocas, es capaz de crear situaciones dramáticas muy intensas. Percatándose, obviamente, de que esto ocurre con gran frecuencia en las obras de Gil Vicente, Leif Sletsjöe hace esta interesante advertencia a sus lectores:

> o termo «dramático» para mim pode significar... A nervatura p. ex. dum diálogo (ou até dum monólogo) resultante do valor e da vivacidade das réplicas, e dos seus elementos contrastantes, elementos estes que podem aprofundar-se e desenvolver-se mutuamente, de modo a fazer com que a peça (embora ainda possua muito poca acção) capte instintivamente o interesse dos assistentes.[22]

Son muy pertinentes estas observaciones, en particular, para la escena siguiente de la *Comedia del viudo,* en que un fraile viene a consolar al desesperado viudo, reprendiendo su actitud y aconsejándole adoptar otra, en un diálogo a momentos muy vivo, y al que Zamora Vicente, siempre fiel al concepto que hemos dicho, también niega, injustamente, categoría dramática: «El drama, sin aparecer... Lo cierto es que sigue [la obra] sin acontecer nada, sin plantearse conflicto alguno».[23]

«Vem hum Frade a consolar ho viuvo, e diz»:

La gloria y consolación
de Aquel que es Padre Eternal
sea en vuestro corazón,
porque tenéis gran razón
de llorardes vuestro mal.

VIUDO

¡Oh mi padre espiritual,
cuán mortal
hallaréis a vuestro amigo!
Por amparo y por abrigo
lloro tal.
Tal que nacer no debiera,
pues sabéis cómo perdí
mujer tanto a mi manera.

---

[22] *O elemento cénico em Gil Vicente* (Lisboa: Casa Portuguesa, 1955), p. 18. Ver también nuestras consideraciones de este problema dramático en «El teatro religioso de Gómez Manrique», *BRAE,* 1977, LVII, cuaderno CCXII, pp. 353-400.

[23] *La Comedia del viudo,* «Introducción», p. 16.

FRAILE

Quien perdió tal compañera
que llore, digo que sí.

VIUDO

¡Oh cuán amiga de mí!

FRAILE

Bien lo ví.

VIUDO

¡Oh mi vida trabajada!
¡Ay de mi alma penada,
y ay de tí! (p. 44).

«Tristeza, fuerza es tenella» (p. 45) por la muerte de una persona querida y buena. Cristo lloró por la muerte de Lázaro. Sin embargo, a esta tristeza debe sobreponerse la aceptación serena de la Voluntad Divina que nos hace nacer «para acabar... unos tarde, otros temprano» (p. 44); al dolor debe seguir el gran consuelo de que la virtuosa difunta ha sido llamada para recibir el premio de su Creador; el corazón debe así llenarse de «placer» por la «dulce vitoria» (p. 45) lograda por la persona amada:

Y los que mueren honrados,
como acá vuestra mujer,
contritos y confesados,
¿qué hace luto menester?
Lo que, hermano, habéis de hacer,
ha de ser:
a Aquel dador de las vidas
dalde gracias infinitas
con placer.

Los que mueren por la ley
mueren con dulce vitoria
por su ley y por su rey:
sólo con *memento mei*
son sus ánimas en gloria.
Su muerte es tan notoria
de memoria,
que el luto desbarata;
mas antes la ascarlata
es meritoria (p. 45).

«Mihi vivere Christus est, et mori lucrum»: El consuelo que el fraile da al viudo radica en el cristianismo evangélico de todos los tiempos, del mismo modo que es de todos los tiempos la angustia y la desesperación que el hombre experimenta al enfrentarse con la muerte. Por esta razón nos parece que necesita calibrarse la opinión de Zamora Vicente, según la cual el lamento del viudo sería una expresión del mundo viejo, mientras que el consuelo del fraile representaría una actitud nueva.[24] En efecto, ¿no es quizá cierto que la actitud del

[24] Nos habíamos acostumbrado, con el anterior planto encomioso del viudo, a vernos en un mundo viejo, interpretado con resonancias personalísimas, de una delgadez extraordinaria, pero viejo: el de la poesía medieval de la muerte... Al tropezarnos con este fraile consola-

viudo, en cuanto *protesta* contra la muerte, es más bien característica de los tiempos nuevos del Renacimiento? Baste recordar algunos poemas de Petrarca o la *Egloga I* de Garcilaso, en que Nemoroso llora la muerte de Elisa, con disposición espiritual y con acento muy parecidos a los que se aprecian en el «dolorido sentir» del viudo de Gil Vicente.[25] ¿No se explica quizás el consuelo del fraile —viejo consuelo evangélico—, al menos en parte, precisamente por el hecho de que aquel mundo nuevo, tan aferrado a lo transitorio de la vida,

---

dor, podíamos pensar que también un mundo de desengaño, de poesía llena de valores tradicionales... sería la natural y esperable. Y sin embargo no es así. Hay algo más. Este fraile da un salto en el tiempo y se nos coloca, en agrio contraste con lo medieval heredado, en el centro mismo de una actitud espiritual nueva, reformista, de un cristianismo interior... un mundo espiritual muy afín al erasmista (Ibíd., p. 11).

[25] ¡Oh bien caduco, vano y presuroso!
.....
¡Oh miserable hado!
¡Oh tela delicada,
antes de tiempo dada
a los agudos filos de la muerte!
Más convenible fuera aquesta suerte
a los cansados años de mi vida,
que es más que el hierro fuerte,
pues no la ha quebrado tu partida.
¿Do están ahora aquellos claros ojos...?
.....
Aquesto todo ahora ya se encierra
por desventura mía,
en la fría, desierta y dura tierra.
¿Quién me dijera, Elisa...
.....
que había de ver con largo apartamiento
venir el triste y solitario día
que diese amargo fin a mis amores?
El cielo en mis dolores
cargó la mano tanto,
que a sempiterno llanto
y a triste soledad me ha condenado;
y lo que siento más es verme atado

estaba muy necesitado de él? Las palabras del fraile representaban así una «novedad» sólo para los que desconocían el Evangelio o para los que vivían temporalmente olvidados de él —muchos, sin duda, en toda sociedad y en toda época. Sin embargo, si por erasmismo entendemos el vigoroso y fervoroso esfuerzo de renovar en el mundo moderno la imitación de Cristo, la fe sincera, interior, indiferente a las meras manifestaciones exteriores, la observación de Zamora Vicente, según la cual la actitud del fraile se revela afín al erasmismo, nos resulta como una definición muy precisa:

> Todo el repetido insistir sobre la necesidad de una piedad interior, tan certeramente expuesta en el final de la regla V del *Enquiridión*... nos acude a la memoria... La actitud erasmiana de, sin condenar las costumbres piadosas ni las ceremonias visibles, si considerarlas inferiores al sacrificio espiritual.[26]

Para apreciar mejor la validez de estas observaciones reproducimos también las siguientes palabras que el fraile dice al viudo:

Tristeza, fuerza es tenella,
y lo al son desvaríos;
y algunos bien sin ella
publican la su querella,
en hábito de judíos:
son unos usos vacíos,
y muy fríos,
y yerra quien lo consiente:
que quedó de la semiente
de gentíos.

Quitad el luto de vos
y esos paños negregosos;
que cierto sabemos nos
negar los hechos de Dios
todos los que están lutosos.
Que se muestran soberbiosos
de quejosos,
cargados de paños prietos,
repugnando los secretos
gloriosos (p. 45).

---

a la pesada vida y enojosa,
solo, desamparado
.....
¡Ay muerte arrebatada!
Por ti me estoy quejando
al cielo, y enojando
con importuno llanto al mundo todo.
.....
y tú, rústica Diosa, ¿dónde estabas?, etc.

(*Obras completas*, Madrid: Castalia, ed. E. L. Rivers, 1964, pp. 77-82).

[26] *La Comedia del viudo*, «Introducción», pp. 14-15.

Además del *Enquiridión* que menciona Zamora Vicente, el lector recuerda también el tratado *Preparatio ad mortem* y el famoso coloquio *Funus*. Como es sabido, en estas obras Erasmo trata, específicamente, el tema que anima también los versos citados arriba.

A diferencia de Zamora Vicente, quien encuentra sólo en la intervención del fraile una analogía con el pensamiento de Erasmo, creemos que la *Comedia del viudo* entera revela una orientación espiritual que es afín al erasmismo. Así, la actuación del amargado y resentido compadre, después de salir de la escena el fraile, no es para nosotros, de ningún modo, «un buen escape de Gil Vicente para hacer olvidar rápidamente la posible impresión escandalosa de las anteriores opiniones religiosas».[27] Todo lo contrario: El compadre tiene la función importante de dar el debido contorno al problema fundamental:

«Ve hum seu cõpadre visitalo [al viudo], e diz»:

¿Qué haces, compadre amigo?

VIUDO

Lo que quiere la tristura,
sin mujer y sin abrigo.

COMPADRE

Bien trocara yo contigo.
si supiera tu ventura,
que tengo mujer tan dura
de natura,
.....
Gran invidia te he, compadre,
sin medida.
A la fe, dígote, amigo,
que te vino buena estrena:
eso haga Dios comigo.
.....
¡Si yo tengo un animal,
pese a tal,
y una sierpe por mujer,
y por más mi daño ser
es inmortal!

Tanto monta dar en ella,
como dar nesa pared:
cuanto más riño con ella,
tanto más se goza ella.
.....
cuanto más se pon de arreo,
está más fea.
Ella, por darme esa paja,
mete la calle en revuelta;
seso, ni sola migaja;
dueña que se volvió graja,
y anda en el aire suelta:
hállola muy desenvuelta
en dar vuelta
dende lo bueno a lo malo:
.....
Si algo estoy de placer,
dice qué yerba he pisado;
si triste, quiéreme comer.
Yo no me puedo valer;
así me trae asombrado.
.....
Miente que es cosa espantosa.
¡Oh cuántas mentiras pega!
Muy porfiada y temosa,
soberbia, invidiosa,
siempre urde, siempre trasfiega.
Su lengua siempre navega

[27] Ibíd., p. 16.

como pega,
para todo mal ardida:
si se halla comprehendida,
luego niega.
.....
Porque es plaga
que desque la recebí,
bien pueden decir por mí
«el marido de la draga».
No hay quién me deshaga
tan gran llaga,
de toda paz enemiga,
.....
Yo no la puedo trocar,
yo no la puedo vender,
yo no la puedo amansar,
yo no la puedo dejar,
yo no la puedo esconder,
yo no le puedo hacer
entender,
sino que es ella una rosa,
y que está muy desdichosa
en mi poder, etc., etc. (pp. 47-50).

Vistas aisladamente, las afirmaciones del compadre son cómicas, sin duda («marido de la draga», etc.), pero el conjunto de lo que dice no nos impresiona como «una larga y divertida serie de invectivas... [con] valor de caricatura jovial... [para producir] un irrefrenable regocijo de los espectadores».[28] Obsérvese el hecho importante de que el viudo y sus hijas intervienen repetidas veces, reprendiendo severamente al rencoroso y deslenguado compadre:

¡Mirad vos qué cosa aquella!
.....
¡Oh, qué mala condición!
.....
Mas habla de ti Nerón
y parécete muy mal.
.....
Oh, callá; no digais eso
que es mucho gentil mujer.
.....
¿Por qué deshonráis ansí
vuestra mujer?, etc. (pp. 47-49).

En efecto, se hace patente que las terribles invectivas del compadre indignan, entristecen y deprimen al viudo y a sus hijas, porque, como a personas virtuosas y buenas, la ofensa al prójimo les duele mucho «como si fuera de sí» (p. 43). El viudo lo dice expresamente:

Según va sin conclusión
essa razón
tu estás fuera de tí
y aumentas más en mí
la pasión (p. 47).

---

[28] Ibíd., pp. 17 y 19. Por las razones que exponemos a continuación, no coincidimos con Zamora Vicente en que el compadre debe considerarse como un germen «de la contrafigura del gracioso en el teatro clásico» (Ibíd.) ni con Stern, quien caracteriza a este personaje como «comic character» (Reseña de la edición de T. Hart de las *Obras dramáticas castellanas, Hispanic Review,* 1964, XXXII, No. 2, p. 165).

Es también significativo que antes de acabar el compadre su arenga, el viudo se aparta de él,[29] diciendo que quiere ir a rezar a la tumba de su esposa, lo cual es seguramente la verdad. Sin embargo, teniendo en cuenta cómo lo afecta el compadre, no debe haber duda de que el viudo ha llegado al extremo de su tolerancia. El autor pone de relieve el hecho de que entre el compadre y su esposa no hay ni hubo nunca un sentimiento de calor humano, sino tan sólo rencores, odios, intenciones atroces y terribles deseos de castigo y venganza que convirtieron su matrimonio en horrible pesadilla para ambos. Es así lógico que el compadre envidie la viudez de su vecino y que se regodee con el deseo mórbido de ver a su mujer en el catafalco, tributada por él con grotescas pompas fúnebres:

No quiso mi desventura,
tan escura,
que estotra fuera tras della:
que yo le hiciera una bella
sepultura.

Y le hiciera rezar
las horas de los dragones;
y le hiciera cantar
las misas so el altar,
alumbradas con tizones,
ofertadas con melones
badiehones,
todos llenos de cebada,
por incienso una ahumada
de bayones (p. 50).

La comicidad del léxico no oculta la escalofriante, diabólica disposición del rencoroso compadre.

Ahora bien, ¿no indican quizás las reacciones graves y sensatas del viudo y de sus hijas —con las cuales se identifica de seguro el lector— como también los demás detalles significativos, que con la actuación del compadre el autor no se propuso simplemente intercalar una escena de farsa vulgar, de nula importancia para la «verdadera» acción de la obra? De manera muy reminiscente de las características oposiciones entre el bien y el mal, entre lo sensato y lo ridículo de los *Coloquios* erasmianos, el terrible y grotesco matrimonio del compadre sirve de contraste significativo, esencial, al del viu-

[29] Zamora Vicente sugiere que el viudo sale junto con el compadre, después de haber éste terminado su arenga (Ibíd., p. 51). Sin embargo, el texto indica que el viudo sale primero: «Yo me voy ora a rezar» (p. 50).

do en la obra de Gil Vicente.[30] Sirve seguramente como materia de reflexión al viudo. Escuchando, con pena y asombro a la vez, el bilioso ataque del compadre, aquél sin duda concluye que la vida puede ser una destructora aún más despiadada que la misma muerte. Separado de su esposa por el odio, de manera tan irrevocable y total, ¿no está quizás el compadre viviendo una efectiva y horripilante viudez? La tumba separa los cuerpos, el odio separa y aniquila todo, los cuerpos y las almas. En la mente del viudo empieza a incidirse la diferencia radical entre la muerte física y la muerte del sentimiento y del espíritu. ¿No es el sentimento quizás, únicamente, lo que determina la permanencia o la caducidad del amor? A esta pregunta el viudo dedica ahora toda su meditación.

Algunos críticos consideran la comparsa del compadre como una escena de farsa, seguramente también por el hecho de que es muy breve y de que se acaba de repente sin otras referencias a ella en el resto de la obra. En este manejo particular de la escena hay para nosotros un gran acierto de técnica dramática. Considérese lo siguiente: el matrimonio del compadre es un campo espantosamente desolado, donde sólo crece la yerba mala del odio; un campo yermo, sin futuro... ¿Se podría dramatizar mejor esta idea que por la brusca y total desaparición del compadre del escenario? El futuro pertenece al amor genuino del viudo.

Antes de separarse del viudo, el buen fraile le aconseja que se dedique a las hijas con aún mayor fervor paterno:

> Vuestras hijas consolad
> con gracia muy amorosa[31] (p. 46).

El viudo comprende su gran responsabilidad por la educación

---

[30] Ver, por ejemplo, el coloquio *Funus*, en que se comparan dos maneras drásticamente diferentes de vivir y de prepararse para la muerte (*Opera Omnia*, Lugduni, P. Vander Aa, 1703-1706, I, pp. 810-817).

[31] El consejo del fraile recuerda el del agonizante Cornelius a su mujer en *Funus* (*Ibíd.*, pp. 816-817).

y la felicidad de las hijas. A éstas recuerda —es el mejor consejo de que dispone— la virtud y la bondad de su esposa y madre difunta:

Lo que más desasegura
mi holgura,
temer daño que se os siga,
esto haze mi fatiga
más escura.
.....
Acuérdeseos la honestidad
y claridad
de vuestra madre defunta,
y en tanta bondad junta
contemplad (p. 46).

Ya en su primera aparición en la obra, Paula y Melicia dan prueba de poseer las mismas virtudes que embellecían la personalidad de su madre. A la maledicencia del compadre reaccionan con gran indignación, defendiendo a la injuriada esposa, como si ellas mismas fueran las víctimas del ataque:

Oh, callá; no digáis eso,
que es mucho gentil mujer, etc. (p. 48).

Es importante recordar una de las cualidades de la difunta madre y esposa que el viudo destacó con gran elogio:

Envidia ni parlería
jamás la sentí ni oí
y si mal de alguien oía,
disculpaba y respondía
como si fuera de sí (p. 43).

Amor al prójimo, caridad cristiana... El autor nos hace comprender que a Paula y Melicia animan estos mismos sentimientos cuando acogen en su casa a Don Rosvel. Este, según se nos informa en la acotación escénica, «se namorou destas filhas do viuvo, e porque nam tinha entrada nem maneyra pera lhes falar, se fez trabalhador ignorante e fingio que o arrepeleream na rua, e entrou acolherse a sua casa» (p. 52):

PAULA

¿Qué buscas?

MELICIA

¿Dónde eres?
.....
¿Tienes padre o madre tú?
.....

ROSVEL

Ya mi padre se ha morú;
.....

PAULA

¿Y tu madre?

ROSVEL

Acá quedó:
Con un fraile está a soldada
muy valiente;
lugo la vestió y le dió
una faja colorada
de presente.
.....

VIUDO

¿Qué lugar
es el tuyo?

ROSVEL

No es mío, que es de un crigo,
y no tengo de negar
que no es suyo (pp. 52-53).

Aunque todo esto es una invención de Don Rosvel, las hermanas no lo saben y sienten una gran compasión por el «pobre mozo», huérfano de padre, abandonado por la madre y víctima de un falso y despiadado fraile, quien le ha deshonrado la familia y robado su lugar. El viudo y sus hijas aceptan la veracidad de este terrible desastre sin vacilar, sin dudas, seguramente por considerarlo como fenómeno muy común y corriente en su sociedad —fino rasgo satírico de Gil Vicente—.[32]

---

[32] En la discusión sobre la afinidad que la actitud del fraile revela con el erasmismo se hace patente la vacilación de Zamora Vicente frente a la «inmensa autoridad» de Bataillon, quien, como es sabido, niega la influencia de Erasmo en las obras de Gil Vicente:

> *Es verdad, y totalmente clara, que el erasmismo no produce alteración alguna sobre el mundo dramático de Gil Vicente,* pero creo que esta breve intervención del religioso en las tablas supone, por lo menos, un reflejo de determinada actitud espiritual, que ha de ser tenida en cuenta, siquiera como una manifestación de pulso histórico. *No se trata de bromear con más o menos agudeza sobre las bulas, los jubileos, la cruzada, los hábitos de los cardenales, de los frailes o del Papa...* [subrayado nuestro] (*La Comedia del viudo,* «Introducción», p. 16).

Teniendo en cuenta esta distinción, puesta de relieve a menudo por Bataillon, Zamora Vicente encuentra en las referencias de Don Rosvel al «crigo» tan sólo «una crítica anticlerical cotidiana» (Ibíd., p. 13), un «bromear», en suma, «con más o menos agudeza». Sin embargo, ¿no resulta quizás muy extraño que el mismo autor en la misma obra revele en un determinado momento una profunda preocupación —reconocidamente afín al erasmismo— por la fe interior, verdadera, y en otro, en que se destaca una burda transgresión contra la genuina vida cristiana, lo haga tan sólo para «bromear»? ¿No se menosprecia quizás la consistencia del pensamiento de Gil Vicente? Creemos que cabe hacer una crítica importante a la monumental y magnífica obra de Ba-

Al sentimiento de caridad, que les dicta ofrecer abrigo al desamparado, se une desde el principio una evidente simpatía por el joven extranjero. Toda la familia intuye que su llegada pronostica algo extraordinario:

VIUDO

Habémoslo menester
como el pan que nos mantiene.

PAULA

Es bien mandado.

MELICIA

Servicial debe de ser (p. 54).

Zamora Vicente ha captado con gran sensibilidad este momento: «Y en ese instante de quietud, de giro hacia adentro [reflexiones del viudo y sus hijas sobre la muerte de su esposa y madre], Don Rosvel, el héroe, aparece, súbita explosión de alboroto y movimiento».[33] Sí, Don Rosvel hace entrar otra vez «el olor de la retama», el frescor de la vida, al hogar ensombrecido por la visita reciente de la muerte:

VIUDO

Muy buena dicha nos vino

PAULA

Viénenos como hecho al torno (p. 55).

Don Rosvel se pone al servico de la famila como criado, labrador y pastor del ganado. Acepta con sumo placer y como

taillon sobre Erasmo y España: el ilustre erudito se resiste excesivamente a reconocer la seriedad del pensamiento y la preocupación moral tras la expresión cómica de varios importantes escritores del siglo XVI. En nuestro libro *El pensamiento humanístico y satírico de Torres Naharro* hemos expresado con cierta frecuencia la misma reserva (ver vol. I, pp. 69-80). Afirmar —por influjo de Bataillon— que «es verdad totalmente clara que el erasmismo no produce alteración alguna sobre el mundo dramático de Gil Vicente...» nos parece muy apresurado, demasiado categórico, cuando menos, y, posiblemente, equivocado de raíz. Se han hecho ya bastantes intentos para explicar la posible influencia de Erasmo en Gil Vicente, pero el problema queda todavía en espera de una satisfactoria solución, según nosotros.

[33] *La Comedia del viudo*, «Introducción», p. 23.

gran honor cualquier tarea que se le encargue, por más indecorosa que parezca:

VIUDO

Limpia el establo primero,
y lleva el estércol luego
al linar.

ROSVEL

Que me place, eso quiero (p. 63).

La absoluta y cariñosa lealtad y la alacridad de espíritu de Don Rosvel pronto crean una atmósfera risueña y serena en la casa del viudo:

MELICIA

¡Oh, cómo es tan placentero! (p. 56).

Cuando las hermanas se revelan abiertas a los estímulos afectivos de Don Rosvel, éste les declara su amor sincero y profundo, sin vacilar:

dambas vi, por mi tristura
.....
soy quien arde en vivas llamas,
pastor muy bien empleado
.....
No quiero sino miraros,
no quiero sino serviros,
.....

El amor es tan podroso,
que me trujo a la dehesa.
.....

PAULA

Más es esto que pastor (p. 57).

¡Más es esto que lealtad, simpatía y amistad! Al revelar Don Rosvel su amor, las hermanas también lo descubren ya presente en sus propios corazones: maravilloso mutuo descubrimiento que llena las almas de éxtasis inefable. Como observa bien Zamora Vicente, Paula y Melicia tienen una «aguda percepción de lo escondido detrás de las ropas modestas» de Don Rosvel, pero reaccionan con «buen sentido... cautelas y precauciones» [34] a la declaración amorosa de Don Rosvel:

no matéis al pecador
de mi padre.
.....

queréis ser deshonrado
por tan pequeña contía (p. 58).

[34] Ibíd., p. 25.

La imagen de la madre vuelve otra vez a la mente del lector: Honestidad, recato, discreción... Sin embargo, por estas mismas virtudes desechan pronto después toda vacilación, toda duda acerca de la personalidad y de las intenciones de Don Rosvel. ¿No ha quizás aceptado éste, hombre de alta alcurnia, el mayor sacrificio, por el único deseo de servir a ellas?

hacedme vueso porquero
.....
y el afán de mi labor
por vos, muy hermosas damas,
es paraíso (pp. 59 y 61).

¿No ha demostrado quizás Don Rosvel su amor, de manera aún más persuasiva y conmovedora, al reiterar su determinación de seguir sirviéndolas, aun cuando el padre reveló el «casamiento muy real» que había concertado para ellas? ¿No lloró Don Rosvel, con lágrimas del corazón, al oír la triste noticia de este proyectado casamiento?

PAULA
De veras es namorado.

MELICIA
Luego pareció en él
su querer.

PAULA
Pues no es de los fingidos (p. 64).

Al querer casarlas, el padre tiene las mejores intenciones, claro está. pero él no conoce todavía los sentimientos de las hijas. Por dictado del corazón y de la razón, Paula y Melicia determinan corresponder al amor sincero y fervoroso de Don Rosvel:

no tomemos maridos
hasta que él de su gana
haya alegría.
No hagamos sin razón
a quien de amores nos trata
en tanta fé (p. 64).

Sin embargo, ¿de cuál de las dos está de veras enamorado Don Rosvel?:

PAULA
¿Por cuál de nos lo habéis vos?

ROSVEL
Dos amores se juntaron
contra mí.
Los males de dos en dos
mi cuerpo y alma cercaron,
cuando os ví.
De dos en dos los dolores,
dos saetas en mi siento,
y me hirieron.
¡Ay, que juntos dos amores
en un sólo pensamiento,
no se vieron! (p. 62).

Cuando debe elegir a una de las hermanas para casarse con ella, Don Rosvel titubea, duda, sufre... Pide al rey Don Juan —espectador de la representación teatral— que decida por él. El rey elige a Paula, por ser la hermana mayor. Sin embargo, la felicidad que Don Rosvel debiera experimentar en este momento por el próximo casamiento con Paula no se manifiesta en absoluto, porque la decisión del rey significa, simultáneamente, que va a perder a Melicia:

> Heme aquí en otra muerte
> que peno ansí como ansí
> por Melicia (p. 66).

Claro está, en igual estado de ánimo se encontraría Don Rosvel, de haber escogido el rey a Melicia. Afortunadamente, aparece en aquel mismo instante Don Gilberto, el hermano de Don Rosvel, quien resuelve de inmediato el dilema:

> DON ROSVEL
>
> Hermano, yo te requiero
> por la mucha virtud dellas,
> que nos casemos con ellas
> .....
> *Amparemos y honremos*
> *huérfanas tan preciosas*
> *que en las cosas virtuosas*
> *son extremos*
> .....
> *Toma esta por mujer,*
> *y a mí darás la vida*
> .....
>
> DON GILBERTO
>
> *Como a hermano especial*
> *lo quiero hacer*
> [subrayado nuestro] (p. 67).

Se celebran fiestas para exaltar los extraordinarios amores y hay regocijo general por la feliz doble boda:

> hermosas son entrambas
> lo más que yo nunca ví
> .....
> nunca tan lindos amores
> yo jamás contar oí
> .....
> Este sancto sacramento
> magníficos desposados
> es precioso ayuntamiento (p. 69).

Los críticos han manifestado una reacción muy negativa a esta complicación de la trama y, en particular, a su resolución, que consideran muy artificiosa. Es sugestiva y represen-

tativa la siguiente opinión de Zamora Vicente, quizás el exegeta más entusiasta de la *Comedia del viudo:*

> Como vemos, en lo que se refiere al conflicto amoroso de la *Comedia,* el candor primitivo es bien ostensible. Primero, la inexperiencia o la torpeza de no centrar la pasión en una pareja aislada, sino en esas dos hermanas que la diluyen y complican vanamente. Esa situación es la que acarrea la última, es decir, la aparición de Don Gilberto, hermano de Don Rosvel, llovido del cielo en el instante inaplazable, a fin de que Melicia no quede sin marido. Solución ingenua y oportuna, aceptada sin la menor sombra de extrañeza, sino, al contrario, con un respiro de alivio.[35]

Creemos que el ilustre crítico está empleando aquí unos criterios literarios del todo inapropiados para el estudio de esta obra, porque es evidente, según nosotros, que la *Comedia del viudo* se formula por medio de una expresión dramática y poética esencialmente simbólica, del mismo modo que esto ocurre en casi todas las obras teatrales de Gil Vicente. La actuación de los personajes, que son, ante todo, representaciones del pensamiento y del sentimento, responde así a una lógica dramática muy diferente de la que se espera en el teatro «realista». Nos parece muy evidente que Gil Vicente no aspira en sus obras a la verosimilitud de la situación material cotidiana, sino a la que le sugiere el mundo psicológico, espiritual, del hombre y una particular noción filosófica y poética de la vida.[36]

---

[35] Ibíd., p. 27.

[36] Como es sabido, el intento de T. Hart de interpretar varias obras de Gil Vicente en un sentido alegórico ha sido criticado muy severamente por varios críticos (María Rosa Lida, I. S. Révah, Spitzer, Stern...). No es este el lugar para considerar este complejo problema con el detenimiento necesario. Lo haremos al analizar el *Auto de la Sibila Cassandra.* Sin embargo, queremos dejar constancia de nuestro acuerdo esencial con el acercamiento de Hart, que consideramos el *único pertinente* y *acertado* para comprender el significado de muchas (no todas) obras del genial poeta. Los acercamientos de los críticos de Hart no nos han revelado «mejor» la verdad. Digamos, por el momento, que para nosotros no hay en absoluto una mutua exclusividad

Hay diferencias significativas entre las dos hermanas. Ya Zamora Vicente advirtió que: «El buen sentido receloso, bañado en cautelas y precauciones, habla por boca de la mayor... empieza a perfilarse la voz de Paula... alerta», quien «será la que abra rutas, ponga luz», etc.[37] En efecto, en los encuentros de las dos hermanas con Don Rosvel, es Paula principalmente la que se encarga de expresar los sentimientos y las preocupaciones de ambas. A Melicia retrata el autor como doncella dulce, tímida y confiada por completo en el buen tino de su hermana. Paula y Melicia, conjuntamente, nos sugieren la mujer ideal: virtud y belleza perfectamente armonizadas. Nos parece obvio que con las dos hermanas Gil Vicente da forma dramática al mismo concepto del amor que se aprecia en este famosísimo soneto de Dante:

Due donne in cima de la mente mia
venute sono a ragionar d' amore:
l'una ha in sé cortesia e valore,
prudenza e onesta in compagnia;

l' altra ha belleza e vaga leggiadria,
adorna gentilezza le fa onore:
e io, merzé del dolce mío signore,
mi sto a piè de la lor signoria.

Parlan belleza e virtù a l'inteletto,
e fan quistion come un cor puote stare
intra due donne con amor perfetto.

Risponde il fonte del gentil parlare
ch' amar si può bellezza per diletto,
e puossi amar virtù per operare.[38]

---

entre lo alegórico o lo teológico, expresado en términos complejos por el autor, y la eficacia de la obra como teatro. Nos parece, sin embargo, acertada la crítica que Stern hace a Hart, por el excesivo énfasis que éste suele poner en lo primero, *a expensa de lo segundo*: «his emphasis on the allegorical and theological meaning virtually precludes a discussion of the plays as theatre» (Reseña de la edición de Hart de las *Obras dramáticas castellanas*, p. 165). En nuestro propio estudio tratamos de no olvidar nunca el teatro.

[37] *La Comedia del viudo*, «Introducción», pp. 25 y 26.

[38] *Le opere di Dante* (Firenze, Società dantesca italiana, 1921), p. 93.

Este poema nos hace comprender mejor que «esas dos hermanas» de Gil Vicente no «diluyen y complican vanamente la pasión» y que la penosa vacilación de Don Rosvel en el momento de deber decidirse por una de ellas no es de ningún modo un mero jugueteo o capricho literario: «un cor puote stare intra due donne con amor perfetto».[39] La repentina aparición de Don Gilberto («como llovido del cielo»), tampoco es, según nosotros, un simple artificio «a fin de que Melicia no quede sin marido». Don Rosvel y Don Gilberto son «hermanos especiales», recuérdese. Esto sugiere una relación parecida a la que hemos visto entre las dos hermanas. Por haberse enamorado perdidamente de Paula y Melicia, Don Rosvel abandonó su hogar y a sus padres. Don Gilberto ha dado la vuelta por «todo el mundo» (p. 66) buscándolo y, al encontrarlo, le dice:

De lloros dolientes
diéronle [a los padres] mil
tus motivos. [accidentes
Están tristes y pensativos,
no sabiendo que es de tí,
y salen fuera de sí
con gemidos (p. 66).

Siempre dentro del contexto conceptual y poético que venimos explicando, ¿no representa quizás Don Gilberto una benéfica templanza, necesaria para equilibrar la pasión siendo así un complemento importante de las cualidades representadas por Don Rosvel? ¿No es aquél —*alter ego* de éste— el tino que se anuncia como guardián nunca muy alejado del sincero sentimiento amoroso?

[39] Los críticos han observado que la pasión amorosa de Don Rosvel se manifiesta en términos del amor cortesano: «Don Rosvel's protestations of love are a repetition of all the hackneyed courtly love clichés of the time» (Stern, Reseña de la edición de *La comedia del viudo* de Zamora Vicente, p. 361). De acuerdo. Sin embargo, ¿cómo se armoniza esta opinión con el hecho de que esta misma tradición amorosa excluye el amor simultáneo por dos personas? «Nemo duplici potest amore ligari» (Andreae Capellani Regii Francorum De Amore Libri Tres, München, Eidos Verlag, 1964, p. 310).

Creemos que nuestra interpretación explica la «contradicción» en *La Comedia del viudo.*

Sin pretensión de haber indicado todos los valores específicos posibles de que el autor quiso dotar a sus personajes-símbolos, nos parece no obstante cierto que con las bodas de las dos parejas de hermanos al fin de la obra se nos muestra que la Virtud, la Belleza, el Amor, la Discreción... se unen en una hermosa relación de fecunda mutua dependencia, realizándose así una sublime armonía.

Hart dice: «El lenguaje de la pieza insinúa que debemos interpretar las bodas... como obra de la voluntad divina», explicando esta opinión del siguiente modo:

> Las bodas, como las que se celebran al final de tantas comedias del Siglo de Oro, simbolizan la vuelta al orden social bajo la protección de Dios. Para el Siglo XVI, dicho orden social, como el propio orden cosmológico, se apoyaba en el principio de la estratificación jerárquica del universo. Pero Don Rosvel ha roto esta ley al abandonar a sus padres, ocultando su propia identidad a fin de casarse con una novia de su propia elección. Al rechazar el puesto que le corresponde dentro del orden establecido, ya no es don Rosvel sino que, hasta cierto punto, deja de existir: «Don Rosvel no quiero ser, ni por sueño, que otro soy des que os vi...». No carece de significación el que el casamiento de don Rosvel coincida con el descubrimiento de su identidad verdadera... Ahora comprendemos mejor la pertinencia de las escenas iniciales. El viudo ha alabado a su mujer por su humildad y obediencia; el fraile ha mostrado la necesidad de aceptar la adversidad como manifestación de la voluntad divina. En ambos casos se trata de la expresión del mismo principio de orden jerárquico, principio muy bien resumido por San Pablo cuando dice que la mujer debe estar sujeta a su marido de la misma manera que éste debe estar sujeto a Cristo... Es patente que la servidumbre de su dama que ha practicado don Rosvel desentona con tal principio. Si conviene que el amante sirva a su dama, es imprescindible que la mujer obedezca a su marido.[40]

Por desgracia, tenemos que disentir de todas estas observaciones. Al abandonar su hogar, Don Rosvel causa tristeza y preocupaciones a sus padres, pero la alusión a este hecho no

[40] *Obras dramáticas castellanas,* «Introducción», pp. XL-XLI.

responde, según nosotros, a la intención de hacer una censura moral del enamorado. El contexto en que esto ocurre nos hace comprender claramente que el autor quiere ofrecernos más bien una medida sugestiva de la pasión de Don Rosvel por las dos hermanas, y esto, claro está, en sentido patentemente admirativo: «¡El amor es tan podroso!». ¿No dijo Cristo mismo que para juntarse con la mujer el hombre abandonaría a sus padres? Tampoco hay indicación de que el autor se haya propuesto plantear en la obra un problema moral, específicamente a base del «rechazo» por parte de Don Rosvel «del puesto que le corresponde dentro del orden establecido». Al declarar el enamorado: «Don Rosvel no quiero ser... otro soy des que os vi», es obvio que se está refiriendo a esa transformación mágica que en el hombre produce el amor. Don Rosvel es un genuino «siervo libre de amor» y los cambios y las abnegaciones que este hecho conlleva para su vida, en el aspecto social, se ponen de relieve en la obra con el único propósito de exaltar la intensidad y la nobleza de sus sentimientos. Es importante tener en cuenta que estos sentimientos van dirigidos a Paula y Melicia, a quienes el autor presenta como dignas, en todos los sentidos, de la mayor admiración de todos:

merece su valor
ser un grande Emperador
su porquero (p. 67).

Decir que el servicio amoroso de Don Rosvel «desentona», porque implica una obediencia impropia del hombre a la mujer y no al contrario, según precepto de S. Pablo, nos parece una observación extraña y, desde luego, sin fundamento. En primer lugar, no es cierto que el viudo exalte a su difunta esposa por humilde y obediente. Lo correcto es decir que la alaba también por obediente y humilde, a la vez que destaca muchas otras virtudes suyas:

Que acordarme su nobleza,
su beldad, su perfección,
sus mañas, su gentileza,
su tan medida franqueza, etc.
(p. 42).

De lamentar el viudo tan sólo la pérdida de una esposa obediente —la interpretación de Hart sugiere esto— todo su duelo nos resultaría más bien banal. Zamora Vicente dice con exactitud que el viudo llora «el cese de una armonía habitual», y es esto lo que da verdadera hondura a su angustia. Suponiendo por un momento que Don Rosvel debiera preocuparse de conseguir para sí una mujer obediente, en vez de rendirle él obediencia, para no transgredir contra esos principios que dice Hart, ¿qué posibilidades le ofrece el autor para ello? Para no cometer el yerro, debe existir una alternativa para evitarlo. Ahora bien, ¿de qué modo y con qué derecho puede Don Rosvel, en su condición de amante y no esposo, exigir a Paula y Melicia una obediencia propia de la mujer casada? ¿No debe Don Rosvel conquistar el corazón de la amada, antes de que pueda beneficiarse de sus otras bondades de mujer y esposa? Sin darse cuenta de ello, Hart mismo se contradice, cuando observa que «conviene que el amante sirva a su dama». ¿No es lo que Don Rosvel hace de manera ejemplar? Ningún indicio hay en la obra de que el autor quiera censurar la «servidumbre» amorosa de Don Rosvel, sea durante el noviazgo, sea en el matrimonio. Esta observación nos parece válida también con respecto al medio que Don Rosvel emplea para entrar en la casa de las dos hermanas y que Hart obviamente considera como gravísimo yerro de conducta, de consecuencias potencialmente catastróficas para el «orden del universo». El príncipe se presenta como rústico a las dos hermanas, porque la propiedad y la honestidad de éstas hace imposible un encuentro directo entre ellas y un extranjero. Por una parte, se nos sugiere con esto que la calidad señoril de Don Rosvel no influiría en absoluto en la actitud de recato de Paula y Melicia. Por otra, se destaca el hecho importante de que Don Rosvel quiere ganarse el amor por su intrínseco valor personal, por sus sinceros sentimientos y por su abnegado y virtuoso esfuerzo. Su decisión de ocultar su identidad se presenta así como estrategia amorosa ingeniosa y *del todo honesta.* Subrayamos estas palabras porque Don Rosvel, como Don Duardos, sólo encubre su identidad exterior, mundana, y no la in-

terior, que es la que de veras cuenta, porque es la única prueba fehaciente de la verdadera personalidad.[41] Los sentimientos de Don Rosvel «porquero» son los de Don Rosvel príncipe. No ocurre así falsificación alguna y el autor destaca como mérito especial precisamente el hecho de que Don Rosvel se atrae a las dos hermanas por su manera de ser como individuo y no por el boato de su título principesco.[42]

La prueba concluyente de que el autor retrata a Don Rosvel como un paladín de un ideal bello y noble y no como un extraviado en pos de ilusiones efímeras y de caprichos indignos e ilícitos, culpable de graves transgresiones contra el orden de la sociedad y del universo, se encuentra en el hecho importantísimo de que en la obra no ocurre ningún arrepentimiento, ninguna expiación del pecado, ningún castigo. ¿No cabe quizás anticipar todo esto, de acuerdo con la misma fórmula de «crimen y castigo» a que recurre Hart, si es que de veras se perpetró una grave transgresión? [43] La conclusión de la obra revela todo lo contrario: Los deseos de Don Rosvel se

---

[41] Estamos, obviamente, en pleno desacuerdo con Hart, quien piensa que Don Rosvel «renuncia a su verdadera identidad» (Ibid., p. XLIII).

[42] En los estudios sobre *La Comedia del viudo* se menciona casi siempre la relación de esta obra con *Don Duardos,* por ocultar los amantes su identidad en ambos casos. Hay parecidos evidentes, pero no se debe exagerar la semejanza, porque también hay diferencias significativas. Las circunstancias y las razones que inducen a los amantes a disfrazarse no son las mismas. Tampoco son idénticas sus funciones en la obra. Las dos obras responden a concepciones artísticas y a intenciones ideológicas muy diferentes. Por esto, nos parece muy arriesgado afirmar, como se ha hecho en efecto con frecuencia, que *La Comedia del viudo* es *seguramente* anterior a Don Duardos, porque «tiene mucho más aguzado [que *Don Duardos*] su encanto de primitivo» (Zamora Vicente, *La Comedia del viudo,* «Introducción», p. 5).

[43] La validez de la teoría de A. A. Parker («The Approach to the Spanish Drama of the Golden Age», (...*Tulane Drama Review,* 1959, pp. 42-59), ha sido comprobada muchas veces en los estudios sobre el teatro del Siglo de Oro. Infelizmente, Hart la emplea de manera errónea en sus consideraciones de la *Comedia del viudo.*

realizan plenamente, asimismo como lo esperó, y esto por la razón específica de que su amor es sincero y abnegado y de que supo valerse de manera ingeniosa y honesta de su estrategia amorosa. Se subraya que Dios mismo lo asistió en sus aspiraciones y empeños:

PAULA	ROSVEL
Dios nos quiso amparar y nos casó	Dios y la ventura quiso y también yo (p. 68).

Estas bodas no pueden simbolizar «la vuelta al orden social», como piensa Hart, porque, según hemos visto, este orden no ha sido perturbado de ningún modo. Sin embargo, en la obra ocurre en efecto una «vuelta», pero, extrañamente, no se ha reparado de manera debida en ella, aunque es de importancia fundamental para el debido aprecio de la *Comedia del viudo.*

Hemos visto que algunos críticos suelen prescindir de aquella parte al principio de la obra en que actúa el viudo, porque piensan que la «verdadera» acción dramática consiste en los amores de Don Rosvel por Paula y Melicia. Resulta sumamente irónica esta actitud, porque, según nosotros, todos los episodios o acciones de la obra tienen la única y específica función de revelar y desarrollar el problema personal, íntimo del viudo, que, en efecto, constituye la acción central de la obra. Con este respecto, ¿no es quizá sugestivo ya el título de la obra? Y ¿no es muy revelador el hecho de que el autor enmarca los episodios amorosos de Don Rosvel y las hijas entre el angustiado lamento del viudo por la muerte al principio y el exaltado y feliz canto del mismo en loor de la vida al fin de la obra?

Loado y glorificado
sea nuestro Dios poderoso
que me hizo tan dichoso
y descansado

Caso bien aventurado
por mi consuelo acaescido,
sin tenello merecido
ni soñado.

Voy a hacello a saber
a mis amados amigos
porque sean los testigos
del placer [subrayado nuestro]
(pp. 68-69).

El estado de ánimo del viudo en este momento no puede caracterizarse simplemente como gratificación y júbilo que experimentaría todo buen padre por el excelente casamiento de las hijas. Sus sentimientos son de orden muy particular, porque surgen de un descubrimiento, de una revelación interior —la verdadera *anagnórisis* de la obra— que transforma radicalmente su añeja visión de la existencia humana y colma su vida de inefable exaltación y placer. En su libro sobre Gil Vicente, Stephen Reckert hace las siguientes observaciones que nos parecen muy interesantes:

> Hay otro triunfo más íntimamente ligado con la continuidad de la vida humana: el del amor. En la *Comedia del viudo* (que se supone escrita a raíz de la viudez del mismo Vicente) el tema amoroso se presenta teñido de otoñales *saudades* que evocan el llamado villancico del marqués de Santillana a sus tres hijas: sólo casando a las suyas vislumbra el entristecido protagonista la posibilidad de una perpetuación delegada.[44]

Aguda intuición del problema fundamental, aunque nos parezca necesario especificarla y calificarla en cierto sentido. Consideramos importante subrayar el hecho de que en la obra no se dramatiza principalmente la preocupación por la continuidad de la vida en sí, en el sentido físico —la afirmación de Reckert nos resulta algo ambigua en esto—, sino más bien la angustia producida por la momentánea convicción de que las más extraordinarias virtudes y los más nobles sentimientos humanos son tan perecederos, tan sujetos a la destrucción total de la muerte como lo es el cuerpo. Al viudo acongoja la muerte de su esposa, ante todo, porque para él representa el fin de una relación amorosa, bella, noble, única. A Dios reprocha la incomprensible destrucción de tal belleza y bondad y el no querer preservar la armónica unión *en muerte*, ya que esto es imposible en vida. La disconformidad del viudo

---

[44] *Gil Vicente: Espíritu y letra*, p. 38.

con la Voluntad Divina, en este momento, es tan estremecedora como en los famosos versos de Antonio Machado:

> Señor, ya me arrancaste lo que yo más quería.
> .....
> Tu voluntad se hizo, Señor, contra la mía.[45]

Convencido, al principio, de que la tumba separa también las almas, que no deja pervivir el sentimiento, el viudo se siente no sólo adolorido de manera indecible, sino también perdido, desorientado, sin razón de ser, como una «flecha sin blanco» [46] y, a la vez, como un blanco sin flecha. Paula y Melicia, frutos del amor, son para el viudo un gran consuelo, y no hay duda de que en ellas siempre busca, aunque inconscientemente, a la esposa desaparecida:

> Cosi, lasso! talor vo cercand'io,
> donna, quanto è possibile, in altrui
> la disïata vostra forma vera.[47]

Sin embargo, en su corazón está enraizada la penosa certidumbre de que el milagro no puede repetirse jamás, de ningún modo. Según hemos ya sugerido, las escenas en que actúan las hijas y Don Rosvel tienen así el propósito específico de mostrarnos cómo el viudo, poco a poco y no sin grandes dificultades,[48] llega a reintegrarse a la vida —con plena sere-

---

[45] «Tres poemas», *Heath Anthology of Spanish Poetry* (Boston, Heath), p. 408.

[46] F. García Lorca, «La guitarra», Ibíd., p. 445.

[47] Francesco Petrarca, *Le rime sparse e i trionfi* (Bari, Laterza - Scrittori d' Italia, 1930), vol. 126, p. 11.

[48] El escepticismo y la vacilación del viudo en todo este proceso se dramatizan, en particular, en la escena en que expresa sospechas respecto a las relaciones de sus hijas con Don Rosvel (p. 68).

Zamora Vicente afirma que en las escenas que siguen al lamento del viudo se nos invita «casi a olvidar todo cuanto el viudo ha oído y monologado en la introducción» (*La Comedia del viudo,* «Introducción», p 22). Pensamos, al contrario, que es absolutamente imprescindible recordar todo lo que preocupa al viudo y todo lo que expresa, para poder comprender la pertinencia dramática de los episodios siguientes, que se estructuran con referencia directa, específica a ello. Sólo así se puede apreciar la coherencia ideológica y artística de la obra.

nidad, paz y felicidad espiritual y también con aceptación agradecida de la Providencia Divina— por el reconocimiento significativo de que Paula y Melicia son dignísimas herederas y perpetuadoras de la belleza y de la virtud de su madre. El cambio drástico de actitud al fin de la obra no ocurre así por una sencilla decisión de resignarse, sino por la clara conciencia, que llena el corazón de inefable felicidad, de que el espíritu bondadoso y bello de la difunta perdura, vive e irradia del cielo sobre la Tierra su puro amor. Las bodas de las hijas revelan la virtud milagrosa de este amor, en toda su magnificencia, pues reencarnan otra unión amorosa, que el viudo creía disuelta para siempre en la nada y que se revela ahora como inspiradora principal de aquéllas. Es en la dicha presente de las hijas, de la cual puede ahora participar por completo, que reconoce, en bella y gráfica expresión de Unamuno, «el esfuerzo del pasado por hacerse porvenir.[49] Al fin de la obra, el viudo comprende que el verdadero amor crea puentes formidables, indestructibles, en el tiempo; que es el arma más poderosa y eficaz que Dios dio al hombre para triunfar sobre la muerte. Ahora sabe que él y su difunta esposa están para siempre «en un amor conservados» (p. 70).[50]

---

[49] Ver: *Ultima lección de Unamuno* (Santander, Clásicos de todos los años, ed. y prólogo de R. Gullón, 1964), p. 29.

[50] Al fin el lector no puede menos de recordar otra vez al compadre, meditando que es éste, con su corazón tan ajeno al amor, el verdadero viudo en esta maravillosa obra.

Se ha sugerido en varias ocasiones (Brito Rebelo, Braamcamp Freire, Queirós Veloso...), especialmente a base de una coincidencia de nombres ficticios y reales, que en la *Comedia del viudo* Gil Vicente dramatiza las experiencias de su propia viudez. Por su parte, el conocido vicentista Oscar de Pratt rechaza, uno por uno, todos los argumentos aducidos a favor de esta hipótesis. Nos parecen muy razonables sus dudas acerca de la autenticidad y relevancia de la documentación pre-

O VELHO DA HORTA: UN AMOR QUIJOTESCO

Do not go gentle into that good night
old age should burn and rave at close of day.

(Dylan Thomas)

Pasó su primavera.

(Fray Luis de León)

En la acotación escénica inicial de la obra se nos informa que el protagonista es «um homem honrado e muito rico, já velho», que anda una mañana «espairecendo» por su huerta, «sendo o seu hortelão fora» (p. 15).[1] Apenas acaba de rezar el *Pater Noster* —hecho significativo, según se verá—

---

sentada por los críticos mencionados arriba, pero de ningún modo su criterio para determinar la experiencia autobiográfica en una obra literaria: «mas, advirtindo que Gil Vicente tivesse realmente pretendido, em qualquer ocasião, dramatizar dois factos importantes da sua vida, ¿não teria o seu génio criador encontrado invencão mais propínqua à verdade ou à lógica dos acontecimientos? (*Gil Vicente: Notas e comentários,* p. 184)».

La consabida distinción aristotélica entre la historia y la poesía nos hace comprender que la «conexão ou concordância» entre ellas —que tan falaz parece al crítico (Ibíd.)— es de orden muy especial. ¿Se puede descartar la *Comedia del viudo* como conmovedora experiencia autobiográfica, por la única razón de que ésta no se expresa con detalles exactos y documentables? Según nosotros, el vuelo libre de la fantasía creadora —la «invenção»— en la *Comedia del viudo* es maravillosamente «propinqua à verdade» y «à lógica dos acontecimientos», que sugiere una extraordinaria experiencia de la viudez.

[1] Nos servimos de la excelente edición de Joaquim de Oliveira, *Humanidade e Grandeza do Velho da Horta* (Lisboa, Ed. da Revista Ocidente, 1963), indicando la página en paréntesis trás la cita.

cuando, de repente, entre las flores percibe la cara de una moza, «bonita como estrela, ũa rosinha de Abril, ũa frescura de Maio» (p. 53). Las palabras que el viejo en seguida le dirige se descargan, acaloradas e incontenibles, como una impetuosa cascada:

Senhora, benza-vos, Deus!
.....
Onde se criou tal flor?
Eu diría que nos céus!
.....
Senhora, meu coração
.....
minha rosa, meu arminho!
Grão fogo de amor me atiça
O minha alma verdadeira!
(p. 26, 27 y 28).

Como ya han observado algunos críticos, las declaraciones amorosas del viejo tienen un inequivocable sabor literario:

Quisiera que eses amores
foram perlas preciosas
e de rubís
o camino por onde is,
e a horta de ouro tal
com lavores mui sutis,
pois que Deus fazer-vos quis
angelical (p. 36).

De hecho, una lectura atenta del texto revela que el viejo, en toda su actuación de enamorado, asume una actitud y un modo de expresarse que son típicos, convencionales, de la literatura amorosa cortesana quiñentista. Según se verá, la función de los elementos cortesanos en *O Velho da Horta* es muy distinta de la que éstos tienen en la fuente inspiradora. Sin embargo, para el propósito de nuestro estudio resulta imprescindible señalar, ante todo, las más significativas correspondencias exteriores:

«Flor que se criou nos céus, meu paraíso, angelical...», llama con gran exaltación el viejo a la moza. Estos atributos apuntan certeramente a la gineolatría o veneración casi religiosa que caracteriza la actitud de todo enamorado cortesano. La moza es sublime, se diviniza, «se escapa, por sus propias perfecciones imposibles en esta tierra, del mundo... *donna ange-*

licata».[2] Incluso la huerta en que ocurrió el encuentro se convierte en la mente del viejo enamorado —según prácticas semejantes en la literatura amatoria cortesana— en lugar sagrado, en único lugar en que ya quiere permanecer, para «fazer trovas» a la amada (p. 46),[3] para poder pensar en ella, a solas:

O senhora!
Como sei que estáis agora
sem saber minha saudade, etc. (p. 42).

Para el amante cortesano es la Ventura, la Fortuna o el Destino lo que determina su amor.[4] En *O Velho da Horta* se hace asimismo patente la actitud fatalista con que el enamorado contempla tanto su encuentro súbito con la moza, como toda su relación amorosa con ella:

O fortuna truinfante!
en forte ponto vos vi
neste pomar!
.....
amor não tem saida (pp. 29 y 33)

Não se pode escusar ser perdido» (p. 46), porque el amor

---

[2] Pedro Salinas, *Jorge Manrique o Tradición y originalidad* (Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1962), p. 26.

[3] Entre muchas otras cosas que los amantes cortesanos acostumbran hacer, Fray Iñigo de Mendoza menciona las siguientes en su poema condenatorio:

Su dançar, su festejar,
sus gastos, justas y galas,
su trobar...

(Citado por Otis Green en su estudio «Courtly Love in the Spanish Cancioneros», *PMLA*, 1949, p. 251).

[4] Otis Green, Ibíd. (p. 292). En la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro declara el enamorado Leriano: «Ordenó mi ventura que me enamorase de Laureola» (Véase la excelente edición de Enrique Moreno Báez, Madrid, Cátedra, 1974, p. 58). Es de gran interés la *Introducción* para el estudio de la novela y del amor cortesano, pp. 11-41. Por las mismas razones recomendamos también la importante «Introducción» de Keith Whinnon en su edición de la *Cárcel de Amor* (Diego de San Pedro, *Obras Completas*, Madrid, Castalia, 1972, II, pp. 7-66).

es todopoderoso, como bien sabe todo amante cortesano. De nada vale la razón contra él:

que amor não quer razão
nem contrato, nem cautela,
nem preito, nem condição,
más penar de coração
sem querela (p. 33).[5]

En efecto, el viejo asegura en varias ocasiones que el amor lo tiene por completo enajenado en sí mismo:

Não fico comigo
.....
Não sei que é, nem que não
.....
não sei que maneira siga,
nem que faça, nem que diga
nem que queira (pp. 40, 46 y 52).[6]

« ¡Penar de coração! » El viejo enamorado concibe su «estado de amor» como «un placer en que hay dolor», en frase inmejorable de Salinas.[7] Se dispone así a aceptar, como verdadero mártir, cualquier pena que le tocare sufrir en nombre de ese amor:

vivo não quero ser
mas cativo
.....
E pois penado
ainda que seja amado,
vive qualquer amador,
que fará o desamado
e sendo desesperado
de favor?
.....
O, marteiros infernais!
(pp. 29, 30-31 y 40).[8]

---

[5] El amor lo que procura
contradize la razón
y lo que el seso assegura
no lo consiente passión.
(O. Green, «Courtly Love in the Spanish Cancioneros», p. 295).

[6] Di, ¿qué faremos al ordenamiento
de Amor, que priva toda señoría,
e rige e manda nuestro entendimiento?
(O. Green, Ibíd., p. 299).

[7] *Jorge Manrique*, p. 14.

[8] Prometo de ser subjeto
al amor y su servicio
.....
ca de cuerpo e coraçón
me soy dado por serviente.
.....
(O. Green, «Courtly Love...», p. 266).

«Cativo» humilde, «siervo libre de amor», el viejo interpreta la reticencia y la perplejidad de la moza, naturalmente, como típico comportamiento altivo de la «belle dame sans merci»:

Quanto mais estais avessa
ma certo vos quero bem
.....
em vosso poder me fino
.....
O sembora matadora,
meu coração vos adora
de vontade! (pp. 37 y 42).[9]

Al contemplar a la moza, quizás en el momento de su más intenso éxtasis, el viejo se entrega a fantasías románticas de una relación amorosa extraordinaria e ilícita —¿no lo son quizás casi todas en la literatura cortesana?—, en circunstancias misteriosas:

quem vos tivesse furtada! (p. 29).

Otras veces, desalentado por la indiferencia de la moza, presiente y desea la muerte:

Na agua olhai vossa figura,
vereis minha sepultura
ser chegada (p. 37).
.....
Oh! quem não fôra nascido,
Ou acabasse de viver! (p. 42).

Se entrecruzan «los pesares y las alegrías, pero de tal modo que el efecto total es, extrañamente, que todo ese penar luce como un favor de la suerte, no como una condena... el amor [vive] entre el gozo y el duelo... entre la vida y la muerte».[10] En cierto momento el viejo confiesa:

---

[9] Señor, ha diez años que so enamorado
de dama muy bella que tiene mi vida,
en todos aquellos jamás fui llamado
para resçebir merced conocida
.....
Tan grande es el bien quan grande es el mal,
porque ésta es la ley perfecta del amor.
(O. Green, Ibíd., p. 267).

[10] Pedro Salinas, *Jorge Manrique*, p. 16 y 18.

O caso é: so meus días,
em tempo contra razão,
veio amor sobre tenção,
e fez de mim outro Mancías
(p. 50).
[Subrayado nuestro]

El verso subrayado debiera servir de complemento conclusivo a todos los pasajes que hemos reproducido arriba —y a otros muchos que omitimos para no ser prolijos—, con la intención de demostrar que el viejo se comporta como típico amante de la literatura cortesana.[11]

Ahora bien, al observar que el habla del viejo hace recordar la lírica de los poetas quiñentistas, algunos críticos suelen enjuiciar este hecho de modo condenatorio, porque piensan que Gil Vicente está «ainda, nesta peça, contaminado pelos conceitos petrarquistas vigentes na lírica amorosa do seu tempo, cujo abuso êle mesmo acaba por satirizar, 20 anos mais tarde, na *Romagem de Agravados*... a lírica interlocução do velho apaixonado [está] contagiada pelo gôsto das antítesis e pelo conceito».[12] Teniendo en cuenta la opinión casi unánime de la crítica —y del propio Spina—, de que el viejo está concebido como figura cómica por el autor,[13] ¿no resulta qui-

---

[11] Refiriéndose a la exaltación desenfrenada del legendario y trágico enamorado Marcías por parte de todos los amantes cortesanos, Fray Iñigo de Mendoza dice:

por el dios de Marcías
venderán mil Jhesus Christos

(O. Green, «Courtly Love...», p. 251).

[12] Segismundo Spina, *O Velho da Horta, Auto da Barca do Inferno, A Farsa de Inês Pereira* (São Paulo, Editora Brasiliense, 1965), «Introdução», p. XXXVI.

[13] A. J. da Costa Pimpão, «*O Velho da Horta* poê em cena um velho ridículo» (Gil Vicente, *Obras Completas,* Porto, Livraria Civilização, 1962, p. LI); E. di Poppa Vólture, «Sátira degli amori senili» (Gil Vicente, *Teatro,* Firenze, Sansoni, 1957, II, p. 491); L. Stegagno Picchio, «Il vecchio è personaggio comico e come tale doveva esser presentato negli atti e nell' abbigliamento» («*Il Pater Noster* dell'*Auto do Velho da Horta*», *Annali Istituto Universitario Orientale, Sezione Romanza,* Napoli, 1961, III, 1, p. 194); J. H. Parker, «Ridiculous old married man in love with a young girl... old goat's putting on airs of youthfulness» (*Gil Vicente,* New York, Twayne Publishers, 1967, p. 79); S. Spina (*O Velho da Horta,* p. XXXII); etc.

zás extraño que éste se proponga identificar su propio estilo personal con los «abusos» estilísticos de aquél? Para nosotros, tal actitud crítica equivale a la del hipotético lector del *Quijote* que censurara a Cervantes por haber éste puesto en boca del Ingenioso Caballero vocablos arcaicos o frases como la famosa «razón de la sinrazón que a mi razón se hace...». No evocamos el *Quijote* por pura casualidad, pues, en nuestra opinión, la relación del viejo enamorado de Gil Vicente con la literatura amorosa cortesana preludia, de manera muy sugestiva, la de Alonso Quijano con los libros de caballerías. En efecto, parece poco menos que increíble que en ninguno de los estudios sobre *O Velho da Horta* se advierta este aspecto tan fundamental y tan llamativo de la obra.

Frente a las condiciones personales consabidas de los amantes cortesanos y frente a las circunstancias ambientales o sociales acostumbradas en que transcurren los encuentros y las relaciones de estos amantes, Gil Vicente inventa en su obra unos personajes y unas situaciones que constituyen, sistemáticamente, un ingenioso trasunto cómico o, más bien, paródico de aquéllas.

El amor cortesano era la expresión normal de la belleza, de la nobleza, del deseo y de la juventud.[14] Hernando de Ludueña, poeta cortesano quiñentista, incluso expecifica la edad máxima que puede tener el amante, para no incurrir en el ridículo con sus aspiraciones amorosas:

> El galán ha de tener
> lo primero tal hedad
> que de treinta y seis no passe.[15]

El protagonista del *Velho da Horta* es, significativamente, un acomodado burgués que se enamora «a cabo de sessenta anos», que «quer já cair da tripeça» y que ya tiene parecido de «carantonha» (p. 47), como se lo recuerda con malicia su indignada mujer.

---

[14] O. Green; «Courtly Love...», p. 274.
[15] Ibíd., p. 258.

La mujer «angelical... que se criou nos céus» no es ninguna dama cortesana que supiese indignarse o regodearse de las atenciones del enamorado, con todas clases de refinamientos de porte y de palabra, sino una criada vivaracha que vino a la huerta para comprar hortaliza[16] y que, después de una perplejidad inicial, contesta a las amorosas declaraciones del viejo —que hemos reproducido arriba— con descarada mofa e hiriente sarcasmo:

Jesu! Jesu! Que cousa é essa
E que prática tão avessa
da razão
.....
mandai-me dar a hortaliça
.....
E essa tosse?
.....
Não vos vedes como estais?
.....
Não vedes que sois já morto?
.....
Donde nasce esta sandice?
.....
O miolo de coelho
mal assado!
.....
Bem está, quando tal lodo
se namora, etc., etc...
(pp. 28, 29, 30, 31, 32 y 34).

El contraste entre el solemne y apasionado lirismo de las declaraciones del ilusionado viejo y la mordaz ironía de las contestaciones de la molesta criada produce una comicidad afín a la que distingue muchas escenas del *Quijote* y, en particular, la del encuentro del Ingenioso Caballero con la aldeana-Dulcinea encantada.[17]

---

[16] La ironía de la situación en que se encuentra el viejo se hace patente en varios sentidos. Entre otras cosas, se debe tener en cuenta este postulado fundamental del amor cortesano: «It would be inappropiate for a man to apply the rules of courtly love, if he had the misfortune to fall enamoured of a peasant girl». (*Encyclopaedia Britannica*, 1972, 6, p. 665).

[17] Don Quijote: ... la humildad con que mi alma te adora.
—¡Tomá que mi abuelo!, respondió la aldeana.
—¡Amiguita soy yo de oír resquebrajos!
Apártense y déjennos ir (*Don Quijote*, Parte II, cap. X, p. 607). Menéndez Pelayo comenta a propósito: «Gil Vicente hace resonar sus cascabeles en las situaciones más solemnes, y otras veces se insinúa con blanda ironía, mucho más eficaz que la carcajada estrepitosa» (*Antología de poetas líricos castellanos*, vol. XIX de las *Obras completas*, Santander, Aldus, 1944, p. 378).

El amor imposible e ilícito por causa del estado matrimonial de la mujer —que caracteriza tantas relaciones en la literatura cortesana—, se introduce también en *O Velho da Horta* pero, naturalmente, con suma comicidad, al revelarse que el matrimonio no restringe de ningún modo la libertad de la moza, sino que, todo lo contrario, ésta lo desea contraer cuanto antes con un mozo, de quien anda muy enamorada, por lo cual las atenciones del viejo le resultan tanto más ridículas y enojosas:

> O noivo, moço tao polido,
> não tirava os olhos dela
> e ela dele (p. 74).

El diálogo entre el viejo y su criado, en que aquél, embelesado en sus pensamientos amorosos, recrimina y envidia, a la vez, la total insensibilidad de éste en asuntos sentimentales, impresiona como una fuente directa de algunos «sabrosos razonamientos que pasaron entre Don Quijote y Sancho Panza su escudero»:

> PARVO
> Diz [la mujer] que fosseis vos
> e que não moreis aquí. [comer
>
> VELHO
> Não quero comer nem beber.
>
> PARVO
> Ah! Corpo de São Fernando!
> Estão os outros jantando,
> e cantaremos!
>
> VELHO
> Quem fosse do teu teor,
> por não sentir tanta praga
> de fogo, que não se apaga,
> nem abranda tanta dôr...
> Hei-de morrer (pp. 41, 43, 44).[18]

[18] [Sancho] ... Si ya no es que se quiere apear y echarse a dormir un poco... ¿A qué llamas apear o a qué dormir? —dijo don Quijote— ¿soy yo, por ventura, de aquellos caballeros que toman reposo en los peligros? Duerme tú, que naciste para dormir (*Don Quijote,* Parte I, cap. XX, p. 181). Existe cierta perplejidad sobre la secuencia de las escenas durante la actuación del criado, a quien el viejo envía a buscar la viola (ver nota 22). Falta una acotación en el texto que separe las escenas. Sin embargo, el texto mismo hace completamente claro el orden de los sucesos. Después del diálogo reproducido arriba, habla otra vez el criado y, entre otras cosas, dice:

Hace evocar fuertemente los muchos torneos verbales entre Don Quijote y el ama, la sobrina y otros reprensores de su locura también la confrontación entre el viejo y su mujer, quien trata en vano de cortarle el vuelo a sus extravagantes fantasías:

VELHA
Fernandeanes, qué é isto?
.....
Esta dama onde mora?

VELHO
Não curéis de me falar,
que não se pode excusar
ser perdido.

VELHA
Agora, coas ervas nobres
Vos tornastes vós granhão?
.....
Que peçonha
Havei ma-hora vergonha
a cabo de sessenta anos,
que sondes já carantonha!

VELHO
Amores de quem me sonha
tantos danos!

VELHA
Olhade a peça!

VELHO
Nunca o demo em al me empeça
senão morrer de namorado!

VELHA
Quer já cair da tripeça
e tem rosa na cabeça
e embição (pp. 45, 46 y 47).

Con ademán inexorable, el viejo acaba echando a su mujer de la huerta —para él, esto equivale, sin duda, a la expulsión del paraíso mismo— pues, ¿cómo podría permitir que se digan cosas tan sacrílegas en el lugar sagrado de su sublime amor?

---

minha dona quer comer
.....
Olhai. Eu fui-lhe dizer
dessa rosa e do tanger,
e está raivada (p. 44).

Queda evidente, según nosotros, que en este momento el criado está ya de vuelta, después de haber ido a buscar la viola, trayendo también un nuevo mensaje amenazador de la mujer. El lector necesita únicamente imaginar un intervalo entre las dos escenas, mientras que en la representación de la obra esto se indicaría con una rápida salida y reaparición del criado.

Dona torta,
acertar por essa porta!

Velha mal-aventurada,
sair ma-hora da horta![19] (p. 48).

Al tratar de dignificar la pasión del viejo, Oliveira se empeña en demostrar que la mujer que aquél tiene en su casa no es su esposa.[20] En nuestra opinión, en cambio, es crucial para el debido aprecio de la obra comprender que la pasión amorosa del viejo por la moza está vinculada, de manera decisiva, a su matrimonio ¡con esa mujer!

En unos incidentes de la obra, cuya función dramática no se ha especificado en los estudios críticos anteriores, Gil Vicente destaca el temperamento terriblemente desagradable de la mujer. Así, por ejemplo, cuando el criado viene a la

---

[19] Antonio José Saraiva comenta: «Deve supor-se que o velho avança para a mulher com tal fúria que ela foge amendrantada» (*Teatro de Gil Vicente*, Lisboa, Portugalia, 1963, p. 44). Esta defensa de su «sagrada» huerta por parte del viejo enamorado hace recordar varios episodios del *Quijote* y, en particular, la vela de las armas en el cap. III de la I Parte.

[20] *Humanidade e Grandeza do Velho da Horta*, p. 63, nota 662. Oliveira hace descansar su hipótesis, en gran parte, en la promesa de la tercera de casar al viejo con la moza: «Casar-vos-eis com ela» (p. 63). Sin embargo, no es necesario concluir por ello que la tercera lo considera soltero, pues el verbo *casar* en su boca puede entenderse en varios sentidos. Es muy significativa la contestación del viejo: «E vento isso!» (p. 63), con lo cual, de seguro por inspiración de la literatura cortesana, descarta la deseabilidad del matrimonio, según nosotros. O. Green observa:

> *fin amors* required that the reward be freely given by the lady, and that only our superiors can reward. It is this requirement that the relationship contain no element of obligation or compulsion, together with the belief that marital relations lower the potential of desire which is the *summum bonum*, that eliminates, for the most part, the wife or sweetheart from the troubadour love poetry. The elimination is not absolute... in Spain it was very far from being complete; but the evidence... will show that the tradition of a strictly *illicit* love was strong enough to give a special character to the love poetry of the *cancioneros*. («Courtly Love...», p. 274).

huerta a buscar a su amo, le relata el siguiente episodio que acaba de ocurrir en la casa:

Dono, veio lá meu tio .....
estava minha dona, então ela Raivou tanto, rosmear
foi - se - lhe o lume pela panela (pp. 41 y 42).

Comenta Oliveira: «Tería sido essa visita [del tio del criado] que a exasperou. A ebulição do sangue esquentou-a, fazendo saltar o testo com a fervura extravasada, derramando-se pelo lume e envolvendo a panela em labaredas».[21] ¡Tanta cólera por tan insignificante provocación! Con esta y otras escenas parecidas [22] el autor sugiere cualidades y tendencias personales permanentes, haciéndonos reflexionar cuán infernal sería la vida cotidiana del viejo con esta mujer «áspera, colérica, frenética, desabrida, rabujenta, amiga de contrariar».[23] L. Stegagno Picchio ya sugirió muy agudamente que al desear paz «sem mais guerra» (p. 25) en su oración, el viejo se está refiriendo, de hecho, a su muy tempestuosa vida matrimonial.[24] Ahora bien, ¿no es quizá muy natural y comprensible que el viejo quisiese evadirse de tan hostil ambiente doméstico, de un modo u otro? Su intensa com-

---

21 *Humanidade e Grandeza do Velho da Horta*, p. 41, nota 282.

22 S. Spina critica la ilógica secuencia temporal de algunas escenas de la obra: «Gil Vicente não nos informa... como o lacaio saiu de cena volteando rapidamente com a viola que o Velho lhe pedira; se já era noitinha (pois, ao entrar, o Parvo lhe pergunta o que fazia ali *até à noite*), quando teriam ocurrido as cenas subseqüentes? (*O Velho da Horta...*, p. XXXII). Léase con atención el texto:

Parvo: Dono, dezia minha dona
que fazeis vós cá tá noite (p. 40).

El criado tan sólo repite, literalmente, lo que «dezia» su ama. Este detallito, que de seguro no tiene la función de informarnos sobre la hora del día o de la noche, se revela, en cambio, muy sugestivo respecto al temperamento mandón e impaciente de la mujer en sus relaciones con el marido.

23 Oliveira, *Humanidade e Grandeza do Velho da Horta*, p. 41.

24 «*Il Pater Noster* dell'*Auto del Velho da Horta*», p. 194.

penetración con la literatura cortesana, que se hace evidente tanto en su comportamiento como en su habla, ¿no revela quizás muy sugestivamente uno de sus modos favoritos de evasión? ¡Cuántas noches pasaría «de claro en claro», cuántos días «de turbio en turbio»,[25] sólo en su gabinete, resguardándose de las insidiosas petulancias y de los odiosos regaños de su irascible virago, soñando despierto sobre las páginas de cancioneros y novelas sentimentales! ¡Cómo gozaría y se estremecería al leer las excitantes aventuras amorosas, envidiando a los ardorosos amantes y, a veces, incluso identificándose por completo con ellos («e fez de mim outro Mancías)! En suma, del mismo modo que Don Quijote se entrega al mundo fantástico de los libros de caballerías, en gran parte porque la vida prosaica y aburrida de su aldea manchega lo induce a ello, el viejo gilvicentino busca el amor en la literatura, porque no lo encuentra en absoluto en su frío hogar. ¿No se nos sugiere quizás, de modo muy interesante, esa larga e intensa comunión e identificación con el mundo amoroso literario ya en los primeros momentos del encuentro con la moza, a cuya aparición el viejo parece tener ya muy predispuesto el espíritu?

> Tão depressa
> vindes vos, minha condessa,
> meu amor, meu coração (p. 28).

El vehemente énfasis en los posesivos deslinda aún más incisivamente su íntimo pensamiento: «¡Condesa, amor, coração» de mis sueños, de mis muchos y continuos sueños! Quizás esta nota lírica resulte extraña en relación con el propósito cómico que venimos analizando, pero la aparente contradición se explicará a su tiempo.

En los estudios anteriores se considera de modo más bien

---

[25] *Don Quijote,* Parte I, cap. 1 (Barcelona, Juventud, ed. M. de Riquer, 1965), p. 37. Nos servimos de esta edición para todas las citas del *Quijote.*

casual otra escena que nosotros estimamos muy importante para comprobar la intención paródica de la obra. Nos referimos a la intervención de Branca Gil, astuta tercera,[26] que, habiendo tomado el pulso al viejo iluso («Isto, ma-hora, isto si são amores», p. 68), le promete remedio seguro: [27]

> De antemano
> faço ûa esconjuração (p. 53).

Esta «esconjuração» es una larga letanía que la tercera reza sobre el cuerpo exánime del viejo (se desmayó al oir pronunciar el nombre de su amada: «acudime, Branca Gil, que desmaio», p. 53) [28] y en que invoca a los «santos» y «mártires» del amor:

---

[26] Habiendo acomodado todos los aspectos de su situación de acuerdo a los postulados de la literatura amorosa cortesana, no hay duda de que para el viejo también la tercera desempeña una función congruente: la del ocasional «mensajero» entre los amantes, como, por ejemplo, en la *Cárcel de amor* (ed. de E. Moreno Báez, p. 40). El lector registra la ironía.

[27] Ver nota 20.

[28] Oliveira dice: «Golpe teatral do Velho e inteligente para mais depressa e sem rodeios convencer Branca Gil a auxiliá-lo. Finge un deliquio» (*Humanidade e Grandeza do Velho da Horta*, p. 53, nota 495). De hecho, el personaje deja a veces en perplejidad al lector: ¿Cree de veras que es un amante cortesano o tan sólo juega un papel, muy conscientemente, como consumado actor? Las reflexiones de Mark Van Doren sobre el *Quijote* parecen a menudo apropiadas para estudiar *O Velho da Horta* (ver: *Don Quijote's Profession*, New York, 1958). Sin embargo, aunque se suponga que el viejo haya decidido jugar el papel de enamorado cortesano —las razones y motivaciones para ello serían las mismas—, creemos que este deseo de juego o fingimiento se convierte pronto en unas emociones amorosas muy honda y sinceramente sentidas, pues sólo concibiéndolo así resulta lógica la implicación trágica del final de la obra, que Oliveira mismo indica. Como se ha dicho, el viejo sueña despierto sobre los cancioneros y las novelas sentimentales, imaginándose a veces como uno de esos amantes apasionados, pero, después del encuentro con la moza, llega a pensar —tan intenso es su deseo amoroso— que de veras es un amante cortesano. La transición de la realidad a la ilusión ocurre con gran espontaneidad, imperceptiblemente.

O' Apóstolo São João Fogaça
.....
livrai o velho pecador
.....
da remédio a este coitado, etc.
(p. 55).

O' precioso Santo Arelhano
mártir bem-aventurado
.....
O' são Gracia
Moniz...
.....

A algunos críticos parece inverosímil la credulidad del viejo en la «esconjuração» de la tercera.[29] A nosotros, en cambio, resulta muy significativa, pues, ¿no se nos sugiere quizás con esta ciega creencia el punto extremo a que ha llegado la obsesión amorosa del viejo, quien acepta como verdad, sin vacilar, aún lo más absurdo, si esto lo sustenta en su ilusión? Esta disposición del viejo hacia la «esconjuração» es, en suma, psicológicamente tan verosímil como la de Don Quijote hacia el encantamiento o desencantamiento de Dulcinea. Teniendo en cuenta que con esta escena el autor está destacando probablemente el momento culminante de la locura del viejo, nos resulta muy cuestionable la siguiente opinión:

> A glosa do Pater Noster [que el viejo reza al entrar en la primera escena de la obra] tem dupla finalidade: caracterizar o Velho e criar o cómico pelo inesperado. Com ela a personagem revela a sua beatice e ignorancia religiosa na execução puramente mecânica da oração e na pronta disposição de aliar à sua crença as práticas inferiores da vida religiosa — expedientes de magia e fetiçaria de que lança mão a Alcoviteira para realizar os designos do velho.[30]

Préstese atención a estos versos, representativos del espíritu de todo el *Pater Noster* del viejo:

---

[29] Oliveira, *Humanidade e Grandeza do Velho da Horta,* p. 60. Para este crítico sólo «Daquí em diante [desde el comienzo de la letanía] reside e começa a autêntica farsa» de la obra (Ibíd., p. 53). Queda evidente que nuestra propia interpretación no concuerda con este juicio.

[30] S. Spina, *O Velho da Horta,* «Introdução», p. XXXII.

Adveniat a tua graça
regnum tuum sem mais guerra.
.....
Panem nostrum que comemos
cotidianum teu é.
Escusá-lo não podemos
inda que o não merecemos
.....
Sed libera nossa fraqueza,
nos a malo nesta vida,
.....
e nos libre tua alteza
da tristeza sem medida
(pp. 25 y 26).

«¿Execução puramente mecânica»? Nos parece una inducción equivocada. El *Pater Noster* del viejo no es para nosotros «un dos mais nobres, mais religiosos, mais puros cantos de arroubo lírico que sería possivel fantasiar», como piensa un crítico,[31] pues basta recordar algunas otras composiciones líricas de Gil Vicente para concluir que tal encomio es patentemente excesivo. Sin embargo, sí lo consideramos como una expresión religiosa seria, digna y muy genuinamente sentida. Precisamente por medio de la reiteración y de la paráfrasis en portugués del texto latino se nos sugiere que el viejo no reza de modo puramente mecánico, sino con acento muy personal y con entrega completa de sus sentimientos. Lo cómico no asoma en absoluto en ninguna parte de la oración. L. Stegagno Picchio reconoce «chi legga il *Pater*... avulso dal contesto, l'impressione che esso causa è di assoluta serietà, di ortodossa devozione».[32] Coincidimos con la conocida estudiosa en que es siempre imprescindible tener en cuenta el contexto literario en que figura un determinado elemento, pero para nosotros el contexto en que el viejo reza su Pater Noster no es cómico. A diferencia de L. Stegagno Picchio y otros críticos, pensamos que el viejo no es personaje hecho de una sola pieza, uniforme en su condición y modo de ser, sin posibilidad alguna de cambios significativos, fantoche cómico, en suma, desde el principio hasta el fin. En su actuación hay actitudes que responden a impulsos diferentes en los varios momentos de la obra. Se deben distinguir tres fundamentales, cuando menos: Antes del encuentro con la moza, durante

31 A. Sérgio de Sousa, *Ensaios* (Lisboa 1920), I, p. 32.
32 «*Il Pater Noster* dell'*Auto do Velho da Horta*», p. 192.

la obsesión amorosa y, por fin, después del reconocimiento del error. Con el *Pater Noster*, según nosotros, se nos hace apreciar la relativa serenidad del espíritu del viejo, antes de obrar sobre él la «provocación» que desencadenaría en su mente todas las fantasías literarias, con que convivió secretamente tanto tiempo, mientras que con la credulidad supersticiosa en la letanía de la tercera se nos ofrece la medida más precisa del cambio radical ocurrido en la mente de aquél, por causa de su obsesión amorosa. Aunque lo interpreta en un sentido diferente del que se sugiere en este estudio, Spina quizás intuye el mismo proceso psicológico, cuando afirma que con el *Pater Noster* Gil Vicente crea un contraste entre «uma impressão de absoluta serenidade meditativa na sua personagem» y «a repentina transformação psicológica provocada por uma paixão à primeira vista e quase fulminante».[33] Nos parece ya superfluo recordar al lector que esta transformación hace evocar otra vez al hidalgo Alonso Quijano convertido de repente en el caballero Don Quijote.

La letanía de la tercera desempeña otra función dramática importante que aparentemente tampoco se ha apreciado en los estudios anteriores. Se debe observar, ante todo, que todos estos cortesanos invocados por la tercera son protagonistas de notorios casos amorosos y «poetas do cancioneiro».[34] Este hecho respalda fuertemente nuestra sugerencia sobre la evasión del viejo en la literatura. ¿No resulta quizá obvio que la tercera invoca traviesamente a estos cortesanos y poetas cancioneriles, porque representan la inspiración literaria del viejo y son así sus verdaderos patronos espirituales?[35] Sin

---

[33] S. Spina, *O Velho da Horta*, «Introdução», p. XXXII.

[34] «E de notar que todos os cortesãos nomeados são poetas do *Cancioneiro*» (A. Braamcamp Freire, *Vida e Obras de Gil Vicente, Trovador, Mestre da Balança*, Pôrto, 1919, p. 59).

[35] Gil Vicente persigue con esto, en parte, el mismo efecto paródico que el que se aprecia en los poemas burlescos que preceden la I parte del *Quijote* en que protagonizan algunos ídolos del Ingenioso Caballero.

embargo, hay una relación de reciprocidad en todo esto, porque el viejo enamorado representa simultáneamente, al menos a algunos de sus patronos.[36] Se comprueba esto en la significativa contestación que la tercera da al viejo, cuando éste expresa cierta vacilación por causa de su edad:

ALCOVITEIRA

Mais ante, senhor, *agora*
na velhice anda o amor!
.....
E na corte
nenhum mancebo de sorte
não ama como soía.
Tudo vai em zombaria (p. 51).[37]
[Subrayado nuestro]

Gil Vicente parodia en varias de sus obras la literatura amorosa cortesana. Recuérdese, por ejemplo, la extraordinaria gracia con que se revela esta intención satírica en algunos pasajes de *Romagem de Agravados:*

COLOPÊNDIO

Pois amor o quis assí,
.....
quando estou, entonces ando,
quando ando, estou quedado;
.....
Não sey se sey o que digo,
que cousa certa não acerto
.....
mato-me por me matar
.....
minha alma cour tal perigo
deseja ser de animal
.....
que nãm sey se vou se venho
.....

BERENISO

Pois que tu mesmo reclamas
que nam sabes onde estás,
nem sentes se vens se vás;
como sabes tu a quem amas
ou por quem sospirarás?
.....

[36] Observa a propósito Oliveira: «farsa, criticando os costumes, os ídolos do amor, nobres e fidalgos ridicularizados pela pertinácia amorosa. Longa série de namorados e de amores infelices estão na base da efabulação desta farsa» (*Humanidade e Grandeza do Velho da Horta*, p. 53).

[37] Ya se ha averiguado que es del año 1516 el *Cancioneiro Geral* de García de Resende, donde figura un número considerable de personajes que también se satirizan en la letanía de la tercera. Sin embargo, aunque fuera anterior al *Velho da Horta* —posibilidad que han admitido algunos críticos— la originalidad de Gil Vicente no queda menoscabada, si se tiene en cuenta la nueva función paródica de la letanía que acabamos de sugerir.

COLOPÊNDIO

Digo que amo a hûa donzela
mais bela que frol de lis.
Porque tanto mal me quis,
pois naci cativo della?

FREY PAÇO

Porque foy nacer co ella,
nam vos ter em dous ceytis.
E quanto vós presomis
nam no estima por ser bella;
nem quanto lhe referís
.....

BERENISO

Minhas coytas amaras
.....
me faz ver minha vida,
porque vá buscar a morte.

FREY PAÇO

Se isso assí conheceis,
que vós per vós matais,
culpados, a quem culpais?
mortos, que vida quereis,
ou de que vos agravais? [38]

Antítesis archisocorridas, desgastadas; juegos conceptuales anquilosados; ademanes de ridículo melodramatismo; razonamiento ilógico e inconsecuente..., según lo destaca con muy justificada malicia Frey Paço. Al estudiar las obras de Gil Vicente, Menéndez Pelayo exclama con patente admiración: «¡Cuanta fuerza de sentido común!» [39] Es en nombre del sentido común, ante todo, que se parodian las convenciones del amor cortesano tanto en *Romagen de Agravados* como en *O Velho da Horta*. En esta obra se destaca, con particular relieve, la obstinación irracional de querer acomodar

---

[38] Citamos por la edición de las *Obras Completas* de Gil Vicente de Pimpão (pp. 328-329). Obsérvese la gran semejanza entre la sátira de estos versos y la cervantina en el episodio de los «disparatados» amantes de Leandra en el *Quijote:*

> de todos se extiende a tanto la locura, que hay quien se queje de desdén sin haberla jamás hablado, y aun quien se lamente y sienta la rabiosa enfermedad de los celos, que ella jamás dió a nadie... No hay hueco de peña, ni margen de arroyo, ni sombra de árbol que no esté ocupada de algún pastor que sus desventuras a los aires cuente. (I, cap. LI, p. 509).

[39] «Gil Vicente», en *Antología de poetas líricos castellanos, Obras completas* (Santander, Aldus, 1944), XIX, p. 379. Sobre la parodia del amor cortesano véase también nuestro estudio de la *Aquilana* de Torres Naharro en el vol. II de *El pensamiento humanístico y satírico de Torres Naharro* (Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1978, pp. 233-275).

la vida cotidiana de acuerdo a un ideal literario, es decir, el grave error de no distinguir entre la ficción y la realidad. Es por esta razón principalmente que hemos recordado tantas veces el *Quijote* en este estudio.

Se suele pensar que Gil Vicente no ha ahorrado empeños en recargar la figura del viejo enamorado de rasgos y ademanes personales cuanto más ridículos posibles que *O Velho da Horta* es una auténtica «slapstick comedy».[40] A veces se evocan las más notorias figuras literarias de viejos verdes, risibles y «mentecaptos»,[41] para sugerir una semejanza «fundamental», «evidente», entre ellas y el personaje gilvicentino.[42] En una producción teatral de 1924 éste fue interpretado incluso como figura enormemente grotesca, según este interesante testimonio:

> ...As personagens principais foram entregues a actores de boa escola e óptima personalidade como Amélia Pereira e António Pinheiro. Este, como ensaiador, procurou, segundo o seu ponto de vista, a «exacta» interpretação, dando-nos um velho caduco, de voz tremidinha e extremamente piegas e tão caquético que por vezes parecia roçar-se pelas coxas de Moça, a desfazer-se em lamechice. A caracterização, a *bâton* muito claro, era vincada em demasia, esbranquiçando a cara, o pescoço e as orelhas. As mãos da mesma cor. A boca sempre descaída a deixar ver a língua espalmada, com grandes falhas de dentes e os que existiam muito negros. A curvatura es-

[40] J. H. Parker, *Gil Vicente*, p. 79. Ver también nota 13.

[41] La expresión es de Joaquim Leitão, «A mulher na obra de Gil Vicente», *Academia das Ciências de Lisboa* [número conmemorativo], Lisboa, 1939, p. 459.

[42] Arlindo de Sousa, «assunto volgaríssimo de todas as épocas e de todos os locais, frecuentes veces versado na literatura» (*Pequena Introdução as Obras de Gil Vicente*, p. 215); L. Stegagno Picchio, «Argumento, come si vede, dei più lepidi ed insieme abusati» («Il *Pater Noster* dell'*Auto do Velho da Horta*», pp. 193-94); C. Nogueira-Martins: «Compárese la farsa vicentina con... el *Libro de buen amor*... el entremés de Cervantes *El viejo celoso*, y la novela ejemplar *El celoso extremeño* (Reseña de *Humanidade e Grandeza do Velho da Horta* de Oliveira, en *Romance Notes*, 1966, VIII, pp. 96-97).

> pinhal marcada e o arqueamento das pernas fazia lembrar algo de natureza dos símios. O conjunto dos detalhes exteriores da figura do *Velho* era cómico e ridículo num indivíduo de 90 anos. O esagero da decrepitude, a tolice inconsciente, quase infantil, estaria certa na exteriorização de comicidade, mas só para dar a conhecer o caso de demência, de immoralidade irresponsável de um fantoche de carne e osso.[43]

Este modo de enjuiciar el humor de Gil Vicente nos hace recordar una observación muy aguda de Audrey Bell: «But his comedy is not exclusively of an external and burlesque kind... there is also a more subtle and delicate humor in some of his situations and characters».[44] Este juicio nos parece aún más certero, si invertimos los términos: el humor en cualquier obra de Gil Vicente es, sobre todo, sutil y delicado y sólo ocasionalmente externo y burlesco. Creemos que esta afirmación se ejemplifica plenamente en *O Velho da Horta*, en todas aquellas situaciones en que el ideal amoroso literario, que el viejo ha adoptado, se revela penosamente inapropiado, incongruo y ridículo en su enfrentamiento con la realidad. Además, al considerar el humor de esta maravillosa pieza, es imprescindible percatarse de que la intención paródica no excluye en absoluto una aguda angustia psíquica en el personaje. Aunque la interpretación que Oliveira ofrece del *Velho da Horta* no nos resulta siempre convincente, su intento crítico de dignificar al viejo enamorado nos parece de muy acertada intuición. Pensar con C. Nogueira Martins —quien en su extraña reseña censura severamente la tesis de Oliveira— y con otros críticos que la obra tiene tan sólo un estrecho propósito satírico y ejemplar (por ejemplo: «nos enseña a defendernos del pecado»),[45] equivale a desentenderse de la gran sutileza y complejidad psicológica con que está retratado el personaje; equivale a menospreciar la capacidad de comprensión de Gil

---

[43] Oliveira, *Humanidade e Grandeza do Velho da Horta*, p. 9.

[44] *Gil Vicente* (Oxford University Press, 1921, Hispanic Notes and Monographs), p. 18.

[45] Reseña de C. Nogueira-Martins citada en la nota 42.

Vicente frente a un muy precario problema humano —evidenciada ampliamente en todas su obras— como también su finísima sensibilidad de poeta excelso del sentimiento amoroso. Con este respecto resulta muy sugestivo ya el hecho de que algunos muy autorizados vicentistas llegaran a sugerir incluso cierto reflejo autobiográfico en el protagonista del *Velho da Horta.*[46] Para nosotros, esta obra es una auténtica tragicomedia, pues lo serio se revela inextricable de lo cómico en la personalidad y en la actuación del viejo enamorado. Lo tragicómico lo requiere, en nombre de la verosimilitud psicológica y artística, el peculiar problema humano que en la obra se plantea. Gil Vicente se revela original respecto a los antecedentes literarios en que se trata el mismo tema, en gran parte, precisamente por su exquisita percepción de que ese problema humano suscita, en ciertas circunstancias, un sentimiento de compasión y comprensión, a la vez que provoca las inevitables carcajadas. Esta actitud preludia de manera sugestiva a la de Cervantes —tan profundo y sensitivo conocedor del corazón humano como Gil Vicente— hacia sus viejos ilusos enamorados.[47]

---

[46] Brito Rebelo incluso sugiere que «com toda a probabilidade era Gil Vicente quem representava o papel do Velho» —¿por simpatía íntima con su situación? (*Gil Vicente*, Coimbra, Amado, 1907, «Prefacio», p. XVI). Resulta oportuno recordar otro juicio agudo de A. Bell: «He could feel the eternal poetry in things and in the dealings of men even when he noticed the absurdities» (*Gil Vicente*, p. 16).

[47] Nos parece indudable que Gil Vicente se inspiró también en el *Diálogo entre el amor y un viejo* de Rodrigo Cota y, en particular, en *Interlocutores senex et amor mulierque pulcra forma*, de autor anómino, para ciertas escenas de su obra, según ya lo ha sugerido Elisa Aragone en la «Introduzione» de su excelente edición de ambos diálogos (*Diálogo entre el amor y un viejo*, Firenze, Le Monnier, 1961, pp. 27-30). Sin embargo, no se debe exagerar la deuda de Gil Vicente con estos antecedentes, pues la concepción de su obra se revela radicalmente original, según tratamos de demostrar en este estudio.

La relación entre *O Velho da Horta* y las obras cervantinas en que se trata el mismo tema nos parece muy estrecha, aunque no en el sentido sugerido comúnmente por los críticos (nota 42). Véase nuestro es-

En las consideraciones anteriores hemos recalcado el aspecto cómico de la discordia matrimonial y del intento de evasión del viejo por medio de la literatura amorosa. Sin embargo, al reflexionar pausadamente sobre la situación, no se puede menos de sentir cierta conmoción interior: el viejo busca tan patética, tan desesperadamente el amor, porque todo ser humano lo anhela y lo necesita y porque él no puede encontrarlo en absoluto en su frío y hostil hogar. ¡Su corazón está ya tanto tiempo vacío! Teniendo en cuenta este estado emocional, el enamoramiento del viejo, que a algunos críticos parece inverosímil y cómicamente fulmíneo, resulta humanamente muy natural y previsible. Como circunstancia crucial, causal, de esta instantánea pasión, además de la explosiva disposición del ánimo reprimido, agravada por las lecturas continuas e intensas de la literatura amorosa, es el momento específico en que el viejo entra en la huerta. ¿No indica quizás la acotación «sendo o hortelão fora» que las visitas de aquél a su huerta son sólo muy excepcionales? Se nos hace así deducir que esta visita particular del viejo ocurre probablemente después de un largo intervalo y que coincide con la aparición de las «ervas nobres» (p. 46) de la naturaleza primaveril, que se poetiza en el *Auto de los cuatro tiempos* de este modo encantador:

Las abejas colmeneras
ya me zuñen los oídos,
paciendo por los floridos
las flores más placenteras.
Quán granado viene el trigo,
nuestro amigo
.....
El sol que estava somido
partido de este horizón,
se sube a septentrión
en este tiempo garrido.
.....
Geminis, Toro y el Carnero
me traen loco perdido.
Hago claras las riberas,
el frío echo en las fuentes,
el tomillo por los montes
huele de dos mil maneras.[48]

tudio: «Bandello y *El viejo celoso de Cervantes*», *Hispanófila*, 1967, pp. 29-41.

[48] Gil Vicente, *Obras dramáticas castellanas* (Madrid, Espasa-Calpe, ed. de T. R. Hart, 1975), p. 78. El *Pater Noster* que el viejo reza al entrar en la huerta se puede así considerar también como una exaltación del milagro divino, manifestado en la naturaleza primaveril.

En el momento mismo en que el viejo entra en la huerta, todos sus sentidos son embestidos por la vistosidad y la fragancia de las «ervas novas». Al respirar hondamente el hálito de la procreación en la naturaleza, empieza a acusar en sus propias venas un inebriante efecto, sintiéndose pronto, él también, partícipe gozoso en el universal renacer de la vida. La palpitación del amor, exuberante en toda la huerta, llena también su corazón de latidos fuertes, inconfundibles:

agora reina Cupido
desque vido
la nueva vida
al namorado perdido.[49]

Es precisamente en este momento de la más intensa efervescencia espiritual y excitación erótica que se apoderan de todo su ser al contemplar la florida huerta, cuando, de repente, el viejo divisa entre las flores la carita de la moza «bonita como estrela...» Su intenso anhelo amoroso, dirigido antes a mujeres anónimas, creadas por su fértil imaginación sobre las páginas de cancioneros y novelas sentimentales, se concentra ahora con toda su fuerza en esta mocita que acaba de encontrar, como por milagro. Las apasionadas declaraciones amorosas con que en seguida la embiste son del todo irreprimibles... ¡y tan humanamente comprensibles!

Es muy importante observar que al entrar en la huerta, el viejo parece ser por completo consciente de que su explosiva predisposición para el amor conlleva el gran peligro de que sus emociones se desborden incontroladas, lo cual, según nosotros, crea en él incluso un conflicto interior. ¿No es quizás clara prueba de ello el inusual fervor con que implora la ayuda de Dios para poder resistir a la tentación?

Et ne nos, Deus, te pedimos,
inducas, por nenhum modo,
in tentationem; caimos,
porque fracos nos sentimos (p. 26).

[49] Ibíd., p. 77.

Ya Oliveira sugirió muy agudamente la posibilidad de que la oración «fosse um inquerito ao subconsciente, para exame da sua consciência».[50] Es también muy significativo que a pesar de su intensa obsesión, el viejo, en algunos momentos —como Don Quijote en los lúcidos intervalos de su locura— es plenamente consciente de su edad y del ridículo en que, por ello, peligra en caer:

> creio que me culpareis
> porque tomeí tal cuidado,
> e do velho destampado
> zombareis (p. 51).

En cada caso desecha de inmediato estos escrúpulos. Sin embargo, nos parece muy grave error atribuir su determinada obsesión amorosa casi exclusivamente a un deseo de gratificación sexual, a una incontenible apetencia masculina por la variedad, al donjuanismo, como sostiene Oliveira.[51] Cabe preguntar: De ser esto así, ¿no resulta quizás imposible rebatir la opinión de muchos críticos de que el viejo es un fantoche comiquísimo? ¿Cómo se puede elevar a categoría trágica —que Oliveira sugiere en la obra— la mera frustración que siente el viejo por no haber logrado seducir y gozar sexualmente a la moza? Mantener tal opinión sobre los móviles del personaje, ¿no resulta quizás contradictorio al mismo empeño de sustentar la «humanidade e grandeza» del *Velho?* Claro está, el amor del viejo responde a un impulso biológico, sexual, según ya hemos sugerido, pero también y sobre todo a una angustiosa necesidad emocional y sentimiental que se anida en lo más recóndito de su corazón y que afecta radicalmente todo su modo de ser.

En su ensayo *De la belleza en el género humano,* Juan Montalvo dice que la vejez es como «una isla sin más paso

---

[50] *Humanidade e Grandeza do Velho da Horta,* p. 25.

[51] *Humanidade e Grandeza do Velho da Horta,* p. 16, 17, 19, 20, 33, etc. Piensa de igual modo T. R. Hart: «The lover's interest in his lady may be frankly sensual, as in *O Velho da Horta*» (*Gil Vicente, Farces and Festival Plays,* University of Oregon Press, 1972, p. 18).

que la muerte».[52] Este pensamiento tiene plena vigencia sólo cuando la vejez se encuentra totalmente desprovista de amor, como lo atestigua, de modo particularmente escalofriante, Ivan Ilich de Tolstoy.[53] A esta conclusión llega de seguro también el viejo gilvicentino, al contemplar su estéril y deprimente relación matrimonial. ¿No hay ya ocasión para que en su corazón entre un poco de aquella excitación alegre que ha saboreado por última vez hace muchos, muchos años? ¿Ya todo es un estancamiento del alma, una espera paciente de la muerte? Contra estas preguntas, que probablemente se hace de continuo, surge su determinada voluntad de negarlas, cuando se enamora de la mocita. Al percibir de nuevo la agradable sensación en su corazón, su exaltación espiritual y su orgullo íntimo son incontenibles:

> mais amo que moço fosse
> com ametade (p. 28).

Al reproche que se le hace de su vejez contesta con firme convicción que el verdadero amor, que es el que él cultiva, trasciende la edad y todo lo externo:

> porque minha alma que a ama
> não envelhece (p. 65).

Es evidente que el amor que siente por la moza representa para el viejo el acontecimiento más crucial de toda su vida. Tiene clara conciencia de que está viviendo un momento extraordinario, no repetible, que únicamente puede iluminar su desolada vejez. Por esto interpretamos en un sentido profundo, existencial, esta vehemente declaración:

> Porque a minha hora de agora
> val vinte anos dos passados! (p. 32).

---

[52] «Siete tratados», en *Obras completas* de Juan Montalvo (Ambato-Ecuador, Biblioteca de grandes autores ambateños, 1970), I, p. 124.

[53] Véase: *Smert'Ivana Ilicha* (La muerte de Ivan Ilich).

Por esto también conmueven sus determinados intentos de sostener su ilusión, a toda costa, contra todos los reparos, reprensiones y burlas, contra la hiriente realidad... El viejo no puede, no quiere renunciar al amor, porque sólo el amor da significado a la vida. A momentos, el lector evoca el ardiente drama de estos versos de Dylan Thomas:

> Do not go gentle into that good night
> Old age should burn and rave at close of day.
> Rage, rage against the dying of the light.[54]

El viejo quiere creer, necesita creer de modo absoluto en su amor. Cuando lo obligan a encararse con la realidad, trata de suprimirla o de desentenderse de ella, pero resultando vano este esfuerzo, cae víctima de un desgarrador pánico interior. Oliveira comenta del siguiente modo el episodio en que los corchetes llevan presa a la tercera:

> Sobre a presença dos beleguins e do alcalde para prender a Alcoveitera apenas se pode conjecturar. Quem teria feito queixa para em má-hora (a proposito) aparecer a justiça? O que mais interessa é a moral vitoriosa... Gil Vicente tinha de fazer justiça implacavelmente devido à sua moral e para dar satisfação à corte. A literatura tambem lhe exigia senso artístico e estético.[55]

Sin negar la posible intención moral del castigo de la tercera, creemos, no obstante, que la función primordial de todo este episodio es otra. Así implora el viejo a los corchetes:

> Senhores homens de bem,
> escutem bossas senhorias!
> .....
> Oh! forte hora!
> Ah! Santa María! Senhora!
> Já não posso livrar bem.
> .....
> Oh! Triste quem se namora
> de ninguem! (p. 71).

¡Como si de su propia vida se tratase! De hecho, se trata de su propia vida, abandonada ahora casi por completo por

---

[54] *Collected Poems: 1934-1952* (London, J. M. Dent and Sons, 1952), p. 116.

[55] *Humanidade e Grandeza do Velho da Horta*, p. 71, nota 795.

la esperanza, pues ésta llegó a representarla la tercera en la mente obsesionada del viejo. Lo ocurrido le deja terriblemente acongojado y deprimido el espíritu, según lo observa una mocita que entonces entra en la huerta:

> Esta pasmado?
> .....
> Estais doente, ou que haveis?
> .....
> Não choreis! (p. 72).

¿Es posible que no quede conmovido también el lector? De seguro sin proponérselo, la mocita acongoja al viejo mucho más, relatándole cómo llevaron por las calles a la tercera, azotada e infamada, y cómo ésta hacía burla, a grandes voces, del amor del viejo por la «moça formosa que vivía ahi à Sé» (p. 74). También le relata las bodas felices de su amada con un mozo, de quien está enamoradísima. Algunos detalles de este relato constituyen, en particular, el golpe de gracia a la última esperanza del viejo:

> O noivo, moço tão polido,
> não tirava os olhos dela,
> e ela dele. Oh! que estrela!
> E ele un par bem escolhido (p. 74).

¿Qué queda ya en que apoyar la ilusión? Por un breve momento, del viejo se apodera un violento deseo de venganza por el engaño de la tercera y por la «traición» de la amada, pero pronto se confronta con él la realidad fría e implacable: ¡La culpa es toda tuya! Ha perdido la hacienda, la estima de sus hijas, ha quedado ridiculizado frente a todo el mundo..., todo porque en su loca pasión ha renunciado a la razón:

> O velho, siso enleado!
> Quem te meteu desastrado
> em tal contenda?
> .....
> Qué sentías,
> triste velho, em fim dos días?
> Se a ti mesmo contemplaras,
> souberas que não vias,
> e acertaras
> .....
> Quero me ir a buscar a morte (p. 75).

Ahora el viejo se da cuenta, muy clara y penosamente, de que se ha comportado como «oso» y «jabalí», como diría Fray Luis de León.[56] No hay duda, sin embargo, que lo que más apesadumbra su espíritu en este momento es el reconocimiento de que para siempre «pasó su primavera». Por esto, nos parece muy sugestiva la última escena de la obra, según la imagina Oliveira: «Despede-se [el viejo], dirigindo un débil beijo na punta dos dedos à imagen saudosa da mocidade em flor que a mocinha representa, silenciosa e terriblemente queda».[57] Al acabar la lectura del *Velho da Horta,* el lector medita sobre el entrecruce de lo cómico con lo trágico, sobre la inevitable ambigüedad que de ello puede resultar y que a menudo caracteriza las más geniales creaciones literarias.

STANISLAV ZIMIC
University of Texas at Austin

---

[56] El viejo de Gil Vicente sufre las consecuencias que Fray Luis de León indica a su amigo Querinto como inevitables, si éste se entrega al amor en su vejez:

Pasó tu primavera
ya la madura edad te pide el fruto
de gloria verdadera
.....

No es dado al que allí asienta,
si ya el cielo dichoso no le mira,
huir la torpe afrenta;
o arde, oso, en ira,
o, hecho jabalí, gime y suspira

(«Las serenas», en *Obras completas castellanas* de Fray Luis de León, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, ed. Félix García, 1959, p. 1454). Naturalmente, no se puede menos de recordar el momento en que Don Quijote, al despertar de «las calenturas», se proclama «enemigo de Amadís de Gaula y de toda la infinita caterva de su linaje» (II, cap. *LXXIV,* p. 1064). Según se ha sugerido, las trayectorias de las experiencias del viejo y de Don Quijote son esencialmente parecidas: estado mental normal, obsesión, recobramiento de la razón.

[57] *Humanidade e Grandeza do Velho da Horta,* p. 76.