

Santidad de León X, loando y magnificando las glorias de aquel reino, con motivo de la famosa embajada que llevó Tristán de Acuña. Pero da la casualidad de que precisamente la comedia de Gil Vicente que más se parece á otra de Torres Naharro, la *Comedia del Viudo*, cuya intriga es algo semejante á la de la *Comedia Aquilana*, tiene que ser anterior, puesto que lleva la fecha de 1514, al paso que la *Aquilana* ni siquiera figura en la primera edición de la *Propalladia*. Queda, pues, la graciosa miniatura de Gil Vicente como primer ensayo del tema romántico, luego tan repetido, del príncipe disfrazado por amor: interesante situación que el autor complica haciendo que el corazón de don Rosvel fluctúe entre las dos hijas del viudo, hasta que afortunadamente viene otro príncipe hermano suyo á resolver el conflicto casándose con la menor:

Estánse dos hermanas
Doliéndose de sí;
Hermosas son entrambas
Lo más que nunca vi.
¡Hufa, hufa!
A la fiesta, á la fiesta,
Que las bodas son aquí.
Namorado se había dellas
Don Rosvel Tenorí:
Nunca tan lindos amores
Yo jamás cantar oí.
¡Hufa, hufa!
A la fiesta, á la fiesta,
Que las bodas son aquí.

Todo es comedido y decoroso, todo gentil y caballeresco en esta pieza, escrita íntegramente en castellano: hasta el fraile que viene á consolar al viudo es, por caso único en Gil Vicente, un buen fraile: el contraste

entre el viudo desconsolado y un compadre suyo que se queja de la inaguantable mujer que tiene, es muy cómico y de la mejor ley. Todas las escenas están tocadas con una ligereza y una elegancia que sorprenden en autor tan primitivo.

Nada, por el contrario, más grosero, más incongruente y peor combinado que la comedia bilingüe de *Rubena* (1521), que tiene, sin embargo, cierta fantástica poesía, y es la más antigua comedia de magia de nuestro teatro, ó á lo menos la primera en que interviene hadas y hechiceras. Es también la única pieza de Gil Vicente que presenta división en escenas, las cuales en realidad son tres actos pequeños, precedidos de un *argumento* que recita un Licenciado. El uso de estos *introitos* explicativos, que Juan del Enzina había renovado en *Plácida y Vitoriano*, y que Torres Naharro usó constantemente, no es exclusivo de la comedia clásica: recuérdese el *praecentor* de los dramas litúrgicos, y el *prólogo* ó *protocolo* de los misterios franceses.

En la primera de estas *scenas* se presenta con la mayor brutalidad una situación repugnantísima: el parto de una muchacha seducida y abandonada por un clérigo. Pero Gil Vicente era tan poeta, que, en medio del bárbaro gusto de su tiempo, nunca deja de hacer pasar por lo más abyecto y horripilante un rayo de la luz de lo ideal. Así se lamenta en un monólogo la desventurada Rubena:

¡Oh, tristes nubes oscuras,
Que tan recias camináis;
Sacadme destas tristuras,
Y llevadme á las honduras

De la mar, adonde vais!
 Duélanvos mis tristes hadas,
 Y llevadme apresuradas
 A aquel valle de tristura,
 Donde están las mal hadadas,
 Donde están las sin ventura
 Sepultadas...

Riquísimo es el material *folk-lórico* que puede sacarse de esta comedia. Con ella, con el *Auto das fadas* y con muchos rasgos sueltos de todas las obras del poeta, sería hacedero un inventario de oraciones supersticiosas, de ensalmos y conjuros, de prácticas misteriosas y vitandas, de todas las formas y manifestaciones de lo sobrenatural diabólico en la mitología del pueblo peninsular. Es claro que un espíritu tan culto, tan maligno y aun escéptico como el de Gil Vicente, no había de participar de la credulidad del vulgo, pero se complace en las supersticiones como curioso y como artista, las recoge con pasión de coleccionador, las explota como un elemento poético-fantástico, y parece que su poderoso instinto le hace penetrar hasta el fondo de esas reliquias del paganismo ibérico, y sentir cómo hierven confusamente en el alma popular. Ningún otro poeta nuestro le ha aventajado en esta rara erudición, que á veces traspasa las rayas del lícito conocimiento é invade las del *dilettantismo* ocasionado y pecaminoso. Es tal lo concreto y preciso de los detalles, que hace sospechar en Gil Vicente procedimientos análogos á los que en nuestros días empleó Jorge Borrow para hacerse dueño de la lengua de los gitanos y tan consumado en la noticia de sus costumbres. No se llega á saber tanto sin mucha familiaridad con el objeto conocido.

Pero otro más apacible género de poesía popular que el de las brujas y las comadres esmalta la *Rubena*: así los cantares del ama de cría, que recuerda, entre otros viejos romances, el de *En París estaba Doña Alda*, y el de *Vámonos dijo mi tío — á París esa ciudad*; así el coro de las mozas de labor, que alivian su trabajo con esta cantiga en el gusto de Juan del Enzina:

«Halcón que se atreve
 Con garza guerrera,
 Peligros espera.»

.....
 La caza de amor
 Es de altanería;
 Trabajos de día,
 De noche dolor:
 Halcón cazador
 Con garza tan fiera
 Peligros espera...

Finalmente, notaremos la primera aparición de la figura del bobo, llamado en portugués «*parvo*».

La *Rubena* es comedia novelesca de pura invención, lo cual explica su tosquedad y desaliño, bien perdonables en época tan infantil del arte. *D. Duardos* y *Amadís de Gaula* son tragicomedias fundadas en libros de caballerías, y, por tanto, ofrecen un conjunto más regular y agradable. La ficción novelesca estaba más adelantada que la teatral, y ésta tenía que dar sus primeros pasos como con andadores, ó asida á las faldas de la primera. Así lo comprendió Juan del Enzina, buscando en las novelas sentimentales del corte de la *Cárcel de Amor* inspiración para sus últimas églogas. Gil Vicente, cuyo sentido poético era tan superior, entendió que en los libros de caballerías, más gustados

en Portugal que en ninguna parte, había una brava mina que explotar, y se internó por ella, abriendo este sendero, como otros varios, al teatro español definitivo, al teatro de Lope, y aun pudiéramos decir al de Calderón, que todavía trató algunos temas caballerescos como brillantes libretos de ópera. Los libros de que se valió Gil Vicente para estas dos piezas, compuestas totalmente en castellano, fueron el *Amadís de Gaula*, el primero y más excelente de todos los de su género, el padre y dogmatizador de toda la andante caballería (libro nacido según la opinión más probable en Portugal, pero que ya no se conocía allí más que en la refundición castellana del regidor de Medina del Campo Garci Ordóñez de Montalvo) y el *Primaleón*, así comúnmente llamado, aunque su primitivo título fuese *Libro segundo de Palmerín, que trata de los grandes fechos de Primaleón y Polendos sus hijos: y assi mismo de los de don Duardos, principe de ynglaterra* (1524), obra de autor desconocido, pero que en el siglo XVI se atribuía, lo mismo que el *Palmerín de Oliva*, á una dama de Ciudad Rodrigo (*la señora Augustobriga*), tradición ya consignada por Francisco Delicado en la magnífica y correcta edición que del *Primaleón* publicó en Venecia en 1534: «*la que lo compuso era mujer, y filando al toro, se pensaba cosas fermosas que decía á la postre.*»

En pocas cosas se advierte tanto el genio dramático de Gil Vicente como en no haberse perdido en la enmarañada selva de aventuras que contienen estos libros, ni haber caído en la tentación de dialogar una tras otra sus escenas. Se atuvo con sobriedad á una sola situación interesante, que en el *Amadís de Gaula* son los amores de Oriana, y especialmente el epi-

sodio de la penitencia de Beltenebrós en la Peña Pobre; y en el *Don Duardos* los amores del protagonista con la infanta Flérida, hija del Emperador de Constantinopla. Dramatizó, pues, algunos incidentes novelescos, pero no escribió la comedia á manera de novela. De fábulas tan embrolladas acertó á sacar un cuadro escénico, sencillo é interesante, prescindiendo de la desaforada máquina de gigantes, vestiglos y endriagos, de la monótona repetición de mandobles, tajos y reveses, desafíos y pasos de armas; insistiendo en la parte humana y especialmente en aquella pasión que es el alma del teatro; y dando á veces muy viva y delicada expresión á los afectos y á las cuitas amorosas del *doncel de la mar* y de *Don Duardos*, en pulidas y gentiles coplas de pie quebrado; v. gr.: estas que canta el principe de Inglaterra disfrazado de hortelano:

¡Oh palacio consagrado,
Pues que tienes en tu mano
Tal tesoro,
Debieras de ser labrado
De otro metal más ufano
Que no el oro!
Hubieron de ser rubines,
Esmeraldas muy polidas
Tus ventanas,
Pues que pueblan serafines
Tus entradas y salidas
Soberanas.
Yo adoro, diosa mía,
Mas que á los dioses sagrados
La tu alteza,
Que eres dios de mi alegría,
Criador de mis cuidados
Y tristeza.

A ti adoro, causadora
 De este vil oficio triste
 Que escogí.
 A ti adoro, mi señora,
 Que mi ánima quisiste
 Para ti.
 Por los ojos pladosos
 Que te vi n' este lugar,
 Tan sentidos,
 Claríficos y lumbrosos,
 Dos soles para cegar
 Los nacidos ;
 Que alumbres mi corazón,
 ¡Oh Flérída, diosa mía,
 De tal suerte
 Que mires la devoción
 Con que vengo en romería
 Por la muerte!
 Tú duermes, yo me desvelo,
 Y también está dormida
 Mi esperanza :
 Yo solo, señora, velo
 Sin Dios, sin alma, sin vida,
 Y sin mudanza.
 Si el consuelo viene á mí,
 Como á mortal enemigo
 Le requiero :
 Consuelo, vete de ahí,
 No pierdas tiempo conmigo,
 No te quiero.

.....

¡Oh floresta de dolores,
 Arboles dulces, floridos,
 Inmortales,
 Secárades vuestras flores,
 Si tuviérades sentidos
 Humanales!
 Que partiéndose de aquí
 Quien hace tan soberana

Mi tristura,
 Vos, de mancilla de mí,
 Estuviérades mañana
 Sin verdura.
 Pues acuérdesete, Amor,
 Que recuerdes mi señora
 Que se acuerde,
 Que no duerme mi dolor,
 Ni soledad sola un hora
 Se me pierde.
 Amor, Amor, más te pido;
 Que cuando ya bien despierta
 La verás,
 Que le digas al oído:
 «¡Señora, la vuestra huerta!»
 ¡Y no más!
 Porque, Amor, yo quiero ver,
 Pues que Dios eres llamado
 Celestial,
 Si tu divinal poder
 Hará subir en brocado
 Este sayal;
 Que para ser tú loado,
 Á milagros te esperamos;
 Que lo igual
 Ya sin ti se está acabado,
 Y por lo imposible andamos,
 No por ál...

Toda esta tragicomedia es un delicioso idilio; pero como si al fin de ella hubiese querido Gil Vicente dar una muestra de lo más exquisito de su poesía lírica, hizo cantar al coro un romance incomparable, como no se hallará otro compuesto por trovador ó poeta de cancionero: tan próximo está á la inspiración popular, y de tal modo la remeda, que se confunde con ella:

En el mes era de Abril,
 De Mayo antes un día,

Cuando los lirios y rosas
 Muestran más su alegría,
 En la noche más serena
 Que el cielo hacer podía,
 Cuando la hermosa Infanta
 Flérida ya se partía:
 En la huerta de su padre
 Á los árboles decía:
 — Quedaos á Dios, mis flores,
 Mi gloria que ser solía;
 Voyme á tierras extranjeras,
 Pues ventura allá me guía.
 Si mi padre me buscare,
 Que grande bien me quería,
 Digan que el Amor me lleva,
 Que no fué la culpa mía:
 Tal tema tomó conmigo,
 Que me venció su porfía:
 Triste, no sé á dó vo,
 Ni nadie me lo decía.
 Allí hablara don Duardos:
 — No lloréis, mi alegría;
 Que en los reinos de Inglaterra
 Más claras aguas había,
 Y más hermosos jardines,
 Y vuestros, señora mía.
 Ternéis trescientas doncellas
 De alta genealogía;
 De plata son los palacios
 Para vuestra señoría,
 De esmeraldas y jacintos,
 De oro fino de Turquía,
 Con letreros esmaltados
 Que cuentan la vida mía,
 Cuentan los vivos dolores
 Que me distes aquel día
 Cuando con Primaléon
 Fuertemente combatía:
 Señora, vos me matastes,

Que yo á él no lo temía.—
 Sus lágrimas consolaba
 Flérida, que aquesto oía;
 Fuéronse á las galeras
 Que don Duardos tenía.
 Cincuenta eran por cuenta.
 Todas van en compañía:
 Al son de sus dulces remos
 La Princesa se adornía
 En brazos de don Duardos,
 Que bien le pertenecía.
 Sepan cuantos son nacidos
 Aquesta sentencia mía:
 «Que contra muerte y amor
 Nadie no tiene valía» (1).

Otra vena dramática abrió Gil Vicente, que en el teatro español, especialmente en el de Lope, había de ser caudalosisima. Su *Comedia sobre la divisa de la ciudad de Coimbra* (1527), es el primero, aunque rudísimo ensayo, de aquellas leyendas locales, heráldicas y genealógicas, que de las historias de pueblos pasaron al teatro. No es de aplaudir el absurdo embrollo que inventó Gil Vicente para explicar los símbolos de la Princesa, del León, de la Serpiente y el Cáliz que aquella ciudad tiene por armas, y las tradiciones de su río, y otras antigüedades; pero ha de tenerse en cuenta lo que históricamente significa este conato de drama arqueológico, no ensayado hasta entonces en ninguna parte de Europa.

(1) La versión portuguesa de este romance que trae Almeida-Garrett, suponiéndola copiada de los manuscritos del caballero Oliveira, no ha existido nunca, como tampoco esos fantásticos manuscritos. Es el mismo romance castellano traducido libremente, ó más bien arreglado, por Garrett.

Comedias novelescas son, aunque con matices varios, las que hasta ahora llevamos citadas. Pero Gil Vicente cultivó además la comedia de costumbres, y aun pudiéramos decir que aspiró á la comedia de carácter. Debe advertirse, ante todo, que lo cómico se manifiesta en su teatro de dos diversas maneras. Está como difuso por todas sus composiciones sagradas y profanas, penetra en todas sus alegorías, hace resonar sus cascabeles en las situaciones más solemnes, y otras veces se insinúa con blanda ironía, mucho más eficaz que la carcajada estrepitosa. Entran en él por partes iguales el humor satírico y lo cómico de imaginación, elevado á veces hasta el humorismo romántico. Esta es quizá la forma más elevada de su original talento, la categoría superior de su arte. Pero posee también lo cómico de observación, y le manifiesta de un modo concreto en sus farsas, escritas comúnmente en portugués, y algunas de las cuales, bajo el aspecto técnico, son lo mejor de sus obras. Estas piezas, de breve y sencillísima composición, no tenían precedente alguno (á no ser que quiera contarse por tal la comedia francesa del *Avocat Pathelin*), y no tuvieron quien las superase hasta que Lope de Rueda compuso sus pasos sabrosísimos. En ésta, como en tantas otras cosas, Gil Vicente tuvo que ser maestro de sí mismo y sacarlo todo de su propio fondo, ó más bien del asombroso poder que tenía para ver la realidad con ojos libres de telarañas. Estas farsas no son propiamente comedias, sino cuadros de costumbres dialogados: algo parecido á lo que son los entremeses de Cervantes, los sainetes de D. Ramón de la Cruz, y otras joyas del antiguo género chico. Una sola situación cómica, uno ó dos personajes grotescos, bastan

para el cuadro de Gil Vicente. Sólo en *O Velho da horta* y en la *Farsa de Inês Pereira* hay verdadera acción: en las restantes el nudo es flojísimo. Pero ¡qué tesoro de lenguaje popular! ¡qué animación picaresca! ¡cuánta espontaneidad y cuánta fuerza de sentido común! ¡qué galería de figuras risibles!, si bien el poeta abusa demasiado de los tipos, ya convencionales y monótonos, de frailes escandalosos, de clérigos amancebados, y de celestinas con puntas y collares de hechicería. El amaneramiento es escollo de que rara vez se salva el poeta dramático, por lo mismo que es en él muy fuerte la tentación de repetir lo que mejor sabe hacer y lo que más se le ha aplaudido. Ni Molière se libró de ello con sus médicos y sus maridos pacientes, ni Moratín con sus viejos y sus niñas. ¿Qué de particular tiene que no alcanzase á evitarlo Gil Vicente, escribiendo en época tan ruda, en que el más sencillo perfil cómico implicaba un esfuerzo de creación tan arduo, acaso, como las invenciones más complejas de los poetas de las edades cultas? Aun así es admirable el número de tipos que esbozó, y que presentan como en compendio la sociedad portuguesa del gran siglo, tomada por su aspecto menos heroico. El galancete enamorado ridículo, asiduo lector de cancioneros manuscritos, que tañe la viola á las puertas de su dama, con acompañamiento de todos los gatos y perros de la vecindad (1): la infiel esposa sobresaltada por la inesperada aparición del marido que torna de la India, mientras ella trae al retortero á

(1) *Farça de «quem tem farelos»*, representada en los Palacios de la Ribera, ante el rey D. Manuel (1505): uno de los criados habla en castellano.

dos galanes, uno en casa y otro en la calle (1); el labrador viejo y tentado de la risa, perseguidor de las doncellas que vienen á su huerta (2); el judío casamentero (3); los negros (4) y las gitanas (5); el juez de Beira, juzgador á lo Sancho Panza (6); el hinchado hidalgo de poca renta, que mata de hambre á sus servidores, empeñándose en tener capellán y orifice propio y gran número de pajes (7); el físico pedante, maestre Enrique, precursor de los médicos de Molière (8)... Para

(1) *Auto da Índia*, representado á la reina doña Leonor (1519): hay un castellano que habla en su lengua.

(2) *O Velho da Horta* (1512). No hay en castellano más que un cantarcillo:

¿Cuál es la niña
Que coge las flores,
Si no tiene amores?
Cogia la niña
La rosa florida,
El hortelánico
Prendas le pedía.
Si no tiene amores.

(3) Interviene en la *Farça de Ines Pereira*, donde sólo el ermitaño habla en castellano.

(4) En la *Farça do Clerigo da Beira*, representada á don Juan III en Almeirin (1526) se remeda con gracia la jerga de los negros de Guinea traídos como esclavos á Portugal.

(5) *Farça das Ciganas*, representada en Évora (1521). Toda ella en la jergonza castellana que hablaban los gitanos, pero sin mezcla de *caló*. Es el primer documento de nuestra literatura que se refiere exclusivamente á ellos.

(6) *Farça do Juiz de Beira*, representada en Almeirin (1525). Un zapatero habla en castellano.

(7) *Farça dos Almocreves* (de los arrieros), representada en Coímbra (1526).

(8) *Farça dos Físicos*. No se expresan el año ni el lugar de la representación. Es una de las piezas más libres y más francamente inmORALES de Gil Vicente, pero no de las menos ingeniosas. Si algo hay en su teatro que recuerde el cinismo de la *Mandrágora* de Maquiavelo es, sin duda, este auto. La mayor parte

encontrar caricaturas semejantes hay que llegar hasta *El Lazarillo de Tormes*, ó más bien ni unas ni otras

de él está en castellano, lengua que hablan los tres principales interlocutores: el clérigo enamorado, el padre confesor de ancha manga que le absuelve, y el físico ó médico. Esta farsa, que bien merece su nombre, termina cantándose á voces una ensalada tan estrambótica como el argumento. Todo ello parece una bufonada de Carnaval, y puede darnos idea de lo que eran los juegos de escarnio.

Aunque calificada de *comedia*, tiene mucha relación con las farsas la *Floresta de engaños*, última obra de Gil Vicente, representada en Évora en 1536, sino que es una farsa *implexa*, puesto que combina dos ó tres en una, á la verdad con poco arte. Es pieza bilingüe, predominando el castellano. Los chascos de que son víctimas un logrero y un juez prevaricador alternan confusamente con una intriga amatoria y mitológica, y con los diálogos episódicos de un filósofo y su criado, el bobo ó *parvo*, que aparecen sujetos á una misma cadena.

Por el contrario, aunque se califican de farsas el *Auto da Fama* (1510) y el *Auto da Lusitania* (1532), son realmente piezas alegóricas de circunstancias. La segunda termina con esta bella *cantiga*:

Vanse mis amores, madre,
Luengas tierras van morar,
Y no los puedo olvidar.
¿Quién me los hará tornar,
Quién me los hará tornar?
Yo soñara, madre, un sueño,
Que me dió n' el corazón,
Que se iban los mis amores
A las islas de la mar,
Y no los puedo olvidar.
¿Quién me los hará tornar,
Quién me los hará tornar?
Yo soñara, madre, un sueño,
Que me dió n' el corazón.
Que se iban los mis amores
A las tierras de Aragón:
Allá se van á morar,
Y no los puedo olvidar.
¿Quién me los hará tornar,
Quién me los hará tornar!

El *Auto das Fadas*, que ya hemos tenido ocasión de citar, no es un cuadro de costumbres, sino una representación cómico-fantástica.

La *Romagem de Aggravados* (1533), que figura indebidamente

son caricaturas, sino trasuntos fidelísimos de la vida peninsular, interpretada por artistas de genio.

El lenguaje en la parte castellana (que aquí es la menor) adolece de muchos lusitanismos, que no pueden pasar por arcaísmos, y de verdaderas infracciones gramaticales. Pero el portugués es tal como no ha vuelto á escribirse después ni para el teatro ni fuera de él: riquísimo, pintoresco, expresivo, matizado de proloquios, saturado de gravedad zumbona, de picante ironía, de maliciosa sencillez. Si nuestros hermanos no han vuelto á acertar con el verdadero estilo cómico; si en nuestro siglo, por ejemplo, no han tenido un Breton, y se han dado á remedar pobremente los sofisticos problemas de la *alta comedia* francesa, tan exótica en Lisboa como aquí, la principal causa está en el olvido en que han dejado caer la herencia de gloria que les legó Gil Vicente, el tesoro inagotable de sus castizos donaires, del cual todavía algunas reliquias quedaron en los autos de Antonio Prestes y Antonio Ribeiro Chiado, en las óperas del infortunado judío Antonio José da Silva, y aun en la insolente y desgarrada prosa de los folletos políticos del P. José Agustín de Macedo.

Hay entre las farsas de Gil Vicente una que no sin fundamento puede reivindicar el título de comedia, ó, á lo menos, el de *proverbio dramático*. Hizola nuestro poeta como en son de desafío á los detractores de las obras de su ingenio, á los que llegaban hasta negarle

entre las *tragicomedias*, fué calificada por su autor de *sátira*, pero sin duda fué impresa entre las piezas de circunstancias por haber sido escrita para festejar el nacimiento del Infante don Felipe.

la paternidad de ellas, y la hizo sobre un refrán que ellos mismos le dieron: «más quiero asno que me lleve que caballo que me derribe». Así nació la *Farsa de Inés Pereira*, representada ante don Juan III, en el convento de Thomar, el año 1523. Nunca mostró Gil Vicente más habilidad técnica; nunca tocó tan finamente los caracteres; nunca movió con tanta gracia los títeres de su pequeño escenario como en aquel *faceto enredo*, cuya situación final es de la mayor fuerza cómica, aunque más en el género de los cuentos de Boccaccio que en el de las célebres parábolas matrimoniales de Shakespeare y de Fletcher (*Taming of the Shrew*, *Rule a wife and have a wife*), puesto que aquí es el segundo marido el gobernado y domado hasta el punto de servir como asnal cabalgadura á su mujer cuando va en romería á ver al ermitaño.

Aunque sea cierto que Gil Vicente en esta farsa y en alguna otra se acercó más que en el resto de sus poemas escénicos al tipo de comedia que los preceptistas clásicos llamaban *menandrina*, no lo es menos que guardó las más brillantes galas de su poesía para aquel género de tragicomedias alegóricas de grande espectáculo con que ennobleció las fiestas palaciegas de dos reinados sucesivos, haciendo oficio, no de adulator ni de truhán, sino de entusiasmado espectador de las grandezas de su pueblo y de la magnífica expansión de la vida portuguesa del Renacimiento, en la cual, sin embargo, no dejaban de apuntar síntomas de decadencia, que él fué de los primeros en advertir y denunciar con libre espíritu y con aquel género de adivinación profética, que es don rara vez negado á los poetas excelsos. Hasta qué punto ardía la llama patriótica