

ACTAS DEL
VIII CONGRESO INTERNACIONAL
DE LA
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE
LITERATURA MEDIEVAL

SANTANDER

22-26 de septiembre de 1999

PALACIO DE LA MAGDALENA

Universidad Internacional

Menéndez Pelayo

Al cuidado de

MARGARITA FREIXAS Y SILVIA IRISO

con la colaboración de Laura Fernández

CONSEJERÍA DE CULTURA
DEL GOBIERNO DE CANTABRIA
AÑO JUBILAR LEBANIEGO
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL
SANTANDER

•MM•

ACTAS DEL
VIII CONGRESO INTERNACIONAL
DE LA
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE
LITERATURA MEDIEVAL

SANTANDER
PALACIO DE LA MAGALIANA
UNIVERSIDAD DE CANTABRIA
41013 SANTANDER

Al cuidado de
MARGARITA BRIBAS Y SILVIA TRISO
con la colaboración de Lucía Rodríguez

@ Asociación Hispánica de Literatura Medieval

Depósito legal: SA-734/2000

Carolina Valcárcel

Tratamiento de textos

Gráficas Delfos 2000, S.L.

Carretera de Cornellá, 140

08950 Esplugues de Llobregat

Impresión

DOS AUTOS DE LA «ESCUELA VICENTINA» EN CONTRASTE: «AUTO DAS REGATEYRAS» Y «AUTO DAS CAPELLAS»

MICAELA CARRERA DE LA RED

Universidad de Valladolid

EN LA BIBLIOTECA Nacional de Madrid, entre los pliegos sueltos semi-góticos, se encuentran dos autos, el *Auto das Regateyras* (R-3.633) y el *Auto das Capellas* (R-9.670), fotografiados por vez primera en 1910 a sugerencia de don Ramón Menéndez Pidal con destino a una futura edición que debería preparar Carolina Michaëlis de Vasconcellos. De hecho, en 1922,¹ precedidos de amplia introducción, esta filóloga publicó los facsimiles de dos autos del propio Gil Vicente (*Breve Sumario da Historia de Deos y Auto de Inês Pereira*) y hasta diecisiete obras «mais ou menos características»² de la llamada «escuela vicentina», entre las cuales se encuentran los citados autos profanos, cuyas portadas nos informan de los personajes que en ellos intervienen.³ Con la publicación de estos autos –*práticas* o *cenás*– Carolina Michaëlis pretendía comunicar algo de «côr e vivacidade» al panorama del teatro portugués del siglo XVI, muy pobre –según afirmación suya– si se comparaba con el del país vecino, esto es, con el español.

Estos dos autos, desde el siglo XVI, en que se escribieron y editaron en forma de pliegos sueltos, han tenido destinos bien distintos. Mientras que el *Auto das Regateyras* ha llegado

¹ *Autos portugueses de Gil Vicente y de la escuela vicentina*, Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1922, edición facsímil.

² C. Michaëlis, *Autos portugueses*, p.29.

³ *Auto das Regateyras*: «Pratica de treze figuras.s. Velha, Breatiz, Negra, Comadre, Pero Vaz, Noyuo, Mây, Iam duarte, afonso tome, Fernam dandrade, Felipe Godinho; Grimanesa». *Auto das Capellas*: «Auto nouamente feito chamado das Capellas, em o qual entrão as figuras seguintes.s., Hum homem por nome Andre Uelez, τ sua molher Ines de maçedo, τ sua filha Antonia Velez, τ hua criada por nome Clara, τ hum vilão por nome Lourenço, τ hum Ratinho, τ dous Matantes, τ hum moço, τ hum Musico, τ hum Clerigo. E entra logo ho Pay τ a mãy, donos da casa, τ diz o Pay».

hasta nosotros como pieza sobresaliente de António Ribeiro Chiado, uno de los seguidores más destacados de Gil Vicente y una de las personalidades más atrayentes en la Lisboa del siglo XVI, el *Auto das Capellas* aparece como obra de autor desconocido y apenas merecedor de atención alguna.⁴ El *Auto das Regateyras* fue dado a la luz pública en la temprana fecha de 1889⁵ y se ha puesto de relieve su innegable relación con obras del propio Gil Vicente, planteándose abiertamente el influjo sobre este auto de la *Farsa de Inês Pereira*, tanto en el tema que trata de las muchachas que hallan marido gracias a la intervención de los padres como en el estilo coloquial conseguido, entre otros medios, por la incorporación de proverbios y modismos. En cambio, del *Auto das Capellas* Carolina Michaëlis decía que era un auto completamente nuevo, nunca antes citado, al igual que sucedía por aquellos años con otros autos,⁶ y del argumento no se tenía más noción que la aportada, de forma un tanto vaga y difuminada, por Luciana Stegagno: «o *Auto das Capelas*, em que, num clima à Boccaccio, voltamos a dar de caras com os matantes, o ratinho e o clérigo».⁷

La lectura comparada y el análisis de diferentes aspectos formales de estos dos autos permiten ver que estas dos obras están mucho más estrechamente relacionadas de lo que en un principio pudiera imaginarse.

2. CONTRASTE ARGUMENTAL DEL «AUTO DAS CAPELLAS» Y DEL «AUTO DAS REGATEYRAS»

El *Auto das Capellas* es un auto no muy corto —consta de 1.271 versos—, dotado de una versificación bastante regular, ya que buena parte de sus versos son octosílabos, distribuidos la mayoría de ellos en estrofas de cinco versos, cuyas rimas más frecuentes son *abbab*, *ababa*, *abbba*.

⁴ C. Michaëlis lo cita varias veces en la introducción a la edición facsimilar (*Autos portugueses*, pp. 32, 33 y 36) y no hace de él ningún juicio valorativo, ni lo ensalza ni le dedica ningún tipo de descalificación, cosa que sí hace, por ejemplo, con el *Auto dos Ladrões*, al que dedica adjetivos como «rudo y liviano». En su *História do teatro português* (Portugália Editora, Lisboa, 1969), L. Stegagno Picchio estudia ampliamente el teatro quinientista y dedica un capítulo a los «Contemporâneos e epígonos de Gil Vicente. A chamada escola vicentina», pp. 87-112, en el que el *Auto das Capelas* (con grafía simplificada de la consonante <l>) aparece citado simplemente dentro del grupo de obras de poetas menores desconocidos (p. 111).

⁵ Lo editó A. Pimentel, junto con la *Prática de Oito Figuras* y la *Prática dos Compadres*, en el volumen titulado *Obras do Poeta Chiado*, s.f. [1889], según cita recogida por L. Stegagno, *História do teatro português*, p. 365. Y mucho más recientemente, ha vuelto a editarse junto con el otro auto más conocido de Chiado (*Auto da Natural Invenção*) en C. Berardinelli y R. Menegaz, edd., *Autos de António Ribeiro Chiado*, Instituto Nacional do Livro, Rio de Janeiro, 1969.

⁶ «Completamente novos, nunca citados, que eu saiba, são o *Auto de D. Fernando*, o *da Bela Menina*, o *de Vicente Anes Joeira*, o *das Capelas*, o *dos Enanos* e o *de Florença*» (C. Michaëlis, *Autos portugueses*, p. 40).

⁷ C. Michaëlis, *Autos portugueses*, p. 111.

Las entradas en escena de los personajes se hallan prácticamente todas marcadas, con acotaciones muy claras, alguna de ellas —como la que señalaremos más adelante— de gran trascendencia para comprender la marcha de la acción.

Comienza el auto con el diálogo entre Andres Velez e Inês de Macedo, padres hidalgos decididos a preparar el matrimonio de su hija, Antonia Velez, con presteza y a sus espaldas. Sobre este punto —como suele suceder en los autos que abordan el tema del matrimonio impuesto— es la madre la que pronuncia los versos más rotundos:

MÂY *Pois vós buscar-lhe marido
nem eu não sey como seja,
se freyra ser nam deseja,
e Deos lhe tem prometido
algun bem elle aproveja (vv. 21-25).*

En esta misma escena, como parte integrante del diálogo con el marido, la madre dice unos versos que no dejan de recordar a los del epitafio que se supone escribió Gil Vicente sobre sí mismo. Dice así la madre:

MÂY *E a meu compadre saber
que o tomamos por espelho
pera em tudo nos valer,
dar-nos-ha todo seu parecer
no qual teremos conselho (vv. 50-54).⁸*

Se van los padres y entra en escena la hija, que se expresa como quien goza de una gran libertad de criterio y sostiene la firme decisión de dar al traste con los planes de sus padres. Esta actitud coincide con la de la protagonista de la farsa de Gil Vicente, Inês Pereira, y es radicalmente diferente a la mantenida por Beatriz, la hija del *Auto das Regateyras*, que se muestra como la más sumisa y dócil de las hijas para con la voluntad de la madre. Y es que Antonia Velez ha escogido por su cuenta al hombre con el que desea casarse, tal y como le hace saber a su criada y fiel confidente, Clara de Sousa:

FILHA *Meu pay quer ordem por
casar-me muyto á sagredo;
todo sey, não aja medo
que me case se nam for
soo com Lopo d'Azevedo,*

⁸ Los versos del epitafio son estos: «E pois tudo a isto vem/ oo lector! de meu conselho/ toma-me por teu/ espelho/ olha-me e oilha-te bem» y se hallan en la última hoja de la *Copilação* de 1562 (cf. A. Braamcamp/ Freire, *Gil Vicente Trovador, Mestre de Balança*, Revista de Occidente, Lisboa, 1944², pp. 320-321).

... e por tanto seus sentidos
podem cessar desta vez,
que he trazẽ-llos perdidos (vv. 70-77).⁹

Al tal Lopo d'Azevedo –*matante* ('fanfarrón, pendenciero'), según la enumeración de personajes de la portada, pero *matante* fingido, como se desprende de su actuación— es a quien Antonia Velez quiere hacer llegar por medio de Clara, fiel criada, una carta y una *capella*:

- LOPO Senhora, que me dizeis?
 he certo que me trazeis
 vós carta de meu amor?
- CLARA Senhor, si, e mais diz ella:
 que descanse quem trabalha
 e que tome esta capella
 e que quanto aa sentença d'ella
 que sua tençam lhe velha (vv. 389-396).

Como veremos más adelante, esta *capella* ('capuz, caperuza') se convierte en «prenda de amor», ante cuya visión Lopo entona una cancioncilla, una de las escasas piezas líricas presentes en el auto. Este *matante* fingido, hidalgo en realidad, sobrino de hidalgos, como se descubre al final del auto, disfruta de la compañía de un *moço desporas* ('mozo de espuelas'), con el que mantiene una serie de diálogos teñidos de aire cómico:

- LOPO Ora, hi buscar hũ pano,
 alimpay-me aqui estas botas.
 Deviam buscar-se meos
 para que os homens honrrados
 nam vivessem com cuidados
 de criar filhos alheos.
- MOÇO E elles não servir pelados!
- LOPO Que resmoneas? Alimpa,
 esfrega ao longo da sola!
- MOÇO Voto a dez! Que sou hũa gripa.
- LOPO Se hũ roim se vay e não fica,
 outro vem que nos consola.
- MOÇO Nẽ eu não digo outra cousa (vv. 361-373).

⁹ *Auto de Inês Pereira*: Inês. «Vasse muytierama!/ Que sempre disse, e direy:/ mãy, eu me nam casarey/ se nam com homem discreto,/ e assi volo prometo,/ ou antes o leyxarey».- *Auto das Regateyras*: Breatiz. «Digo, e redigo ao presente/ e redigo ainda alem/ que quero casar com quem/ vos fordes muyto contente». Velha. «Ysso me parece bem!/ as moças obedientes/ a sas mães e a seus pais/ da-lhes Deos as fadas tais/ como depois vem as gentes...».

Compañero de Lopo, rival de amores y, en este caso, de la clase de los *matantes* sin ningún género de duda, es Ayres do Quintal, un personaje al que Antonia Velez dedica los apelativos más duros (*fanchono*, *desazo*, etc.) y con el que se juega a la ambigüedad de su condición: por un lado, de «matante», hidalgo fanfarrón, perseguidor de damas ajenas, y por otro, con la constante insinuación de disfrutar en la compañía de personas del mismo sexo con versos del siguiente estilo:

AYRES Eu do meu ratinho fio
o comer do meu cavallo,
cura-o, vay por agoa ao rio,
serve por calma e por frio
e outras cousas que callo (vv. 498-502).

Un villano, Lourenço, que pretende estudiar para llegar a ser clérigo, como su amo, y Bras Afonso, un ratiño, sobrino suyo, que desde su aldea («*lá per antre Douro e Minho*», v. 219) viene a refugiarse en casa de su tío, huyendo de una moza a la que dejó preñada y con quien pretendían obligar a casarse, son los otros personajes del auto. Las actuaciones de estos dos personajes van a servir de contrapunto cómico a la acción central del auto y por medio de sus diálogos se introducen un buen número de ingredientes constitutivos del teatro de estilo vicentino.

El centro argumental lo conforma la elección de Antonia Velez entre dos pretendientes: Lopo d’Azevedo y Ayres do Quintal, los cuales, en un momento dado, parecen incluso dispuestos a batirse en duelo por conseguir su amor, postura que abandonan pronto proponiendo que sea la dama la que se manifieste y elija a uno de los dos. Ella lo hace, pero no por medio de la palabra –como le sugería Ayres–, sino a través de un gesto, que se contiene en una acotación:

Toma húa capella que tras na cabeça e põe na cabeça de Ayres do Quintal, e tomo a capella que Lopo d’Azevedo tras na cabeça e põe-na na sua e vay-se.

Esto es, Antonia le pone su *capella* a Ayres y le quita a Lopo la suya –aquella que le había entregado previamente Clara de Sousa– para ponérsela a sí misma. Este gesto conduce al desenlace: rechazo de Ayres y aceptación de Lopo. La huida de los amantes y su casamiento en secreto se deja entrever en esos momentos y se confirma con la escena final, cuando Dom Bento, tío, padrino y protector de Lopo, se lo cuenta a los padres de Antonia Velez.

Entretanto, el villano y el ratiño –en una acción cargada de ironía, al moverse de forma paralela a los personajes centrales también con prendas de vestir– deciden quitarles las ropas a sus amos: un clérigo auténtico, en el caso del villano, y Ayres do Quintal, en el del ratiño; a este último amo ya le había robado las ropas

con anterioridad otro *moço d'albergaria*.¹⁰ Los dos pretenden huir, para casar el villano –como clérigo fingido– al ratiño con una moza de Castilla, pero son pillados por Ayres do Quintal y el clérigo auténtico y expulsados de la escena de malas maneras.

3. ¿CHIADO, EL POETA DE ALFAMA, EN EL «AUTO DAS CAPELLAS?»

En el *Auto das Capellas* hay un par de escenas que parecen más bien un recurso de introducción de personajes. La primera coincide con el monólogo de entrada en escena del mozo de Lopo d'Azevedo y la otra con la primera intervención del propio Lopo. Según parece, la noche anterior amo y criado habían asistido a la representación de un auto, del que el amo había salido muy descontento y enfadado:

MOÇO Este meu amo bebeo
o siso na Mendoada,
a perda de minha dobrada,
porque a quem endoudeceo
me cumpre dar-lhe passada.

*Foi a casa do Liam
ver o auto d'hum d'Alfama,
cuidando de ver a dama
vio a mãy e a dama nam,*

...
*Ô auto fue enfadonho,
elle vay feyto hũa brasa,
mandou-me vir pera casa;
pardez, que com elle sonho
segundo a noyte se me aza!* (vv. 318-342).

Sospechamos que el autor del *Auto das Capellas*, bajo la expresión «d'hum d'Alfama», quizás pueda referirse al poeta y dramaturgo por excelencia del Alfama –barrio «nas alfujas de Lisboa»–, António Ribeiro Chiado, y aún nos atre-

¹⁰ Sobre el término *albergaria*, cf. J. de Santa Rosa de Viterbo, *Elucidário das Palavras, Termos e Frases que em Portugal Antiguamente se Usaram*, I, 1798-1799, pp. 295-296, s.v. «Albergaria», «As albergarias eram destinadas a peregrinos, e até fins do séc. XV, faram muito numerosas e acumulavam, muitas vezes, as funções de estalagem e de hospital. A reinha D. Teresa fundou as primeiras em Mesão Frio e Lamego...». Esta cita encierra otro dato de interés para la toponimia citada en el *Auto das Capellas*. Me refiero al topónimo *Mesão Frio*, una de las variantes, junto a *Meigion Frio*, *Meigom-Frio*, *Meijão-Frio*, que ofrece el lugar de ubicación de la albergaria «que hoje dizemos *Albergaria Velha*, na terra de Esgueira» (*Elucidário*, II, s.v. «Smolatorio»). Y es que el villano quiere llegar a ser cura de *Meijamfrio*: «E se me eu cregoto vejol e cura de *Meijamfrio*,/ cómo espero e confio,/ pardez que por todos mejol hum e hum todos enfiol!» (vv. 179-183).

vemos a más: si lo que dice el mozo se toma como dato cierto, amo y criado debieron ser espectadores de excepción de alguna de las representaciones del *Auto das Regateyras* en la casa de un noble lisboeta que se esconde bajo el nombre de Liam.¹¹ El que el «auto enfadonho» pueda ser el *Auto das Regateyras* se colige de que la «dama» de que habla el mozo (quizás, la hija, *Breatiz* o *Beatriz*) cede en escena todo su protagonismo a la madre (probablemente, la *Velha*):

LOPO Valha-me Deos! quanta lama!
 como venho peeçonhento!
 Pois hora que fuy ao vento
 e ja que nam vi a dama
 vi bom desenfadamento.
 Ora, parvos evidentes
 que tal auto urdem e tecem
 e o vam fazer antre gentes
 mereciam que lhes dessem
 c'hūs bofes de cão nos dentes (vv. 343-352).

4. ALGO MÁS SOBRE LAS FECHAS DE ESTOS DOS AUTOS

De los autos de António Ribeiro Chiado no se conoce con exactitud el año de composición, aunque sí se han aportado fechas aproximativas. Así, *la Prática de Oito Figuras* oscila en un lapso de veinte años: entre 1542 y 1562, mientras que el *Auto da Natural Invenção* fluctúa entre 1545 y 1555, y, en cuanto a la fecha del *Auto das Regateyras*, tenemos como fecha más probable en torno al año 1545, según Carolina Michaëlis.¹²

Menos se sabe aún acerca de la fecha de composición del *Auto das Capellas*. Sin embargo, unos músicos –personajes que servían en el teatro de la época de justificante a la introducción de piezas musicales– entran en escena, al compás de una «guitarrinha», de paso hacia la casa de alguno de los nobles lisboetas que acostumbraban a requerir sus servicios. Su presencia tiene interés, porque en su intervención aportan dos nombres propios que, con todas las reservas que la escasez de datos hace tener, nos ha parecido interesante rastrear y ver si pudieran referirse a personajes concretos de la época. Los versos son los siguientes:

¹¹ «Jamalberto de Liam» (v. 44) es el nombre del compadre al que piensan acudir los padres de Antonia Velez, para que medie ante micer Fabrício, padre del novio escogido finalmente por estos.

¹² C. Michaëlis, *Autos portugueses*, p. 43: «De propósito pedi e aconselhei que se publicasse esse texto [As Regateyras] por ser da casa de Germam Galharde, seguramente anterior a 1560, mas provavelmente de cerca de 1545, apesar de já possuirmos a meritoria impressão, anotada, de Alberto Pimentel, feita sobre outro exemplar, conservado entre os Reservados da Biblioteca de Lisboa.»

MÚSICO Aja conselho inteyro, que eu nã sam ordem francisco nem menos quero yr à risco do Resende ou do Carneiro, porque pegam como vizgo (vv. 667-671).

Personajes célebres en la corte de distintos reyes portugueses del siglo XVI –João II, Dom Manuel y João III– llevan estos dos apellidos: así, el *mestre* André de Resende (m. 1.575) y António Carneiro, escribano de cámara de D. João II. André de Resende, además de autor de obras de historiografía portuguesa, era un hombre interesado por el teatro, ya que de él se sabe que en 1532 asistió interesado a la representación del *Jubeleu* de Gil Vicente y que entre 1540 y 1543 acogió a la hija del dramaturgo, Paula Vicente, como parte de la juventud culta de que se rodeaba la corte.¹³ António Carneiro fue uno de los hombres de mayor confianza de los reyes hasta su muerte en 1545 y él mismo protagonizó un episodio digno de un drama, al raptar a la que sería su mujer, Beatriz da Alcáçova, una doncella de la reina D. Leonor.¹⁴ Esta última fecha, 1545, puede marcar el término en el cual o antes del cual debió escribirse el *Auto das Capellas*. Coincidimos, pues, en que los dos autos se escribieron y representaron en torno a 1545.

5. OTRO POSIBLE NEXO ENTRE ESTOS DOS AUTOS: LOS GRABADOS

Carolina Michaëlis avanzó mucho en la investigación de los grabados de los pliegos sueltos, tanto portugueses como españoles. En cuanto a los tipos que caracterizan las portadas impresas de los autos de la «escuela vicentina», señala que son pocos y los principales aparecen repetidos una y otra vez de forma idéntica o *em miragem (au miroir)*, es decir, como imagen ante un espejo.

El comentario de Carolina Michaëlis sobre los grabados del *Auto das Capellas* es el siguiente: «Debaixo de *Auto das Capellas* figuras nossas conhecidas. O moço desporas, que aqui faz o papel do Ratinho, o soldado visto de costas, o Escudeiro, e as duas damas do *Auto da Festa*».¹⁵

La frase «o moço desporas que aqui faz o papel do ratinho» se refiere a la figura de un joven con un trozo de pan en la mano derecha y sin capuz, que originariamente servía para ratiños, villanos, parvos o bobos y que es de hecho el uso más frecuente en número de apariciones,¹⁶ aunque no deja de haber algún

¹³ A. Braamcamp Freire, *Gil Vicente Trovador*, p. 330.

¹⁴ A. Braamcamp Freire, *Gil Vicente Trovador*, p. 209-210.

¹⁵ C. Michaëlis, *Autos portugueses*, p.36.

¹⁶ En *Vicente Anes Joeira (editio princeps): Ratinho*.— En *Auto dos Enanos: Marçal (ratinho)*.— Y fuera de la

auto en que representa a un mozo de espuelas.¹⁷ En el *Auto das Capellas* puede referirse tanto a un ratiño (*o ratinho Bras*) como a un villano (*o vilão Lourenço*), pero también al mozo de espuelas de Lopo d'Azevedo.

La figura del «soldado visto de costas» es un grabado de un joven vuelto de costado con la mano en la empuñadura de la espada. El término «soldado» no parece el más indicado en el caso del *Auto das Capellas*, a tenor de los personajes que intervienen en él. Más bien podría tratarse o del mozo de Lopo (si el anterior es el ratiño) o de Ayres do Quintal, el hidalgo amigo de Lopo, que lleva fama y modales de *matante*.

El «escudeiro» –según Carolina Michaëlis– sería en el *Auto das Capellas* «André Velez, homem nobre», esto es, el padre de Antonia Velez. Pero ella misma, en la explicación general de este grabado, afirma que es uno de los más frecuentes para el enamorado, novio o pretendiente,¹⁸ así por ejemplo en el auto de *Inês Pereira* de Gil Vicente asegura que es el escudero tiranuelo con el que se casa la protagonista en primera instancia por propia voluntad, y en el *Auto das Regateyras* de António Ribeiro Chiado, dice que, sin ningún tipo de dudas, se trata del novio, cuando el protagonismo lo lleva en el auto el padre del novio, que es el que concierta con la madre de la novia cada detalle de la dote y boda. Así pues, en el *Auto das Capellas*, ¿no podría pensarse que fuera, en vez del padre, Lopo d'Azevedo, el enamorado de Antonia Velez? Ayuda a corroborar esta idea la manera en que se describe este personaje: «capa corta (que a veces parece tener capuz y otras no) en la que esté embozado, con el gesto tradicional, espadín, ramito de flores en la mano que esconde, pluma en la gorra, de porte arrogante, mirando de perfil a la derecha (a la izquierda, en alguna reproducción tardía au miroir)».¹⁹ El grabado del *Auto das Capellas* tiene capuz, que puede considerarse la traducción española del portugués *capella*, la «prenda de amor» entregada por la enamorada.

«escuela vicentina», entre los pliegos sueltos de la Biblioteca Nacional de Madrid, en el intitulado *Auto de Clarindo* «sacado de las obras del Captivo por Antonio diez librero sordo, y en partes añadido y enmendado ... *Pandulfo bouo...*» (el subrayado es mío), cf. *Colección Joyas Bibliográficas. XIII. Autos, comedias y farsas de la Biblioteca Nacional. II. Homenaje a Lope de Vega*, Madrid, 1964, p. XVIII.

¹⁷ En *Auto de Dom Fernando: Moço desporas* ('Representador').

¹⁸ En *Farsa Penada*: el galán.– En *Bela Menina*: el hidalgo de Francia (pretendiente).– En el *Auto de Dom Fernando*: Antonio Pacheco (pretendiente).– En *Dom Luis e os turcos*: el caballeresco D. Luis.– En *Dom André*: el pretendiente de Donha Belícia (Dom Belchior, *au miroir*).– En *Auto dos enanos*: Dom Silvano.– En el *Auto dos dous Ladrões*: Un escudeyro (quizás cualquiera de los dos mancebos: António tosado o João Cardoso). Ese escudero-caballero aparece también en numerosas obras castellanas, impresas en España unas y otras en Lisboa. Por ejemplo, en 1546 se imprime en Sevilla la *Tebaida*, en casa de André de Burgos, que parece que pasó a Évora, llamado por el Cardenal-Infante. Además, entre los pliegos sueltos de la Biblioteca Nacional de Madrid, en el intitulado *Auto de Clarindo*, sacado de las obras del captivo por Antonio diez libreso sordo, y en partes añadido y enmendado ... *Clarindo cauallero...*» (cf. *Colección Joyas Bibliográficas. XIII. Autos, comedias y farsas de la Biblioteca Nacional. II. Homenaje a Lope de Vega*, Madrid, 1964, p. XVII).

¹⁹ C. Michaëlis, *Autos portugueses*, p. 66.

30 Resta un comentario sobre «as duas damas do *Auto da Festa*», esto es, el grupo de dos señoras, de vestidos rozagantes, con la mirada en el cielo y la mano levantada, que están presentes en un auto gilvicentino tan singular como el *Auto da Festa*.²⁰ Este grabado es de especial interés, porque de los diecisiete autos de la «escuela vicentina» lo comparten sólo el *Auto das Capellas* y el *Auto das Regateyras*.²¹ En este último, este par de damas bien puede representar a la madre (*a Velha*) y la hija (*Beatriz*), mientras que en el *Auto das Capellas* puede ser la propia *Antonia Velez* y su criada (*Clara de Sousa*), ya que madre e hija no llegan a coincidir en escena en ningún momento del auto.

31 Como resumen gráfico de lo expuesto sobre los grabados de la portada del *Auto das Capellas*, en un cuadro se marcan las coincidencias de aparición con el resto de autos cotejados: el de *Inês Pereira* de Gil Vicente, los otros autos de la «escuela vicentina» y otros autos castellanos de la época conservados también en pliegos sueltos.

	ratinho	soldado	escudeiro	dous-damas
<i>Auto Capellas</i>	(ratinho)	(moço/ matante)	(Lopo Dazevedo)	(Filha-Criada)
<i>Dom Luís e os Turcos</i> (2)		+	+	
<i>Dois Enanos</i> (2)	+		+	
<i>Dom André</i> (1)			+	
<i>Dom Fernando</i> (3)	+	+	+	
<i>Vicente A. Joeira</i> (1)	+			
<i>Farsa Penada</i> (2)		+	+	
<i>Bella Menina</i> (1)			+	
<i>A. de Florença</i> (1)			+	
<i>Dous Ladrões</i> (2)		+	+	
<i>A. Regateyras</i> (2)			+	+*
<i>Inês Pereira</i> (1)			+	
<i>A. Clarindo</i> (3)	+	+		+*

Cuadro I: comparación de los grabados del *Auto das Capellas*.

²⁰ Este auto es el último identificado como obra de Gil Vicente. No entró en la *Copilação* de 1562 ni en la de 1586. Su representación debió tener lugar en fecha posterior a 1526 y permaneció oculto hasta que el bibliófilo portugués Conde de Sabugosa daba noticias de él a principios del siglo XX (1904) y lo publicó en 1906 como *Auto da Festa novamente feito por Gil Vicente e representado, etc. Obra desconhecida com uma explicação previa*.

²¹ Cabe señalar la aparición de este grupo de señoras en el auto castellano «intitulado Auto de Clarindo, sacado de las obras del Captivo por antonio diez libreso sordo, y en partes añadido y enmendado ... *Clarisa donzella. Floriana criada...*» (cf. *Colección Joyas Bibliográficas*. XIII, p. XVII).

6. EL «AUTO DAS CAPELLAS» Y LA LÍRICA TRADICIONAL

Si se ha destacado la herencia gilvicentina en el *Auto das Regateyras* por el uso de refranes y proverbios,²² el *Auto das Capellas* no queda fuera de esta misma tradición. En él abundan también los proverbios y refranes; pueden entresacarse los siguientes: «que a honrra toda resulta/ em tenta-la cada hora» (vv. 9-10), «e pois quem tempo tem/ não faz bem se se detem» (vv. 56-57), «a doudo que escalavra/ costumão pôlo em prisam» (vv. 155-156), «porque a peçonha que lavra/ sempre a cortam pelo chão» (vv. 158-159), «boca que erra/ nunca lhe o pão falleçe» (vv. 251-252), «senhor, se o minino fôr fora,/ não se peca por Lixboa» (vv. 565-566), «Quem tem capa logo escapa» (v. 1.030).

Otro aspecto no menos relevante en las obras del teatro post-gilvicentino es la incorporación de fragmentos de lírica tradicional de ascendencia castellana, cuya aparición va acompañada en la mayoría de ocasiones de un gesto último de comicidad. En el *Auto das Regateyras*, por ejemplo, se acude al motivo lírico de la «bela mal maridada», precisamente en boca de la madre.²³ En el *Auto das Capellas*, en un castellano teñido de portuguesismos –*alama*, (*tu*) *es, magoas*–, hay una serie de versos octosílabos pronunciados por Lopo d’Azevedo en una reacción de lirismo arrebatada en el momento de recibir la «prenda de amor» en que se convierte la *capella* (‘capuz’), pero es un diálogo que termina resultando cómico:

LOPO	Prenda que me sostienes entre magoas tan estranhas recojote en mis entranhas que son tuyas, tu las tienes.
CLARA	Señor, os ditos louçãos sam soo de vossa merce? Divera fazer-lhe hum pee.
LOPO	Far-lh’ey vinte pees e mão!
CLARA	Ora faça, por sua fee!
LOPO	Una vuelta das al pecho y outra al alama mia, sean vueltas de alegria como lo pide el derecho.

²² Algunos ejemplos: «e mais em boca fechada/ ja sabeis não entra mosca», «diz mui bem, eu lho aconselho/ que antes quer marido velho/ rico, que moço com dous ceitis», «porque diz antes que cases/ olha primeiro o que fazes».

²³ «e vos, bela mal maridada,/ de las mas lindas que yo vi, sya ca fora, say,/ sey que sois dama encerrada/ nam sey que diga por ti/ tu, perguiçosa,/ dorminhoca, mentirosa/ golosa, mixiriqueyra,/ rapariga indiçadeira,/ porque nam es virtuosa». Para las fuentes castellanas del tema de la malmaridada y su repercusión en diferentes obras gilvicentinas, cf. M. Calderón, *La lírica de tipo tradicional de Gil Vicente*, Universidad de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares, 1996, pp. 251-253.

Tu es la que me sostienes
entre magoas tan estrañas
recogete en mis entrañas,
que son tuyas, tu las tienes.

Esta situación se ve truncada de repente con la aparición en escena de Ayres do Quintal, sin apenas ropa, debido al hurto de «calças, pelote, gibam» (v. 476) por parte de un mozo (*d'albergaria*) que huyó con ello.²⁴ Dentro del aire jocoso de la escena, Lopo incorpora un verso de la lírica tradicional:

LOPO	Ho! como vindes real !
AYRES	Por que dizey? Venho mal?
LOPO	Não assi pera veram, vindes vós muy natural.
	...
AYRES	Deyxou-me por espritaes [o meu moço]
LOPO	Mas deyxou-vos para a bola ²⁵ com os propios aparelhos em los campos verde y sola (vv. 425-436). ²⁶

A estas dos referencias de la lírica tradicional hay que añadir dos fragmentos más en otras dos escenas, en esta ocasión versos sueltos de romances tradicionales. En los dos casos, quien actualiza estas referencias romancísticas es la criada Clara de Sousa –sin ningún género de dudas, el personaje mejor delineado y más moderno de todo el auto– y con el resultado de una difícil comprensión de la motivación última de tales alusiones.

La primera referencia a un romance castellano se encuentra en una escena complicada, en que se cruzan la intervención de Lopo y su mozo y la del Ratinho y Clara. El Ratinho requiere de amores a Clara de una forma muy vulgar, lo que provoca que ésta lo rechace y lo hace con ciertas dosis de ironía:

²⁴ Esta costumbre debía estar tan arraigada entre los servidores que es motivo de más de un verso en la lírica tradicional, portuguesa y castellana. Por ejemplo, en la *Farsa sacramental de la Fuente de la Gracia* recogida en el *Códice de Autos Viejos* se recoge una *folía*, en la que el personaje abstracto del «Vicio» canta: «...Vanquetes son los que quiero/ y alegran mi coraçón/ y comer de mogollón/ en casa del caballero./ Las calças, jubón y cuero/ coji a un galán ayer/ que en el vicio esta el prazer» (cita tomada de M. Calderón, *La lírica de tipo tradicional de Gil Vicente*, pp. 55-56).

²⁵ Se trataría de un juego de palabras soez, manejando el término *bola* con un doble sentido y poniéndolo en relación con el instrumento (*aparelho*) de un juego. En el auto gilvicentino de *Inês Pereira*, el escudero aspirante a marido de la dama se describe a sí mismo: «Sy bem ler/ e muyto bem escrever,/ e bom jogador de bola...».

²⁶ M. Calderón, *La lírica de tipo tradicional de Gil Vicente*, pp. 270-271, recoge en el nº 108 de su corpus el motivo lírico tradicional: «En los campos verdes sola», utilizado por Gil Vicente en el *Auto do Juiz da Beira*, fol. 224c.

- CLARA Ora eu vou-me ja agastando,
va onde o seu amo mandava.
- RATINHO Sem vós, senhora, nam ando.
- CLARA *Ellos en aquesto estando*
el buen Cid que assomava (vv. 617-621).²⁷

El Ratinho se hace eco de la cita romancística y replica con una paráfrasis del romance:

- RATINHO Pois tã mal cõvosco medra
el que tanto vós queria,
esmechy-lo com hũa pedra (vv. 622-624).

en referencia al final que depara el Cid al rey moro, tras la traición de la hija de éste: le persigue y finalmente le da muerte arrojándole una lanza.

El uso burlesco del sobrenombre de *El Cid* aplicado al Ratinho vuelve a repetirse en boca de Ayres do Quintal unos versos más adelante, al descubrirse que es el autor del hurto de las ropas:

- CLERIGO...
Preguntou vossa merce
agora polo meu moço?
- AYRES Senhor, si!
- CLERIGO E pera que?
- AYRES Eu vos direy o que passa,
he hum negocio galante;
levou-me o vosso bargante
outro tal a minha casa;
pondo-me virtudes diante,
progenias e fidalguias
deste bom Cid castelhano;
tomey-o por hum anno,
pode isto aver oyto dias,
deu-m'agora o desengano (vv. 1.028-1.040).

Pero la escena anterior no queda así, sino que Ayres do Quintal tercia en el diálogo entre Clara y el Ratinho con un cruce de citas romancísticas:

²⁷ Se trata de dos versos del romance de tipo heroico *El moro que reta a Valencia y al Cid, o Helo, helo por do viene*. Según D. Catalán, una de las numerosas variantes de este romance sería el Romance «el más viejo que oy» glosado por Francisco de Lora, pliego suelto gótico [Burgos, Juan de Junta] («El romancero tradicional moderno», en *Arte poética del romancero oral. Parte 1ª. Los textos abiertos de creación colectiva, Siglo XXI*, Madrid, 1997, p. XVII, n. 7).

AYRES *Tate tate Sayavedra*
*que yo bien te conocía.*²⁸

CLARA *Si tu me conoces, moro,*
yo a ti no me daría.

AYRES *Vencer-m'eis por toda a via,*
qu'eu nos arrabalde moro
de vossa sabiduria (vv. 625-631).

Clara de Sousa sale vencedora de la prueba del recitado alternante de versos de romances.

En este tipo de referencias romancísticas aisladas podrían verse reflejadas las ideas propugnadas por Diego Catalán tanto en el hecho de que los motivos y variaciones se propagan «suelos» de versión en versión, como en que los auditores de los romances tendrían las claves para descodificar las secuencias que se les ofrecía, incluso en las situaciones del mayor cripticismo aparente que quepa imaginar.²⁹

7. CONSIDERACIÓN FINAL

Que los epígonos de Gil Vicente dieron frutos de calidad es una afirmación que cuesta trabajo encontrar entre los especialistas del teatro portugués de la etapa renacentista. No obstante, el análisis contrastivo, en profundidad, de textos dramáticos en apariencia alejados entre sí, tanto por la forma como por la estructura, permite intuir lo mucho que puede cambiar la valoración histórica y literaria de algunas obras aún inexploradas o consideradas hasta aquí de escaso interés, al haber sido tratadas sólo de manera superficial. El objetivo propuesto para esta ocasión se habría conseguido si de ahora en adelante se consideraran como dos obras singulares del teatro renacentista portugués no sólo el *Auto das Regateyras*, sino también el hasta aquí poco conocido *Auto das Capellas*.

²⁸ Se da el cruce de dos romances: El fronterizo «Río-Verde, Río-Verde» y el amoroso o novelesco, de tema francés «De Francia partió la niña». El primero aportaría un verso del tenor «Calles, calles, Sayavedra...», mientras que el segundo tendría la forma siguiente: «Tate, tate, caballero; no hagáis tal villanía...»

²⁹ D. Catalán, «El romancero tradicional moderno», capítulos «Capacidad retentiva, selectiva e inventiva», «Intriga y fábula», «La descodificación de las fábulas romancísticas», etc.