

La Biblia en el teatro portugués: de la Edad Media al siglo XVII

María Rosa Álvarez Sellers
Universitat de València

*Pastores, dicite quidnam vidistis et annunciate
Christi nativitatem.*

Respondeant pastores:

*Infantem vidimus, pannis involutum, et chorus
angelorum laudantes Salvatorem.*

Breviário del Monasterio de Santa Cruz de Coimbra (s. XIV)

1. Edad Media

Al contrario de lo que sucede en Cataluña y su área de influencia, apenas encontramos teatro litúrgico en Portugal durante la Edad Media.¹ Por ello, el principal problema con el que nos enfrentamos al intentar describir los inicios del teatro portugués es la ausencia de textos dramáticos,² lo cual ha suscitado discrepancias acerca del papel que debe otorgarse a Gil Vicente, pues las pruebas documentales remiten directamente al insigne dramaturgo. Sin embargo, resulta difícil aceptar que no existieran representaciones al oeste de la Península,³ ya que afirmar que el teatro lusitano comienza en 1502 con el *Auto da visitação* implica eliminar la posibilidad de una tradición dramática portuguesa medieval y distanciarlo definitivamente de sus contemporáneos europeos.⁴

¹ Según Martins (1969), que cita a Donovan (1958), tal disparidad en la Península podría deberse a la influencia en Cataluña del rito franco-romano, fuente del teatro litúrgico –que llega a las iglesias catalanas a partir del año 800–, frente al predominio en Portugal del rito mozárabe, ajeno a los tropos y secuencias que alimentarían dicho teatro. El rito franco-romano sólo llegaría a estas tierras a partir de 1080, año en que fue abolido el rito mozárabe por el Concilio de Burgos, y venía ya depurado por la reforma emprendida por la orden de Cluny, reacia a glosar dramáticamente los textos litúrgicos: «Está aquí a base diferencial para a história do teatro litúrgico em Castela, de um lado, e nas terras catalãs, de outro» (p. 14).

² «Continua, porém, a não ser fácil inserir Portugal na Europa de modo a supô-lo participante de todas as formas de espectáculo, religiosas, jogralescas, cortesãs, que caracterizam a Idade Média europeia. E sendo inconcebível imaginar a parcela lusitana como elemento avulso do corpo europeu, a verdade é que ainda não foram encontrados, ou foram-no em dose mínima, textos e documentos de teatro medieval português semelhantes aos que provêm dos outros países da Europa». Stegagno-Picchio, 1964, p. 26.

³ «D'ailleurs, ces textes existent, bien que rudimentaires, à côté de documents qui font référence, indirectement mais irréfutablement, à un théâtre antérieur à celui de Gil Vicente, chez qui l'on peut facilement en détecter les principaux éléments, transfigurés par son génie poétique. Nous pouvons donc affirmer qu'avec lui le théâtre portugais abandonne l'état larvaire et embryonnaire, dans lequel il végétait depuis la fondation de la nation jusqu'à la fin du XV^{ème} siècle, pour apparaître enfin sous sa forme artistico-littéraire. En une phrase: il sort de la préhistoire pour entrer dans l'histoire proprement dite». Rebello, 1991, p. 9.

⁴ «O caso é estranho, porquanto sabemos tudo quanto se representou nos palcos ingleses e franceses entre o *Jeu d'Adam* e os extraordinariamente copiosos *Jeux de la Passion* (representações da Paixão) de Jean Michel e de Arnoul Gréban (século XV)». Houwens Post, 1975, p. 111.

En Portugal, la más antigua manifestación relacionada con la tradición litúrgica es un tropo natalicio del siglo XIV descubierto en un *Breviário* del Monasterio de Santa Cruz de Coimbra, la antífona *Quem vidistis*, que aparece también en otros países europeos y posteriormente formará parte de dramas litúrgicos más complejos del ciclo de Navidad. Es probable que se representara también la Pasión de Cristo, como podemos deducir de algunos textos en los que las palabras evangélicas aparecen dialogadas y dramatizadas, tales como el manuscrito lisboeta *Fasciculus myrrae...*,⁵ los referidos a la procesión de la *Depositio Christi*, en el Viernes Santo, donde el coro respondía a los lamentos de dos jóvenes ayudantes⁶ o los coros o *prantos* de la Virgen, que datan de la primera mitad del siglo XV y entroncan con una de las composiciones dramáticas más frecuentes de la liturgia medieval: el *Pranto de Nossa Senhora*, que pasaría a formar parte de los Misterios sobre la Pasión de Cristo.

Pero la falta de pruebas documentales no equivale a la ausencia de espectáculos. Sabemos que éstos debían existir en Portugal por las numerosas leyes promulgadas sobre el teatro y los actores, las citas de los cronistas, las alusiones y traducciones de tragedias de Séneca y las frecuentes prohibiciones emitidas por la Iglesia, semejantes a las del resto de Europa, que hablan con precisión de determinados espectáculos relacionados con la liturgia de los ritos católicos. Además de los testimonios indirectos, hay documentos que aluden a la costumbre de realizar durante la procesión del *Corpus Christi* juegos espectaculares, pequeños episodios de naturaleza teatral ligados al ciclo pascual, que en Castilla acabarían derivando en la importante tradición de los autos sacramentales.

Tales juegos debían conocerse en Portugal, a juzgar por el *Regimento dos Sacristães-Mores do Mosteiro de Alcobaça* (1435), pues entre las compras hechas por el abad figuran máscaras de diablos, ángeles y apóstoles, alas, diademas, barbas y pelucas, e incluso una gran llave para San Pedro.⁷ Asimismo, hablan de representaciones las cartas del rey D. João II ordenando la conmemoración del aniversario de la batalla de Toro (1482) o la conquista de Málaga (1486) con ceremonias y juegos como los habituales en la fiesta del *Corpus*.

En los documentos portugueses se prohibía el uso de máscaras y los cantos profanos, bailes, juegos y representaciones en los templos, mas no realizar «boas e devotas representações, como a do presépio, a dos reis magos ou outras da mesma natureza».⁸ Las sucesivas y reiteradas prohibiciones, desde las de 1281 del arzobispo de Braga, D. Frei Telo, hasta las constituciones sinodales de Braga de 1477 de D. Luís Pires o la del obispo de Coimbra, publicada en 1521 –donde se autoriza al sacerdote a llevar vestuario y objetos del culto en las representaciones

⁵ Ms. 3406 de la Biblioteca Nacional de Lisboa. Citado por Stegagno-Picchio, 1964, p. 30.

⁶ Cf. Corbin, 1960.

⁷ Cf. Martins, 1959, pp. 275-287.

⁸ *XIV Constituição* do sínodo celebrado en Oporto en 1477 por el arzobispo D. Luís Pires (Biblioteca Pública de Braga, ms. 871). Citado por Stegagno-Picchio, 1964, p. 28. Las constituciones episcopales prohíben expresamente, durante la fiesta de San Esteban, la presencia de “emperadores e reys e raynhas”, lo cual hace pensar que no debían ser desconocidas las antiguas *Festa Follorum* celebradas en diciembre, donde en ceremonias paródicas y burlescas se nombraban *episcopi puerorum*, la llamada “fiesta del obispillo” en la tradición española. Según las crónicas de Fernão Lopes, la Reina Filipa de Lencastre mandó observar el ritual del “obispillo” en las ceremonias de su capilla real.

que se hacen en las iglesias o procesiones solemnes, como la del *Corpus* u otras semejantes–, hacen suponer la existencia de tales prácticas que, al parecer, en vano se intentaba controlar, aunque también podría tratarse de traducciones de las Constituciones francesas.

Lugar de realce ocupa el libro de *Laudes e Cantigas Espirituais* de André Dias (1348-1437?), publicado en Florencia en 1435 –a semejanza de los *laudi* del monje italiano Jacopone da Todi, que le sirvieron de modelo– rico en alusiones dramáticas y en textos dialogados escritos en lengua vulgar para ser, como él mismo decía, «à haute voix chantées, ‘ballées’, dansées, déclamées et ‘musiquées’» durante las ceremonias religiosas.⁹

Y cuatro poemas de Anrique de Mota publicados en el *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende* (1516) que probablemente fueron concebidos para ser leídos, pero se hallan muy próximos a las farsas: «A um alfaiate sobre um cruzado que lhe furtaram», «A um clérigo sobre uma pipa de vinho que se lhe foi pelo chão», «Ao hortelão que a rainha tem nas Caldas», «A uma mula muito magra e velha».

No es difícil relacionar los *Laudes* de André Dias con los “Juegos” de carácter religioso de autores dramáticos del XVI como Afonso Álvares, Baltasar Dias o Fernão Mendes, y el tema de la Pasión de Cristo continuará en los *Autos da Paixão* de Baltasar Dias y del Padre Francisco Vaz, en el *Auto da Ressurreição* de D. Francisco da Costa y en el *Pranto de Nossa Senhora* del Hermano António de Portalegre.

2. Siglo XVI

2.1. El teatro de colegio

La importancia y vitalidad de la producción vicentina no empaña la presencia de lecturas y ejemplos clásicos procedentes de la cultura humanista europea, bien conocida en la Corte portuguesa. El teatro formaba parte de los *curricula* pedagógicos humanísticos con una finalidad docente precisa: acostumbrar al alumno al latín coloquial, enseñarle retórica y celebrar algún acontecimiento solemne mediante un moderado entretenimiento, por ello los estudiantes de los últimos cursos debían representar una comedia al año que era sufragada por la propia Universidad.¹⁰ Con ello se aseguraba la separación del teatro erudito del teatro popular, pues el teatro hierático, el preferido por el espacio académico, coexistía con las representaciones ligadas a la Procesión del *Corpus Christi*, sobre las que los documentos eclesiásticos seguían alertando.¹¹

⁹ Citado por Rebello, 1991, p. 14. Inspirados en temas de la Pasión, abandonan su estructura monologada para adoptar una forma dialogada, como en el llamado “Pranto breve que fazi a Santa Maria da morte de Jesus” u “Horas da Paixão e da Cruz”; la angustia y el dolor de la Virgen viendo a su hijo torturado y crucificado, ya no son evocados sino expresados en discurso directo, por lo que podrían ser representados. «Ainsi s’effectue la transition entre la poésie lyrique et la poésie dramatique».

¹⁰ D. João III, el 30 de enero de 1538, autoriza a los estudiantes a utilizar vestidos de seda y objetos de oro para la representación de comedias y tragedias, «não obstante a proibição estabelecida pela nova ordenação, desde que tais vestuários e jóias tivessem sido feitos antes da publicação da lei». Citado por Brandão, 1939, p. 95.

¹¹ «Se não represenitem farsas, autos, nem comédias, ainda que sejam representações pias e histórias de santos, de dia nem de noite; nem haja nelas jogos, danças ou cantigas profanas. E aos priores,

Así, en la segunda mitad del siglo XVI surge un Teatro de Colegio, principalmente en los centros de la Compañía de Jesús, que recoge la práctica de las representaciones universitarias –dirigidas a un público minoritario– y su vocación pedagógica, destinado a edificar y adoctrinar moralmente a unos alumnos que son a la vez espectadores y actores. Tal y como sucede en España, en los Colegios de la Compañía de Jesús distribuidos por Évora, Coimbra –los jesuitas se instalan en el *Colégio das Artes* en 1566–, Lisboa y Braga se cultiva un teatro en latín de carácter didáctico, que acompaña fiestas conmemorativas, visitas ilustres o acontecimientos escolares como la entrega de premios o diplomas.

Los géneros preferidos son: la Tragedia Bíblica, que domina en el XVI,¹² la Tragicomedia –de la que destaca su vistosa escenografía–,¹³ la Tragedia Hagiográfica, que se impone a partir de 1619 –como *Hohannes Baptista*, en latín, de Diogo Paiva de Andrade (1576-1660)–, y espectáculos de tema pastoril, aludiendo especialmente a la historia de David –muy representada durante el período de la monarquía filipina.

La gran novedad que presenta en Portugal el teatro escolar jesuita es la cuidada puesta en escena, enriquecida con las aportaciones italianas que deslumbran en la Península en el siglo XVI. Entre sus cultivadores podríamos destacar al P. Luís da Cruz (1543-1604) –Ludovicus Crucius–, en cuyas *Tragicae Comicaeque Actiones* (Lion, 1605), representadas en Coimbra entre 1568 y 1584, aparece ya un cierto nacionalismo, con advertencias tácitas a D. Sebastião y un velado anticastellanismo.

2.2. El teatro de Gil Vicente

Juan del Encina (1468-1529?), Lucas Fernández (1474-1541), Gil Vicente (1465?-1536?) y Torres Naharro (1485?-a.1531) vivieron un pasado cultural común con Cortes relacionadas –D. Manuel, rey de Portugal de 1495 a 1521, se casa con dos hijas de los Reyes Católicos que gobiernan entre 1474 y 1504, y D. João III con una hermana de Carlos V–, «ambições histórico-políticas convergentes e grande flexibilidade na contaminação de posturas estéticas».¹⁴ Sus obras dan testimonio de lo temprano que se introdujo en el teatro peninsular la crítica a las costumbres poco honrosas del Cristianismo oficial y parecen apuntar hacia un “convívio iniludível”,¹⁵ tal y como observamos, por ejemplo, en la *Égloga o Farsa del Nascimento de Nuestro Redemptor Jesucristo* y el *Auto o Farsa del Nascimento de*

reitores e curas mandamos, sob pena de dois mil réis, que pagarão do Aljube, que não consintam que nas igrejas se façam as ditas representações, jogos ou danças, ou cantigas profanas, nem se juntem nelas leigos a cantar, dançar ou comer, ou para fazer outros actos profanos». Constituição do Bispado de Coimbra de 1591. Citado por Loureiro, 1959, pp. 55-56.

¹² «Certes, l'âge d'or du théâtre néo-latin coïncide avec la seconde moitié du XVIème siècle: la tragédie y cède déjà à la vogue populaire, mais le thème biblique en constitue l'ossature». Frèches, 1964, p. 136.

¹³ «Les auteurs de Collège portugais ont en somme réussi à faire de la tragicomédie néo-latine un genre national. Elle a paradoxalement bénéficié de la disparition de D. Sébastien et de l'impatience du Portugal sous le joug des Philippines». Frèches, 1964, p. 510.

¹⁴ Rodrigues, 1991, vol. I, p. 107.

¹⁵ *Ibidem*.

Nuestro Señor Jesucristo, de Lucas Fernández, y el *Auto em Pastoril Castelhana* y el *Auto dos Reis Magos*, de Gil Vicente.¹⁶

Pero la gran diferencia entre Gil Vicente y sus contemporáneos castellanos es que éste relaciona directamente sus textos con el tiempo de la representación. Para el autor portugués la Navidad no es una mera celebración de circunstancias, es la Luz, la oportunidad de suspender el desconcierto del mundo; tiene además un alcance universal porque es la ocasión propicia para volver a empezar, para desterrar el Mal y recuperar el Bien, una suerte de utopía que gana dimensiones extraordinarias y trascendentes porque cada año renueva esa oportunidad. Así, en la noche de Navidad es imposible que se condenen los campesinos pecadores del *Auto da Barca do Purgatório* (1518),¹⁷ cuya barca queda varada en la arena porque Cristo ha nacido y el Mal puede esperar, o que el arrepentimiento y la misericordia no intervengan en el destino de las altas jerarquías eclesiásticas y civiles en una obra como el *Auto de la Barca de la Gloria* (1519), representado durante la Pascua –el 22 de abril, Viernes Santo–, que Gil Vicente estaría negando si condenara a sus personajes. O el *Auto da Sibila Cassandra* (1513) –donde se produce una especie de “teatro dentro del teatro” cuando al final todos los personajes se quedan contemplando la escena del Nacimiento–, muestra de un ferviente deseo navideño de que la Iglesia realice un cambio espiritual. Espíritu navideño presente también en el *Auto dos Quatro Tempos* (antes de 1521), representación de la conciliación de las discordias, de la victoria del amor y la paz en el mundo.

De entenderse esta conciliación como un implícito deseo de armonizar pacíficamente todas las tradiciones anteriores en la “mudança”, el espíritu navideño se nos comunicaría de un modo radicalmente dramático y revolucionario.¹⁸

Emplea además tradiciones y prácticas escénicas procedentes de la liturgia y de la Corte –los momos, especialmente al final del *Auto da Alma* (1518)–, y muchos de los pasajes bíblicos que reproduce pertenecen a la tradición del teatro religioso de principios de siglo, como sucede con el tema de Adán y Eva, llevado a escena en el *Breve Sumário da História de Deus* (1526, 1527 ó 1528), o con la parábola del Buen Samaritano en el *Auto da Alma* –que contiene elementos doctrinales y escénicos que podrían anticipar los autos sacramentales del XVII.¹⁹

¹⁶ A simple vista tienen en común el predominio del personaje del pastor (exclusivo en *AFN* y *APC*), la ausencia de figuras femeninas, el silencio o la omisión escénica de los protagonistas bíblicos a pesar de la inevitable colaboración de un Ángel que es visto (*EFN*) u oído (*AFN*) por los pastores o canta unos versos (*APC*). Como la materia relativa a la salvación debe ser enseñada, las verdades bíblicas serán reveladas por un ermitaño o por un pastor más instruido que los demás (*AFN* y *APC*), que cambiarán al conocer la buena nueva, y en el caso de los de Gil Vicente, menos instruidos pero con el “privilegio” de llegar hasta el pesebre y, al igual que los Reyes Magos, adorar a la Virgen y al Niño. Cf., Rodrigues, 1991, pp. 107 y 114.

¹⁷ Seguimos la cronología propuesta por Teyssier, 1985, pp. 20-23.

¹⁸ Ver Zimic, 2003, p. 147.

¹⁹ El viajero desvalido sería Adán –representante de la Humanidad–, los salteadores serían los diablos, Cristo el Buen Samaritano y la posada donde lleva al herido, la Iglesia. Pero la verdadera protagonista es el Alma, que con su libre albedrío puede rechazar las tentaciones o sucumbir a ellas, incertidumbre que produce un intenso dramatismo a causa de las dudas del Alma sobre la esencia del Bien y del Mal.

Si tomamos como referencia la primera obra de Gil Vicente, el *Monólogo do vaqueiro* o *Auto da visitação* (1502), observamos relaciones evidentes con la *Égloga I* (1492) de Juan del Encina. Ambos son dramaturgos de Corte —real y ducal, respectivamente—, pero mientras que la *Égloga* ilustra un conflicto personal del autor con ciertos cortesanos envidiosos de su talento, el *Monólogo* eleva lo personal al conflicto colectivo y nacional, pues aparecen unos cortesanos “rascones” que agreden al pastor e intentan impedirle la entrada, lo cual recuerda al episodio de Herodes —por la mala intención de los “rascones” tanto hacia el pastor como hacia el monarca, al que la nobleza pretende mantener separado de su pueblo—²⁰ y el tema de la obra a la “visita” de los pastores bíblicos al Portal de Belén: el 7 de junio, un *vaqueiro* interpretado por el propio Gil Vicente, entra en la cámara de la reina D. María, que un día antes había dado a luz al futuro D. João III, para felicitarla en nombre de su “consejo y aldea”²¹ y ofrecerle “mil huevos y leche... y un ciento de quesadas... quesos, miel” y todo “lo que han podido”. La obra gustó tanto que D. Leonor, *a Rainha Velha*, hermana del rey D. Manuel, le pidió que la repitiese en Navidad adaptándola al Nacimiento del Redentor, pero pareciéndole al autor inadecuado el tema para tal fecha, compuso el *Auto em Pastoril Castelhana* (entre 1502 y 1509), que trata ya de la trascendencia de la deseada unión espiritual con Dios.²²

En los Autos de Navidad es difícil determinar hasta qué punto Gil Vicente recibió influencias de Juan del Encina o Lucas Fernández, pues tópicos y personajes semejantes aparecen en los tres autores: la oposición entre el pastor y el caballero (Encina, *Representación VII* y *Representación VIII*, Fernández, *Farsa o quasi Comedia*) pasará al *Auto dos Reis Magos* (entre 1503 y 1510), y los pastores que intervienen en la historia sagrada, soporte de la *Égloga II* de Juan del Encina, donde cada evangelista remite al texto bíblico —Lucas se interesa por el anuncio del Ángel y la adoración, Mateo por los antecedentes del Mesías, Juan por las enseñanzas del Bautista—, bien podrían haber pasado al *Auto da Sibila Cassandra* y al *Auto de Mofina Mendes* (1515?).

Gil Vicente, por lo tanto, no es ajeno al magisterio de Juan del Encina, Lucas Fernández y Torres Naharro, pero pronto se deja guiar por estímulos de índole muy diversa, de ahí la pregunta: «Parentesco? Filiação comum? Intimidade que permite

²⁰ «La pieza cobra su verdadero impacto al proyectarse sobre el fondo histórico, social y político de la época: el conflicto multisecular entre los estamentos, y, en particular, la preocupación de la nobleza por salvaguardar sus intereses políticos y económicos, manteniendo al rey, en todo lo posible, separado de su pueblo», de modo que esta obra «se revela como una sutil alegoría de una histórica crisis social nacional». Zimic, 2003, p. 28.

²¹ Vicente, *Copilaçam de Todas as Obras de Gil Vicente*, p. 20.

²² De nuevo un pastor, Gil Terrón, es el protagonista, pero se trata de un pastor diferente, amigo de la soledad, cuya misión será guiar a sus compañeros ante el pesebre, pues es el único que oye el anuncio del Ángel y roza la experiencia mística al adquirir de repente la sabiduría bíblica y conocimientos del latín, lo cual recuerda al milagro de Pentecostés, (ver Young, 1972-1973, pp. 25-50, y Massip, 1993, pp. 33-37), posible inspirador también del empleo de diferentes lenguas en el Auto. Los otros pastores creen que la misteriosa sabiduría de Gil Terrón procede “d’achaque d’igreja”, de las enseñanzas de algún “crego” o de algún milagro inexplicable, y aunque todos llegan a ver al Niño, no alcanzan tal grado de comprensión, reservado al alma enamorada, al «alma... inflamada e o espírito transcendido na divindade sagrada», como dirá en el *Auto da Cananeia*. Vicente, *Copilaçam de Todas as Obras de Gil Vicente*, p. 334.

imitar sem copiar?». ²³ Todo parece indicar que se trataba de un proceso relativamente generalizado y que las coincidencias apuntarían hacia un patrimonio colectivo más que hacia una influencia directa, pues el autor portugués acabará distanciándose de los modelos castellanos y tratando de forma original temas y personajes comunes.

Así, prefiere narrar con cierta naturalidad, en vez de representar, el paso del Antiguo al Nuevo Testamento: en el *Auto em Pastoril Castelhana* resume la caída de Adán y Eva y las promesas hechas por Dios a Israel, en el *Auto dos Quatro Tempos* el Serafín que explica la obra revela que las profecías del Antiguo Testamento se han cumplido plenamente en Jesucristo, y lo mismo hace el Fraile del *Auto dos Reis Magos* cuando cuenta a Gregorio y a Valerio el mensaje de salvación implícito en la venida del Mesías, pero ninguno de los tres autos lo representa en escena. Funde aquí Gil Vicente alegoría con tropología, pues no se trata de una venida temporal –ya sucedida históricamente– sino mística a realizar en el interior del cristiano según su preparación a la caridad, traducido en unos pastores cuyos méritos o ignorancia los aproximan o alejan del camino hacia Belén. ²⁴

Por ello Gil Vicente dramatiza con una fuerte visualidad escenas bíblicas – *Breve Sumário da História de Deus*, cuyo tema va del pecado original a la resurrección de Cristo, *Auto da Cananeia*, *Auto em Pastoril Castelhana*, *Auto em Pastoril Português* (1523), *Auto da Sibila Cassandra*, *Auto da Alma*–, pero con espíritu diferente al de las Pasiones, misterios y moralidades medievales, pues ya no presenta la Biblia en cuadros sucesivos que duran días como en la Edad Media, sino que sólo lleva a escena aquellos pasajes de mayor carácter espectacular, mientras que el resto de lo sucedido es narrado por pastores, artesanos, frailes... Sigue pesando la herencia medieval y mezclándose elementos serios, cómicos, litúrgicos y populares, pero las propias alegorías y símbolos se humanizan y adquieren particularidades portuguesas: los asuntos bíblicos o hagiográficos van entrelazándose progresivamente con el mundo mitológico para tratar de reflejar la vida del pueblo y las circunstancias de la Corte, un cuadro completo de la sociedad portuguesa tras los *Descobrimentos*, que «eram expressão do Renascimento como vontade vital e cultural lusitana», ²⁵ porque desde comienzos de la Edad Media hasta el siglo XVI, la Península Ibérica formaba parte de una unidad cultural europea cristiana. Sin embargo, a partir del Concilio de Trento (1545-1563) quedará separada del resto de Europa por una imaginaria línea divisoria trazada a la altura de los Pirineos que limitará la duración del Renacimiento.

2.2.1. Autos de Navidad

En Navidad, estuviese la Corte en la capital o en la provincia, Gil Vicente solía colaborar con un auto en el ceremonial litúrgico, y ligados al ciclo navideño compone el *Auto em Pastoril Castelhana*, el *Auto dos Reis Magos*, el *Auto da Fé* (1510) y el *Auto dos Quatro Tempos*, ²⁶ referidos al significado del nacimiento de

²³ Rodrigues, 1991, p. 133.

²⁴ Cf. Delgado-Morales, 1988, pp. 40-41.

²⁵ Houwens Post, 1975, p. 105.

²⁶ Donde los tiempos, que son las estaciones vestidas de pastores, protagonizan una segunda adoración al no llevar regalos materiales y ofrecer, en cambio, la resignación ante los males,

Jesús para el cristiano, que al aceptar su mensaje deberá adaptarse a las exigencias de la fe. Por ello «la alegoría utilizada por Gil Vicente se basa en los principios de la exégesis tradicional de los Padres de la Iglesia y de los humanistas cristianos»,²⁷ que definen el sentido alegórico «como el significado de salvación puesto por Dios mismo entre las realidades del Antiguo Testamento y del Nuevo», de manera que «las profecías y los hechos del Antiguo Testamento no son más que un anticipo de lo que sucederá con la venida del Mesías».²⁸

En conclusión, de la lectura de estos tres autos se deduce el fervor con que Gil Vicente expone el sentido moral de la Biblia. La meditación piadosa de la liturgia, de los salmos y de todo el material escriturístico relativo a la Natividad ha de llevar al alma a rechazar las cosas carnales y a degustar los misterios divinos. En esto consiste la inteligencia del sentido espiritual de la Biblia y a ello se ha encaminado la acción dramática creada por el dramaturgo.²⁹

Otros autos de Navidad son el *Auto da Sibila Cassandra*³⁰ –que presenta la materia bíblica en un ambiente pastoril contemporáneo mezclando personajes bíblicos y paganos para actualizarla– y el *Auto de Mofina Mendes*, directamente relacionados con el Antiguo Testamento y en los que por primera vez aparece la figura de las sibilas orientales, atentas también a la llegada de Dios a la tierra. Celebrando el Nacimiento, ambos autos son panegíricos de Nuestra Señora y «curiosas pedras de toque no conjunto daqueles em que a censura à realidade abrangente aparece oportunamente a segmentar a recordação litúrgico-evangélica da primeira noite de Natal».³¹ El *Auto da Sibila Cassandra* dramatiza una alegoría familiar a todos los devotos con una cultura bíblica media: Salomón, pretendiente de Casandra, es identificado con Moisés, el amante del *Cantar de los cantares* –«Y tú también, Salomón, / buen garcón, / los cantares que hazías / todos eran profecías / que dezías / de ella y de su perfección»–,³² pero a diferencia de éste, no es correspondido por su amada, lo que provoca en él incredulidad e indignación, pero también en sus tíos, los profetas bíblicos Abrahán, Moisés e Isaías y en las tías de Casandra, las sibilas y profetisas paganas Erutea, Cimeria y Peresica, parentesco que «representa el de todas las profecías precristianas, bíblicas y paganas, sobre el nacimiento de Jesús y de la Humildad y Hermosura de la Virgen María, Su Madre elegida».³³ Porque Casandra ya no personifica a la Iglesia ideal exaltada en el

agradecer los dones naturales y bendecir al Mesías. La tercera adoración sería la del Rey David. Ambas ejemplifican la rendición de paganismo y judaísmo ante el mensaje redentor de Cristo, extendido así por todo el Universo.

²⁷ Delgado-Morales, 1988, p. 40.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Delgado-Morales, 1988, pp. 47-48. Se refiere al *Auto em Pastoril Castelhana*, el *Auto dos Reis Magos* y el *Auto dos Quatro Tempos*.

³⁰ Hart (1958, pp. 33-51) realiza una interpretación alegórica del auto –las relaciones de la soberbia Casandra y Salomón representan las del alma humana y Dios–, que fue criticada por considerarla arbitraria por Révah (1959, pp. 167-193), Spitzer (1959, pp. 56-77) y Lida de Malkiel (1966, pp. 157-178), que prefieren una lectura literal del texto.

³¹ Rodrigues, 1991, p. 128.

³² Ver la ed. de Hart, 1958, p. 62.

³³ Zimic, 2003, p. 121.

Cantar, sino a la Iglesia contemporánea, cegada por las apariencias y tan distinta a la primitiva que ya no quiere casarse con la Humanidad. El contraste entre la soberbia de Casandra y las virtudes de la Virgen enlaza con el *Auto de Mofina Mendes*, en el que Mofina, una “mala pastora”, se compara con la Virgen, la “Buena pastora”, escena entre la Anunciación y el Nacimiento inventada por Gil Vicente.

Y en las *matinas* de Navidad de 1527 aparece un nuevo auto para animar la fiesta, con la Corte en Lisboa y la ausencia de D. Leonor, *a Rainha Velha*, fallecida en 1525. Se trata del *Auto da Feira*, muy distinto a los primitivos autos sobre el Nacimiento –aunque contrastando también la humildad y bondad de la Virgen María con la soberbia y degeneración de la Iglesia romana–, muestra de los avances del autor en el teatro profano: la Navidad puede ser también un tiempo propicio para la autocrítica, pues las buenas obras escasean y se hace necesario comprar las virtudes, el “temor de Deus” y las “chaves dos Céus”, por ello la Iglesia debe modificar su comportamiento mirando menos al poder y más hacia Dios. Ahora bien, la polémica entre la fe y las obras y la lucha alegórica entre el Bien y el Mal no eran temas primerizos, pues ya habían ilustrado el *Auto da Barca do Purgatório* en 1518.

2.2.2. Autos de Pascua y de Cuaresma

Un tercio de la producción vicentina está relacionado con la Biblia: hay cuatro obras de tema bíblico, nueve autos de Navidad, dos autos de Pascua y un auto de Cuaresma. Pero el mencionado uso de la tradición no está reñido con la originalidad y la diversidad a la hora de llevar a escena los temas bíblicos, para lo cual Gil Vicente se sirve fundamentalmente del diálogo –enlace entre situaciones costumbristas contemporáneas y sucesos bíblicos narrados o representados, como sucede en el *Diálogo sobre a Ressurreição* (1526, 1527 ó 1528), *Auto de São Martinho* (1504) y *Auto da Cananeia* (1534)– y de la alegoría, «que sirve de marco en el que se inscriben o con el que se engarzan diversos cuadros que permiten representar la historia bíblica de la que se parte o la lección moral que se transmite»,³⁴ como vemos en el *Auto da Alma*, *Breve Sumário da História de Deus* y los autos de las *Barcas*: «Con ello Gil Vicente se enmarca en las tendencias evolutivas de la vanguardia teatral del XVI, al igual que hace Diego Sánchez de Badajoz mediante sus farsas dialógicas, figurativas y alegóricas».³⁵

En su teatro de Resurrección –*Auto da Alma*, *Auto de la Barca de la Gloria*– inventa una historia original para dramatizar la liturgia y explicar después el significado del acontecimiento religioso por medio de la trama alegórica –*Breve Sumário da História de Deus*, *Auto de la Barca de la Gloria*– o de la narración –*Diálogo sobre a Ressurreição*–, y en el teatro de *Corpus* entroncará con el teatro hagiográfico anterior, caso del *Auto de São Martinho*, representado en la iglesia de las Caldas en 1504 «ante la muy caritativa y devota señora reina doña Leonor»,³⁶ razón por la que quizá escogió el tema de la caridad de São Martinho.

³⁴ Grande Quejigo, 2003, p. 187.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Vicente, *Obras dramáticas castellanas*, p. 39.

El *Auto da Cananeia*, único auto de Cuaresma, fue encargado por la abadesa Violante de Cabral para ser representado en el Monasterio de S. Dionísio de Odivelas (también llamado Santa Maria de Odivelas), mandado edificar por D. Dinis entre 1295 y 1315 para las monjas del Cister. Gil Vicente tuvo que desplazarse desde Évora, donde se encontraba entonces la Corte, pues excepcionalmente –sólo había pasado antes con *Jubileu de amores*– no fue un encargo real. Fue representado en la Cuaresma de 1534 –el mismo año que el *Auto de Mofina Mendes*, representado en las *matinas* de Navidad– y trata sobre el Evangelio de la Cananea, que se lee en la misa del Jueves Santo, después del primer domingo de Cuaresma –en 1534 fue el 26 de febrero– o en el segundo domingo, el *Dominica Chananea* –que en 1534 fue el 1 de marzo, fecha considerada más probable.

Está basado en el episodio de la mujer *cananeia* (Mateo 15: 21-28, fuente escogida por Gil Vicente; Marcos 7: 24-30), la humilde pagana con una gran fe en Cristo que con sus oraciones obtiene la gracia deseada –que su hija deje de estar endemoniada–, y se incluye en la tradición de los misterios y moralidades medievales, aunque refleja ya una filosofía renacentista, pues la religión no aparece como destino sobrenatural del hombre, como en el *Auto da Alma*, sino como moral práctica de convivencia diaria, retomando temas que habían aparecido en el *Breve Sumário da História de Deus*, siguiendo el equilibrio de repetición/innovación característico del autor.³⁷ El tema principal es el valor de la oración, único medio de alcanzar la gracia divina y combatir el mal. También aparece la crítica social con el ataque a la astrología y a los rezos sin fe.³⁸ La acción se sitúa en la semana siguiente a la tentación de Cristo en el desierto –episodio que se lee en el primer domingo de Cuaresma, y en el siguiente se lee el de la *cananeia*–, con lo cual Gil Vicente habría seguido el orden del texto litúrgico y no el cronológico de la vida de Cristo:³⁹

En su teatro cuaresmal el dramaturgo portugués iniciará la trama alegórica de las *Barcas* y recreará de forma culta las tradiciones piadosas del teatro conventual. En esta travesía evolutiva Gil Vicente trasladará el teatro portugués de la paraliturgia folclórica medieval a la nueva orilla de la dramaturgia renacentista.⁴⁰

³⁷ Cf. Reckert, 1983.

³⁸ Las protagonistas son las tres Leyes –de la Escritura (Hebrea), de la Naturaleza (Silvestra), de la Gracia (Veredina)–, personajes del imaginario medieval vestidas aquí de pastoras para contar la historia de la humanidad: Silvestra representa la época pagana, y tanto ella, que lleva venados, como Hebrea, llevan ganado pagano, los judíos, mientras que Veredina representa la nueva era, la de Cristo, y lleva ganado cristiano, ovejas y corderos humildes y mansos, símbolo de las corderas de la Virgen, las monjas, que abandonaron la vida laica para dedicarse a Dios. Esto debió agradar a las que asistieron a la representación al tiempo que fue una forma de homenajearlas por el encargo, pues las monjas son de las pocas figuras de la jerarquía eclesiástica que escapan a la crítica vicentina. El resto son personificaciones de figuras teológicas: la *Cananeia*, Cristo, dos diablos (Belzebú y Satanás) y seis apóstoles (Pedro, Juan, Santiago, Felipe, Andrés y Simón).

³⁹ Es la tercera vez que aparece en los autos vicentinos Cristo adulto –la primera fue en el *Auto da Barca de la Gloria*, con una breve intervención final y la segunda en *Breve Sumário da História de Deus*, mártir que sabe y espera su destino, despertando piedad en el público–, el Hijo de Dios que debe cumplir la palabra de su Padre.

⁴⁰ Grande Quejigo, 2003, p. 188.

De hecho, Georges Le Gentil⁴¹ estudió la influencia de la tradición literaria francesa en este auto comparándolo con los misterios franceses, especialmente *Les Passions*, y llegó a la conclusión de que presenta más afinidades con éstos que con Juan del Encina y otros modelos españoles.

Así pues, aunque nada sabemos de la formación de Gil Vicente, dado su buen conocimiento del latín eclesiástico se ha planteado la hipótesis de que quizá habría actuado como acólito de algún clérigo de aldea, cuyas formas de vida parece conocer tan bien, pero lo que sí queda patente al leer su obra es su «extenso conocimiento de la literatura bíblica y patristica» y «su intenso y sincero apego al sencillo mensaje de amor y caridad de Cristo, que exalta de muchos modos originales, atrevidos y categóricos».⁴² Sin poseer la erudición teológica de Erasmo de Rotterdam, Gil Vicente revela no obstante una espiritualidad humanista afín, pues como muchos otros moralistas europeos, pero no necesariamente por influencia de aquellos, satiriza la degradación moral, especialmente la de aquellos que eran considerados modelos de cristianismo pero que no vivían y actuaban como tales, porque esas debían ser las circunstancias que el autor de la Corte «observaba con honda preocupación e indignación moral y cívica».⁴³

Y por ello pagaría un precio, pues aunque la Inquisición se constituye en Portugal en 1536, fecha de la última de sus obras, *Floresta de enganos*, la censura también alcanzaría a la producción vicentina. No se conocen ediciones en vida del autor, excepto una *folha volante* del *Auto das Barcas* (ca. 1518) –*Auto da Barca do Inferno*–, aunque según dice en una Carta-prefacio a *D. Duardos* (1522), a instancias del rey D. João III había empezado a preparar la edición de sus obras, divididas en “farsas”, “comedias” y “moralidades”, que acabaría llevando a cabo su hijo Luís con el título de *Copilação de todas as Obras de Gil Vicente* (1562). Edición elitista apoyada por la Corona es, sin embargo, «o primeiro livro quinhentista de teatro que tem na portada a menção legível de ter sofrido censura prévia à publicação: *visto polos deputados da santa inquisição*»,⁴⁴ lo cual debió permitir a Luís Vicente recuperar algunas obras prohibidas en 1551 que debían haber sido publicadas en *folhas volantes*: *D. Duardos*, *Auto da Lusitânia*, *Auto de Pedreanes* –*O clérigo da Beira*–, *Auto dos Físicos* y tres que no fueron incluidas en la *Copilação* de 1562 y se perdieron, *Jubileu de Amores*, *Auto da Aderência do Paço* y *Auto da Vida do Paço*.

El *Index* de 1561 autorizó la edición de la *Copilação*, y en el *Index* de 1564 ya no aparece el nombre de Gil Vicente, pero el *Index* de 1581 vuelve a ser muy severo con su obra –«Das obras de Gil Vicente, que andão juntas em um corpo se há de riscar o prólogo até que se proveja na emmenda dos seus autos, que tem necessidade de muita censura e reformação»–,⁴⁵ hasta el punto de que la segunda edición de la *Copilação* (1586), realizada por André Lobato, sufrirá graves mutilaciones, «fruto de una obsesión purgativa que tendría aún prolongaciones en los *Índices* de 1624 y de 1747, sin contar con algunos ecos, nada sorprendentes,

⁴¹ Le Gentil, 1948.

⁴² Zimic, 2003, p. 16.

⁴³ Zimic, 2003, p. 17.

⁴⁴ Mateus, 2002, p. 192.

⁴⁵ Citado por De Bujanda, 1995, p. 490.

aunque deformados, en la vida editorial autónoma de ciertas ediciones sueltas». ⁴⁶ La tercera edición de la *Copilação* data de 1834 y será elaborada en Hamburgo por dos judíos portugueses a partir de un ejemplar de la de 1562.

La persecución inquisitorial hacia el teatro fue más intensa en Portugal –el *Index* de 1581 prohíbe toda crítica a personas eclesiásticas, tipo frecuente en los autos vicentinos– que en España, a la que se unió la ofensiva de los jesuitas contra la representación de comedias. No obstante, en 1588 el *Hospital de Todos-os-Santos* obtiene el privilegio de conceder autorizaciones para representar a cambio de una parte de las ganancias y comienza a funcionar el *Pátio do Poço do Borratem* o *Pátio da Mouraria*. A partir de 1591 existirá ya una empresa fija para la explotación teatral, y ese año el español Fernando Díaz Latorre firma un contrato con el *Hospital* por el que se compromete a construir dos *Pátios* cubiertos. En 1594 comienzan los espectáculos en el primero de ellos, el *Pátio das Arcas* de Lisboa, que hasta mediados del XVIII será el primer teatro nacional. ⁴⁷

2.3. Dos obras bíblicas anónimas atribuidas a Gil Vicente

Geração es una moralidad, probablemente de Pascua, cuyo tema y personajes pertenecen a la tradición bíblica, como la propia didascalía indica:

Obra famosíssima tirada da santa escritura chamada da Geração humana onde se representam sentenças mui católicas e proveitosas pera todo cristão. ⁴⁸

Reproduce la parábola del Buen Samaritano (Lucas, X: 30-35) trasladándola a la figura de Adán, «numa das poucas tentativas, no teatro ibérico, de apresentar uma adaptação desta parábola, tal como era conhecida na época medieval», ⁴⁹ es decir, destacando no la caridad, sino la concepción de la vida humana como viaje y de la Iglesia como único refugio posible, aunque el autor añade motivos nuevos. ⁵⁰

⁴⁶ Vitse, 2005, p. 101.

⁴⁷ Latorre falleció en 1604 y su viuda, Catalina de Carvajal, construyó el segundo, el *Pátio das Fangas da Farinha*, en 1619, que sería demolido cuatro años después.

⁴⁸ *Geração*, p. 3.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ Aparecen veintiuna figuras repartidas en dos momentos: el primero, de carácter cómico y profano, y el segundo, de contenido didáctico y litúrgico, y hay una situación de “teatro dentro del teatro”: dos labradores, Gil Picote y João d’Acenha, y un Ángel, asisten a una representación sobre Adán. Los dos primeros ejemplifican al espectador curioso en busca de respuestas, mientras que el Ángel presenta brevemente el contenido religioso del auto e indica su fuente, con lo cual el público conoce que el tema procede de las Escrituras, señalado también en la didascalía. Adán entra «em pessoa da geração humana», esto es, representando a la humanidad, y emprende un viaje lleno de peligros entre Jerusalén y Jericó –que a su vez simbolizan las fuerzas del Bien y del Mal– que coincide con el del viajero de la parábola del Buen Samaritano. Es la figura clave presente en todos los espacios, coordinando todo el auto y recogiendo las intervenciones de las fuerzas del Mal, que buscan su perdición, y las de las fuerzas del Bien, que se unen para lograr su salvación. Hay varios tiempos representados: el de Adán y aquel en que los labradores y el Ángel asisten al *auto*, tiempo de fiesta, de *vodas*, quizás en época pascual, en una posible alusión al tiempo real de la representación. Y también varios espacios: el de la fiesta de Ángel y labradores, tal vez coincidente con el espacio de la representación, el Paraíso (Jerusalén) y la Tierra, de la que forman parte un valle, un desierto y la Iglesia, y se nombra el Infierno.

Temas y personajes de *Geração* se relacionan también con otro auto quinientista, *Deos Padre*: ambos representan la salvación de la humanidad, simbolizada en la figura de Adán, por medio de la intervención divina de Dios a través de su Hijo Jesucristo. Pero mientras que *Deos Padre*, auto de Navidad, muestra a Jesús recién nacido para redimir del pecado, *Geração*, auto de Pascua, presenta un Cristo adulto que carga con el pecador para conducirlo a la salvación. En *Deos Padre*, Adán aparece con profetas y sibilas, figuras que predijeron la venida del Redentor, mientras que en *Geração* aparece la Santa Madre Iglesia y cuatro de sus doctores para aplicar su doctrina. En ambos textos hay dos figuras teológicas personificadas, “Justiça” y “Rezão” (*Geração*) y “Justiça” y “Misericórdia” (*Deos Padre*); además, en éste los que adoran al Niño son tres pastores, y los que asisten al *auto* de *Geração*, dos labradores: «Tudo leva a crer que estes dois autos fazem parte de um ciclo temático e são obra do mesmo autor».⁵¹

Deos Padre es un auto anónimo sobre el Paraíso y la historia cristiana fechado en los años 30 ó 40 del siglo XVI, y podría tratarse de una representación para Navidad hecha en un espacio sagrado. El autor es un letrado formado en el universo religioso cristiano que conoce motivos y convenciones del teatro en boga en Europa. Pertenece a la órbita de Gil Vicente y alude a él claramente: «em ua barca de passagem (...) todos vão ter ao Inferno».⁵²

Reckert considera esta obra, junto con el *Auto da Alma* y los tres autos de las *Barcas*, «o ponto cimeiro da alegoria sagrada no teatro europeu pré-Calderoniano»⁵³ y añade que *Geração* y el *Auto da Alma* son «variações gémeas sobre o tema já em si duplo da vida como peregrinação e a Igreja como estalagem».⁵⁴

Geração fue publicado en *folha volante*, al parecer en 1536. Su didascalia indica que se trata de una «Obra famosíssima (...) feita per un famoso autor»⁵⁵ por lo que ésta y *Deos Padre* han sido atribuidas a Gil Vicente, aunque sin argumentos decisivos según Paul Teyssier.⁵⁶ Defienden tal tesis Eugenio Asensio e I. S. Révah,⁵⁷ que explica el anonimato para intentar evitar las persecuciones inquisitoriales del *Index* de 1551. Las conclusiones de Révah, apoyadas en un estudio de los temas y versificación del auto, son refutadas por Costa Pimpão,⁵⁸ que señala la existencia de profundas diferencias entre los dos autos anónimos y la obra vicentina, incluso respecto al lenguaje utilizado. El tema y la fuente, comunes al

⁵¹ *Geração*, p. 6.

⁵² El auto tiene dos partes: la primera comienza en el Paraíso con la disputa ante Dios de “Justiça” y “Misericórdia” por el pecado cometido por Adán. La discordia de las Virtudes es un motivo judaico que, en su apropiación cristiana, tiene como objeto la redención del hombre. Aparece también la Anunciación y, en la segunda parte, el Nacimiento y la adoración, con los profetas Isaías y Zacarías, Adán, que padece hace cinco mil años, y dos sibilas, Agripina y Eretea. Al final, el Ángel anuncia en portugués la buena nueva a los pastores, que hablan en castellano, y realizan ofrendas que la Virgen María agradece en portugués, prometiéndoles ser su abogada ante Dios.

⁵³ Reckert, 1983, p. 23.

⁵⁴ Reckert, 1983, pp. 32-33.

⁵⁵ *Geração*, p. 3.

⁵⁶ *Geração*, pp. 18-19.

⁵⁷ Révah, 1949.

⁵⁸ Pimpão, 1949, pp. 571-574.

Auto da Alma, sirvieron de argumento a favor de la autoría vicentina, pero las semejanzas entre *Geração* y la obra citada serían naturales en un autor del mismo entorno cultural que podría haber tomado a Gil Vicente como modelo. Por otro lado, *Deos Padre* presenta paralelismos con el *Auto de Nascimento* de Baltasar Dias, con lo cual ambas obras podrían también ser atribuidas a éste último.

2.4. La Biblia en el teatro de otros autores portugueses

Aunque Teófilo Braga⁵⁹ acuñó la denominación de “escola vicentina” para algunos dramaturgos de la época de Gil Vicente, ya Stegagno-Picchio⁶⁰ señaló que no se puede hablar de “escuela” en sentido estricto porque Gil Vicente vivía en la Corte y los otros autores no, su público era cortesano y el de los contemporáneos y epígonos, burgués y plebeyo, su creación era estimulada por los aniversarios, conmemoraciones y acontecimientos de la Corte, y la de los demás por la vida ciudadana y eclesiástica representada por clérigos y canónigos.

La mayor parte de sus obras puede ser clasificada en tres géneros: farsa, auto novelesco –caballeresco o sentimental– y auto religioso. Éste último, a su vez, podría dividirse en obras que siguen la estela de las moralidades vicentinas, tales como el *Auto da Avé-Maria* de António Prestes –pieza alegórica sobre un castillo de virtudes asaltado por los vicios que guarda analogías con el *Auto de Mofina Mendes*–, el *Auto do Dia de Juízo*, anónimo –anterior a 1559 y deudor de los *Autos de las Barcas*–, o el *Auto da Paixão* del P. Francisco Vaz (1559), y en obras de temática hagiográfica, escasa en la producción vicentina pero determinante en la de Afonso Álvares y Baltasar Dias.

Hay también vestigios del auto religioso pastoril, como la anónima *Prática de três pastores* (1601), que recuerda a los autos de Navidad de Gil Vicente, y los siete *autos* o *passos* en redondillas sobre S. Agustín, S. Francisco, antecedentes y episodios de la vida de Cristo, que el noble Francisco da Costa (1553-1591) escribió para consolar a sus compañeros de cárcel en Marruecos, donde se representaron, los cuales se conservan en el *Cancioneiro de D. Maria Henriques*, publicado en 1956.

Pero no se trata de seguidores serviles del maestro, sino de autores que asumen su herencia y aportan creaciones de cierta originalidad que conquistan nuevos públicos y abordan nuevos temas. Así:

Afonso Álvares, mulato de Évora contemporáneo de Gil Vicente, continúa en la línea hagiográfica del *Auto de São Martinho*, y sus autos demuestran lo tardía que fue la llegada a Portugal de ciertos modelos del teatro medieval europeo.⁶¹ Los autos de *S. Vicente*, *Santo António*, *Santa Bárbara* o *S. Tiago*, de matriz vicentina, conectan sin embargo con la vasta producción de Misterios, Milagros y Juegos, particularmente importante en Francia, y muestran el conocimiento del autor de obras semejantes en la Península como las de Encina o Lucas Fernández.

Baltasar Dias, el ciego madeirense que componía, declamaba y vivía de lo que ganaba como recitador, escribe autos, romances y trovas que nacionalizan una

⁵⁹ Braga, 1870-1871, 4 vols.

⁶⁰ Stegagno-Picchio, 1964, p. 88.

⁶¹ Cf. Barata, 1991, p. 130.

tradicción dramática de amplia circulación europea, la del teatro hagiográfico, plenamente difundido en los cancioneros populares franceses y españoles: *Auto do Nascimento de Nosso Senhor Jesus Cristo*, *Auto da Paixão de Cristo*, *Auto de Santa Caterina*, *Auto de Santo Aleixo*, *Do Principe Claudiano*, *História da Emperatriz Porcina*, *Tragédia do Marquês de Mântua e do Emperador Carlos Magno*... El cultivo del auto de devoción, de esencia moralizante en la línea de los milagros medievales, convive con la difusión de los “romances velhos” extraídos del ciclo carolingio, también de herencia medieval.

Con la llegada a la Península del gusto por el teatro italiano, estos autos de carácter popular serán marginados del Palacio y quedarán relegados a auditorios con menores pretensiones culturales.

3. Siglo XVII

Según Rebello,⁶² dos factores contribuyeron a frenar en la segunda mitad del siglo XVI lo que debería haber sido la evolución natural del teatro portugués, tanto a partir del teatro clasicista como de la tradición vicentina: la Inquisición, con prohibiciones sistemáticas por medio de los *Index* expurgatorios, especialmente los de 1554, 1581 y 1624, y la unión con la corona castellana –tras la desaparición en 1578 del rey D. Sebastião en Alcazarquivir.

Así pues, durante el período de la Monarquía Dual, entre 1580 y 1640, se intensificaron las relaciones culturales entre Portugal y España, unidos por una efectiva convivencia bilingüe. Por los *Pátios de Comédias* desfilan muchas compañías españolas que llevan repertorios nacionales, y no sólo Lope, Calderón o Tirso ejercerán una influencia decisiva en las letras portuguesas, pues también obtuvieron elevados índices de lectura y representación otros autores del momento, tales como Vélez de Guevara, Rojas Zorrilla, Moreto, Solís, Montalbán o Villaviciosa.⁶³

Escritores lusitanos destacados como Francisco Manuel de Melo (1608-1666) o Rodrigues Lobo (1580-1622?), no fueron grandes cultivadores de teatro, quizá porque percibieron las dificultades de competir con la producción en castellano, aunque tampoco se resistieron a algunas experiencias dramáticas, tales como el *Auto do Fidalgo Aprendiz*, de Melo, la más famosa obra de teatro portugués del XVII y, curiosamente, una obra de tema bíblico de Rodrigues Lobo, el *Auto del Nascimento de Cristo y Édicto del Emperador Augusto César* (1676) –seguido del breve *Entremez do Poeta*–, en lo que parecen ser tentativas de afirmación de una dramaturgia nacional en busca de una senda propia.

Por ello junto al bilingüismo, la loa de estructura religiosa popular y las imitaciones del auto vicentino, se acepta el modelo teatral expuesto en el *Arte Nuevo* (1609), y dramaturgos lusitanos como Jacinto Cordeiro, Juan de Matos Fragoso o Manuel Coelho de Carvalho –autor de una “Comedia famosa” de tema bíblico, *La verdad punida y la lisonja premiada* (1658) sobre Salomé y San Juan

⁶² Rebello, 1991, p. 42.

⁶³ «Com efeito, não era só Lisboa quem à nova cultura se abria: Coimbra e o Porto não lhe ficavam atrás e até nas mais obscuras aldeias se utilizavam os átrios das igrejas para armar os palcos destinados a acolher as “comedias famosas”, os dramas de capa e espada dos mais altos engenhos espanhóis». Stegagno-Picchio, 1964, p. 159.

Bautista, obra barroca de influencia calderoniana, en especial en su lenguaje cultista, donde no faltan las escenas nocturnas en el jardín, la mujer vestida de hombre y las intervenciones del gracioso—⁶⁴ escribirán en castellano siguiendo a Lope de Vega, al tiempo que voces como la de Manuel de Galhegos, Tomás Pinto Brandão o Frei Lucas de Santa Catarina ironizaban y alertaban sobre la excesiva influencia castellana.

Bibliografía

- Anónimo, *Geração*, ed. Alves Tavares, Col. dirigida por Osório Mateus, Lisboa, Quimera, 1992.
- Ares Montes, José, “En torno al teatro portugués del siglo XVII. Salomé y el Bautista en una comedia barroca”, en *Estudos portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno-Picchio*, Lisboa, Difel, 1991, pp. 259-275.
- Barata, José Oliveira, *História do teatro português*, Lisboa, Universidade Aberta, 1991.
- Braga, Teófilo, *História do teatro português*, Lisboa, 1870-1871, 4 vols.
- Brandão, Mário, *Coimbra e D. António, Rei de Portugal*, Coimbra, 1939.
- Corbin, S., *La déposition liturgique du Christ au Vendredi saint*, París-Lisboa, 1960.
- De Bujanda, J. M., *Index de l'Inquisition portugaise: 1547, 1551, 1561, 1581*, Sherbrooke (Québec), Université de Sherbrooke (Index des livres interdits, 4), 1995, núm. 158.
- Delgado-Morales, Manuel, “Alegoría y tropología en tres autos de Navidad de Gil Vicente”, *Bulletin of Hispanic Studies*, LXV (1988), pp. 39-48.
- Donovan, R. P., *The Liturgical Drama in Medieval Spain*, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1958.
- Frèches, Claude-Henri, *Le théâtre néo-latin au Portugal (1550-1745)*, París-Lisboa, Nizet Bertrand, 1964.
- Grande Quejigo, Javier, “La representación de la liturgia de la Pasión y Resurrección en el teatro de Gil Vicente”, *Anuario de Estudios Filológicos*, XXVI (2003), pp. 177-188.
- Hart, T. R., “Gil Vicente’s *Auto de la Sibila Casandra*”, *Hispanic Review*, 26 (1958), pp. 33-51.
- Houwens Post, H., “As obras de Gil Vicente como elo de transição entre o drama medieval e o teatro do Renascimento”, *Arquivos do Centro Cultural Português*, París, 1975, pp. 101-121.
- Le Gentil, Georges, “La *Cananeia* de Gil Vicente et les mystères français”, *Bulletin Hispanique*, 50 (1948), pp. 353-369.
- Lida de Malkiel, María Rosa, “Para la génesis del *Auto de la Sibila Casandra*”, en *Estudios de literatura española y comparada*, Buenos Aires, Eudeba, 1966, pp. 157-178.

⁶⁴ Ver Ares Montes (1991, pp. 259-275), que estudia la obra en relación a otras contemporáneas sobre el mismo tema: *El luzero eclipsado* (1631) de Sebastián Francisco de Medrano y *La sirena del Jordán* (1679), pero antes hay varias ediciones sueltas de Cristóbal de Monroy y Silva.

- Loureiro, José Pinto, *O teatro em Coimbra. Elementos para a sua história*, Coimbra, Edição da Câmara Municipal, 1959.
- Martins, Mário, “O teatro litúrgico na Idade Média peninsular”, en *Brotéria*, LXIX (1959), pp. 275-287; 2ª edición en *Estudos de cultura medieval*, Lisboa, Verbo, 1969.
- Massip, Francesc, “Actos dramáticos de Pentecostés en la España medieval”, en Aires A. Nascimento (ed.), *Literatura Medieval (Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval)*, vol. 3, Lisboa, Cosmos, 1993, pp. 33-37.
- Mateus, Osório, “Vicente, *indicia*”, en Maria João Brilhante, José Camões e Helena Reis Silva (eds.), en *De teatro e outras escritas*, Lisboa, Quimera- Centro de Estudos de Teatro, 2002, pp. 191-202.
- Pimpão, M. Costa, “I.S. Révah – Deux Autos méconnus de Gil Vicente”, *Biblos* 24 (1948), pp. 571-574.
- Pimpão, M. Costa, “I.S. Révah – Deux Autos méconnus de Gil Vicente”, *Revista de Filología Española* 23 (1949), pp. 409-414.
- Rebello, Luiz Francisco, *Histoire du théâtre*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991.
- Reckert, Stephen, *Espírito e letra de Gil Vicente*, Lisboa, INCM, 1983.
- Révah, I. S., “L’Auto de la Sibylle Cassandre de Gil Vicente”, *Hispanic Review*, 27 (1959), pp. 167-193.
- Révah, I. S., *Deux “Autos” de Gil Vicente restitués à leur auteur*, Lisboa, Academia das Ciências, 1949.
- Rodrigues, Maria Idalina Resina, “Dos salmantinos a Gil Vicente: as celebrações do Natal”, en *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, Lisboa, Cosmos, 1991, vol. I, pp. 107-135.
- Spitzer, Leo, “The Artistic Unity of Gil Vicente’s *Auto da Sibila Cassandra*”, *Hispanic Review*, 227 (1959), pp. 56-77.
- Stegagno-Picchio, Luciana, *História do teatro português*, Lisboa, Portugália Editora, 1964.
- Teyssier, Paul, *Gil Vicente – o Autor e a Obra*, Lisboa, ICALP, 1985.
- Vicente, Gil, *Copilaçam de Todalas Obras de Gil Vicente*, ed. M. L. Carvalhão Buescu, Porto, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984, 2 vols.
- Vicente, Gil, *Obras dramáticas castellanas*, ed. T. H. Hart, Madrid, Espasa-Calpe, 1975.
- Vitse, Marc, “El teatro religioso del Quinientos: su (i)licitud y sus censuras”, *Criticón*, 2005 (94-95), pp. 69-106.
- Young, R. A., “Gil Vicente’s Castilian Debut”, *Segismundo*, VIII, 15-16 (1972), pp. 25-50.
- Zimic, Stanislav, *Ensayos y notas sobre el teatro de Gil Vicente*, Vervuert, Iberoamericana, 2003.