

Auto de la barca del infierno

GIL VICENTE

INTRODUCCIÓN, TRADUCCIÓN Y NOTAS DE
ALEJANDRO L. LAPEÑA

TEXTO PORTUGUÉS EDITADO POR
JOSÉ CAMÕES Y HELENA REIS SILVA

EMOTHE BIBLIOTECA
DIGITAL

VNIVERSITAT
ID VALÈNCIA

GIL VICENTE

Auto de la barca del infierno

Introducción, traducción y notas de
Alejandro L. Lapeña

Texto portugués editado por
José Camões y Helena Reis Silva

EMOTHE BIBLIOTECA
DIGITAL



VNIVERSITAT
ID VALÈNCIA

Esta publicación es parte del proyecto I+D+i " EMOTHE: Second Phase of Early Modern Spanish and European Theatre: heritage and databases (ASODAT Third Phase)", referencia PID2022-136431NB-C65, financiado por MICIN/AEI/10.13039/501100011033 y por FEDER Una manera de hacer Europa.



© de la introducción, traducción y notas, Alejandro L. Lapeña
© de la edición del texto portugués, José Camões y Helena Reis Silva para el Centro de Estudos de Teatro
© de esta edición en PDF; Universitat de València, 2026
Diseño de portada: Cristina Maestre Urbano
ISBN: 978-84-9133-858-1

DOI: <https://doi.org/10.7203/PUV-OA-9788491338581>



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional.

Esta edición digital en PDF reúne los textos de la edición de *Barca do Inferno* de Gil Vicente, a cargo de José Camões y Helena Reis Silva (del Centro de Estudos de Teatro de la Universidade de Lisboa), y la traducción al español de Alejandro L. Lapeña para la Biblioteca Digital EMOTHE de teatro europeo de los siglos XVI y XVII, disponible en acceso abierto en el siguiente enlace: <https://emothe.uv.es/biblioteca-digital>.

Índice

LA BIBLIOTECA DIGITAL EMOTHE (EARLY MODERN EUROPEAN THEATRE)	4
PRÓLOGO	5
ESTUDIO INTRODUCTORIO	6
1. Contexto histórico y cultural	6
2. Autor	8
3. Sinopsis	12
4. Personajes	14
5. La traducción	26
AUTO DA BARCA DO INFERNO/AUTO DE LA BARCA DEL INFIERNO	32
[Argumento]/[Argumento]	32
[Texto]	33
GLOSARIO	73
BIBLIOGRAFÍA CITADA	77

La Biblioteca Digital EMOTHE (Early Modern European Theatre)

El proyecto EMOTHE: THE CLASSICS OF EARLY MODERN EUROPEAN THEATRE (<https://emothe.uv.es/>), con sede en la Universitat de València y dirigido por Jesús Tronch y Joan Oleza, supone una expansión significativa, en dirección europea, de la vasta experiencia en la investigación sobre el teatro clásico español y las nuevas herramientas y estrategias de investigación, cuyo eje fue la creación de ARTELOPE, una potente base de datos de las obras de Lope de Vega (incluidos sus argumentos), publicada en web en 2011 (<http://artelope.uv.es>), a la que acompaña una biblioteca digital con ediciones modernas de las obras (<https://artelope.uv.es/biblioteca/index.php>).

El núcleo de EMOTHE (acrónimo de *early modern theatre*) es la creación de una biblioteca digital multilingüe de clásicos del teatro europeo de los siglos XVI y XVII (<https://emothe.uv.es/biblioteca-digital/>). El repertorio incluye obras pertenecientes a cinco tradiciones básicas de la edad temprana del teatro moderno europeo (la italiana, la inglesa, la francesa, la portuguesa y la española), así como traducciones (tanto históricas como modernas) y adaptaciones. Se pretende que cada obra tenga al menos dos versiones, una en el idioma original y la otra en un idioma traducido, en ediciones digitales individuales y con una visualización de textos en paralelo también. Idealmente cada obra contaría con traducciones a los otros idiomas de la biblioteca. La estructura está concebida como una galaxia de textos, como un conjunto de sistemas planetarios, en los que cada estrella/obra es el centro alrededor del que orbitan sus planetas/textos, que son traducciones de una obra original a otros idiomas, o diferentes versiones en el mismo idioma original de esa obra, o adaptaciones sucesivas en el mismo idioma o en otros, etc. La base de datos, por ejemplo, ofrece espacio a otros textos de la misma obra que corresponden a diferentes testimonios tempranos en su idioma original. Además, es posible insertar adaptaciones posteriores, incluidas esas versiones en diferentes idiomas (por ejemplo, el caso de la comedia italiana *Gl'Ingannati*, de Intronati di Siena, adaptada (no traducida) al español por Lope de Rueda como *Los engaños*). Algunos casos excepcionales que muestran la circulación europea de un tema incorporarán más adaptaciones y derivados que traducciones en sí: obras sobre las figuras de Don Juan o Fausto, por ejemplo.

Los textos originales consisten en ediciones académicas fiables. El equipo cuenta con la colaboración de prestigiosos editores de las diferentes tradiciones teatrales. En el caso de las traducciones, intentamos utilizar traducciones con valor histórico que muestren la circulación europea de los textos. Si no las podemos encontrar, utilizamos traducciones hechas por expertos asociados al equipo que nos transfieren sus derechos, o bien traducciones encargadas y subcontratadas a especialistas. Se utiliza una traducción en prosa cuando no se puede encontrar una traducción en verso ya existente o cuando una nueva traducción en verso no es factible.

Los textos electrónicos de la Biblioteca Digital se publican en la web en formato HTML-PHP y están inicialmente editados en lenguaje XML siguiendo las directrices del [Text Encoding Initiative](#).

Joan Oleza y Jesús Tronch

Prólogo

A caballo entre la Edad Media y el Renacimiento, Gil Vicente (hacia 1465-antes de 1540) es considerado el padre del teatro portugués y uno de los poetas más importantes del siglo XVI. Como su coetáneo español Juan del Encina, Gil Vicente parte del teatro medieval religioso para inaugurar el teatro cortesano renacentista que abre el camino del teatro moderno. Su prestigio perdurará a lo largo de la historia literaria hasta convertirse con Almeida Garrett, renovador del teatro nacional en la época romántica, en una de las cumbres de la dramaturgia en el país vecino por el conjunto de textos dramáticos que legó. Asimismo, en el contexto de bilingüismo que se vivió en Portugal durante el siglo XVI y del que participaron, entre otros, Francisco Sá de Miranda y Luis de Camões, Gil Vicente puede considerarse también un clásico luso-español, pues escribió varias obras en castellano y muchos personajes hablan en castellano en otras obras.

Dentro del proyecto EMOTHE de biblioteca digital multilingüe de clásicos del teatro europeo de los siglos XVI y XVII, aparece ahora el *Auto de la barca del infierno* en traducción de Alejandro L. Lapeña, quien ya tradujo para esta biblioteca digital la tragedia *Castro* de António Ferreira en 2020 y la *Comedia de los Villalpandos* de Francisco Sá de Miranda en 2024. Este auto vicentino, el primero y más conocido de los tres autos alegóricos de carácter religioso que integran la *Trilogía de las barcas*, es una obra clave del teatro portugués por la capacidad satírica con la que Gil Vicente trata a los diversos tipos sociales que desfilan después de muertos ante el diablo y el ángel para ser juzgados en el juicio final. El auto, escrito en 1517, se compone de una sucesión de escenas en las que se repite el mismo esquema con la intención de ridiculizar los comportamientos de ciertos personajes característicos de la sociedad portuguesa del siglo XVI.

La traducción de Lapeña es la segunda del *Auto de la barca del infierno*: la primera, de la autoría de Andrés José Pociña, se publicó en 2002 con la *Trilogía de las barcas*. Se da la curiosa y feliz coincidencia de que ambos traductores fueron alumnos míos en la Universidad de Granada en dos periodos de mi vida académica separados por más de veinte años. Como es normal, las traducciones son diferentes como son diferentes los perfiles de cada traductor. Pociña es profesor de lengua y literatura portuguesas de la Universidad de Extremadura y Lapeña, que estudió Traducción e Interpretación y se doctoró en 2015 con una tesis sobre traducción teatral, publicada en 2016 con el título de *A pie de escenario. Guía de traducción teatral*, es traductor independiente. No ha de extrañar, por tanto, que las respectivas propuestas, entre las que median igualmente más de veinte años, sean distintas, porque la traducción es un género que permite verter múltiples veces una obra en otra lengua dotándola en cada ocasión de nueva vida en función del proyecto, la intención y los objetivos del traductor.

En este caso, Lapeña ha privilegiado mantener en su traducción el verso y la rima para ser fiel a la forma del original, cuyo texto aparece enfrentado a la versión en español para facilitar su cotejo, con el doble propósito de que el texto traducido sea apto para la lectura y para ser representado; lo cual es coherente con su trayectoria, ya que cuenta con una experiencia notable como director, actor y traductor en el campo del teatro aficionado desde incluso antes de su época de estudiante universitario. La traducción, que va precedida de un exhaustivo estudio introductorio, se acompaña de notas a pie de página y se completa con un glosario de términos más arcaicos o de difícil entendimiento y con la bibliografía citada. El resultado es un libro académico modélico, en la línea de las ediciones de la Biblioteca Digital EMOTHE, que ofrece una traducción actualizada del original con un estudio y un aparato crítico suficientemente amplios para que el lector disfrute del auto vicentino y entienda el contexto en que se generó.

Por último, aprovecho esta oportunidad para felicitar a Alejandro L. Lapeña por el excelente trabajo realizado y a los responsables de la biblioteca digital por fomentar tan loable iniciativa.

José Antonio Sabio Pinilla

1. Contexto histórico y cultural

Para entender al autor y su obra, primero hay que comprender el contexto histórico y cultural en el que este se inserta. Estamos en el momento del paso del Medievo al Renacimiento y, por ende, asistimos al surgimiento de la sociedad mercantil, que fue ganándole terreno a las estructuras agrarias y políticas feudales. La industria se empezó a desarrollar y, en ciertos sectores, los gremios dejaron paso a los empresarios. Igualmente, con la aparición de nuevas técnicas y herramientas, aumentó el número de mercancías disponibles. Además, los señores feudales se fueron apoderando de las tierras comunales, lo que convirtió a los antiguos colonos y siervos en asalariados. Esto trajo consigo un aumento de los intercambios y de la circulación monetaria, lo que hacía necesaria una búsqueda de oro, plata y otras piedras preciosas tanto en Europa como, posteriormente, en América¹ que se benefició, asimismo, del descubrimiento hacia 1450 de nuevos métodos de extracción (De Oliveira Marques 2018: 162-163). Como consecuencia, hubo una espiral inflacionista que empobreció a las clases populares², que perdieron la protección de unos señores feudales que estaban ya en decadencia.

Esta necesidad de dinero enfrentó a la nobleza y a la Iglesia y se empezaron a cuestionar los privilegios de esta última. Algunos, como Enrique VIII de Inglaterra, se separaron de ella y otros, como los monarcas franceses, consiguieron concesiones importantes. No fueron las únicas dificultades a las que se enfrentó el catolicismo. Incluso hubo problemas con algunos reyes fieles al papa, como Carlos V, que saqueó Roma en 1527, lo que fue visto por algunos católicos como un castigo divino (Saraiva y Lopes 1985: 172) por las intrigas en la Curia romana y por cómo esta dependía más de la voluntad política de diversas dinastías y de la política europea, así como por haberse desligado de su trabajo espiritual.

Esta revelación hizo que muchas voces dentro de la propia Iglesia empezaran a hablar de la necesidad de una reforma que pusiera freno a los abusos y devolviera a la Iglesia por la senda de la espiritualidad. Sin embargo, la negativa de ciertos estamentos a aceptarlo llevó a la Reforma luterana y a sus posteriores ramificaciones (calvinismo, anglicanismo, etc.). Así, el Concilio de Trento, que en un principio buscaba unificar posturas para impedir un nuevo cisma en la Iglesia (después del ortodoxo en 1054), no hizo más que alejarlas. Esto creó dos ejes: por un lado, el Rin, el Báltico y la zona del mar del Norte, como ejes del mundo protestante, y, por otro, la Península Ibérica, que se convirtió en el baluarte más fuerte del mundo católico (la Contrarreforma), lo que provocó una represión mayor (mediante el uso de la Inquisición, instaurada en Portugal en 1536) de manifestaciones culturales sospechosas de heréticas, incluso cuando antes estaban toleradas³, pero también el desarrollo de otras formas de devoción. Francia, por su parte, se quedó dividida entre unos y otros.

Centrándonos exclusivamente en Portugal, es necesario destacar la participación de este país en la guerra de sucesión castellana (1475-1479), que enfrentó a los partidarios de Juana, apodada la Beltraneja, y esposa de Alfonso V, con los partidarios de la que sería la futura reina Isabel⁴. Una victoria del bando de Juana habría supuesto la unión de las coronas portuguesa y castellana en vez de la resultante entre Castilla y Aragón que se produjo bajo los Reyes Católicos. También cabe decir que esta idea de la unificación de todas las coronas ibéricas, la portuguesa incluida, sobrevoló gran parte de los siglos XV y XVI y acabaría culminando con la unión de los reinos de Castilla, Aragón, Navarra, Granada y Portugal en 1580 durante el reinado de Felipe II de España (Felipe I de Portugal), que perduraría hasta 1640.

La guerra de sucesión castellana terminó con el Tratado de Alcazobas (1479), que puso fin a la guerra con victoria de Isabel y Fernando, quienes tuvieron que renunciar a sus derechos al trono de Portugal. Además, supuso la división del océano Atlántico entre Castilla y Portugal. Igualmente, también se acordó la boda entre la hija primogénita de los Reyes Católicos, Isabel, con Alfonso, el hijo heredero de Juan II⁵. Este tratado se vio ampliado con la firma del Tratado de Tordesillas (1494), que volvía a dividir las zonas de navegación y conquista de Castilla y Portugal en el mundo. A este hecho hay que sumarle algunos hitos como la llegada de Vasco de Gama a la India circunnavegando África (1497) y la llegada de Pedro Álvares Cabral a Brasil (1500).

Todos estos acontecimientos acentuaron un proceso de concentración del poder político y económico en torno a la figura del monarca, que empezó en paralelo campañas en el norte de África y una exploración ultramarina en forma de monopolio. Aunque se observaron avances en la burguesía rural, esta no pudo evitar que la nueva expansión se tradujera en rentas feudales, lo que dificultó la acumulación de capital y su inversión en agricultura y en producción interior.

Este monopolio comercial se enfrentó a dificultades tanto por los vicios internos de la nobleza palaciega como por los ataques externos procedentes de Países Bajos, Francia o Inglaterra. Juan III (1521-1557) se vio incluso obligado a tener que evacuar algunas plazas en Marruecos para centrarse en la búsqueda de minas en América, pero volvió después los ojos hacia la toma de Fez, lo que acabaría conduciendo posteriormente al desastre de Alcazarquivir (1578), con la muerte y desaparición del cuerpo del rey Sebastián. Esto trajo como consecuencia una bancarrota y un colapso militar y político que hizo que las élites vieran con buenos ojos la unión con España bajo el mandato de Felipe I (Felipe II de España).

No obstante, esta exploración ultramarina y hegemonía comercial sí supusieron la creación y el ascenso de una burguesía mercantil que desafió el poder de la nobleza y el monopolio estatal y que poco a poco fue dominando el comercio entre ultramar y Europa. Al ser gran parte descendientes de los judíos conversos⁶, los círculos dirigentes encontraron la excusa ideal para instituir la Inquisición (1536)⁷ con la idea de luchar contra la práctica clandestina del judaísmo y, aunque en un principio tenía una libertad de acción muy limitada, estas restricciones se levantaron durante el papado de Paulo III, más concretamente en 1547, y este tribunal pasó a tener plenos poderes (De Oliveira Marques 2018: 189). Debido a esto, se implantó la discriminación a los cristianos nuevos, hombres de negocios a los que se les impedía acceder a puestos importantes en la dirección del Estado, de la Iglesia o incluso de la universidad, y a los que se les expropió una parte de sus bienes. Esta persecución fue ineficaz y, entre otros muchos resultados, hizo que muchos cristianos nuevos huyeran a otras zonas como Países Bajos, Francia, Inglaterra, Brasil, Perú, África o India (Saraiva y Lopes 1985: 174).

Desde el punto de vista cultural, como hemos mencionado anteriormente, estamos en un punto interesante donde el Medievo está dejando paso al Renacimiento, donde la vieja cultura clerical no conseguía satisfacer las nuevas necesidades y aspiraciones culturales de un mundo que se estaba volviendo, gracias al comercio y el descubrimiento de nuevas regiones (desde la perspectiva europea), cada vez más cosmopolita. Algunos grandes acontecimientos, en apariencia repentinos, pero que realmente se venían macerando durante un largo proceso de cambio económico e industrial, transformaron las expectativas de los grupos sociales más dinámicos. Por ejemplo, la aparición de la tipografía y la imprenta (c. 1440)⁸ tuvo un alcance en principio insospechado, ya que, además de mostrar las posibilidades de la técnica, se convirtió en un importante factor de transformación ideológica. Otros inventos reseñables de esta época serían la artillería y los procesos de explotación de minas, que abrieron las puertas a una dominación de la naturaleza que marcaría los caminos de la futura ciencia matemática y experimental.

En este contexto, se hizo posible una asimilación y difusión mayor de la cultura grecolatina. Aunque algunos autores latinos eran muy conocidos (especialmente Séneca, Cicerón y Ovidio) y muchos lugares comunes se abrieron camino hasta la literatura cortés a través de las obras del clero medieval, algunas facetas de las culturas clásicas eran inasimilables para el mundo feudal y agrario (Saraiva y Lopes 1985: 175). El desarrollo del capitalismo comercial y de toda una cultura ligada a la experiencia empezó a cuestionar la doctrina creada por la Iglesia y la universidad de los siglos anteriores. Así, la curiosidad por lo antiguo comenzó a desarrollar, con una dignificación de las actividades civiles, el saber práctico o especulativo sin directrices teológicas, el lucro y el intercambio mercantil, la inteligencia e, incluso, el cuerpo humano.

Los promotores de este movimiento fueron los humanistas, letrados cuya actividad se ejercía generalmente fuera de la jerarquía clerical —algunos ejercían funciones diplomáticas, otros eran pedagogos— y que se fueron haciendo cada vez más numerosos. La propia palabra *humanista* está inspirada en el concepto de *humanitas* («humanidad o cualidad de lo humano») de Cicerón y expresó la creencia en un conjunto de valores morales y estéticos universalmente humanos, que se encontraban definidos en las Escrituras y en la Patrística, pero también en la cultura profana de la Antigüedad.

Aunque cabría hablar mucho sobre el humanismo, dada la naturaleza de la obra que nos ocupa nos es más interesante hablar de la relación entre humanismo y religión. Algunos humanistas (más

Auto de la barca del infierno

cercanos a la Reforma) defendían una vuelta al cristianismo primitivo, mientras que otros, como Erasmo de Róterdam⁹, hablaban de una fe autorizada por las Escrituras, pero abierta a un progreso exegético permanente. Sin embargo, ambas corrientes concordaban en condenar la dialéctica elucubrada y ahistórica de las escuelas medievales, las exterioridades formalistas del culto, el exceso de tutela clerical sobre los legos, que incluso eran más cultos y ejemplares, la monarquía ociosa, la insinceridad ritualista y la ignorancia insatisfecha. Por ende, muchos se encontraban en contradicción con la doctrina oficial de la Iglesia, lo que los situaba en las fronteras de la herejía (Saraiva y Lopes 1985: 177).

Centrándonos ahora en el caso concreto de Portugal, el humanismo llegó por medio de la Corona y, según afirma De Oliveira Marques (2018: 176), más tarde que a Castilla, pero antes que a muchos otros Estados europeos. Alfonso V (1438-1477 y 1477-1481)¹⁰, que fue educado por italianos como Esteban de Durazzo y Mateo Pisano, que escribió una crónica latina de la toma de Ceuta, hizo venir al humanista Justo Baldino para traducir al latín las crónicas de los cronistas portugueses. Asimismo, el humanista Cataldo Siculo fue maestro del futuro Juan II, hijo de Alfonso V¹¹. Posteriormente, Manuel I (1495-1521) fue de los primeros monarcas en dar pensiones para estudiar en el extranjero y su hijo, Juan III (1521-1557), creó en 1527 cincuenta becas en el famoso colegio universitario parisino de Santa Bárbara. Algunos de sus beneficiarios se convirtieron en celebridades europeas (Saraiva y Lopes 1985: 181). También cabría mencionar aquí otras universidades europeas a las que acudían los estudiantes portugueses, como es el caso de Lovaina, Oxford, Burdeos o Salamanca (De Oliveira Marques 2018: 176-177) y desde el que se propagó el pensamiento humanista hacia Portugal. No obstante, según este mismo autor, París fue el foco principal.

Bajo estos dos últimos reinados, que cubrirían la totalidad de la obra literaria de Gil Vicente (1502-1536), se puede observar una fuerte tendencia para la intensificación de la cultura literaria. Ya en época de Manuel I se hizo obligatorio para los cortesanos saber gramática y se empezaron a imprimir cartillas para aprender a leer, por lo que muchos comenzaron su cultura literaria en la corte. Por su parte, la imprenta se introdujo con lentitud en Portugal, pero, a este respecto, cabría mencionar el *Cancioneiro geral* de Garcia de Resende en 1516, donde Gil Vicente colaboró, y que demuestra, en palabras de Saraiva y Lopes (1985: 182), un curioso y significativo apoyo de la corte para con los asuntos literarios. También se imprimió en 1518 la obra que nos ocupa, el *Auto de la barca del infierno*, dentro de la llamada literatura de cordel y cuyos ejemplares se vendían en las calles.

2. Autor

Sobre el autor, no podemos decir a ciencia exacta ni los años ni los lugares de nacimiento o muerte. Según el genealogista António de Lima, Gil Vicente habría nacido en Guimarães (Teyssier 1982: 12), aunque ese dato tampoco se puede saber con seguridad, ya que otros autores —como Maximiano Lemos y Francisco Cardoso de Azevedo— indican otros lugares de nacimiento como Lisboa, Barcelos¹² o Guimarántinhos (Pires de Lima 1960: 7)¹³. Por su lado, la filóloga Carolina Michaëlis de Vasconcelos afirma que nació en Beira, pues, según ella, era la provincia de Portugal que mejor conocía (Pires de Lima 160: 10), aunque esta tesis es desestimada por Alvaro Júlio da Costa Pimpão, para quien la toponimia en la obra de Gil Vicente era más poética y estética que geográfica (Pires de Lima 160: 10-11).

No obstante, existe un orfebre llamado Gil Vicente, cuya vida está documentada hasta al menos 1517, autor de la Custodia de Belém (obra maestra de la orfebrería portuguesa del s. XVI) y también un sastre del mismo nombre que hizo en 1504 una representación para la festividad del Corpus Christi (Saraiva y Lopes 1985: 191-192). Del mismo modo, existe una tradición que data del s. XVI que señala que Gil Vicente era profesor de retórica del futuro Manuel I, pero cuya comprobación es difícil (Saraiva y Lopes 1985: 192) y ha sido refutada por expertos vicentinos como los anteriormente mencionados Carolina Michaëlis de Vasconcelos (Teyssier 1982: 16) o Pires de Lima (1960: 14).

Con respecto a la identificación del dramaturgo como el orfebre, existe una anotación que alguien realizó en el s. XVI al margen de un documento donde se refiere a este como orfebre y trovador¹⁴. No obstante, exponen Saraiva y Lopes (1985: 192), es difícil que sean la misma persona, pues la necesidad del desarrollo de una técnica tan refinada como la orfebrería no le habría dejado tiempo para obtener la cultura literaria y, además, el autor habla de su modesto modo de vida, lo que tampoco encajaría con

la situación de uno de los orfebres más ricos y poderosos de Lisboa. Por su parte, Pires de Lima (1960: 15 y ss.) da una serie de argumentos a favor de que eran la misma persona.

- a) En la Custodia de Belém aparecen las palabras: «Muito Alto Príncipe e Poderoso Senhor Rei», que son idénticas o parecidas a las de las rúbricas de los autos.
- b) Gil Vicente, en sus autos, revela conocimientos de orfebrería¹⁵, como es el caso del *Auto da alma*, *Farsa dos almocreves* o en *Romance à aclamação de D. João*.
- c) El hecho de ser un orfebre famoso le habría abierto las puertas de la familia manuelina hasta el punto de poder entrar en los aposentos de la reina. A este orfebre se le confió el oro que llegó de Kilwa (en la actual Tanzania) en 1503, por lo que ya debería de ser un artista experimentado en 1502.
- d) No es creíble que hayan existido dos hombres con el mismo nombre y que hayan vivido en la misma época sirviendo ambos a la reina Leonor y que uno se hiciera conocido en 1502 (*Monólogo da visitação*) y el otro año siguiente (Custodia de los Jerónimos), que hayan muerto ambos en el mismo año y que no haya en los documentos una forma de diferenciarlos.
- e) En el libro 42 de la Cancillería del rey Manuel se registró una carta regia el 4 de febrero de 1513 que nombraba a Gil Vicente maestro de balanza de la Casa de la Moneda de Lisboa y, en lo alto de la hoja 20, una «mano autorizada y contemporánea» (en palabras del propio autor) escribió: «Gil Vicente, trovador, maestro de balanza»¹⁶. Ocuparía ese cargo hasta principios de 1517 (Castro y Machado 2018: 32), fecha que coincide con una mayor complejidad de la obra dramática (Castro y Machado 2018: 36-37).

Cabe indicar que uno de los grandes problemas para conocer sus orígenes es que Gil es un nombre bastante común de la época y que San Vicente es el patrón de Lisboa, por lo que hay muchas personas que pueden compartir ese nombre¹⁷.

Por ende, ¿qué certezas tenemos sobre nuestro dramaturgo? Que nació alrededor de 1465¹⁸, que representó su primera obra en 1502¹⁹, que colaboró en el *Cancioneiro geral* de Garcia de Resende, que ostentó el título de organizador de fiestas palaciegas en 1520 (López Castro 2000: 46), que recibió pensiones y premios de Juan III, que gozó de gran prestigio en la corte hasta tal punto de pronunciar un discurso ante los frailes de Santarém, en 1531, tras un terremoto, donde criticaba que en los sermones se hiciera referencia a este como un castigo divino y que después le mandó al rey en forma de carta (Cruz 1990: 13), como también que le escribió otra donde se pronunciaba contra la persecución de los judíos. Su último auto data de 1536 (*Floresta de enganos*) y no hay más señales de su vida posterior (Teyssier 1982: 13; Saraiva y Lopes 1985: 192). No obstante, Teófilo Braga afirma que se puede situar la fecha de su defunción a finales del año 1540 y que estuvo retirado cuatro años después de su última obra (Braga 1908: 83), aunque Pires de Lima afirma que también podría haber muerto a principios de 1537 (Pires de Lima 1960: 19) y Martins Siquiera defiende que murió entre 1536 y principios de 1539 (Vicente s. d.: 27).

En cuanto a su vida personal, se casó dos veces, la primera con Blanca Bezerra, aunque autores como Teyssier (1982: 13) no le dan mucha credibilidad a este nombre, con la que tuvo dos hijos: Gaspar y Belchior Vicente. Tras enviudar —en 1514 estaba viudo, como afirmaba Pires de Lima (1960: 18)—, volvió a casarse en 1516 o 1517, esta vez con Melícia Rodrigues²⁰, con la que tuvo tres hijos: Paula Vicente, Luís Vicente y Valéria Borges. Estos dos primeros tuvieron un papel importante en la *Compilação* de las obras paternas en 1562. En lo que respecta a su educación, Carolina Michaëlis destaca que, viendo el uso de su latín, no recibió formación universitaria, sino únicamente estudió en alguna escuela monacal (Teyssier 1982: 16).

Así pues, ante la pregunta sobre quién era Gil Vicente, quizá debamos quedarnos con la reflexión de Stephen Reckert (1983: 18), cuando afirma que: «Sigue estando de actualidad la pregunta sobre quién era Gil Vicente (...) y la única respuesta útil sigue siendo que era, y es, el conjunto de textos dramáticos que lleva su nombre»²¹.

Hablemos ahora de la situación del teatro en esta época. Durante la Edad Media, existió un teatro religioso nacido, en parte, de las representaciones litúrgicas de Navidad y de Semana Santa. Sus géneros principales eran en el siglo XV: los misterios, que escenificaban, de forma más o menos realista, con centenas de figurantes y episodios, la vida de Cristo según el Nuevo Testamento y partes del Viejo Testamento; las moralidades, obras más cortas cuyos personajes eran abstracciones personificadas; los milagros, que presentaban situaciones dramáticas de la vida de los santos o en que *Auto de la barca del infierno*

estos o la virgen intervenían de forma milagrosa; las farsas, género muy popular y satírico; las *sotties* (o *soties*), un tipo de farsa cuyos protagonistas eran tontos (o locos), lo que permitía hacer críticas libres y afiladas, así como los sermones burlescos, monólogos recitados por actores o juglares vestidos de sacerdotes. Faltan documentos que atestigüen la existencia de misterios, moralidades y milagros en Portugal (Saraiva y Lopes 1985: 194), pero sí se sabe que había sermones burlescos, que se hacían farsas sobre historias de clérigos y monjas, que por Navidad, Semana Santa o Corpus Christi se realizaban juegos y autos, representaciones con pastores y reyes magos adorando el portal, apóstoles, santos, máscaras y figuras alegóricas de ángeles o demonios.

En cuanto a Gil Vicente, la primera obra vicentina, el *Auto da visitação* (también llamado *Monólogo do vaqueiro*), es un simple monólogo de un pastor destinado a celebrar el nacimiento de un príncipe, en este caso el futuro Juan III, y está íntimamente relacionada con las representaciones de otro poeta palaciego, el castellano Juan de la Encina, cuyo lenguaje imitaba²². Por ello, sus primeros pastores no hablan un portugués rústico, sino un dialecto semicastellano, semileonés. Conforme fue avanzando, Gil Vicente fue enriqueciendo sus formas y su repertorio teatral, integrando nuevos elementos, algunos tradicionales como el sermón burlesco, y otras imitaciones jocosas de actos religiosos, como las letanías, las obras con personajes «tontos», con raíces en el tonto carnavalesco, la fantasía alegórica de Bartolomé Torres Naharro o las moralidades y misterios franceses e ingleses (Saraiva y Lopes 1985: 195) y fue observando su realidad, de modo que sus pastores empezaron a hablar un portugués rústico y les decían a los espectadores las preocupaciones y deseos propios de su condición.

Su obra dramática completa abarca, aproximadamente, unas cuarenta y seis²³ obras durante sus treinta y cuatro años de producción dramática, cuya cronología exponemos en la siguiente tabla²⁴.

Año	Nombres originales de las obras
1502	<i>Auto da visitação</i> (o <i>Monólogo do vaqueiro</i>)
1504	<i>Auto de S. Martinho</i>
1506	<i>Sermão perante a rainha D. Leonor</i>
1509	<i>Auto da Índia, Auto pastoril castelhano</i>
1510	<i>Auto dos Reis Magos, Auto da fe</i>
1512	<i>Velho da horta</i>
1513	<i>Auto dos quatro tempos, Auto da sibila Cassandra</i>
1514	<i>Exortação da guerra</i>
1515	<i>Quem tem farelos?, Auto da mofina Mendes</i> (o <i>Mistérios da virgem</i>)
1517	<i>Auto da barca do inferno</i>
1518	<i>Auto da alma, Auto da barca do purgatório</i> ²⁵
1519	<i>Auto da barca da glória</i>
1520	<i>Auto da fama</i>
1521	<i>Cortes de Júpiter, Comédia de Rubena, Auto das ciganas</i> ²⁶
1522	<i>D. Duardos, Pranto de Maria Parda</i> ²⁷
1523	<i>Farsa de Inês Pereira, Auto [em]²⁸ pastoril português, Auto de Amadis de Gaula</i>
1524	<i>Comédia do viúvo, Frágua do amor, Auto dos físicos</i>
1525 o 1526	<i>O juiz da Beira</i>
1526	<i>Templo de Apolo, Auto da feira</i>
1527	<i>Nau de amores, Comédia sobre a divisa da cidade de Coimbra, Farsa dos almocreves, [Tragicomédia da] Serra da Estrela, Breve sumário da história de Deus seguido do Diálogo [dos judeus] sobre a ressurreição, Auto das fadas</i> ²⁹
1527 o 1528	<i>Auto da festa</i>
1529	<i>Triunfo do inverno</i> (o <i>do verão</i>)
1529 o 1530	<i>O clérigo da Beira</i>
1532	<i>Auto da Lusitânia</i>
1533	<i>Romagem de agravados</i>
1534	<i>Auto da cananeia</i>
1536	<i>Floresta de enganos</i>

Tabla 1. Cronología de la producción dramática de Gil Vicente.
Tomado de Saraiva y Lopes (1985: 193-194).

Curiosamente, como destacan Saraiva y Lopes (1985: 197), nada sugiere la existencia de una compañía profesional de actores, aunque hubiera periodos de intensa actividad escénica como 1523-1524 y 1526-1528 que habrían requerido una cierta permanencia y formación del elenco. De hecho, también hay diversidad de opiniones sobre si el propio Gil Vicente actuó en algunas de sus obras (Teyssier 1982: 15), aunque Janer (2016: 450) se refiera a él como actor, director de escena y músico, y mencione que fue él mismo el que actuó en su primera obra, el *Auto da visitação* (Janer 2016: 451).

Tampoco tenemos mucha información sobre las condiciones de puesta en escena vicentina, pero sí se puede observar cómo se pasó de una representación a ras de suelo al montaje de un escenario con ciertos elementos como fraguas, barcas, posadas, etc. y donde se dividían espacios simbólicos mediante cortinas y otros elementos. A este respecto, López Castro (2000: 19) apostilla que los autos religiosos se realizaron en capillas, con una escenificación más rudimentaria, mientras que los mundanos se hacían en palacios reales con una mayor diversidad y consonancia escénica.

Es complicado clasificar estas obras. La primera clasificación metódica la hizo el hijo del poeta, Luís Vicente, que las dividió entre autos de devoción, farsas, comedias, tragicomédias y obras menores. Sin embargo, Saraiva y Lopes (1985: 197-198) consideran esta clasificación arbitraria, al menos al respecto de las obras profanas, ya que no se aprecian diferencias entre, por ejemplo, las comedias y las tragicomédias. Los autores, por ende, proponen la siguiente clasificación:

Tipo	Características	Ejemplos
Sermón burlesco	Obra medieval que imita el sermón.	<i>Auto da visitação, Sermão perante a rainha D. Leonor.</i>
Planto jocoso	Obra medieval de carácter cómico que se caracteriza por ser un llanto festivo.	<i>Pranto de Maria Parda.</i>
Autos pastoriles	Diálogos cómicos de pastores, que pueden contener elementos alegóricos.	<i>Auto pastoril castelhano, Auto pastoril português, Auto da fé, Auto pastoril da Serra da Estrela³⁰, Auto da sibila Cassandra, Auto da mofina Mendes, Templo do Apolo.</i>
Autos de moralidad	Teatro religioso donde personajes anuncian la llegada de Cristo para redimir del pecado original.	<i>Auto da sibila Cassandra³¹, Auto dos quatro tempos, Auto da mofina Mendes, Mistérios da virgem, Breve sumário da história de Deus³².</i>
	Obras que en forma de alegoría dan una enseñanza religiosa o moral.	<i>Auto da alma, Auto das barcas³³, Auto da feira.</i>
Farsa	Episodio cómico de la vida de un personaje tipo.	<i>Quem tem farelos?, Farsa dos Almocreves, O clérigo da Beira, O juiz da Beira, Auto da Índia, Auto [sic] de Inês Pereira³⁴, Velho da horta.</i>
Autos caballerescos	Representaciones de episodios sentimentales caballerescos.	<i>Amadis de Gaula, D. Duardos, Comédia do viúvo, Comédia de Rubena.</i>
Alegorías	De tema profano.	<i>Cortes de Júpiter, Frágua do amor, Nau de amores, Templo de Apolo, O triunfo do inverno, Romagem dos agravados, Exortação da guerra.</i>

Tabla 2. Clasificación de la producción dramática de Gil Vicente.
Realizada a partir de Saraiva y Lopes (1985: 198-201)

Otros autores han propuesto diferentes clasificaciones. Así, Teófilo Braga, en su libro *Gil Vicente e as origens do teatro nacional*, diferenció entre teatro hierático, aristocrático y popular (1898: 5-7). El propio António José Saraiva, en una obra anterior, las dividió en misterios, moralidades, fantasías alegóricas, milagros, teatro romanesco, farsas, églogas o auto pastoriles, sermones burlescos y monólogos (1942: 47 y ss.) y Keates (1962) solo hizo una división entre teatro religioso, entretenimiento y las obras satíricas. No obstante, también cabe indicar que el propio Gil Vicente estableció una clasificación de sus obras hasta 1522, que las dividía entre moralidades, comedias y farsas y que podríamos resumir en el siguiente cuadro:

Tipo	Características	Algunas líneas temáticas	Ejemplos
Farsas	Crítica directa. Menos implicación religiosa expresa.	Hidalgo pobre que quiere pasar por rico. Anciano que se quiere casar con una joven. Juez popular que resuelve con cómico sentido común. Relaciones madres-suegras.	<i>Auto da Índia</i> (1509) <i>O velho da horta</i> (1512) <i>O juiz da Beira</i> (1525) <i>O clérigo da Beira</i> (1529)
Moralidades	Exaltación religiosa y mística. Dura crítica al mal clero.	Clérigo despojado de vinculaciones humanas. Clérigo integrado en el pueblo. Fe ardiente. Catolicismo profundo.	<i>Autos pastorais castelhanos</i> (1502) <i>Auto da barca do inferno</i> (1517) <i>Auto da Cananeia</i> (1534)
Comedias	Obras mitológicas. Búsqueda de la tradición clásica. Tradición cortesana.	Amor cortés. Temas sacados de la realidad.	<i>Amadis de Gaula</i> (1523) <i>Templo de Apolo</i> (1526) <i>Da Lusitania</i> (1532)

Tabla 3. Clasificación de la producción dramática de Gil Vicente aportada por el propio autor.
Adaptado de Cruz (1983: 38-41).

Sin embargo, como observa Teyssier (1982: 107) sí podemos observar dos periodos muy diferenciados en sus obras, ya que hasta 1519 predominan las de temática religiosa, pero, a partir de 1520 hay un giro y las obras empiezan a ser profanas, donde Gil Vicente le canta al amor, a la vida, a la belleza de las cosas y se entrega a una renovada juventud. ¿Cuál sería la motivación? Por un lado, Teyssier (1982: 108) menciona que en esa época dejó de estar al servicio de la reina viuda Leonor, que era devota y seria, pero también, según Reckert (1977: 23) el autor contaría en esa época con unos 50 o 60 años y, en vez de pensar en la muerte (como les ocurre a muchos hombres a esa edad), él estaría viviendo una segunda primavera. Por otro lado, Janer (2016: 453) menciona que las obras se podrían dividir entre las escritas en su primera época (1502-1510), más sencillas, y las de su segunda época (1511-1536), más complejas, aunque cabría indicar que su producción en el primer periodo es muy inferior.

3. Sinopsis

El *Auto de la barca del infierno*, como el resto de los que conforman los llamados *Autos de las barcas* o *Trilogía de las barcas*³⁵, se basa en una alegoría cuya tradición se remonta a los *Diálogos de los muertos*³⁶ de Luciano de Samosata, del siglo II a. C. Saraiva y Lopes (1985: 196) afirman también que se observa la influencia del *Libro de las horas*, que ya contaba con varias ediciones, algunas incluso lisboetas, de inicio del siglo XVI; de los tipos sociales de las moralidades, así como de simples simbolismos. Asimismo, menciona López Castro (2000: 205) que se inserta en la tradición del viejo tópico del *cursus animarum post mortem*, muy vigente en la tradición clásica y medieval. Sin embargo, Carvalho (2009: 42) ve también la influencia, además de la *Eneida* y de Virgilio (por el episodio del barquero Caronte), de la tradición celta, según la cual, para ir al otro mundo se debe pasar por el agua.

Conviene decir que estamos ante una obra que se considera clave de la literatura portuguesa. Así, en palabras de Teyssier (1982: 50-51):

La *Barca del infierno* es una obra de una riqueza excepcional que se desarrolla en varios planos y que se extiende en varias dimensiones. Es una evocación de ciertos tipos sociales del Portugal del s. XVI. Es también una sátira feroz contra los grandes y poderosos —el aristócrata orgulloso, el fraile disoluto, el juez corrupto—, pero que también carga contra los pecadores de condición más modesta. A la vez que es una meditación aterradora sobre los misterios del más allá, cuenta con una gran comicidad. En general, la *Barca del infierno* es una obra maestra incontestable³⁷.

Palabras que parecen coincidir con las de Valbuena Prat (1968: 460-461), para quien:

Esta obra [es] capital en el teatro sacro de Gil Vicente y en todo el panorama europeo, ya que es la más dramática y poética escenificación que conocemos del tema de las danzas de la muerte medievales en su forma más directa. [...] El tema universal de las danzas de la muerte solo se continuará dignamente por Calderón, pero adaptado a una idea completamente diferente —el teatro del mundo— en uno de sus más profundos autos sacramentales.

Esta obra es la única que se editó en literatura de cordel y se conserva actualmente en la Biblioteca Nacional de Madrid y, aunque no tiene fecha, se supone que su publicación data de 1518. Comienza con las siguientes palabras: «Auto de moralidade composto per Gil Vicente per contemplação da sereníssima e muito católica rainha Lionor³⁸» y acaba diciendo «Auto das barcas que fez Gil Vicente per sua mão, corregido e emprimido per seu mandado, para o qual e todas as suas obras tem privilégio del-rei nosso senhor, com as penas e do teor que pera o Cancioneiro Geral português se houve». Sin embargo, Braga (1908: 196) afirma que la obra se representó en 1517 en la cámara de la reina María³⁹, que estaba enferma del mal del que falleció y apostilla que poco consuelo

le daría una obra como esta, máxime a una mujer tan temerosa de Dios como ella. Otra hipótesis es que fue pedida por la reina viuda Leonor para marcar el fin de los dos lutos (el de la reina y el del bebé) y que fue representada ante el rey Manuel I (Muniz 2009: 1195).

La trama es simple. Partiendo del principio *ridendo castigat mores* (Paula-Soares 2018: 170), Gil Vicente caracteriza ciertos aspectos de la sociedad contemporánea y, para ello, nos presenta un escenario con dos barcas: una, capitaneada por el diablo, que va al infierno, y otra, dirigida por un ángel, que va al paraíso. A este escenario irán llegando varios personajes que acaban de morir y se repite en casi todos ellos el mismo esquema⁴⁰:

- 1.- Personaje llega a la barca del infierno.
- 2.- Se niega a entrar.
- 3.- Se dirige a la barca del paraíso.
- 4.- El ángel lo rechaza por su equipaje⁴¹.
- 5.- Acaba aceptando volver y subirse a la barca del infierno.

Así, van desfilando por la(s) barca(s), en este orden, un Hidalgo acompañado de su mozo, que le lleva cargando una silla; un Usurero con un gran zurrón; un Tonto; un Zapatero, con sus hormas; un Fraile con una muchacha y una espada; una Alcahueta con «seiscientos virgos postizos y tres arcas de hechizos»; un Judío con un chivo; un Corregidor con procesos; un Procurador con libros, un Ahorcado con su soga y cuatro caballeros que lucharon por la cruz de Cristo.

Estamos, pues, ante un estilo de teatro llamado procesional. Como su propio nombre indica, no hay un enredo como tal⁴², sino más bien una sucesión de escenas con un esquema repetitivo, como hemos indicado anteriormente. Esto se justifica porque, realmente, el autor no busca contarnos una trama, una acción, sino, más bien, darnos una lección moral, que se va introduciendo mediante pequeñas píldoras⁴³. Recordemos que el objetivo de este auto es el de criticar los desmanes y los actos ilícitos que cometían ciertos personajes típicos de la sociedad portuguesa de la época, no así a las instituciones⁴⁴ a las que pertenecían (Sousa y Noronha 2016: 21). Esta preocupación sobre la ausencia de lealtad y la falta de verdad, que ya se puede apreciar en el *Sermão perante da rainha D. Leonor* (1506) por el nacimiento del infante Luis⁴⁵, acompañará a Gil Vicente durante toda su vida y, por ende, de toda su producción literaria, y se reforzó por la constatación de crisis y de decadencia moral que vivía la sociedad de su tiempo sin ver visos de cambio (Paula-Soares 2018: 172). Así, el autor buscaba crear un vínculo con el espectador⁴⁶ o el lector para reconducir la conducta humana centrada en la lisonja y el servilismo y lo quiere exponer, mediante la ironía, a su mezquindad, a su avaricia (Paula-Soares 2018: 175).

Si bien, a simple vista, esta estructura podría volverse monótona y repetitiva, Gil Vicente consigue aliviarla introduciendo las réplicas de otros personajes en pasajes que no le «pertenece», creando, de esta manera, una sensación de unidad, aunque sean «escenas» separadas. Esto puede verse con el Tonto, que actúa de alivio cómico en muchas ocasiones (aunque también separando escenas, como veremos en el punto siguiente), como sucede en este fragmento⁴⁷ (vv. 717-720):

PARVO	TONTO
Ou homens dos breviairos	Oh, hombres de los breviarios
rapinastis coelhorum	rapinastis conejorum
et pernis perdigatorum	et perdicis recibinorum
e mijais nos campanairos.	y meáis en los campanarios.

Observamos cómo el Tonto, al hablar con el Procurador y el Corregidor, se burla de ellos hablándoles en su «idioma», el latín, tan propio de la judicatura, pero lo hace inventándose las palabras y usando las terminaciones tan propias del latín estereotipado como son -is (*rapinastis*, *pernis*) y -um (*coelhorum*, *perdigatorum*) y, para mayor contraste, ya que el latín se considera una lengua de cultura, remata este cuarteto con una vulgaridad como es «mijais nos campanairos»⁴⁸.

En otros momentos, vemos cómo esa unidad se consigue al dar a entender que los personajes se conocen entre ellos. Así, el Corregidor, al entrar en el «barco infernal» le dice a Brísida Vaz (vv. 738-745):

Esteis muito aramá
senhora Brísida Vaz.

Mira quién aquí está:
¡doña Brísida Vaz!

BRÍSIDA VAZ
Já siquer estou em paz
que nam me leixáveis lá.
Cada hora encoroçada:
justiça que manda fazer.

BRÍSIDA VAZ
Ni siquiera aquí estoy en paz,
que no me dejabais allá.
Todo el tiempo sentenciada:
«Justicia que manda hacer...».

CORREGEDOR
E vós tornar a tecer
e urdir outra meada.

CORREGIDOR
Y vos vuelta a tejer
y a urdir otra jornada.

Aquí vemos cómo el personaje del Corregidor conoce a Brísida Vaz por haberla juzgado en vida. Veremos otros casos con el Hidalgo y el Usurero (vv. 243-244) y el Procurador y el Corregidor (vv. 677-678). Esto viene a romper en parte esa procesión, que podría mostrar el siguiente patrón: llega un personaje, tiene un conflicto y lo resuelve de mejor o peor manera para él, pues se producen interacciones entre ellos, lo que modifica una estructura que, de otra forma, sería muy primitiva y repetitiva.

Esta estructura procesional se dio en más de dos decenas de obras de Gil Vicente y sería una prueba, según Muniz (2009: 65-66), de la permanencia del teatro y de la estética medievales en el s. XVI. Sus fuentes serían las procesiones litúrgicas y los momos que, en ausencia de un enredo lineal, se limitaba al desfile alegórico de personajes y escenas que trataban por sí solo los temas deseados. No obstante, hay algunos autores, como Teresa Castro Nunes (1988: 15), que mencionan que esta estructura es un género en sí mismo, y apuntan a la posible existencia de un género dramático en la Edad Media denominado «barca» que estaba muy en boga en la época de Gil Vicente (Muniz 2009: 74-75). Si bien Muniz afirma que la hipótesis de este género es muy probable, no ve posible relacionarlo con la estructura procesional, ya que esta se da en otras obras de Gil Vicente que no tiene relación con el tema marino, por lo que considera que esta estructura es más un recurso escénico que un género como tal (Muniz 2009: 75).

4. Personajes

Como se ha señalado, el teatro de Gil Vicente no busca presentar conflictos psicológicos, sino que es un teatro de sátira social donde personajes estereotipados actúan según la lógica de su condición. Así pues, presentaré a los pasajeros de las barcas en orden de aparición:

El primer pasajero que aparece es el Hidalgo (vv. 25-181), que formaría parte del personaje tipo del Escudero⁴⁹, muy satirizado por Gil Vicente, al que caracteriza de parásito, sin oficio ni beneficio, que imita a la nobleza, pero pasa hambre y tiene miedo. Este personaje también puede verse en otras obras del autor como *Farsa dos almocreves*, *Comédia de Rubena* o *Nau de amores* (Teyssier 1982: 124).

En esta obra en concreto, según Carvalho (2009: 43), el Hidalgo representa el pecado del orgullo o la soberbia que viene amparado por su superioridad social, por una ociosidad permanente y un despotismo innato ante el resto del mundo, todos ellos atributos condenables ante la justicia divina (Paula-Soares 2018: 180). Como muestra de esto, observemos este pasaje que el Ángel le dedica al Hidalgo (vv. 92-105):

ANJO

Não vindes vós de maneira
pera entrar neste navio
essoutro vai mais vazio
a cadeira entrará
e o rabo caberá
e todo vosso senhorio.
Ireis lá mais espaçoso
vós e vossa senhoria
contando da tirania
de que éreis tam curioso.
E porque de generoso
desprezastes os pequenos
achar-vos-eis tanto menos
quanto mais fostes fumoso.

ÁNGEL

No venís vos de manera
para entrar en este navío.
Ese otro va más vacío:
la silla entrará
y la cola cabrá
y todo vuestro señorío.
Iréis allí más espacioso,
vos y vuestra señoría,
cuidando de vuestra tiranía,
aunque os hagáis silencioso.
Y porque, tan generoso,
despreciaste a los mendigos,
hallaréis aquí el castigo,
tanto antes fuisteis orgulloso.

Según Paula-Soares (2018: 172-173), este fragmento, así como las anteriores réplicas entre el Ángel y el Hidalgo, son señal de una preocupación que fue constante en la vida del dramaturgo como fue el hecho de constatar la crisis de la sociedad de principios del s. XVI, donde:

[la] mentira y, por ende, el triunfo de la imbecilidad, de la prepotencia y de la mediocridad emergen y convergen en la oscuridad de un mundo decadente dominado por el parasitismo, la mentira, la intriga, la vulgaridad y el despotismo. (...) Según Gil Vicente, una sociedad dirigida por la ausencia de valores morales, sin fe y sin temor a Dios, sin conciencia de los preceptos que deben regir la conducta humana está condenada a su fin⁵⁰.

De esta forma, según esta autora, podemos ver cómo Gil Vicente retrata la Corte como un cubil de envidiosos e intrigantes, seducidos por la lisonja y el interés propio e incapaces de reconocer sus faltas, incluso *post mortem*. Observemos el siguiente pasaje (v. 114-121).

FIDALGO

Ao inferno todavia
inferno há i pera mi?
Oh triste enquanto vivi
nunca cri que o i havia
tive que era fantasia
folgava ser adorado
confiei em meu estado
e não vi que me perdia

HIDALGO

¡Al infierno, madre mía!
¿Infierno hay para mí?
¡Oh, triste! Mientras viví
no cuidé lo que allí había.
Viví una fantasía,
me divertía ser adorado,
confié en mi estado
y no vi que me perdía.

Aquí observamos cómo el arrepentimiento del Hidalgo solo se da una vez que, para su sorpresa, no es aceptado en la barca del paraíso. Como afirma Paula-Soares (2018: 181), puede verse en este monólogo un ejemplo muy claro de la corrupción de la nobleza, su vanidad, su explotación de otras personas y su prepotencia al creer que podrán llevarse sus privilegios y prebendas a la otra vida. Por ende, podemos apreciar claramente la enseñanza que Gil Vicente quiere trasmitirnos, ya que lo hace de forma bastante explícita.

Auto de la barca del infierno

En segundo lugar, aparece el Usurero⁵¹ (vv. 182-249), que se caracteriza por el pecado de la codicia (Carvalho 2009: 43), como puede observarse en el hecho de querer embarcar con un zurrón y en cómo hace referencia a las riquezas que deja en el mundo terrenal. El mayor ejemplo de esto es la réplica que le dedica al Ángel (vv. 222-225):

ONZENEIRO

Lá me ficam de rondão
vinte e seis milhões nũa arca
pois que onzena tanto abarca
nam lhe dais embarcação?

USURERO

Allí me quedan alrededor
de veintiséis millones en un arca.
Ya que el interés tanto abarca,
¿no dais pasaje, señor?

Es interesante referir las palabras de Meireles (2023: 4), en las que incide en lo absurdo que es que el Usurero intente regatearle al Ángel para ir al paraíso prometiéndole bienes terrenales, cosa que el Ángel ni quiere ni necesita. Esta idea persiste en la continuación de esta réplica⁵², ya que justo después el Usurero le dice al Diablo (vv. 226-233):

Oulá ou demo barqueiro
sabeis vós no que m'eu fundo:
quero lá tornar ò mundo
e trazê-lo meu dinheiro.
Que aqueloutro marinheiro
porque me vê vir sem nada
dá-me tanta borregada
como arrais lá do Barreiro.

¡Oh, astuto barquero!
¿Sabéis vos en qué me hundo?
Quiero volver al mundo
y traerme mi dinero.
Que aquel otro marinero,
como me ve llegar sin nada,
me suelta tal sermonada
cual patrón de los remeros.

Aquí vemos claramente cómo el Usurero, que, como ya mencionamos, personifica en cierta medida el pecado de la codicia, llega a afirmar que no le dejan subir a la barca por no darle dinero al barquero, cuando es precisamente el hecho de que lleve dinero lo que le impide subir al barco.

El siguiente personaje que desembarca en la obra (o, mejor dicho, que embarca) es el Tonto (vv. 250-308), que lleva el nombre de Joane, un nombre que se le daba en esa época a los tontos porque hubo personas con ese nombre famosas por ser de pocas entendederas (Pires de Lima 1960: 183). Este descende, según López Castro (2000: 201), de los antiguos bufones y bobos de la cultura carnavalesca, al margen de la oficial, lo que le permite tener un lenguaje obsceno y escatológico y cuya «simplicidad» le abre las puertas del paraíso. También juega a veces el papel del loco, en el sentido de que es aquel que es capaz de decir las cosas que los demás, por las propias constricciones sociales, no pueden decir. Vemos un buen ejemplo de esto en su lenguaje escatológico, puesto que, en varias ocasiones, habla sobre *cagar*. De hecho, le dice al Diablo que murió de *caganeira* (v. 259) o de *cagamerdeira* (v. 260), lo insulta después y le dice que es «neto da *cagarrinhosa*» (v. 282) y lo manda a «*caga[r]* na vela» (v. 292). También encontraremos referencias fálicas, según Carvalho (2009: 46), ya que llama al Diablo «rachador de Alverca» (v. 273), pues *racha* es una forma popular de llamar a la vulva. No obstante, también hace referencias a la orina, como cuando acusa al Judío de (vv. 595-600):

PARVO

E s'ele mijou nos finados
no adro de sam Gião.
E comia a carne da panela
no dia de nosso senhor
e mais ele salvaror
cada vez mija na aquela.

TONGO

Si él se meó en los finados
en la iglesia de San Julián.
Y la carne de la olla comía
en el día de Nuestro Señor.
Encima él, con debido honor,
se mea en ella todos los días.

También acusará posteriormente (v. 720) al Corregidor de mearse en los campanarios. Pero ¿por qué esa obsesión con los excrementos?⁵³ A este respecto, señala Reckert (1977: 84-85) que:

A él le toca, como eje de los dos lados antitéticos de la pieza —los méritos positivos de los Caballeros y la corrupción de los pecadores— servir de bouc émissaire o bode expiatorio lingüístico, asumiendo en forma verbal, para purgarla, toda la limpieza que estos representan. Su papel es comparable al del payaso ritual de ciertas culturas, encargado de quebrar los tabús e invertir las normas sociomorales de la tribu.

Es decir, el loco o el tonto es aquel que permite, en las fiestas de la cultura popular, criticar y alterar el orden social preestablecido (Teyssier 1982: 169). El Tonto se convierte, así, en un personaje libre de las ataduras sociales y para el que el orden no ejerce ningún poder. Recuerda, aunque el ejemplo sea posterior, a los niños del cuento de *El traje nuevo del emperador*, es decir, los únicos que son capaces de decirle a todo el mundo que el emperador (o, en este caso, el Corregidor, el Procurador, etc.) está desnudo, aunque, objetivamente, todo el mundo lo está viendo. Cabe mencionar, al respecto de su forma de hablar, que Teyssier (1959: 76) señala que, gracias a estos documentos, podemos tener acceso a cómo era el portugués de la época, pero con prudencia, ya que estos no constituyen recopilaciones filológicas, sino que es una obra escrita por un dramaturgo,⁵⁴ aunque sí podemos apreciar claramente cómo los personajes se encuentran «vinculados a su realidad material y a su condición lingüística»⁵⁵ (Miranda 2002: 63).

Según Reckert (1977: 73), su función es doble. Por un lado es dramática, es decir, es un espectador irónico de los acontecimientos, y, por otro, es teatral, al dividir los episodios de dos en dos, ya que interviene cada vez que entran dos personajes nuevos. Podemos ver cómo entra tras el Hidalgo y el Usurero (v. 250), vuelve a intervenir cuando han pasado el Zapatero y el Fraile (v. 465), tras Brísida y el Judío (v. 589) y después de la llegada del Corregidor y el Procurador (v. 722). Su última intervención es en el verso 724, cuando solo quedarán por entrar el Ahorcado y los Caballeros.

El siguiente en llegar a las barcas es el Zapatero (vv. 309-368). Este personaje pertenecería al grupo de los oficiales mecánicos, que roban al pueblo con sus precios. Sin embargo, es interesante apreciar que no aparecen en la dramaturgia de Gil Vicente otras figuras como mercaderes, hombres de negocios, armadores, contratistas, etc. (Saraiva y Lopes 1985: 206), que, como mencionamos en el apartado anterior, estaban ganando poder e influencia en esta sociedad protocapitalista. Teyssier (1982: 127) lanza la hipótesis de que se debe a que esta clase reclutaba a muchas personas entre los cristianos nuevos. Estos tienen un contrapunto (aunque en general podríamos decir que es un contrapunto a todos esos personajes parásitos que Gil Vicente describe) en la figura del Labrador que, aunque no aparezcan en esta obra, sí nos parece pertinente comentar. Este, desde la base, mantiene la pirámide de la jerarquía social y alza la voz acusadora contra los desmanes de las capas superiores, puesto que soporta cómo el producto de su trabajo es expoliado por los cobradores de impuestos o los frailes.

Centrándonos en el caso concreto de esta obra, el Zapatero, profesión que, según Souza y Noronha (2016: 13) estaba muy extendida en la Edad Media y era mayoritariamente realizada por judíos, llega cargado de hormas, que son las que ha estado estafando a la gente. Ve aquí Reckert (1977: 76) un caso de simbolismo por polisemia, ya que *hormas* se dice *formas* en portugués, pero son esas mismas *formas* vacías (entendiéndolas aquí con las maneras, las actitudes) las que lo condenan al haber sido un estafador, aunque haya realizado diversas acciones (como las confesiones) para ir al cielo. Así pues,

su sorpresa viene del hecho de ser condenado al fuego infernal, a pesar de que cumplió sus «obligaciones» religiosas (cf. Santos 2019: 11 para una explicación muy interesante sobre la fe y los actos externos de devoción). En ese sentido, podemos ver el siguiente fragmento (vv. 315-322):

SAPATEIRO	ZAPATERO
E os que morrem confessados	¿Y los que mueren confesados
onde tem sua passagem?	dónde tienen su pasaje?
DIABO	DIABLO
Não cures de mais linguagem	¡Para ya con este lenguaje!
que esta é tua barca esta.	Que esta es tu barca, esta.
SAPATEIRO	ZAPATERO
Renegaria eu da festa	Renegaría yo de la fiesta
e da barca e da barcagem.	y de la barca y el embarque.
Como poderá isso ser	¿Cómo podría eso ser
confessado e comungado?	confesado y comulgado?

Posteriormente le dirá el Diablo (v. 328-329) que, por haber robado durante treinta años al pueblo y haber callado diez mil engaños no puede ir al cielo, por mucha confesión o comunión que haya hecho, por muchas misas que haya oído (v. 334-335) o por muchas ofrendas (v. 337) con la que intenta compensar su maldad. La respuesta del Diablo no podría ser más taxativa (vv. 335-336):

DIABO	DIABLO
Ouvir missa então roubar	Oír misa y luego robar
é caminho pera aqui.	es el camino para venir aquí.

Por último, afirma Lima (2019: 78-79) que el Zapatero es castigado por sus engaños, mientras que la Regateira (Intermediaria) del *Auto del purgatorio*, aunque también engaña a sus clientes, recibe un castigo inferior al considerarla de una clase más baja. Según este autor, esta visión de que el castigo esté ligado a la clase social lo une a Dante que, al ser cliente y víctima de los usureros, no duda en lanzarlos a las regiones más atormentadas de su *Divina comedia*.

Posteriormente llega al embarcadero el Fraile (vv. 369-476), uno de los personajes más satirizados y observados por Gil Vicente, que representa al arquetipo del clérigo, sobre todo con la figura del fraile, que está presente en todos los sectores de la sociedad portuguesa, en la corte y en el pueblo, en la ciudad y en la aldea. El autor suele censurar la poca relación entre lo que predica y lo que hace, pues renuncia a practicar la austeridad y la pobreza y busca la riqueza y los placeres mundanos, tiene mujer y descendencia y desea honores y cargos al considerar que su hábito lo inmuniza contra los castigos que Dios tiene reservados a los pecadores. Esta figura se puede ver también en *Frágua de amor*, *Nau de amores*, *Auto de Mofina Mendes* o *Romagen de agravados*, entre otros (Teyssier 1982: 124-125). En este caso, el Fraile aparece acompañado de una muchacha, de nombre Florença (Florenxia), uno de los pocos personajes que tiene nombre, aunque muy probablemente sea por motivos de rima y métrica y tampoco tiene ninguna intervención oral. El Fraile vive en concubinato y alejado de los votos sacramentales, lo que, en la cosmovisión de Gil Vicente, supone un crimen muy grave al alejarse de su misión espiritual. Además, con su actitud demuestra una enorme inconsciencia moral por no velar por la salvación espiritual de la sociedad y por pretender que el mero hecho de portar su hábito sea suficiente para su salvación (Paula-Soares 2018: 181-182), como puede verse en su siguiente intervención (vv. 385-386):

FRADE

Juro a Deos que nam t'entendo.

E este hábito nam me val?

FRAILE

¡Le juro a Dios que no te entiendo!

¿Y este hábito de cristiano?

En primer lugar, hay que entender la reacción del religioso, ya que, en aquella época, el concubinato religioso convivía con la disciplina del celibato clerical. Tanto es así que el Concilio de Trento trató de combatir esa realidad (Santos 2017: 13-14). También, según Paula-Soares (2018: 181-182), es el personaje más ridiculizado por ser el que más aleja entre lo que dice y lo que hace.

Del mismo modo que con el Zapatero, vemos aquí una referencia a que los actos de piedad por sí solos, si no vienen acompañados de conductas adecuadas, no son merecedores de la gloria. Esto se puede apreciar por las palabras del Fraile (vv. 405-408):

FRADE

Como por ser namorado

e folgar com ãa molher

se há um frade de perder

com tanto salmo rezado?

FRAILE

¿Por estar enamorado

y gozar con una mujer

se ha un fraile perder

con tanto salmo rezado?

Posteriormente, llegará al escenario la Alcahueta, de nombre Brísida Vaz (vv. 477-556). Tiene dos peculiaridades con respecto a los demás personajes: por un lado, es el único personaje femenino con texto y, por otro, es el único personaje principal al que los demás se dirigen por el nombre y no por el «cargo» o la «profesión», lo que, debido a la costumbre de Gil Vicente de no poner nombres a los personajes en este tipo de obras, nos puede hacer pensar en que estamos hablando de un personaje real, puesto que su nombre o apellido nunca se usa para favorecer la rima. Asimismo, comparte apellido con otro personaje posterior de otra obra de Gil Vicente: Leonor Vaz, de *Farsa de Inês Pereira* (1523). Es interesante destacar el hecho de que ambas estén caracterizadas por la ambición y por el pecado de la avaricia, amén de que las dos son alcahuetas (Mendes y Zierer 2017: 452). En cuanto a su equipaje, este está compuesto de (vv. 490-491):

BRÍSIDA

Seiscentos virgos postiços

e três arcas de feitiços

BRÍSIDA

Seiscientos virgos postizos

y tres arcas de hechizos

López Castro (2000: 49) afirma que esta idea de que Brísida hace «virgos postizos», es decir, que hace pasar a las muchachas por vírgenes cuando no lo son, remite el personaje de la Celestina en la obra homónima de Fernando de Rojas. Asimismo, este extracto nos remite al hecho de que, si bien Brísida es una alcahueta, tiene otro trabajo aún más criticado por la Iglesia católica, como es la hechicería. En el siglo XVI, dicha institución consideraba la brujería como obra demoníaca y, por ende, las hechiceras eran servidoras del demonio (Mendes y Zierer 2017: 453).

A pesar de que ella también representa la concupiscencia, la lascivia, y de haberse pasado la vida prostituyendo a jóvenes muchachas, Brísida pensaba ir al cielo por todo el sufrimiento que padeció en la vida terrenal (Paula-Soares 2018: 182). Esto se puede ver en los versos 509-514, donde la propia Brísida le dice al Diablo que se considera una mártir y llega incluso a decir que, si el listón moral es tan alto como para no dejarla entrar en el cielo, no podría entrar nadie:

BRÍSIDA

Eu som ãa mártir tal
açoutes tenho eu levados
e tormentos suportados
que ninguém me foi igual.
Se eu fosse ao fogo infernal
lá iria todo o mundo.

BRÍSIDA

Yo soy una mártir tal,
azotes me he siempre llevado
y tormentos he soportado
como nadie ha hecho igual.
Si fuera al fuego infernal,
allí iría todo el mundo.

De hecho, un poco más tarde (vv. 533-540), da una visión —bastante edulcorada, hay que decir— de su trabajo como proxeneta en vida y se compara con Santa Úrsula. La referencia a esta santa no es baladí. Según la leyenda del s. XI, Úrsula de Colonia fue una mujer del s. IV que fue asesinada junto con su comitiva de once mil vírgenes en Colonia por los hunos. Aunque el rey de los hunos, deslumbrado por su belleza, se enamoró de ella y le prometió perdonarla si se casaba con él, esta se negó, por lo que él le clavó una flecha en el corazón. Cabe señalar que Pires de Lima (1960: 200) apunta a que dicha santa no iba acompañada de once mil muchachas, sino que fue un error debido a que tenía una compañera llamada Undecimilla.

BRÍSIDA

Santa Úrsula nam converteo
tantas cachopas com'eu
todas salvas polo meu
que nenhũa se perdeo.
E prouve àquele do ceo
que todas acharam dono
cudais que dormia eu sono?
Nem ponta e nam se perdeo.

BRÍSIDA

Santa Úrsula no convirtió
como yo a tanta chica:
todas salvadas, me santifica,
que ninguna se perdió.
Y quiso él desde el cielo
que todas encontraran dueño.
¿Pensabais que todo era un sueño?
Ni una sola sin consuelo.

A continuación llega el Judío (vv. 557-604). Los judíos también son caricaturizados, pero se ve una evolución en la obra de Gil Vicente desde una visión estereotipada hacia otra más realista y libre de prejuicios. Este personaje aparece también en otras obras como *Inês Pereira*, *Diálogo sobre a resurreição*, *Auto da Lusitânia* o *O juiz da Beira* (Teyssier 1982: 126). A este respecto, mencionan Sousa y Noronha (2016: 21) que los judíos están presentes en casi todos los autos de Gil Vicente porque durante el reinado de Manuel I estos fueron invitados a irse o a convertirse, los llamados cristianos nuevos. Pires de Lima (1960: 35), en este sentido, indica que Gil Vicente se mostraba tolerante con los cristianos nuevos y que los prefería ver convertidos a expulsados; no obstante, tampoco se opuso a la corriente popular que iba en contra de ellos y pone de ejemplo al Judío de esta obra, que es pésimamente recibido por el Diablo. En este caso concreto, el Judío no se acerca a la barca de la gloria, que lleva a un crucifijo en la vela (Reckert 1977: 74), y lleva un chivo que para él es expiatorio (v. 563), pero que para los demás es un símbolo de su adhesión a la ley judaica (Reckert 1977: 76).

Una cuestión interesante es sobre su nombre. El Judío menciona a un tal Semifaré (v. 566-571):

DIABO	DIABLO
Pois eu nam passo cabrões.	Pues yo no paso aquí carneros.
JUDEU	JUDÍO
Eis aqui quatro tostões	Toma aquí unos dineros
e mais se vos pagará	y más se os pagará.
por vida de Semifará	Por vida de Semifará,
que me passeis o cabrão.	dejadme pasar el carnero.
Quereis mais outro tostão?	¿Queréis que os dé más dinero?

Menciona Ramos (2019: 237) que no se sabe si se refiere a sí mismo o a otra persona. Como hemos afirmado anteriormente, son escasos los personajes de Gil Vicente que tienen nombre propio, salvo que sean estereotipados o que hagan mención a personajes reales. Por ende, es plausible que ese Semifará haga referencia al Hidalgo, ya que lo considera, por su forma de vestir y su porte, como el capitán del navío. Esto se nota claramente en los versos 573-578 en los que el Judío se dirige al Hidalgo y luego el Diablo responde con cierto resquemor:

JUDEU	JUDÍO
Por que nam irá o Judeu	¿Por qué no irá el judío
onde vai Brísida Vaz?	donde Brísida Vaz lo hace?
<i>Fala ao Fidalgo:</i>	<i>(Al Hidalgo)</i>
Ao senhor meirinho apraz?	¿Al señor noble le place?
Senhor meirinho irei eu?	Señor noble, ¿me fio?
DIABO	DIABLO
E ao Fidalgo quem lhe deu	¿Y al hidalgo quién le diera
o mando deste batel?	el mando de este bajel?

No obstante, otra hipótesis es la de Pires de Lima (1960: 197), que menciona que Fará debía ser el nombre de un judío conocido, ya que existen judíos portugueses de nombre Semah o que podría venir de *samas*, un empleado inferior de una sinagoga o incluso de una adulteración del hebreo *Shemá*, que significa «oiga».

Como vimos anteriormente, el Tonto acusó al Judío de no respetar la ley, diciendo que se meaba en los finados, en la iglesia de San Julián y que comía carne el domingo. El Judío no será embarcado en la barca del infierno, sino que será llevado a remolque de esta, imaginamos que agarrado a la barca y con el cuerpo en el agua (vv. 601-604):

DIABLO	DIABLO
Ora sus dêmos à vela	Venga, va, démosle la vela.
vós Judeu ireis à toa	Vos, judío, a remolque iréis,
que sois mui roim pessoa	porque mala persona parecéis.
levai o cabrão na trela.	Llevad el chivo en la tela.

Después de este llegarán el Corregidor (vv. 605-676) y el Procurador (vv. 677-748), que podríamos incluir en el grupo estereotipado de los magistrados y administradores, que son insaciables expoliadores del pueblo y corruptos. Ambos serán castigados por haber aceptado sobornos y no haber

Auto de la barca del infierno

cumplido con sus labores de impartir la justicia humana y, por tanto, se ven condenados por la justicia divina, a pesar de que estos consideran que su propia autoridad sería suficiente para salvarse. Estos y otras figuras de autoridad civil pueden verse en *O velho da horta*, *O juiz da Beira* o en *Floresta de enganos* (Teyssier 1982: 125).

Estos personajes vienen cargados con sentencias y libros, símbolo de su estatus, pero también pruebas de sus robos. Como bien dice el Diablo (vv. 641-646) al Corregidor, más concretamente:

DIABO	DIABLO
Quando éreis ouvidor	¿Cuando erais oidor
nonne accepistis rapina?	nonne accepistis soborno?
Pois ireis pola bolina	Pues ahora iréis al horno
onde nossa mercê for.	donde os esperan, señor.
Oh que isca esse papel	¡Oh! ¡Qué bueno es este papel
pera um fogo que eu sei.	para un fuego que ahora es ley!

Otra cuestión que se puede ver en este fragmento, así como en réplicas posteriores del Diablo y del Tonto, es cómo Gil Vicente transforma el latín, marca de erudición y sapiencia, en burla y risa (Paula-Soares 2018: 182-183). De hecho, posteriormente, no dudará en deformarlo como elemento cómico. Con todo, según Reckert (1977: 80), el uso de los latinajos (macarrónicos) por parte del Corregidor y del Procurador recuerda a los abogados de la *commedia dell'arte*. Además, este autor afirma que el Diablo, ducho también en Derecho, les paga con la misma moneda.

Como ocurrió con los personajes anteriores, especialmente en el caso del Hidalgo, estos piensan que, por su estatus y por haber cumplido con los preceptos religiosos, se habrán ganado el paraíso. En este caso, concretamente, podemos ver un claro ejemplo en los versos 698-700:

CORREGEDOR	CORREGIDOR
Eu mui bem me confessei	Yo muy bien me confesé,
mas tudo quanto roubei	pero todo quanto robé
encobri ao confessor.	se lo escondí al confesor.

Hay que decir que esta crítica a los malos religiosos, a los nobles arrogantes o a los malos gestores contaba con el beneplácito de la Corona, que veía en ellas una forma de combatir sus desmanes (Lima 2019: 68). De hecho, era uno de los grandes intereses de los reyes Manuel I (1495-1521) y Juan III (1521-1557), para los que trabajó Gil Vicente (Lima 2019: 80).

Como se puede observar, al igual que ocurre en el caso de Lope de Vega, Gil Vicente consigue conjugar los ideales monárquicos con la tradición popular (Saraiva y Lopes 1985: 209). También cabe decir a este respecto que Gil Vicente depende del rey o, en un sentido más amplio, de la Corte, por lo que es normal que lo sea su figura. Por ello, las críticas no se dirigen hacia las instituciones como la Iglesia, el Estado (entendido este como la administración que se desarrolla al amparo del monarca) o la propia Corona, sino hacia las personas que, haciendo uso de su cargo en estas, se aprovechan de sus prebendas para mejorar su vida y empobrecer, en todos los sentidos de la palabra, la de los demás (*cf.* Teyssier 1982: 160). Aun así, como hemos visto, estas críticas con la instauración de la Inquisición en 1536⁵⁶ y la Contrarreforma serán peor vistas en los años venideros, en que parte de su obra se verá censurada.

El penúltimo personaje en llegar es el Ahorcado (vv. 749-820). Quizá sea el personaje menos estudiado desde una perspectiva académica, pero también tiene algunas peculiaridades que es necesario mencionar. La primera es que es el primer personaje que acepta el sino de ir al infierno, tal vez consciente de los pecados cometidos que lo condenaron en la vida terrenal. Así, a pesar de que consideraba que expió los pecados al morir colgado y de las buenas palabras que le dedicó García Moniz, algo dentro de él sabía que su destino era el infierno (vv. 781-788):

DIABO

Dava-te consolação
isso ou algum esforço?

DIABLO

¿Dábate consolación
o algún refuerzo aquello?

ENFORCADO

C'o baraço no pescoço
mui mal presta a pregação.
Ele leva a devação
que há de tornar a jentar
mas quem há d'estar no ar
avorrece-lhe o sermão.

AHORCADO

Con la soga en el cuello,
de poco vale la oración.
Lleva a la devoción,
que ha de quitar el donaire.
Pero a quien está en el aire
le aburre mucho el sermón.

Volvemos de nuevo a la idea, que hemos analizado con otros personajes, de que no bastan actos de fe si estos no vienen acompañados de una conducta en línea con la moral.

Otra característica del Ahorcado es que habla de personajes reales como son Garcia Moniz (v. 762) o Alfonso Valente (v. 779), autoridades penales de la época. Asimismo, al aceptar su destino y no intentar hablar con el Ángel, rompe la tónica del movimiento escénico que hacen todos los demás personajes y que hemos visto en el apartado anterior. Esto puede verse en los versos 813-815:

DIABO

Ora entra pois hás d'entrar
nam esperes por teu pai.

DIABLO

Entra, pues, que has de entrar,
no esperes a tu padre.

ENFORCADO

Entremos pois que assi vai.

AHORCADO

Entremos, pues, que no desmadre.

Por último, llegan los Caballeros (vv. 821-846), que luchaban por la defensa de la fe católica. La aparición de estos en la obra viene motivada porque, en junio de 1515, una expedición al mando de António de Noronha intentó construir una fortificación en la desembocadura del río Sebú, en el actual Marruecos. Sin embargo, fueron repelidos por el sultán de Fez y allí murió, amén de dos mil soldados, según palabras de Teófilo Braga (1908: 197), «la flor y nata de la caballería portuguesa»⁵⁷.

Su aparición es corta: llegan cantando un villancico, se enfrentan al Diablo (vv. 833-834) y reciben la bendición del Ángel, que termina la obra cantando sus alabanzas (vv. 839-846):

ANJO

Ó Cavaleiros de Deos
a vós estou esperando
que morrestes pelejando
por Cristo senhor dos céus.
Sois livres de todo mal
santos por certo sem falha
que quem morre em tal batalha
merece paz eternal.

ÁNGEL

¡Oh, de Dios caballeros,
a vos os estoy esperando,
que moristeis peleando
por Cristo, señor verdadero!
Estáis libres de todo mal,
mártires de nuestro Señor,
que quien muere con valor
merece la paz espiritual.

Una vez analizados los pasajeros, cabe hablar de los barqueros. Así, Teyssier (1982: 120) expone que también hay que mencionar como personajes tipo al ángel y al diablo, que son representados

como agentes de la salvación o de la condenación, respectivamente. Del mismo modo, mientras que los ángeles son rígidos y estrictos en sus papeles de guardianes de la moral y suelen actuar en solitario, los diablos son más numerosos, burlones y pintorescos. Esto se ve claramente en esta obra, donde el diablo se ríe en muchas ocasiones de los diferentes personajes o les pierde el respeto. Como muestra, véase un ejemplo en los versos 43-46 con el Hidalgo:

FIDALGO	HIDALGO
Que deixo na outra vida	Yo deajo en la otra vida
quem reze sempre por mi.	a quien rece siempre por mí.
DIABO	DIABLO
Quem reze sempre por ti	¿Quien rece siempre por ti?
hi hi hi hi hi hi hi	Ji, ji, ji, ji, ji, ji...

Y en los versos 619-623, con el Corregidor:

DIABO	DIABLO
Santo descorregedor	Santo descorregidor,
embarcai e remaremos.	embarcad y remaremos.
Ora entrai pois que viestes.	Venga, entrad, ya que habéis venido.
CORREGEDOR	CORREGIDOR
Non est de regule juris não.	Non est de regule juris, ¡malo!
DIABO	DIABLO
<i>Ita ita. Dai cá a mão</i>	<i>¡Ita, ita! Dadme aquí la mano,</i>

Observamos en el primer fragmento cómo el diablo se ríe abierta y directamente del Hidalgo, una figura aristocrática y, por ende, de cierta alcurnia. También se burla del Corregidor, una figura de autoridad, al que llama «descorregidor», le anima a remar e incluso le responde en latín, «su idioma», con ese *Ita, ita* (sí, sí). Puede verse aquí un claro ejemplo de cómo la muerte iguala a todos, máxime si todos son pecadores.

No obstante, si bien estamos ante personajes tipo, no debemos quedarnos con que sean simples. A este respecto, argumenta Ferreira (1949: 251) que:

No son marionetas: son humanos, almas que desean y sufren. Las obscenidades que manchan los autos, que ofenden nuestro paladar ultracivilizado, se ponen en la boca de aquellos que habitualmente las proferían. Los aristócratas, los sacerdotes, las figuras celestes hablaban con la altivez de los cultos; los arrieros, las proxenetas, las intermediarias, los jornaleros y los diablos usaban términos reales. Esa obsesión por el realismo le da brillo inmortal⁵⁸.

Esto se puede apreciar claramente en momentos que ya hemos mencionado anteriormente como es el caso de la escatología del Tonto o los hablars latinos del Procurador y del Corregidor. No en vano, Sousa y Noronha (2016: 6-7) apuntan directamente a que las obras de Gil Vicente hablan sobre las relaciones de poder de su tiempo y que lo hacen con enorme realismo. Esto también puede percibirse, por ejemplo, en el caso del Ángel y el Diablo; mientras el primero es mucho más recto, como se le supone a un ángel encargado de llevar las almas que se lo merecen al cielo (aunque pueda llegar a ser educadamente agresivo), el Diablo es burlón, irónico y denota, en muchos momentos, una falta de

respeto hacia la jerarquía terrenal. Sin embargo, como expone Lima (2019: 74), a pesar de ser seres místicos o religiosos, Gil Vicente los humaniza y, de hecho, el Diablo y sus remeros se comportan como si fueran una tripulación real, como puede verse en los versos con los que comienza la obra:

ARRAIS DO INFERNO

À barca à barca oulá
que temos gentil maré
ora venha o caro a ré.

REMERO INFERNAL

A la barca, a la barca, ¡ulá!
Que tenemos buena marea.
Traigan a popa la correa.

COMPANHEIRO

Feito feito.

REMERO

¡Hecho, hecho!

DIABO

Bem está.
Vai ali muit'ieramá
e atesa aquele palanco
e despeja aquele banco
pera a gente que virá.
À barca à barca u u
asinha que se quer ir.
Oh que tempo de partir
louvores a Berzebuu.
Ora sus que fazes tu?
Despeja todo esse leito.

DIABLO

Bien está.
Vamos rápido, sin demora,
y aquella sogá deja
y aquel banco despeja
para la gente que se incorpora.
A la barca, a la barca, ¡uuuh!
Rápido, que se quiere ir.
¡Oh! Es hora de partir.
Loas a Belcebú.
Pero venga. Vas muy lento.
Despeja todo ese lecho.

COMPANHEIRO

Em bon'ora logo é feito.

REMERO

A buenas horas, ¡ya está hecho!

DIABO

Abaixa aramá esse cu.
Faze aquela poja lesta
e alija aquela driça.

DIABLO

Baja corriendo ese asiento.
Pon este pujamen recto
y alivia aquella driza.

COMPANHEIRO

Oh oh caça oh oh iça.

REMERO

¡Oh, suelta! ¡Oh, iza! ¡Iza!

Otro elemento en que nos parece conveniente ahondar, aunque ya lo mencionamos anteriormente de soslayo, es que los personajes no tienen nombre, salvo en el caso del Tonto, que tiene un nombre estereotipado: Joane. Sin embargo, hay que puntualizar que la referencia a este nombre solo se encuentra en el *dramatis personae*, pero nunca se dice en el cuerpo de la obra. En este sentido, expone Teyssier (1982: 127) que, en algunos casos, los personajes reciben nombres por necesidades del verso o de la rima, como Florença (Florenia en nuestra traducción al español), la amante del Fraile, o porque sean un chiste en sí mismo. A este respecto, el autor menciona el caso de los personajes de las Alcahuetas, que se dedican a artes oscuras y llevan de nombre *Branca* Gil o Ana *Auto de la barca del infierno*

Días en otras obras del autor. En el caso que nos ocupa, la falta de un juego de palabras con Brísida Vaz nos lleva a pensar que era un personaje que realmente existió, ya que también era costumbre de Gil Vicente hablar de personas reales de su tiempo. En esta obra podemos ver algunos ejemplos, ya citados, como Pero de Lisboa (v. 746), García Muniz (v. 750) o Alfonso Valente (v. 779).

Por último, es importante destacar que casi todos los personajes llevan objetos que los caracterizan y que son la causa de sus pecados y, por ende, de su condena. Del mismo modo, estos nos ayudarían a reconocer a los personajes en el escenario, en caso de que la producción fuera muy austera, y son los siguientes:

Hidalgo	Silla (y paje)
Usurero	Zurrón
Tonto	-
Zapatero	Hormas
Fraile	Espada (y muchacha)
Alcahueta	Seiscientos virgos y tres arcas
Judío	Chivo
Corregidor	Sentencias
Procurador	Libros
Ahorcado	Soga
Caballeros	-

Tabla 4. Cuadro resumen del equipaje que porta cada personaje.

Como podemos observar, aquellos que no son condenados, como es el caso del Tonto y de los Caballeros, no portan ningún objeto que los caracterice.

5. La traducción

Existe una traducción al español del *Auto de la barca del infierno*, así como del resto de las *Barcas* (la *Barca de la gloria* estaba escrita originalmente en español), realizadas por el profesor Andrés José Pociña López y publicadas en 2002. Sobre su traducción, el autor afirma que (Vicente 2002: 33):

En cuanto a mi traducción, he de decir ante todo que el principal motor que me ha guiado al realizarla ha sido la fidelidad máxima al texto. He traducido en verso, primero para lograr esa fidelidad, pero también porque una prosificación quitaría ritmo y vitalidad y, además, habría que hacer artificios que irían en contra del principio de fidelidad, con el fin de quitar las innumerables rimas internas que inevitablemente surgirían. Sin embargo, he optado por el verso libre: no me pareció aconsejable romperme la cabeza buscando rimas donde no las había. Más difícil aún haría este propósito el hecho de que los autos que traduzco estén todos en rima consonante y solo un poeta podría hacer una traducción del portugués una poesía en versos con semejante rima. (...). En resumen: es una traducción en verso libre, pero con muchos versos que riman. Espero que los puristas no me echen en cara esta dualidad o ambigüedad en la versificación.

Antes que nada, no estoy aquí criticando una traducción ajena. Conozco las dificultades de realización de cualquier traducción y, además, que son hijas de un momento, de una situación y de una ideología, entendiéndola como un conjunto de creencias que un traductor considera como correctas a la hora de afrontar la traducción de un texto. Así, simplemente voy a exponer cómo yo, según mi forma de entender la traducción y, más concretamente la traducción teatral, considero que se debe realizar esta traducción en concreto.

Aun a riesgo de quedar como «purista», no considero adecuado mantener una rima que solo funcione por momentos, ya que pienso que esto dejaría una sensación extraña en el lector (que sería, en mi opinión, mucho mayor en el espectador), como si la obra nunca terminarse de arrancar y, además, puede ocurrir que versos que no deberían rimar (la rima casi todo el tiempo es ABBA)⁵⁹ lo hagan debido a la cercanía de lenguas. Como es sabido, la rima era una forma de favorecer la

memorización por parte de los actores, así que, si se rompe o no se hace bien, se estaría dificultando en gran medida su tarea y también se perdería esa sonoridad a la hora de escucharse (aunque sea una escucha interna por la lectura íntima) que es necesario mantener. Además, es cierto que no siempre podrá ser consonante, pero en muchos casos podría optarse por rimas asonantes.

Por otro lado, la cuestión de la fidelidad reviste más capas de las que podría parecer. Porque, en traducción, ¿de qué hablamos cuando hablamos de fidelidad? ¿Tiene esta un significado especial en el campo específico de la traducción teatral? Ofrecemos aquí una pequeña panorámica sobre un tema que daría para mucho. A este respecto, Lily Denis (1982: 31) distingue tres tipos de fidelidad en este ámbito:

- a) La fidelidad *palabra por la palabra*, que la autora deja a los profesores universitarios, ya que no sería aceptada por el público.
- b) La fidelidad *plana*, que solo se podrá salvar por el talento del elenco.
- c) La fidelidad *al habla*, es decir, una fidelidad a la acción.

Ya Georges Mounin (1968: 8), en los prolegómenos de lo que posteriormente sería llamada Traductología o Estudios de Traducción, mencionaba que la traducción teatral (entendiendo esta como la traducción de obras de teatro para la posterior puesta en escena), debía hacerse con «los elementos de traducción menos fieles textualmente» y, siguiendo esta línea, las investigadoras Di Pasquale y Carvalho (2012: 13) señalan que deberíamos dejar de lado este concepto en pro de otros como el horizonte de expectativas, representabilidad, relaciones de poder, etc. No en vano, el dramaturgo portugués Vieira Mendes (Lapeña 2015: 305) mencionaba, sobre el concepto de «fidelidad», que «esa noción de respeto por el autor es una noción muy vaga (...). Muchas veces esa idea de respeto es mucho más de la persona que dice que respeta que del propio autor».

Así pues, René Dionne, Benoît Girard y Tibor Égerbari consideran que la fidelidad es algo secundario cuando nos referimos a las meras palabras, ya que hay que tener una fidelidad a las acciones, a los sentimientos y a las emociones (Delisle 1982: 76). En ese sentido, me gustaría recordar las palabras de David Gitlitz (1989: 52) para quien si se transmiten las emociones del texto, la fidelidad está conseguida y, por ende, se ha sido fiel al texto.

La idea es observar (...) el efecto que tiene (...) [la] obra en un público virgen en la comedia. Si ellos la siguen con atención, se ríen con lo gracioso, lloran con las quejas, toman de la mano a sus compañeros o compañeras en las escenas amorosas, (...) entonces Lope, Tirso y Calderón pueden dormir contentos en sus tumbas (...), sabiendo que los traductores (...) les hemos sido fieles.

Por tanto, es lógico que la traductora teatral Carla Matteini (2008: 477) cuestione ese concepto «tradicional» de fidelidad y afirme que no hay mayor respeto por un autor que volcar su obra a otra lengua de forma que no contenga ecos de la original y adquiera en cambio la fluidez y la facilidad que reconocemos en la nuestra.

Teniendo todo esto en cuenta, en nuestra traducción hemos buscado mantener una fidelidad tanto a la forma como al contenido. Así, además de mantenerse el verso, ya que la prosificación no habría ayudado a entender bien la estructura de la obra, se ha mantenido la rima, ya fuera esta asonante o consonante, aunque sí se ha sido más flexible con la métrica de los versos, siempre procurando no ahogar a los futuros actores.

La lengua portuguesa tiene unas características que la dota de versatilidad para el verso. En primer lugar, el portugués es un idioma, aunque pudiera no parecerlo, muy sintético en cuanto a su estructura. Por tanto, puede decir muchas cosas utilizando menos elementos que el español gracias al uso de, por ejemplo, el infinitivo personal, que permite simplificar una construcción española con subordinada. Con la rima sucede algo parecido: el portugués tiene un número más limitado de terminaciones que el español y, además, coinciden muchas de ellas de los verbos con las de los sustantivos y adjetivos. Así, desinencias en -am/-ão(s), -em, -ia(s), -ei(s), -eu son muy comunes en todo tipo de palabras, lo que favorece la rima consonante y dificulta, a su vez, su paso a la hora de trasvasarlas al español, por lo que, muchas veces, nos vemos obligados a modificar el orden que pudiera sonar más «natural» de las frases. Eso también consigue darle un toque añejo sin que perjudique su comprensión.

Así pues, en consonancia con las palabras del investigador portugués Paulo Eduardo Carvalho (1999: 57), creo que no existe una traducción inmaculada, sino que se irá afinando en los continuos ensayos. De hecho, cabría puntualizar que esta traducción se ha mejorado con las diferentes revisiones que se han realizado para la publicación de este libro; por ello, si en algún momento alguna compañía quisiera llevar a escena este texto, podrían pulirse aún más algunos puntos. Para concluir, hay que decir que esta traducción fue utilizada para el sobretitulado de la representación *Embarcação do inferno*, que se realizó en el Festival de Almagro los días 16 y 17 de julio de 2021 en la Casa Palacio de los Villareal, por las compañías A Escola da Noite y Centro Dramático de Évora.

Alejandro L. Lapeña
Investigador independiente
Doctor en Traducción por la Universidad de Granada

¹ Menciona De Oliveira Marques (2018: 124) que, desde un punto de vista tecnológico, los grandes descubrimientos podrían haberse realizado ya a finales del s. XIV, puesto que algunos inventos que los hicieron posible ya estaban presente en la Península Ibérica en esa época, como es el caso de la brújula o de las cartas portulanas, también llamadas portulanos. Para más información sobre la tecnología de esa época (cf. De Oliveira Marques (2018: 124 y ss.).

² A este respecto, De Oliveira Marques (2018: 165) afirma que se produjo una tendencia más o menos moderada de los precios a partir de 1475, que se fue aceleró a mediados del s. XVI, dando lugar a la «gran revolución de precios». Entre sus causas, el autor evoca la mayor cantidad de oro y plata en circulación, las guerras, la expansión geográfica o la creación de nuevos mercados. En paralelo, los sueldos no solo no subieron, sino que se redujeron.

³ Como afirman Saraiva y Lopes (1985: 220), el teatro se vio más perseguido en Portugal que en España, con prohibiciones inquisitoriales graves y con una ofensiva de los jesuitas contra la representación de las comedias. El *Índice de libros prohibidos* de 1551 prohibió siete obras de Gil Vicente: *Dom Duardos*, que fue revisada; *Auto da Lusitânia*, aunque se podía imprimir sin la parte de los diablos, *O clérigo da Beira*, por las matinas, *Jubileu de amores*, *Aderência do paço*, *Vida do paço* y *Auto dos físicos*. El *Índice* de 1561 permitió la publicación de estas tres primeras, pero mantuvo la prohibición sobre las otras cuatro en la *Compilação* (Teyssier 1982: 28-29). En contrapartida, el *Índice* de 1581 mandaba vigilar con atención las obras de teatro y prohibía expresamente toda crítica a los eclesiásticos, un estrato social al que, como veremos posteriormente, Gil Vicente criticaba profusamente, lo que hizo que la *Compilação* de sus obras que se hizo en 1586 se viera gravemente mutilada (Teyssier 1982: 29).

⁴ Recordemos que Juana la Beltraneja e Isabel la Católica eran, respectivamente, sobrina y tía. Isabel era hermana del rey Enrique IV el Impotente, el padre de Juana.

⁵ Con esa boda se buscaba seguir estrechando lazos entre Castilla y Portugal y, a la vez, tener controlada a Juana, que estaba exiliada en Portugal. Tras la muerte de Alfonso, por caerse de un caballo, Isabel se casó con el nuevo heredero al trono portugués, el futuro Manuel I, que era primo y cuñado de Juan II, con el que tuvo un hijo en 1498, Miguel de la Paz, llamado a unir las coronas castellana, aragonesa y portuguesa, pero que falleció dos años después. Isabel murió una hora después del nacimiento de su hijo.

⁶ Según De Oliveira Marques (2018: 155), el número de judíos a finales del s. XV en Portugal era de 30 000, un número reducido, teniendo en cuenta que la población total en Portugal por esas fechas se calculaba entre 1 y 1,5 millones.

⁷ Conviene mencionar aquí que la implantación de la Inquisición en Portugal fue el resultado de muchas maniobras complejas, así como de intrigas diplomáticas. Por un lado, Juan III y sus consejeros lucharon por conseguir la autorización papal, a pesar de que este se negaba ferozmente. Por otro lado, los judíos y los cristianos nuevos, entre bastidores, sobornaban a ambas partes para impedirlo (De Oliveira Marques 2018: 189).

⁸ Centrándonos en el caso concreto de Portugal, refiere De Oliveira Marques (2018: 183) que hacia 1550 había unos 1000 libros publicados, un número pequeño en comparación con el resto del mundo occidental. Asimismo, el 50 % eran obras de teología y de religión y solo el 10 % eran libros sobre ciencia. También eran muy importante las traducciones de clásicos. Asimismo, como apunta el autor, hay que destacar también que muchos trabajos de autores portugueses se imprimían en el extranjero.

⁹ En el caso de Gil Vicente, no podemos considerarlo erasmista, ya que, por ejemplo, carecía de esa radicalidad antibelicista del sabio de Róterdam y era devoto de la virgen, aunque coincidía en algunos puntos con este, como, por ejemplo, en la crítica a las indulgencias, al culto a los santos y a las romerías (Saraiva y Lopes 1985: 210-211). De hecho, según Teyssier (1982: 17) no se puede afirmar que Gil Vicente fuera humanista, sino que conocía mejor el *Breviário* y los grandes textos litúrgicos que los de Virgilio y Horacio. A este respecto, afirma Bataillon (1950: 214) que Gil Vicente «no era un humanista cristiano, sino el portavoz de un anticlericalismo enraizado

desde hace mucho tiempo atrás en el pueblo. No tenía necesidad de Lutero ni de Erasmo para mofarse de las bulas, de los jubileos, de todas las gracias y beneficios con que Roma traficaba». Sin embargo, estas tesis se contradicen con las de Valbuena (1958: 453-455), para quien la ideología vicentina y la erasmiana tienen más puntos en común.

¹⁰ Mientras estaba en Francia recabando apoyos para la guerra de sucesión castellana en 1477, su hijo Juan II ocupó la regencia. Este fue proclamado rey en Santarém por la abdicación de su padre, que no se llegó a hacer efectiva, por lo que le devolvió la corona, aunque en estos últimos años padre e hijo estuvieron gobernando conjuntamente. Para más información sobre este periodo, cf. De Oliveira Marques (2018: 191-192).

¹¹ Así como de Jorge de Lencastre (De Oliveira Marques 2018: 177), hijo ilegítimo de Juan II y Ana de Mendonça, que sería el segundo duque de Coímbra y gran almirante de Portugal.

¹² Martins Sequeira (Vicente s. d.: 19) critica estas hipótesis: la de Lisboa por carecer de argumentos y hechos objetivos; la de Barcelos por ser una hipótesis de 1672 que solo se basa en un más que probable caso de homonimia y la de Beira por basarse en un simple análisis dialectal (cf. Vicente s. d.: 19 y ss. para más información). Sí apunta Martins Sequeira a la hipótesis de que haya nacido en Guimarães, pero, de pequeño, se hubiera trasladado a Beira (Vicente s. d.: 21).

¹³ Es interesante ver cómo muchos historiadores han intentado localizar el lugar de nacimiento de este dramaturgo ciñéndose a los lugares que cita y aparecen en su obra (cf. Pires de Lima 1960: 7 y ss.). El propio Pires de Lima (1960: 8-9) afirma cómo ese sistema puede tener ciertos agujeros, ya que puede haber ciertos sitios que el autor mencione por simples necesidades de la rima o la métrica.

¹⁴ Para más información sobre la identificación entre el orfebre Gil Vicente y nuestro dramaturgo, (cf. Teyssier 1982: 9 y ss. y Castro y Machado 2018, este último con una gran profusión de argumentos y documentos de apoyo).

¹⁵ No obstante, como refieren Castro y Machado (2018: 33), la gran mayoría de esos términos de orfebrería eran de uso común o aparecen en otros textos de la época. (cf. Castro y Machado 2018: 33 y ss. para una mayor reflexión sobre el uso de esos vocablos en la obra de Gil Vicente).

¹⁶ Aunque se pueden apreciar diferencias en las firmas entre ese documento y otros que se saben que fueron firmados por el autor Gil Vicente (Castro y Machado 2018: 24). Además, estos autores hablan de sus últimos descubrimientos, que vienen a obstaculizar más la identificación de Gil Vicente (Castro y Machado 2018: 25) y comentan, con cierta curiosidad, que los estudiosos no se han centrado en el hecho de que se le mencione como «trovador», a pesar de que apenas escribió «trovas» (Castro y Machado 2018: 35).

¹⁷ Como afirman Saraiva y Lopes (1985: 192), hay un maestro carpintero de esa época que se llama Gil Vicente, pero que difícilmente sería el autor del que estamos hablando.

¹⁸ A este respecto, menciona Teyssier (1982: 12) que la fecha de nacimiento estaría comprendida entre 1460 y 1470. Teófilo Braga, sin embargo, apunta a 1470 (Braga 1908: 80; cf. Braga 1908: 81-83 para una mayor información sobre el porqué de esta fecha). Carolina Michaëlis de Vasconcelos menciona que tuvo que haber nacido en 1465 porque en 1506 tenía un hijo legítimo, Gaspar Vicente, embarcado para India, así que por lo menos debería tener 16 años, por lo que Gil Vicente debió haberse casado en 1490 o antes y, suponiendo que tenía 25 años cuando se casó (como se consideraba la mayoría de edad en la época), habría nacido en 1465 (Vasconcelos 1945 IV: 14). No obstante, otros autores, como Anselmo Braancamp, afirman que nació entre 1452 y 1460. Brito Rebelo, por su parte, calcula que fue entre 1470 y 1475 (Pires de Lima 1960: 12). En la obra *A floresta do engano*, escrita en 1536, hay una nota que se quiere ver como autobiográfica en la que se menciona que «ya cumplí los 66», por lo que su fecha de nacimiento sería 1470 (Vicente s. d.: 23).

¹⁹ Estamos hablando del *Auto da visitação* (también llamado *Monólogo do vaqueiro*), que fue representado, según algunas fuentes, por el propio Gil Vicente en la cámara de la reina María para celebrar el nacimiento del príncipe heredero, el futuro Juan III. Hay que decir que esa obra se hizo en castellano para que la entendiera la reina, hija de los Reyes Católicos, y porque era un idioma muy extendido en la Corte (Vicente s. d.: 6).

²⁰ Según Camões y Machado (2018: 24), el nombre sería Melícia Roiz.

²¹ «Ainda não perdeu actualidade a pergunta “Quem era Gil Vicente?” (...); e a única resposta útil continua a ser que era, e é, o conjunto de textos dramáticos e poéticos que levam o seu nome».

²² Según Saraiva y Lopes (1985: 195), la corte portuguesa de la época era bilingüe, pues todas las esposas de los reyes portugueses del siglo XVI eran castellanas. Cabría puntualizar que eso no sería exactamente así, salvo que no considerásemos a Felipe I (Felipe II de España) como un rey portugués, ya que sus mujeres fueron austriacas (Ana y Margarita de Austria). No obstante, sí podemos ver cómo, desde la implantación de la casa de Avis en 1385 hasta su final con la llegada al trono de Felipe I en 1580, solo hubo tres reinas que no procedieran de Castilla o Aragón, siendo estas Felipa de Lancaster (mujer de Juan I), Isabel de Portugal (primera mujer de Alfonso V) y Leonor de Portugal (mujer de Juan II).

²³ Este número está lejos de ser exacto. Como menciona Teyssier (1982: 18-19), hay dos autos anónimos que algunos autores asignan a Gil Vicente (*Auto de Deus padre, justiça e misericórdia* y *Obra de geração humana*). Asimismo, destaca este autor que otros tres autos condenados por la Inquisición se perdieron: *Jubileu de amor*, *Aderência do paço* y *Vida do paço*.

²⁴ Paul Teyssier (1982: 20-23) propone otra cronología que difiere de la aquí presentada en algunos puntos y es más concreta en otros, indicando incluso los lugares donde las obras fueron estrenadas.

²⁵ Saraiva y Lopes (1985: 193) puntualizan que es el «*Auto muito impropriamente chamado da Barca do Purgatório*».

²⁶ Que Teyssier (1982: 23) llama *Farsa das ciganas*.

²⁷ No aparece en la tabla original de Saraiva y Lopes (1985: 193-194), pero la añadimos nosotros basándonos en López Castro (2000: 138) y Teyssier (1982: 21). Es considerada una obra menor.

²⁸ Marcamos entre corchetes aquellas palabras que algunos autores consideran como parte del título, pero otros no.

²⁹ Según Saraiva y Lopes (1985: 193), el año de esta obra es dudoso.

³⁰ Aunque antes se nombró como *Tragicomédia da Serra da Estrela*.

³¹ Como puede observarse, según esta clasificación una obra puede pertenecer a varios grupos, ya que hay muchos temas que se entrelazan (Saraiva y Lopes 1985: 201-202).

³² Según Saraiva y Lopes (1985: 198), esta obra desarrolla el tema de una forma más completa y podría incluso considerarse como un misterio muy resumido y esquematizado.

³³ Señalan Saraiva y Lopes (1985: 1999) que, en el caso del *Auto da barca do inferno*, el propósito de crítica social predomina sobre la edificación religiosa.

³⁴ Creemos que es una errata, ya que el nombre que aparece siempre es *Farsa de Inês Pereira*.

³⁵ Sobre si son correctas o no ambas denominaciones, cf. Teyssier (1982: 48) y Fernández Hernández (2004: 150).

³⁶ Más concretamente, Carvalho (2009: 47) ve la semejanza de esta obra con el diálogo «Caronte, Hermes y varios muertos» de este libro, donde los fallecidos deben deshacerse de todo lo superfluo y material para poder cruzar al otro lado.

³⁷ «A *Barca do inferno* é uma peça de riqueza excepcional, desenrolando-se em vários planos e dilatando-se em várias dimensões. É uma evocação de certos tipos sociais do Portugal quinhentista. É também uma sátira feroz contra os grandes e os poderosos — o aristocrata orgulhoso, o frade dissoluto, o juiz corrupto — mas não poupa os pecadores de condição mais modesta. Ao mesmo tempo que é uma meditação terrificante sobre os mosteiros do “Além”, é uma peça de franca comicidade. Globalmente, a *Barca do inferno* é uma obra-prima incontestável».

³⁸ La reina Leonor a la que se refiere es Leonor de Portugal (1458-1525), consorte de Juan II y, por ende, madre de Manuel I, al que sobrevivió, y abuela de Juan III.

³⁹ Estamos hablando de María de Aragón, segunda mujer de Manuel I de Portugal e hija de los Reyes Católicos. Falleció agotada poco después de dar a luz a su décimo hijo en 14 años, Antonio, que solo sobrevivió dos meses.

⁴⁰ Esto se cumple con todos, salvo con el Tonto, que se queda en el purgatorio, y los cuatro caballeros que, por haber muerto defendiendo la fe de Cristo, van directamente al paraíso. Asimismo, tampoco acontece lo mismo con el Ahorcado, el último de los integrantes de la barca del infierno que, quizá por haber sido condenado en vida, se resigna en cierto modo y, aunque discute con el Diablo, no hace el intento de hablar con el Ángel. Por otro lado, apostilla Paula-Soares (2018: 171) que esto también parte de la concepción de la vida como un teatro por el que van desafilando las almas humanas.

⁴¹ Entendamos aquí *equipaje* no solo desde un punto de vista físico, ya que los personajes portan objetos que los caracterizan, sino también todos los pecados que llevan consigo.

⁴² Si bien podríamos decir que no hay un enredo general, por así llamarlo, sí que podemos considerar ese esquema anterior como un minienredo con su presentación (llegada del personaje), nudo (negativa a subirse a la barca del infierno) y desenlace (rechazo en la barca del paraíso y aceptación de su destino embarcando en la barca del infierno).

⁴³ No obstante, esta opinión no es compartida por Luciana Stegano (1969: 149), que considera que el único objetivo de la obra de Gil Vicente era entretener a la Corte, sin ningún fin didáctico (Hart 2004: 20). Sin embargo, en mi opinión el objetivo didáctico o moralizante está más que claro.

⁴⁴ Aunque menciona Janer (2016: 458) que el *Auto de la barca del infierno* «es una crítica feroz contra las clases altas de la sociedad», no estoy de acuerdo con esta afirmación, ya que no propone una subversión contra estas, sino contra los desmanes de personajes individuales, que deben ser castigados.

⁴⁵ Estamos hablando de Luis (1506-1555), duque de Beja. A modo de curiosidad, su hijo Antonio (1531-1595) fue pretendiente al trono tras la muerte del rey Sebastián y se enfrentó, por ello, sin éxito, a su primo Felipe II de España.

⁴⁶ Aunque la autora hable de un «discurso criado entre autor e leitor», considero que se da más entre autor y espectador. Es cierto que la obra se editó y se vendió como literatura de cordel, pero considero que se daría un mayor efecto con su representación que con su mera lectura.

⁴⁷ Cabría indicar que la obra no está *stricto sensu* dividida en escenas, pero sí se podría, sobre todo pensando en los ensayos, dividir la obra según la entrada y salida de los diferentes personajes.

⁴⁸ He de decir que, cuando traduje este verso, me imaginé a ambos señores de la judicatura subiéndose a un campanario a miccionar desde lo alto, aunque, muy probablemente, se refiera al acto de orinar en la esquina de un campanario, un edificio que suele ir pegado a una iglesia o catedral y que tiene un carácter sagrado.

⁴⁹ Para más información sobre los personajes tipo en la obra de Gil Vicente, cf. Saraiva y Lopes (1985: 204 y ss.).

⁵⁰ [A] mentira e, portanto, o triunfo da imbecilidade, da prepotência e da mediocridade emergem e convergem para a soturnidade de um mundo decadente, dominado pelo parasitismo, a mentira, a intriga, a vulgaridade e o despostismo. Segundo Gil Vicente, uma sociedade comandada pela ausência de valores morais, sem fé e sem temor a Deus, sem consciência dos preceitos que devem reger a conducta humana está condenada ao seu fim.

⁵¹ A modo de curiosidad, el término en portugués es *Onzeiro* y proviene del hecho de que estos cobraban un 11 % (*onze* en portugués) de intereses a los acreedores.

⁵² Entendemos que la réplica está dividida en dos (una primera parte dirigida al Ángel y una segunda al Diablo), ya que no hay ningún tipo de pausa entre ellas. No obstante, también podría entenderse que son dos réplicas distintas.

⁵³ Para más información al respecto, recomendamos el apartado “La (E)scatología por la Esc[h]atología” de Reckert (1977: 81-85).

⁵⁴ Cabe indicar que, en el fondo, Teyssier está hablando, ya en 1959 y de forma un tanto exploratoria, de un concepto que después se desarrollará de forma más potente en los estudios de traducción teatral como es el de «oralidad fingida» (también llamado «oralidad prefabricada» en los estudios de traducción audiovisual). Para ampliar este concepto cf. Brumme 2008.

⁵⁵ «[V]inculados à sua realidade material e à sua condição lingüística».

⁵⁶ Valbuena (1958: 453) considera sintomático que el fin de la carrera literaria de Gil Vicente coincida con el establecimiento de la Inquisición en Portugal (1536). No obstante, cabría afirmar que quizá la motivación del autor para dejar de escribir y retirarse a un convento se debiera más a su edad, ya que contaría con 71 años si tenemos en cuenta 1465 como fecha de nacimiento u 83 si tomamos la fecha más anterior dada por Braamcamp.

⁵⁷ «A flor da cavalleria portuguesa».

⁵⁸ «Não são marionetas: são pessoas humanas, almas que desejam e sofrem. As grosserias que poluem os autos, ofendendo o nosso paladar de ultra-civilizados, são postas na boca daqueles que habitualmente as proferiam. Os aristocratas, os sacerdotes, as figuras celestes falavam com a elevação dos cultos; os almocreves, as proxenetas, as regateiras, os ratinhos, e os diabos, serviam-lhe de termos reles. Era a obsessão do realismo, que lhe dá brilho imortal».

⁵⁹ Salvo en los versos 297-299 del Tonto y en los versos 826-828 que son A-A y AAA, respectivamente.

[Argumento]/[Argumento]

Representa-se na obra seguinte ãa prefiguração sobre a regurosa acusação que os ãmigos fazem a todas as almas humanas, no ponto que per morte de seus terrestres corpos se partem. E por tratar desta matéria põe o autor por figura que no dito momento elas chegam a um profundo braço de mar, onde estão dous batéis: um deles passa pera a glória, o outro pera o inferno¹. É repartida em três partes: de cada embarcação ãa cena. Esta primeira é da viagem do Inferno.

Se representa en la obra siguiente una prefiguración sobre la rigurosa acusación que los enemigos hacen a todas las almas humanas en el punto en el que, por muerte de sus terrestres cuerpos, parten. Para tratar este tema, imagina el autor que, en ese momento, cuando acabamos de expirar, llegamos súbitamente a un profundo brazo de mar donde hay dos barcas: una de ellas lleva al paraíso y la otra, al infierno. Se divide en tres partes: por cada embarcación, una escena². Esta primera es la del viaje al infierno.

¹ En algunas ediciones antiguas, aparece *Purgatório* en vez de *Inferno* (véase Pires de Lima 1960: 47). Claramente, no había ninguna barca que fuera al purgatorio, ya que las almas purgaban sus pecados a lo largo del río.

² No obstante, como señala Pociña López (Vicente 2001: 19), solo hay dos barcas en escena (una para el paraíso y la otra para el infierno), con lo cual no puede haber tres autos, uno para cada una. Menciona este autor que esto se debe a una introducción posterior que hicieron los hijos de Gil Vicente y que cada auto de las barcas es una obra independiente. Para una información más pormenorizada sobre esto y sobre todas las barcas, (cf. Vicente 2001: 18 y ss.).

[Texto]

Trata-se polas figuras seguintes:

primeiramente, a barca do inferno, Arrais e Barqueiro dela, diabos. Barca do paraíso, Arrais e Barqueiros dela, anjos. Passageiros: Fidalgo, Onzeneiro, Joane, Sapateiro, Frade, Florença, Alcouviteira, Judeu, Corregedor, Procurador, Enforcado, quatro Cavaleiros.

El elenco es el siguiente:

Barca del infierno, con su Barquero y sus Remeros, diablos, barca del paraíso, con su Barquero y sus Remeros, ángeles. Pasajeros: Hidalgo, Usurero, Joane¹ (Tonto), Zapatero, Fraile, Florencia, Alcahueta ² (Brísida), Judío, Corregidor, Procurador³, Ahorcado, cuatro Caballeros.

¹ Hay que destacar que, a pesar de llamarse Joane, nunca se le mencionará por ese nombre y siempre aparecerá referido en sus réplicas como Parvo (Tonto).

² Al contrario que en el caso anteriormente expresado, a Brísida Vaz siempre se la llamará por el nombre y no por el oficio, a pesar de aparecer aquí como Alcouviteira (Alcahueta).

³ Los cargos de Corregidor y Procurador equivaldrían ahora aproximadamente a los de Juez y Abogado.

ARRAIS DO INFERNO

À barca à barca oulá
que temos gentil maré
ora venha o caro a ré.

COMPANHEIRO

Feito feito.

DIABO

Bem está.

Vai ali muit'ieramá
e atesa aquele palanco
e despeja aquele banco
pera a gente que virá.
À barca à barca u u
asinha que se quer ir.
Oh que tempo de partir
louvores a Berzebuu.
Ora sus que fazes tu?
Despeja todo esse leito.

COMPANHEIRO

Em bon'ora logo é feito.

DIABO

Abaixa aramá esse cu.
Faze aquela poja lesta
e alija aquela driça.

COMPANHEIRO

Oh oh caça oh oh iça.

DIABO

Oh que caravela esta.
Põe bandeiras que é festa
verga alta âncora a pique.
Ó precioso dom Anrique
á vindes vós que cousa é esta?

REMERO INFERNAL

A la barca, a la barca, ¡ulá!
Que tenemos buena marea.
Traigan a popa la correa.

REMERO

¡Hecho, hecho!

DIABLO

Bien está.

Vamos rápido, sin demora,
y aquella sogá deja
y aquel banco despeja
para la gente que se incorpora.
A la barca, a la barca, ¡uuuh!
Rápido, que se quiere ir.
¡Oh! Es hora de partir.
Loas a Belcebú.
Pero venga. Vas muy lento.
Despeja todo ese lecho.

10

REMERO

A buenas horas, ¡ya está hecho!

DIABLO

Baja corriendo ese asiento.
Pon este pujamen recto
y alivia aquella driza.

REMERO

¡Oh, suelta! ¡Oh, iza! ¡Iza!

DIABLO

¡Oh, qué barco tan perfecto.
Pon banderas, que es fiesta.
¡Verga alta! ¡Ancla a pique!
¡Oh, preciado don Enrique!
¿Aquí venís vos? ¿Qué cosa es esta?

20

FIDALGO

Esta barca onde vai ora
que assi está apercebida?

DIABO

Vai pera a ilha perdida
e há de partir logo ess'hora.

FIDALGO

Pera lá vai a senhora?

DIABO

Senhor a vosso serviço.

FIDALGO

Parece-me isso cortiço.

DIABO

Porque a vedes lá de fora.

FIDALGO

Porém a que terra passais?

DIABO

Pera o inferno senhor.

FIDALGO

Terra é bem sem sabor.

DIABO

Quê? E também cá zombais?

FIDALGO

E passageiros achais
pera tal habitação?

DIABO

Vejo-vos eu em feição
pera ir ao nosso cais.

HIDALGO

¿Esta barca dónde va ahora
que está así preparada?

DIABLO

Va a la isla extraviada
y ha de partir sin demora.

HIDALGO

¿Hacia allí va la señora?

DIABLO

¡Señor! A su servicio.

HIDALGO

Me parece mal artificio.

DIABLO

Porque la veis en mala hora.

HIDALGO

Pero ¿a qué tierra pasáis?

DIABLO

Al infierno, señor.

HIDALGO

La tierra es buen sinsabor.

DIABLO

¿Qué? ¿Y también aquí os mofáis?

HIDALGO

¿Y pasajeros encontráis, caballero,
para tal habitación?

DIABLO

Os veo en buena dirección
para ir a nuestro embarcadero...

30

40

FIDALGO

Parece-te a ti assi.

DIABO

Em que esperas ter guarida?

FIDALGO

Que deixo na outra vida
quem reze sempre por mi.

DIABO

Quem reze sempre por ti
hi hi hi hi hi hi hi
e tu viveste a teu prazer
cuidando cá guarecer
porque rezem lá por ti.
Embarca ou embarcai
que haveis d'ir à derradeira
mandai meter a cadeira
que assi passou vosso pai.

FIDALGO

Que que que. E assi lhe vai?

DIABO

Vai ou vem. Embarcai prestes
segundo lá escolhestes
assi cá vos contentai.
Pois que já a morte passastes
haveis de passar o rio.

FIDALGO

Não há aqui outro navio?

DIABO

Não senhor que este fretastes
e já quando espirastes
me tínheis dado sinal.

FIDALGO

Gil Vicente

HIDALGO

¿Te parece a ti...?

DIABLO

¿En qué esperas tener guarida²?

HIDALGO

Yo dejo en la otra vida
a quien reze siempre por mí³.

DIABLO

¿Quien reze siempre por ti?
Ji, ji, ji, ji, ji, ji⁴...
¿Tú viviste a tu placer
buscando aquí el perdón aparecer
porque rezan allí por ti⁵?
¡Embarca! Bueno... ¡Embarcad!
Que tenéis que ir al final.
Mandad poner una silla igual,
que así pasó vuestra paternidad.

HIDALGO

¿Qué? ¿Qué? ¿Qué? ¿Ya se va?

DIABLO

Va o viene, pronto embarcad.
Según lo que elegisteis, la verdad,
así aquí os aparecerá.
Como la muerte ya pasaste,
tendréis que pasar el río.

HIDALGO

¿No hay aquí otro navío?

DIABLO

No, señor, que este fletaste
y, en cuanto expiraste,
me disteis la señal.

HIDALGO

50

60

Que sinal foi esse tal?

DIABO

Do que vós vos contentastes.

FIDALGO

A estoutra barca me vou.

Ou da barca pera onde is?

Ah barqueiros não m'ouvis?

Respondei-me. Oulá ou.

Pardeos aviado estou

quant'a isto é já pior

que gericocins salvanor

cuidam cá que sou eu grou.

ANJO

Que mandais?

FIDALGO

Que me digais

pois parti tam sem aviso

se a barca do paraíso

é esta em que navegais.

ANJO

Esta é. Que lhe buscais?

FIDALGO

Que me leixeis embarcar.

Sou fidalgo de solar

é bem que me recolhais.

ANJO

Não s'embarca tirania

neste batel divinal.

FIDALGO

Não sei por que haveis por mal

que entre minha senhoria.

¿Qué señal fue tal?

DIABLO

Con lo que te contentaste.

HIDALGO

A esta otra barca me iré.

¡Eh, la barca! ¿Adónde vais?

¡Eh, remeros! ¿Me escucháis?

¡Respondedme! ¡Eh! ¡Eh!

Por Dios, ¡aviado estoy!

Solo va a peor la situación.

¡Qué burros! Con perdón.

Se creen que un perdido soy.

ÁNGEL

¿Qué mandáis?

HIDALGO

Que me digáis,

pues partí así sin aviso,

si la barca del paraíso

es esta en que navegáis.

ÁNGEL

Esta es, ¿qué demandáis?

HIDALGO

Que me dejéis embarcar, prevengo,

soy hidalgo de abolengo

y que bien me recojáis.

ÁNGEL

No se embarca tiranía

en este navío divino.

HIDALGO

No sé por qué mal destino

le dais a mi señoría.

70

80

ANJO

Pera vossa fantasia
mui pequena é esta barca.

FIDALGO

Pera senhor de tal marca
não há 'qui mais cortesia?
Venha a prancha e o atavio
levai-me desta ribeira.

ANJO

Não vindes vós de maneira
pera entrar neste navio
essoutro vai mais vazio
a cadeira entrará
e o rabo caberá
e todo vosso senhorio.
Ireis lá mais espaçoso
vós e vossa senhoria
contando da tirania
de que éreis tam curioso.
E porque de generoso
desprezastes os pequenos
achar-vos-eis tanto menos
quanto mais fostes fumoso.

DIABO

À barca à barca senhores.
Oh que maré tam de prata
um ventezinho que mata
e valentes remadores.

(Cantando:)

Vos me veniredes a la mano
a la mano me veniredes
e vós veredes
peixes nas redes.

FIDALGO

Ao inferno todavia
inferno há i pera mi?

ÁNGEL

Para vuestra fantasía⁶
muy pequeña es esta barca.

HIDALGO

Para señor de tal marca,
¿no hay aquí más cortesia?
¡Vengan planchas y atavíos!
¡Llevadme de esta ribera!

90

ÁNGEL

No venís vos de manera
para entrar en este navío.
Ese otro va más vacío:
la silla entrará
y la cola cabrá
y todo vuestro señorío.
Iréis allí más espacioso,
vos y vuestra señoría,
cuidando de vuestra tiranía,
aunque os hagáis silencioso.
Y porque, tan generoso,
despreciaste a los mendigos,
hallaréis aquí el castigo,
tanto antes fuisteis orgulloso.

100

DIABLO

¡A la barca, a la barca, señores!
¡Oh! ¡Qué marea tan de plata!
¡Un vientecillo que mata⁷
y valientes remadores!

(Cantando)

Vosotros me vendréis a la mano,
a la mano me vendréis,
y vosotros veréis
un pez y veintiséis⁸.

110

HIDALGO

¡Al infierno, madre mía!
¿Infierno hay para mí?

Oh triste enquanto vivi
nunca cri que o i havia
tive que era fantasia
folgava ser adorado
confiei em meu estado
e não vi que me perdia.
Venha essa prancha e veremos
esta barca de tristura.

DIABO

Embarque vossa doçura
que cá nos entenderemos.
Tomareis um par de remos
veremos como remais
e chegando ao nosso cais
nós vos desembarcaremos.

FIDALGO

Mas esperai-me aqui
tornarei à outra vida
ver minha dama querida
que se quer matar por mi.

DIABO

Que se quer matar por ti?

FIDALGO

Isto bem certo o sei eu.

DIABO

Oh namorado sandeu
o maior que nunca vi.

FIDALGO

Era tanto seu querer
que m'escrevia mil dias.

DIABO

Quantas mentiras que lias
e tu morto de prazer.

¡Oh, triste! Mientras viví
no cuidé lo que allí había.
Viví una fantasía,
me divertía ser adorado,
confié en mi estado
y no vi que me perdía.
Venga esa plancha y veremos
esta barca de tristeza.

DIABLO

Embarque, vuestra grandeza,
que aquí nos entenderemos.
Tomaréis un par de remos⁹,
veremos cómo remáis, espero,
y, llegando a nuestro embarcadero,
nosotros os desembarcaremos.

HIDALGO

Pero esperadme aquí:
volveré a la otra vida,
a ver a mi dama querida
que se quiere matar por mí.

DIABLO

¿Que se quiere matar por ti?

HIDALGO

Lo sé yo en buen estado.

DIABLO

¡Oh, tonto enamorado,
el mayor que nunca vi!

HIDALGO

Era tanto su querer
que me escribió mil días.

DIABLO

¡Cuántas mentiras leías!
Y tú, muerto de placer.

120

130

140

FIDALGO

Pera que é escarnecer
que nam havia mais no bem?

DIABO

Assi vivas tu amém
como te tinha querer.

FIDALGO

Isto quanto ò que eu conheço.

DIABO

Pois estando tu espirando
se estava ela requebrando
com outro de menos preço.

FIDALGO

Dá-me licença te peço
que vá ver minha molher.

DIABO

E ela por não te ver
despenhar-s'-á dum cabeçaço.
Quanto ela hoje rezou
antre seus gritos e gritas
foi dar glórias infinitas
a quem na desabafou.

FIDALGO

Quant'a ela bem chorou.

DIABO

E não há i choro d'alegria?

FIDALGO

E as lástimas que dizia?

DIABO

Sua mãe lhas ensinou.
Entraí meu senhor entraí

Gil Vicente

HIDALGO

¿Por qué te burlas de mí
en lugar de buscar mi bien?

DIABLO

Así vivas tú, amén,
como te tuvo que querer a ti.

HIDALGO

Eso por lo que yo sabía.

DIABLO

Pues, estando tú expirando
se estaba ella requebrando
con otro de menor valía.

HIDALGO

Dame permiso, te pido,
para ir a ver a mi mujer.

DIABLO

Ella, para no tenerte que ver,
se despeñaría por un tendido.
Además, ella hoy rezó.
Entre sus gritos y gritas,
dio gracias infinitas
para quien la consoló.

HIDALGO

En cuanto a ella, bien lloró.

DIABLO

¿No se llora también de alegría?

HIDALGO

¿Y las penas que decía?

DIABLO

Su madre se las enseñó.
Entrad, mi señor, ¡entrad!

150

160

venha a prancha ponde o pé.

FIDALGO

Entremos pois que assi é.

DIABO

Ora agora descansai
passeai e sospirai
entanto virá mais gente.

FIDALGO

Oh barca como és ardente
maldito quem em ti vai.

(Diz o Diabo ao Moço da cadeira:)

Tu seu moço vai-te di
que a cadeira é cá sobeja
cousa qu'esteve na igreja
nam s' há d'embarcar aqui.
Cá lha darão de marfi
marchetada de dolores
com tais modos de labores
que estará fora de si.
À barca à barca boa gente
que queremos dar à vela
chegar ela chegar ela
muitos e de boa mente.

(Chega um Onzeneiro e diz:)

Oh que barca tam valente
pera onde caminhais?

DIABO

Oh que má hora venhais
Onzeneiro meu parente.
Como tardastes vós tanto?

ONZENEIRO

Mais quisera eu lá tardar.

Auto de la barca del infierno

¡Traed la pasarela! Poned los pies.

HIDALGO

Entremos, pues que así es...

DIABLO

Pero ahora descansad,
pasead y suspirad;
mientras vendrá más gente.

HIDALGO

¡Oh, barca! ¡Cómo eres de ardiente!
¡Maldito quien en ti va!

(Le dice el Diablo al Mozo de la silla¹⁰)

DIABLO

Tú, su mozo, vete de ahí,
que la silla aquí sobra.
Cosa que en la iglesia obra
no se ha de embarcar aquí.
Aquí se la darán de marfil,
adornada con dolores,
con tales modos y labores
que estará fuera de sí¹¹.
A la barca, a la barca, buena gente,
que queremos arriar la vela.
¡Seguid la estela! ¡Seguid la estela!
¡Muchos y con buena mente!

180

(Llega un Usurero)

USURERO

¡Oh! ¡Qué barca tan valiente!
¿Hacia dónde os dirigís?

DIABLO

¡Oh!, en mal hora venís,
usurero, mi pariente¹².
¿Cómo tardasteis vos tanto?

USURERO

Más quisiera yo tardar.

Na safra do apanhar
me deu saturno quebranto.

DIABO

Ora muito m'espanto
nam vos livrar o dinheiro.

ONZENEIRO

Nem tam sóis pera o barqueiro
nam me deixaram nem tanto.

DIABO

Ora entrai entrai aqui.

ONZENEIRO

Nam hei eu i d'embarcar.

DIABO

Oh que gentil rechar
e que cousas pera mi.

ONZENEIRO

Ind'agora faleci
deixai-me buscar batel.

DIABO

Pesar de Jam Pimintel
por que nam irás aqui?

ONZENEIRO

E pera onde é a viagem?

DIABO

Pera onde tu hás d'ir.
Estamos pera partir
nam cures de mais linguagem.

ONZENEIRO

Mas pera onde é a passagem?

DIABO

En la cosecha de tomar
me dio menudo quebranto.

DIABLO

Ahora muy mucho me espanto.
No os libraré el dinero.

USURERO

Nadie sois para el barquero
y no me dejaran ni tanto.

DIABLO

Venga, entrad. ¡Entrad aquí!

USURERO

No he yo ahí embarcar.

DIABLO

¡Oh! ¡Qué gentil sospechar
y qué cosas para mí!

USURERO

Aunque ahora fallecí,
dejadme otro barco buscar.

DIABLO

¡De san Pimentel el pesar¹³!
¿Por qué no irás aquí?

USURERO

¿Y adónde es el viaje?

DIABLO

Para donde debes ir,
estamos para partir,
no gastes más tu lenguaje.

USURERO

Pero ¿adónde va el pasaje?

DIABLO

190

200

Pera a infernal comarca.

ONZENEIRO

Dixe nam m'embarco eu nessa barca
estoutra tem vantagemem.

(Vai-se à barca do Anjo e diz:)

Ou da barca oulá ou
haveis logo de partir?

ANJO

E onde queres tu ir?

ONZENEIRO

Eu pera o paraíso vou.

ANJO

Pois quant'eu bem fora estou
de te levar pera lá.
Essoutra te levará
vai pera quem t'enganou.

ONZENEIRO

Porquê?

ANJO

Porque esse bolsão
tomará todo navio.

ONZENEIRO

Juro a Deos que vai vazio.

ANJO

Nam já no teu coração.

ONZENEIRO

Lá me ficam de rondão
vinte e seis milhões nũa arca
pois que onzena tanto abarca
nam lhe dais embarcação?

Para la infernal comarca.

USURERO

Deje, no voy en tal barca.
Esta otra tiene mejor viaje.

(Se va a la barca del Ángel)

¡Ey del barco! ¡Hola! ¡Oy! 210
¿Estáis a punto de partir?

ÁNGEL

¿Y adónde quieres tú ir?

USURERO

Al paraíso voy.

ÁNGEL

Con pocas ganas estoy
de llevarte para allá.
Esa otra te llevará.
¡Ve allí con quien te engañó!

USURERO

¿Por qué?

ÁNGEL

Porque ese zurrón
ocupará todo el navío.

USURERO

¡Juro a Dios que va vacío! 220

ÁNGEL

Pero no tu corazón.

USURERO

Allí me quedan alrededor
de veintiséis millones en un arca.
Ya que el interés tanto abarca,
¿no dais pasaje, señor?

(Torna ao Diabo e diz:)

Oulá ou demo barqueiro
sabeis vós no que m'eu fundo:
quero lá tornar ò mundo
e trazê-lo meu dinheiro.
Que aqueloutro marinheiro
porque me vê vir sem nada
dá-me tanta borregada
como arrais lá do Barreiro.

DIABO

Entra entra e remarás
nam percamos mais maré.

ONZENEIRO

Todavia.

DIABO

Por força é
que te pês cá entrarás
irás servir Satanás
pois que sempre t'ajudou.

ONZENEIRO

Oh triste quem me cegou.

DIABO

Cal-te que cá chorarás.

(Entrando no batel diz ao Fidalgo:)

ONZENEIRO

Santa Joana de Valdês
cá é vossa senhoria.

FIDALGO

Dá ò demo a cortesia.

DIABO

Ouvis? Falai vós cortês.
Vós Fidalgo cuidareis

(Se vuelve al Diablo)

¡Oh, astuto barquero!
¿Sabéis vos en qué me hundo?
Quiero volver al mundo
y traerme mi dinero.
Que aquel otro marinero,
como me ve llegar sin nada,
me suelta tal sermonada
cual patrón de los remeros.

230

DIABLO

Entra, entra y remarás.
No perdamos más marea.

USURERO

Pero...

DIABLO

Por fuerza sea,
quieras o no, entrarás.
Irás a servir a Satanás,
que él siempre te ayudó.

USURERO

¡Oh! ¡Triste! ¿Quién me cegó?

240

DIABLO

Cállate, que mucho llorarás.

(Al entrar en el barco, Usurero le dice al Hidalgo¹⁴)

USURERO

¡Santa Juana de Valdés¹⁵!
¿Aquí también su señoría?

HIDALGO

¡Un poco de cortesia!

DIABLO

¿Oís? Sed cortés.
¿Vos, hidalgo, pensáis

que estais em vossa pousada?
Dar-vos-ei tanta pancada
c'um remo que arrenegueis.

(Vem um Parvo e diz ao Arrais do Inferno:)

Ou daquela.

DIABO
Quem é?

PARVO
Eu sou.
É esta naviarra nossa?

DIABO
De quem?

PARVO
Dos tolos.

DIABO
Vossa.
Entra.

PARVO
De pulo ou de voo?
Oh pesar de meu avô
soma vim a adoecer
e fui má hora morrer
e nela pera mi só.

DIABO
De que morreste?

PARVO
De quê?
Samica de caganeira.

DIABO
De quê?
Auto de la barca del infierno

que estáis en vuestra posada?
Os daré tal bofetada
con un remo, que sufriréis¹⁶.

(Llega un Tonto y les dice a los remeros del infierno)

TONTO
¡Ah, del barco!

DIABLO
¿Quién es?

TONTO
Soy yo. 250
¿Es esta barcaza nuestra?

DIABLO
¿De quién?

TONTO
De los tontos¹⁷.

DIABLO
Vuestra,
entrad.

TONTO
¿Salto o no?
¡Oh! ¡Pesar de mi abuelo!
En resumen: me enfermé
y en mala hora obité
y eso que yo no suelo.

DIABLO
¿De qué moriste?

TONTO
¿De qué?
Quizá de cagalera.

DIABLO
¿De qué?

PARVO

De cagamerdeira
má ravugem que te dê.

DIABO

Entra põe aqui o pé.

PARVO

Oulá não tombe o zambuco.

DIABO

Entra tolazo enuco
que se nos vai a maré.

PARVO

Aguardai aguardai lá.
E onde havemos nós d'ir ter?

DIABO

Ao porto de Lucifer.

PARVO

Como?

DIABO

Ò inferno, entra cá.

PARVO

Ò inferno? Ieramá.
Hiu hiu barca do cornudo
beijudo beijudo
rachador d'Alverca hu ha.
Capateiro da Candosa
antrecosto de carrapato
sapato sapato
filho da grande aleivosa.
Tua mulher é tinhosa
e há de parir um sapo
chentado no guardanapo
neto da cagarrinhosa.

TONTO

De cagar en gran manera,
¡mala sarna que te dé!

DIABLO

Entra, pon aquí el pie.

TONTO

¡No! Que a lo mejor me desnucó.

DIABLO

Entra, estúpido eunuco,
que se nos va a ir, como se ve.

TONTO

Esperad, esperad.
¿Y dónde nos vamos a meter?

DIABLO

En el puerto de Lucifer.

TONTO

¿Qué?

DIABLO

Al infierno, aquí entrad.

TONTO

¿Al infierno? De aquí me voy.
¡Fuera, fuera! Barca del cornudo.
Por el maldito peludo,
excavador de pantanos, maldito estoy.
¡Zapatero de Candosa!
¡Costillar de asesinato!
¡Fuera! ¡Fuera! Piedra en el zapato,
hijo de la gran cosa.
Tu mujer es una tiñosa
y va a parir un sapo
sentada encima de un trapo.
Nieto de la asquerosa.

260

270

280

Furta cebolas hiu hiu
 escomungado nas igrejas
 burrela cornudo sejas
 toma o pão que te caiu.
 A molher que te foguei
 pera a ilha da Madeira
 ratinho da Giesteira
 o demo que te pariu.
 Hiu hiu lanço-te ãa pulha
 de pica na aquela
 hiu hiu caga na vela
 cabeça de grulha.
 Perna de cigarra velha
 pelourinho da Pampulha
 rabo de forno de telha.

(Chegando à barca da glória diz:)

Ou da barca.

ANJO

Tu que queres?

PARVO

Quereis-me passar além?

ANJO

Quem és tu?

PARVO

Nam sou ninguém.

ANJO

Tu passarás se quiseres
 porque em todos teus fazeres
 per malícia nam erraste.
 Tua simpreza t'abaste
 pera gozar dos prazeres.
 Espera entanto per i
 veremos se vem alguém
 merecedor de tal bem
 que deva d'entrar aqui.

Auto de la barca del infierno

Robacebollas. ¡Fuera! ¡Fuera!
 Excomulgado en las iglesias,
 burro con amnesia.
 Toma el pan que te cayera
 la mujer que de ti huyó
 a la isla de Madeira.
 ¡Ratón de Giesteira,
 el demonio que te parió!
 ¡Fuera! ¡Fuera! Te lanzo una pulla
 de la pica aquella.
 ¡Fuera! ¡Fuera! Cágate en la vela,
 don Cabeza de Grulla.
 Pata de cigarra vieja,
 picota de la oveja,
 culo de mala abeja¹⁸.

(Llega a la barca de la gloria)

¡Ah, de la barca!

ÁNGEL

¿Tú qué quieres?

TONTO

¿Quieres llevarme para allá?

ÁNGEL

¿Quieres eres tú?

TONTO

Nadie, quizá.

ÁNGEL

Tu pasarás, si quieres,
 pues en todos tus quehaceres,
 por malicia no erraste¹⁹.
 Con tu simpleza te contentaste
 para gozar de los placeres.
 Espera mientras por ahí,
 veremos si alguien viene
 merecedor de lo que tiene
 que deba entrar aquí.

290

300

(Vem um Sapateiro carregado de formas e diz na barca do inferno:)

Ou da barca.

DIABO

Quem vem i?

Santo Sapateiro honrado
como vens tam carregado.

SAPATEIRO

Mandaram-me vir assi.
Mas pera onde é a viagem?

DIABO

Pera a terra dos danados.

SAPATEIRO

E os que morrem confessados
onde tem sua passagem?

DIABO

Não cures de mais linguagem
que esta é tua barca esta.

SAPATEIRO

Renegaria eu da festa
e da barca e da barcagem.
Como poderá isso ser
confessado e comungado?

DIABO

E tu morreste escomulgado
e nam no quiseste dizer
esperavas de viver.
Calaste dez mil enganos
tu roubaste bem trinta anos
o povo com teu mister.
Embarca eramá pera ti
que há já muito que te espero.

(Llega un Zapatero cargado de hormas y dice ante la barca infernal)

ZAPATERO

¡Ah, de la barca!

DIABLO

¿Quién viene ahí?

Un zapatero santo y honrado.
¿Cómo vienes tan cargado?

ZAPATERO

Me mandan venir así.
Pero ¿adónde es el viaje?

DIABLO

A la tierra de los condenados.

ZAPATERO

¿Y los que mueren confesados
dónde tienen su pasaje?

DIABLO

¡Para ya con este lenguaje!
Que esta es tu barca, esta.

ZAPATERO

Renegaría yo de la fiesta
y de la barca y el embarque.
¿Cómo podría eso ser
confesado y comulgado?

DIABLO

Tú moriste excomulgado,
no como nos quisiste hacer creer.
Esperabas así permanecer,
callaste diez mil engaños,
robaste mucho treinta años
al pueblo con tu menester.
Embarca, hay sitio para ti,
que ya hace mucho que te espero.

310

320

330

SAPATEIRO

Digo-te que renam quero.

DIABO

Digo-te que si ressi.

SAPATEIRO

Quantas missas eu ouvi
não m'hão elas de prestar?

DIABO

Ouvir missa então roubar
é caminho pera aqui.

SAPATEIRO

E as ofertas que darão
e as horas dos finados?

DIABO

E os dinheiros mal levados
que foi da satisfação?

SAPATEIRO

Oh nam praza ò cordovão
nem à puta da badana
se é esta boa tranquitana
em que se vê Jan'Antão.
Ora juro a Deos que é graça.

(Vai à barca do paraíso:)

Ou da santa caravela
podereis levar-me nela?

ANJO

A carrega t'embaraça.

SAPATEIRO

Não há mercê que me Deos faça?
Isto u xiquer irá.

ZAPATERO

Te repito que yo no quiero.

DIABLO

Digo y repito que sí.

ZAPATERO

¡Cuántas misas oí!
¿Con ellas lo puedo compensar?

DIABLO

Oír misa y luego robar
es el camino para venir aquí.

ZAPATERO

¿Y las ofrendas que se dieron?
¿Y los óbolos de los finados?

DIABLO

¿Y los dineros mal llevados
acaso satisfacción dieron?

340

ZAPATERO

¡Oh! No quiera el cuero
ni la puta de la lana,
si es esta buena tartana
como se ve en el mundo entero.
Juro a Dios que es gracia.

(Se va a la barca del paraíso)

Ay, la santa carabela,
¿me podréis llevar con vuestra vela?

ÁNGEL

Tu carga te desgracia.

ZAPATERO

¿No hay favor de Dios?
Esto en cualquier sitio irá.

350

ANJO

Essa barca que lá está
leva quem rouba de praça.
Ó almas embaraçadas.

SAPATEIRO

Ora eu me maravilho
haverdes por gram peguinho
quatro forminhas cagadas
que podem bem ir chentadas
no cantinho desse leito.

ANJO

Se tu viveras dereito
elas foram cá escusadas.

SAPATEIRO

Assi que determinais
que vá coserao inferno?

ANJO

Escrito estás no caderno
das ãmentas infernais.

SAPATEIRO

Pois diabos que aguardais?
Vamos venha a prancha logo
e levai-me àquele fogo
pera que é aguardar mais?

*(Entra um Frade com ãa Moça pola mão e vem dançando,
fazendo a baixa com a boca, e acabando diz o Diabo:)*

Que é isso padre que vai lá?

FRADE

Deo gracias, sam cortesão.

DIABO

Sabeis também o tordião?

ÁNGEL

Esa barca que allí está
se lleva a quien roba por dos.
¡Oh, almas avergonzadas!

ZAPATERO

Pero a mí me maravilla
tener por gran pesadilla
cuatro hormas cagadas
que pueden ir bien sentadas
en el rincón para el trayecto.

ÁNGEL

De haber sido un hombre recto,
aquí serían excusadas.

360

ZAPATERO

Así que determináis tal cual
quién se cocerá²⁰ en el infierno.

ÁNGEL

Escrito estás en el cuaderno
del menú²¹ infernal.

ZAPATERO

Pues, diablos, ¿qué esperáis?
Vamos, no lo dejéis para luego
y llevadme ya a aquel fuego.
¿Para qué más aguardáis?

*(Viene un Fraile bailando con una Muchacha de la mano y
tarareando una canción. Cuando acaban el baile, habla el
Diablo)*

DIABLO

¿Qué es eso, padre? ¿Qué le pasa?

FRAILE

Deos gratias! Son un encanto.

370

DIABLO

¿Conoces también el canto?

FRADE
É mal que m'esquecerá.

DIABO
Essa dama há d'entrar cá?

FRADE
Nam sei onde embarcarei.

DIABO
Ela é vossa?

FRADE
Eu nam sei.
Por minha a trago eu cá.

DIABO
E nam vos punham lá grossa
nesse convento sagrado?

FRADE
Assi fui bem açoutado.

DIABO
Que cousa tam preciosa.
Entraí padre reverendo.

FRADE
Pera onde levais gente?

DIABO
Pera aquele fogo ardente
que nam temeste vivendo.

FRADE
Juro a Deos que nam t'entendo.
E este hábito nam me val?

DIABO
Gentil padre mundanal

FRAILE
Y seguro que arrasa.

DIABLO
¿Esa dama ha de entrar aquí?

FRAILE
No sé dónde la embarcaré.

DIABLO
¿Es la vuestra?

FRAILE
No lo sé.
Por mía la traigo yo aquí.

DIABLO
¿Y no os dijeron ninguna cosa
en vuestro convento santo?

FRAILE
Ellos hacen otro tanto.

DIABLO
¡Qué cosa tan preciosa!
Entrad, padre reverendo.

FRAILE
¿Hacia dónde lleváis a la gente?

DIABLO
Para aquel fuego ardiente
que no temisteis viviendo.

FRAILE
¡Le juro a Dios que no te entiendo!
¿Y este hábito de cristiano?

DIABLO
Gentil padre mundano,

380

a Berzabu vos encomendo.

FRADE

Corpo de Deos consagrado
pola fé de Jesu Cristo
que eu nam posso entender isto
eu hei de ser condenado?
Um padre tam namorado
e tanto dado a virtude
assi Deos me dê saúde
que estou maravilhado.

DIABO

Nam façamos mais detença
embarcai e partiremos
tomareis um par de remos.

FRADE

Nam ficou isso na avença.

DIABO

Pois dada está já a sentença.

FRADE

Pardeos essa seria ela
nam vai em tal caravela
minha senhora Florença.
Como por ser namorado
e folgar com ãa mulher
se há um frade de perder
com tanto salmo rezado?

DIABO

Ora estás bem aviado.

FRADE

Mais estás bem corregido.

DIABO

Devoto padre e marido
haveis de ser cá pingado.

a Belcebú os encomiendo.

FRAILE

¡Cuerpo de Dios consagrado! 390
Por la fe de Jesucristo,
que yo no entiendo a lo que asisto.
¿He yo de ser condenado?
Un fraile tan apasionado
y tan dado a la virtud.
Así Dios me dé salud,
que yo estoy maravillado.

DIABLO

No nos detengamos más.
Embarcad y partiremos.
Tomaréis un par de remos

FRAILE

No fue ese el acuerdo, además. 400

DIABLO

Pues ya está dada la sentencia.

FRAILE

¡Por Dios! ¡Tenga cautela!
No va en tal carabela
mi señora, Florencia.
¿Por estar enamorado
y gozar con una mujer
se ha un fraile perder
con tanto salmo rezado?

DIABLO

¡Ahora estás bien aviado!

FRAILE

Pero estás bien corregido. 410

DIABLO

Devoto padre y marido,
deberéis ser aquí derrotado.

FRADE

Mantenha Deos esta coroa.

DIABO

Ó padre frei capacete
cuidei que tínheis barrete.

FRADE

Sabei que fui da pessoa.
Esta espada é roloa
e este broquel rolão.

DIABO

Dê vossa reverência lição
d'isgrima que é cousa boa.

FRADE

Que me praz. Dêmos caçada:

(Esgrime.)

entam logo um contra sus
um fendente ora sus
esta é a primeira levada.
Alevantai a espada
metei o diabo na cruz
como o eu agora pus
saí co a espada rasgada
e que fique anteparada
talho, largo, um revés
e logo colher os pés
que todo o al nam é nada.
Quando o recolher se tarda
o ferir nam é prudente
eia sus mui largamente
cortai na segunda guarda.
Guarde-me Deos d'espingarda
ou de barão denodado
mas aqui estou guardado
como a palha n'albarda.
Saio com mea espada
Auto de la barca del infierno

FRAILE

¡Mantenga Dios esta corona!

DIABLO

¡Oh, padre, fray Batalla!
Vi que tenéis la malla.

FRAILE

Sabed que fui gran persona.
Este espada es normal
y el escudo, misma situación.

DIABLO

Dé vuestra reverencia lección
de esgrima, que es sin igual.

FRAILE

¡Qué me gusta! Demos asalto.

(Esgrime)

Entonces uno en contra, así.
Otro golpe, así, así.
Este es el primer sobresalto.
¡Levantad la espada!
Poned el diablo en la cruz
como yo ahora sin capuz.
Sal con la espada rasgada
y que quede resguardada.
Corte ancho, un revés,
y pronto coger los pies,
que todo lo demás no es nada.
Cuando se recoge en vanguardia
herir no es prudente.
Venga, va, muy largamente,
cortad en la segunda guardia.
Guárdeme Dios de espingarda
o de varón osado,
pero aquí estoy yo guardado
con la paja en la albarda.
Salgo con media espada

420

430

440

oulá guardar as queixadas.

DIABO

Oh que valentes levadas.

FRADE

Inda isto nam é nada.

Dêmos outra vez caçada:

contra sus ora um fendente

e cortando largamente

eis aqui a seista guarda.

Daqui se sai com ãa guia

e um revés da primeira

esta é quinta verdadeira

oh quantos daqui feria.

Padre que tal aprendia

no inferno há d'haver pingos?

Ah nam praza a sam Domingos

com tanta descortesia.

Prossigamos nossa história

nam façamos mais detença

dai cá mão senhora Florença

vamos à barca da glória.

(Chega à barca da glória e diz:)

Deo gracias há cá lugar

pera minha reverença

e a senhora Florença

polo meu há lá d'entrar.

PARVO

Andar muit'ieramá.

Furtaste esse trinchão frade.

FRADE

Senhora dá-me à vontade

que este feito mal está.

Vamos onde havemos d'ir

nam praza a Deos co a ribeira

eu nam vejo aqui maneira

senam enfim concrudir.

Gil Vicente

¡Eh! Guardar las quijadas.

DIABLO

¡Oh! ¡Qué valientes llevadas!

FRAILE

Que esto aún no es nada.

Demos otra vez asalto:

corta, ¡eh! Ahora un golpe fuerte.

Y, cortando con más suerte,

aquí está la sexta guardia, en alto.

De aquí se sale con una guía

y un revés de la primera.

Esta es la quinta verdadera.

¡Oh! ¡Cuántos aquí heriría!

Padre que eso aprendía,

¿en el infierno ha de ser pingo?

¡Ah! ¡Me guarde Santo Domingo²²

con tanta descortesía!

Prosigamos nuestra historia,

no tengamos más demora.

Dadme la mano, Florencia, señora,

vamos a la barca de la gloria.

(Llega a la barca de la gloria)

Deo gracias! ¿Hay aquí lugar

para mi reverencia?

Y doña Florencia,

por lo menos ha de entrar.

TONTO

Llegasteis en mala hora.

¿Padre, robaste ese mujerón?

FRAILE

Señora, dale fuerza a este peón,

que la cosa mal está ahora.

Vamos adonde nos van a mandar,

guárdenos Dios de esta ribera.

No veo aquí manera,

sino, al final claudicar.

450

460

470

DIABO

Padre haveis logo de vir.

FRADE

Si tomai-me lá Florença
e cumpramos a sentença
ordenemos de partir.

*(Vem ãa alcouviteira per nome Brísida Vaz e chegando à
barca do inferno diz:)*

Oulá da barca oulá.

DIABO

Quem chama?

BRÍSIDA VAZ

Brísida Vaz.

DIABO

Ea aguarda-me rapaz
por que nam vem ela já?

COMPANHEIRO

Diz que nam há de vir cá
sem Joana de Valdeis.

DIABO

Entrai vós e remareis.

BRÍSIDA VAZ

Nam quero eu entrar lá.

DIABO

Que saboroso arreçar.

BRÍSIDA VAZ

Nam é essa barca a qu'eu cato.

DIABO

Auto de la barca del infierno

DIABLO

Padre, tenéis ya que venir.

FRAILE

Sí, llevadme allí, Florencia
y cumplamos la sentencia.
Es la orden de partir.

*(Llega la alcahueta, de nombre Brísida Vaz, a la barca del
infierno)*

BRÍSIDA VAZ

¡Ulá de la barca, ulá!

DIABLO

¿Quién llama?

BRÍSIDA VAZ

Brísida Vaz.

DIABLO

¡Eh! ¡Espérame, rapaz!
¿Por qué no viene ella ya?

480

REMEROS

Dice que no ha de venir acá
sin Juana de Valdés, como veis.

DIABLO

Entrad vos y remaréis.

BRÍSIDA VAZ

No quiero yo entrar allá.

DIABLO

¡Qué sabroso recelar!

BRÍSIDA VAZ

De esa barca yo me guardo.

DIABLO

E trazeis vós muito fato?

BRÍSIDA VAZ

O que me convém levar.

DIABO

Que é o que haveis d'embarcar?

BRÍSIDA VAZ

Seiscentos virgos postiços
e três arcas de feitiços
que nam podem mais levar.
Três almários de mentir
e cinco cofres d'enleos
e alguns furtos alheos
assi em jóias de vestir
guarda-roupa d'encobrir
enfim casa movediça
um estrado de cortiça
com dez coxins d'embair.
A mor carrega que é
essas moças que vendia.
Daquesta mercadaria
trago eu muita à bofé.

DIABO

Ora ponde aqui o pé.

BRÍSIDA VAZ

Ui e eu vou pera o paraíso.

DIABO

E quem te dixe a ti isso?

BRÍSIDA VAZ

Lá hei d'ir desta maré.
Eu som ãa mártir tal
açoutes tenho eu levados
e tormentos suportados
que ninguém me foi igual.
Se eu fosse ao fogo infernal

¿Y traéis vos mucho fardo?

BRÍSIDA VAZ

El que me conviene llevar.

DIABLO

¿Qué es lo que tendréis que embarcar?

BRÍSIDA VAZ

Seiscientos virgos postizos
y tres arcas de hechizos
que no puedo aquí dejar.
Tres armarios de mentir,
y cinco cofres de veneno
y algunos robos ajenos
así en joyas de vestir,
vestuario de ocultar,
en fin, casa movediza,
una cama bien maciza²³
con diez cojines de engañar.
La mayor carga es
esas muchachas que vendía.
De aquella mercancía
traigo yo mucha, como ves.

DIABLO

Ahora ponga aquí el pie.

BRÍSIDA VAZ

¡Fuera! Yo voy al paraíso.

DIABLO

¿Quién te dio tal compromiso?

BRÍSIDA VAZ

Aquí he de ir de buena fe.
Yo soy una mártir tal,
azotes me he siempre llevado
y tormentos he soportado
como nadie ha hecho igual.
Si fuera al fuego infernal,

490

500

510

lá iria todo o mundo.
A estoutra barca cá em fundo
me vou eu que é mais real.

(E chegando à barca da glória diz ao Anjo:)

Barqueiro mano meus olhos
prancha a Brísida Vaz.

ANJO

Eu nam sei quem te cá traz.

BRÍSIDA VAZ

Peço-vo-lo de gíolhos.
Cuidais que trago piolhos?
Anjo de Deos minha rosa
eu sou Brísida a preciosa
que dava as moças òs molhos.
A que criava as meninas
pera os cónegos da sé.
Passai-me por vossa fé
meu amor minhas boninas
olhos de perlinhas finas.
E eu sou apostolada
angelada e martelada
e fiz obras mui divinas.
Santa Úrsula nam converteo
tantas cachopas com'eu
todas salvas polo meu
que nenhũa se perdeo.
E prouve àquele do ceo
que todas acharam dono
cudais que dormia eu sono?
Nem ponta e nam se perdeo.

ANJO

Ora vai lá embarcar
nam estês importunando.

BRÍSIDA VAZ

Pois estou-vos alegando
o porque m'haveis de levar.
Auto de la barca del infierno

allí iría todo el mundo.
A esta otra barca en un segundo
me voy, que es más real.

(Mientras llega a la barca de la gloria, le dice al Ángel)

Barquero, amigo, desde estas orillas,
para Brísida Vaz la tabla cae.

ÁNGEL

No sé quién a ti te trae.

BRÍSIDA VAZ

Os lo pido de rodillas. 520
¿Pensáis que traigo piojos,
Ángel de Dios, mi rosa?
Soy Brísida, la preciosa,
que daba mujeres a manojos.
Criaba a chicas de compañía
para los monjes de la catedral.
Pasadme, que es lo normal,
mi amor, alma mía,
ojos de perlitas finas.
Y yo estoy predicada, 530
angelada y amartillada,
e hice cosas muy divinas.
Santa Úrsula no convirtió
como yo a tanta chica:
todas salvadas, me santifica,
que ninguna se perdió.
Y quiso él desde el cielo
que todas encontraran dueño.
¿Pensabais que todo era un sueño?
Ni una sola sin consuelo. 540

ÁNGEL

Allí vais a embarcar,
no me estéis importunando.

BRÍSIDA VAZ

Pero si os estoy alegando
por qué me tenéis que llevar.

ANJO

Nam cures d'emportunar
que nam podes ir aqui.

BRÍSIDA VAZ

E que má hora eu servi
pois nam m'há d'aproveitar.
Ou barqueiros da má hora
ponde a prancha que eis me vou
e tal fada me fadou
que pareço mal cá fora.

DIABO

Ora entrai minha senhora
e sereis bem recebida
se vivestes santa vida
vós o sentireis agora.

(Vem um Judeu com um bode às costas e diz ao Diabo:)

Que vai lá ou marinheiro?

DIABO

Oh que má hora vieste.

JUDEU

Cuja é esta barca que preste?

DIABO

Esta barca é do barqueiro.

JUDEU

Passai-me por meu dinheiro.

DIABO

E esse bode há cá de vir?

JUDEU

O bode também há d'ir.

ÁNGEL

No quiero oír tu importunar,
que no puedes venir aquí.

BRÍSIDA VAZ

En qué mala hora yo serví,
pues no me puedo aprovechar.
¡Oh, barqueros de mala hora!
Poned la tabla, que aquí me voy yo,
y tal hado me marcó,
que me siento mal aquí sola.

550

DIABLO

Entrad, mi señora,
y seréis bien recibida.
Si vivisteis santa vida,
lo sentiréis ahora.

(Llega un Judío con un chivo a la espalda. Al Diablo)

JUDÍO

¿Qué ocurre, oh, marinero?

DIABLO

¡En qué mala hora llegaste!

JUDÍO

¿Cuál es la barca que preparaste?

DIABLO

Esta barca es del barquero.

560

JUDÍO

Pasadme, tengo dinero.

DIABLO

¿Y el chivo también ha de venir?

JUDÍO

El chivo también debe ir.

DIABO

Oh que honrado passageiro.

JUDEU

Sem bode como irei lá?

DIABO

Pois eu nam passo cabrões.

JUDEU

Eis aqui quatro tostões
e mais se vos pagará
por vida de Semifará
que me passeis o cabrão.
Quereis mais outro tostão?

DIABO

Nem tu nam hás de vir cá.

JUDEU

Por que nam irá o Judeu
onde vai Brísida Vaz?

(Fala ao Fidalgo:)

Ao senhor meirinho apraz?
Senhor meirinho irei eu?

DIABO

E ao Fidalgo quem lhe deu
o mando deste batel?

JUDEU

Corregedor coronel
castigai este sandeu.
Azará pedra meúda
lodo, chanto, fogo, lenha
caganeira que te venha
má corrença que t'acuda.
Por el Deu que te sacuda
com a beca nos focinhos
fazes burla dos meirinhos
Auto de la barca del infierno

DIABLO

¡Oh! ¡Qué honroso pasajero!

JUDÍO

Sin chivo, ¿cómo iré allá²⁴?

DIABLO

Pues yo no paso aquí carneros.

JUDÍO

Toma aquí unos dineros
y más se os pagará.
Por vida de Semifará,
dejadme pasar el carnero.
¿Queréis que os dé más dinero?

570

DIABLO

No, tú no has de venir acá.

JUDÍO

¿Por qué no irá el judío
donde Brísida Vaz lo hace?

(Al Hidalgo)

¿Al señor noble le place?
Señor noble, ¿me fío?

DIABLO

¿Y al hidalgo quién le diera
el mando de este bajel?

JUDÍO

Corregidor, coronel,
castigad a este cualquiera.
Desgracia, piedra picuda,
lodo, llanto, leña, fuego,
cagadera que te dé luego,
mala diarrea te acuda.
Y por Dios, que te sacuda,
con la barca en los hocicos.
¿Haces burlas de los ricos?

580

dize filho da cornuda.

PARVO

Furtaste a chiba cabrão.
Pareceis-me vós a mim
arrapato d'Alcoutim
enxertado em camarão.

DIABO

Judeu lá te levarão
porque hão d'ir descarregados.

PARVO

E s'ele mijou nos finados
no adro de sam Gião.
E comia a carne da panela
no dia de nosso senhor
e mais ele salvaror
cada vez mija na aquela.

DIABO

Ora sus dêmos à vela
vós Judeu ireis à toa
que sois mui roim pessoa
levai o cabrão na trela.

(Vem um Corregedor e diz chegando à barca do inferno:)

Ou da barca.

DIABO

Que quereis?

CORREGEDOR

Está aqui o senhor juiz.

DIABO

Ó amador de perdiz
quantos feitos que trazeis.

CORREGEDOR

Gil Vicente

Di, hijo de cornuda.

TONTO

¿Robaste la chiva, cabrón?
Me parecéis a mí
mal hombre de Alcoutim,
clavado cual camarón.

DIABLO

Judío, allí te pasarán,
porque van más despejados.

TONTO

Si él se meó en los finados
en la iglesia de San Julián.
Y la carne de la olla comía
en el día de Nuestro Señor.
Encima él, con debido honor,
se mea en ella todos los días.

DIABLO

Venga, va, démosle la vela.
Vos, judío, a remolque iréis,
porque mala persona parecéis.
Llevad el chivo en la tela.

(Llega un Corregidor a la barca del infierno)

CORREGIDOR

¡Ah, la barca!

DIABLO

¿Qué queréis?

CORREGIDOR

Está aquí el señor juez.

DIABLO

El amigo del ajedrez,
¡qué gran carga traéis!

590

600

No meu ar conhecereis
qu'eles nam vem de meu jeito.

DIABO

Como vai lá o dereito?

CORREGEDOR

Nestes feitos o vereis.

DIABO

Ora pois entrái veremos
que diz i nesse papel.

CORREGEDOR

E onde vai o batel?

DIABO

No inferno vos poremos.

CORREGEDOR

Como à terra dos demos
há d'ir um corregedor?

DIABO

Santo descorregedor
embarcai e remaremos.
Ora entrái pois que viestes.

CORREGEDOR

Non est de regule juris^{não}.

DIABO

Ita ita, dai cá a mão
remareis um remo destes
fazei conta que nacestes
pera nosso companheiro.
Que fazes tu barzoneiro?
Faze-lhe essa prancha prestes.

CORREGEDOR

Auto de la barca del infierno

CORREGIDOR

Por mi aspecto conoceréis
que no vienen por mal hecho.

610

DIABLO

¿Qué tal va el Derecho?

CORREGIDOR

En estas actas lo veréis.

DIABLO

Pues bien, entrad, veremos
qué dice ese papel.

CORREGIDOR

¿Y adónde va el bajel?

DIABLO

En el infierno os pondremos.

CORREGIDOR

¿Cómo? ¿Que a esa tierra iremos?
¿Ahí ha de ir un corregidor?

DIABLO

Santo descorregidor,
embarcad y remaremos.
Venga, entrad, ya que habéis venido.

620

CORREGIDOR

*Non est de regule juris*²⁵, ¡malo²⁶!

DIABLO

¡Ita, ita²⁷! Dadme aquí la mano,
un remo como este os será ofrecido.
Fingid que nacisteis así
para nuestro compañero.
¿Qué haces, tú, aventurero?
Ponle la tabla ya aquí.

Oh renego da viagem
e de quem m'há de levar.
Há 'qui meirinho do mar?

DIABO

Nam há cá tal costumagem.

CORREGEDOR

Nam entendo esta barcagem
nem hoc non potest esse.

DIABO

Se ora vos parecesse
que nam sei mais que linguagem.
Entraí entraí Corregedor.

CORREGEDOR

Ou videtis qui petatis
super jure majestatis
tem vosso mando vigor?

DIABO

Quando éreis ouvidor
nonne accepistis rapina?
Pois ireis pola bolina
onde nossa mercê for.
Oh que isca esse papel
pera um fogo que eu sei.

CORREGEDOR

Domine memento mei.

DIABO

Non es tempus bacharel
imbarquemini in batel
quia judicastis malícia.

CORREGEDOR

Semper ego in justicia
fecit e bem por nivel.

CORREGIDOR

¡Oh! Reniego del viaje
y de quien me ha de llevar.
¿Hay magistrado del mar?

630

DIABLO

No hay aquí tal ultraje.

CORREGIDOR

No entiendo este barco,
*nem hoc non potest esse*²⁸.

DIABLO

Si ahora os pareciese
que solo me expreso en este marco...
Entrad, entrad, corregidor.

CORREGIDOR

¡Oh! ¡*Videtis qui petatis*²⁹!
*Super jure majestatis*³⁰,
¿tiene vuestro mando vigor?

640

DIABLO

¿Cuando erais oidor,
nonne accepistis soborno?
Pues ahora iréis al horno
donde os esperan, señor.
¡Oh! ¡Qué bueno es este papel
para un fuego que ahora es ley!

CORREGIDOR

*Domine, memento mei*³¹.

DIABLO

*Non es tempus*³², bachiller.
Imbarquemini in bajel
quia judicastis malicia.

650

CORREGIDOR

Semper ego in justicia
fecit y bien por nivel.

DIABO

E as peitas dos judeus
que vossa mulher levava?

CORREGEDOR

Isso eu nam no tomava
eram lá percalços seus
non sunt peccatus meus
peccavit uxore mea.

DIABO

Et vobis quoque cum ea
nemo timuistis Deus.
A largo modo adqueristis
sanguinis laboratorum
ignorantes peccatorum
ut quid eos non audistis.

CORREGEDOR

Vós Arrais nonne legistis
que o dar quebra os penedos?
Os direitos estão quedos
si aliquid tradidistis.

DIABO

Ora entrai nos negros fados
ireis ao lago dos cães
e vereis os escrivães
como estão tam prosperados

CORREGEDOR

E na terra dos danados
estão os evangelistas?

DIABO

Os mestres das burlas vistas
lá estão bem fraguados.

(Vem um Procurador e diz o Corregedor quando o vê:)

Ó senhor Procurador.

Auto de la barca del infierno

DIABLO

¿Y los sobornos de los judíos
que vuestra mujer se llevaba?

CORREGIDOR

Eso a mí no me afectaba,
no eran provechos míos.
*Non sunt peccatus meus*³³,
peccavit uxore mea.

DIABLO

*Et vobis*³⁴ *quoque cum ea*
*nem timuistis Deus*³⁵.

660

A largo modo *adqueristis*
sanguinis laboratorum,
ignorantes peccatorum.
*Ut quid eos non audistis*³⁶.

CORREGIDOR

¿Vos, barquero, *nonne legistis*³⁷
castigar a los condenados?
Los derechos están parados
*si aliquid tradidistis*³⁸.

DIABLO

Venga, entrad en los negros hados.
Iréis al lago de los mundanos
y veréis a los escribanos
cómo están allí de prosperados³⁹..

670

CORREGIDOR

Y en la tierra de los condenados
¿están los evangelistas⁴⁰?

DIABLO

Los maestros de las burlas vistas
allí está bien amargados.

(Llega un Procurador y dice el Corregidor cuando lo ve)

CORREGIDOR

PROCURADOR

Beijo-vo-las mãos juiz.
Que diz esse Arrais que diz?

DIABO

Que sereis bom remador.
Entraí bacharel doutor
e ireis dando à bomba.

PROCURADOR

E este barqueiro zomba
jogatais de zombador?
Essa gente que i está
pera onde a levais?

DIABO

Pera as penas infernais.

PROCURADOR

Dixe nam vou eu pera lá.
Outro navio está cá
muito melhor assombrado.

DIABO

Ora estais bem aviado
entraí muit'ieramá.

CORREGEDOR

Confessastes-vos doutor?

PROCURADOR

Bacharel sou dou-me ò demo.
nam cuidei que era extremo
nem de morte minha dor.
E vós senhor Corregedor?

CORREGEDOR

Eu mui bem me confessei
mas tudo quanto roubei
encobri ao confessor.

¡Oh, señor procurador!

PROCURADOR

Bésoos las manos, juez.
¿Qué dice el barquero esta vez?

DIABLO

Que seréis buen remador.
Entrad, bachiller, doctor,
y le iréis dando al remo.

PROCURADOR

¿Y este barquero rastrero?
¿Os creéis el bromista mayor?
¿Esa gente que ahí está
la lleváis hacia dónde?

DIABLO

Al infierno, donde corresponde.

PROCURADOR

Pues yo no voy para allá.
Otro navío está aquí ahora
mucho mejor preparado.

DIABLO

¡Pues estáis bien aviado!
Entrad, en mala hora.

CORREGIDOR

¿Os confesasteis, doctor?

PROCURADOR

Bachiller soy... Pero por mi mal
no recordé que era mortal
ni la muerte ni el dolor.
¿Y vos, señor corregidor?

CORREGIDOR

Yo muy bien me confesé,
pero todo cuanto robé

680

690

PROCURADOR

Porque se o nam tornais
nam vos querem absolver
e é mui mau de volver
depois que o apanhais.

DIABO

Pois por que nam embarcais?

CORREGEDOR

Quia esperamus in Deo.

DIABO

Imbarquemini in barco meo
pera que esperatis mais?

(Vão-se à barca da glória e diz o Corregedor:)

Ou Arrais dos gloriosos
passai-nos nesse batel.

ANJO

Ó pragas pera papel
pera as almas odiosos
como vindes preciosos
sendo filhos da ciência.

CORREGEDOR

Oh habeatis clemência
e passai-nos como vossos.

PARVO

Ou homens dos breviairos
rapinastis coelhorum
et pernis perdigatorum
e mijais nos campanairos.

CORREGEDOR

Anjos nam sejais contrairos
pois nam temos outra ponte.

Auto de la barca del infierno

se lo escondí al confesor.

700

PROCURADOR

Porque si no los untáis
no os quieren absolver
y es muy mal devolver
después de lo que tomáis.

DIABLO

¿Pues por qué no embarcar?

CORREGIDOR

*Quia esperamus in Deo*⁴¹.

DIABLO

Imbarquemini in barco meo.

¿Para qué *esperatis* más?

(Se van a la barca de la gloria y dice el Corregidor)

CORREGIDOR

¡Oh, capitán de los gloriosos,
pásanos en ese bajel!

710

ÁNGEL

¡Oh, desgracias en el papel,
para las almas de los odiosos!
Os vanagloriasteis ante otros,
siendo hijos de la ciencia.

CORREGIDOR

¡Oh! *Habeatis* clemencia
y pasadnos como vosotros.

TONTO

¡Oh, hombres de los breviaros
rapinastis conejorum
*et perdicis recibinorum*⁴²
y meáis en los campanarios.

720

CORREGIDOR

Ángeles, no seáis contrario,

PARVO

Beleguinis ubi sunte
ego latinus macairos.

ANJO

A justiça divinal
vos manda vir carregados
por que vades embarcados
nesse batel infernal.

CORREGEDOR

Oh nam praza a sam Marçal
co a ribeira nem c'o rio
cuidam lá que é desvario
haver cá tamanho mal.
Venha a negra prancha cá
vamos ver este segredo.

PROCURADOR

Diz um teisto do degredo.

DIABO

Entraí que cá se dirá.

(Entram no batel dos danados e diz o Corregedor a Brísida Vaz:)

Esteis muito aramá
senhora Brísida Vaz.

BRÍSIDA VAZ

Já siquer estou em paz
que nam me leixáveis lá.
Cada hora encoroçada:
justiça que manda fazer.

CORREGEDOR

E vós tornar a tecer
e urdir outra meada.

BRÍSIDA VAZ

Gil Vicente

pues no tenemos otro junte.

TONTO

Magistratis ubi sunte?
*Ego latinus macarronicarios*⁴³.

ÁNGEL

La justicia divina
os manda venir cargados⁴⁴
porque iréis embarcados
en aquella barca vecina.

CORREGIDOR

¡Oh! Que nos guarde San Marcial
de la ribera y del río. 730
Parece que es desvarío
tener aquí tamaño mal.
¡Traigan la negra tabla acá!
Vamos a ver este secreto.

PROCURADOR

Dice el destierro, el decreto...

DIABLO

Entrad, que aquí se dirá.

(Entran ambos en la barca infernal y dice el Corregidor a Brísida Vaz)

CORREGIDOR

Mira quién aquí está:
¡doña Brísida Vaz!

BRÍSIDA VAZ

Ni siquiera aquí estoy en paz, 740
que no me dejabais allá.
Todo el tiempo sentenciada:
«Justicia que manda hacer...».

CORREGIDOR

Y vos vuelta a tejer
y a urdir otra jornada.

Dizede juiz d'alçada
vem já Pero de Lisboa?
Levá-lo-emos à toa
e irá desta barcada.

(Vem um Enforcado e diz o Diabo:)

Venhais embora Enforcado
que diz lá Gracia Moniz?

ENFORCADO

Eu vos direi que ele diz:
que fui bem aventurado
que polos furtos que eu fiz
sou santo canonizado
pois morri dependurado
como o tordo na buiz.

DIABO

Entra cá e remarás
até as portas do inferno.

ENFORCADO

Nam é essa a nau que eu governo.

DIABO

Entra que inda caberás.

ENFORCADO

Pesar de sam Barrabás.
Se Garcia Moniz diz
que os que morrem como eu fiz
são livres de Satanás.
E disse que a Deos prouvera
que fora ele o enforcado
e que fosse Deos louvado
que em bôra eu nacera
e que o senhor m'escolhera
e por bem vi beleguins
e com isto mil latins
como s'eu latim soubera.

Auto de la barca del infierno

BRÍSIDA VAZ

Dijiste, juez dealzada:
«¿Viene ahí Pero de Lisboa⁴⁵?».
Llevémoslo a la proa
y otra persona más embarcada.

(Llega un Ahorcado y dice el Diablo)

DIABLO

¡Ahora venís, ahorcado!
¿Garcia Moniz qué dice⁴⁶?

750

AHORCADO

Yo os diré lo que dice:
que fui bienaventurado,
que, por los hurtos que me estampa,
soy santo canonizado,
pues morí colgado
como el zorzal en la trampa.

DIABLO

Entra aquí, remarás
hasta las puertas del infierno.

AHORCADO

No es esa la nao que yo gobierno.

DIABLO

Entra, que aún cabrás.

760

AHORCADO

¡Pesar de San Barrabás!
Que Garcia Moniz dice
que los que murieran como yo hice
son libres de Satanás.
Y dijo que a Dios probara
que fuera él el ahorcado,
y que fuese Dios loado,
que en buena hora yo apareciera,
y que el Señor me escogiera,
y por mi bien vi alguaciles,
y mil latinos civiles,

770

E no passo derradeiro
me disse nos meus ouvidos
que o lugar dos escolhidos
era a forca e o Limoeiro.
Nem guardião de mosteiro
nam tinha mais santa gente
como Afonso Valente
o que agora é cacereiro.

DIABO

Dava-te consolação
isso ou algum esforço?

ENFORCADO

C'o barão no pescoço
mui mal presta a pregação.
Ele leva a devação
que há de tornar a jentar
mas quem há d'estar no ar
avorrece-lhe o sermão.

DIABO

Entra entra no batel
que pera o inferno hás d'ir.

ENFORCADO

E Moniz há de mentir?
Dixe-me: com sam Miguel
irás comer pão e mel
como fores enforcado.
Ora já passei meu fado
e já feito é o burel.
Agora nam sei que é isso
nam me falou em ribeira
nem barqueiro nem barqueira
senam logo ò paraíso.
E isto muito em seu siso
e que era santo o meu barão
porém nam sei que aqui faço
ou se era mentira isto.

como si yo latín supiera...
Y en el último paso
me dijo a los oídos
que el lugar de los elegidos
era la horca y el cadalso.
Ni guardianes de monasterio
tenían tan santa gente
como Afonso Valente⁴⁷,
el que ahora es carcelero.

780

DIABLO

¿Dábate consolación
o algún refuerzo aquello?

AHORCADO

Con la sogá en el cuello,
de poco vale la oración.
Lleva a la devoción,
que ha de quitar el donaire.
Pero a quien está en el aire
le aburre mucho el sermón.

DIABLO

Entra, entra en el bajel,
que para el infierno has de ir.

790

AHORCADO

¿Y el Moniz me tuvo que mentir?
Me dijo: «Como san Miguel
irás a comer pan con fruto
porque fuiste ahorcado».
Pero, ya pasé mi hado
y ya se hizo el luto.
Ahora no sé qué diviso.
No me habló de la ribera,
ni barquero ni barquera,
sino, después, el paraíso.
Y eso con su mucho seso,
y que era santa mi sogá.
Pero después de que me ahoga
era mentira todo eso.

800

DIABO

Falou-te no purgatório?

ENFORCADO

Diz que foi o Limoeiro

e ora por ele o salteiro

e o pregão vitatório.

E que era muito notório

que aqueles deciprinados

eram horas dos finados

e missa de sam Gregório.

DIABO

Ora entra pois hás d'entrar

nam esperes por teu pai.

ENFORCADO

Entremos pois que assi vai.

DIABO

Este foi bom embarcar.

Eia todos apear

que está em seco o batel.

Vós doutor bota batel

Fidalgo saltai ò mar.

*(Vem quatro fidalgos Cavaleiros da Ordem de Cristo que
morreram nas partes d'África e vem cantando a quatro vozes
a letra que se segue:)*

À barca à barca segura

guardar da barca perdida

à barca à barca da vida.

Senhores que trabalhais

pola vida transitória

memória por Deos memória

deste temeroso cais.

À barca à barca mortais

porém na vida perdida

se perde a barca da vida.

Auto de la barca del infierno

DIABLO

¿Te habló del purgatorio?

AHORCADO

Dice que es penal serio

y reza por él el salterio

y la oración del velatorio.

Y que era muy notorio

que los castigos disciplinados

eran rezos de los finados

y misa de San Gregorio⁴⁸.

DIABLO

Entra, pues, que has de entrar,

no esperes a tu padre.

AHORCADO

Entremos, pues, que no desmadre.

DIABLO

Este fue fácil de embarcar.

¡Ea! Todos a remar,

que está en seco el bajel.

Vos, doctor, bota el bajel.

Hidalgo, saltad al mar.

*(Llegan cuatro Caballeros de la Orden de Cristo que
murieron en África y vienen cantando a cuatro voces la
siguiente canción)*

CABALLERO

A la barca, a la barca segura.

Guardad de la barca perdida.

A la barca, la barca de la vida⁴⁹.

Los que trabajáis, caballeros,

por la vida transitoria,

memoria, por Dios, memoria

de estos terribles embarcaderos.

A la barca, a la barca, mortales.

Pero en la vida perdida

se pierda la barca de la vida.

810

820

830

DIABO

Cavaleiros vós passais
e nam me dizeis pera onde is?

CAVALEIRO

E vós Satam presomis?
Atentai com quem falais.

OUTRO CAVALEIRO

E vós que nos demandais?
Siquer conhecei-nos bem
morremos nas partes dalém
e nam queirais saber mais.

ANJO

Ó Cavaleiros de Deos
a vós estou esperando
que morrestes pelejando
por Cristo senhor dos céus.
Sois livres de todo mal
santos por certo sem falha
que quem morre em tal batalha
merece paz eternal.
(Aqui fenece a primeira cena.)

DIABLO

Caballeros, ¿pasáis leales
y adónde no me lo decís?

CABALLERO

¿Y vos, Satán, presumís?
Mirad bien con quién habláis.

OTRO CABALLERO

¿Y vos qué nos preguntáis?
Al menos conocednos bien:
morimos por él y amén
y más saber no queráis.

ÁNGEL

¡Oh, de Dios caballeros,
a vos os estoy esperando, 840
que moristeis peleando
por Cristo, señor verdadero!
Estáis libres de todo mal,
mártires de nuestro Señor,
que quien muere con valor
merece la paz espiritual.
(Aquí acaba la primera escena⁵⁰)

¹ Menciona Pires de Lima (1960: 50) que el nombre de *Anrique* puede venir de que en el verso anterior aparece la palabra *âncora* (*ancla*). Como puede verse, en nuestra traducción hemos optado por usar *Enrique* porque no vemos clara esa asociación con el ancla y, además, porque es un nombre que nos remite a muchos personajes de la nobleza, tanto en España como en Portugal.

² Nótese que el Diablo mezcla los tratamientos portugueses *tu* y *vós* cuando habla con el Hidalgo. Sin embargo, el Ángel utilizará siempre el tratamiento *vós* cuando se dirija a él.

³ Menciona Santos (2017) la importancia de la oración en esta obra. En este caso concreto, destaca la importancia de la oración por los muertos dentro de la doctrina católica, que el investigador relaciona con el pasaje de 2 Macabeos 12 39:45 donde Judas Macabeos, al creer en la resurrección de los finados, organiza actos litúrgicos para el perdón de los soldados judíos muertos (Santos 2017: 7).

⁴ Según Mireiles (2023: 48), la risa está fuera de la literatura, pero aquí Gil Vicente la introduce como parte de la rima con *ti* y *mí*. Así, el Diablo ríe aquí porque sabe de la absurdidad de intentar volver a la vida. No obstante, habría que indicar que esa risa no cuenta para la rima, ya que partiría el patrón de rima ABBA que se repite durante (casi) toda la obra. Por su parte, afirma Paula-Soares (2018: 171-172) que el uso de la burla es un recurso necesario aquí para imponer la moralidad, no solo ante el Hidalgo, sino también ante un conjunto significativo de tipos dramáticos que llegarán posteriormente, ya que al convertirlos en dianas de burlas se tornan en ejemplos que no se deben seguir.

⁵ Continuando con la nota 61, Santos (2017: 9-10) observa aquí cómo Gil Vicente rechaza estas prácticas, en consonancia con ideas surgidas en siglos anteriores, al ver con malos ojos todo lo que no hiciera el fiel en vida o

fueran actos exteriores de piedad, al favorecer abusos como el comercio de indulgencias. No obstante, también pudiera ser que el Diablo lo considerara poco para la salvación (Santos 2017: 10).

⁶ La palabra *fantasia* (en portugués moderno *fantasia*) tiene varios significados. Puede entenderse como una idealización, como en español, pero también se podría traducir como *disfraz*. Ambas encajarían en este contexto, ya que el Diablo podría considerar que toda la parafernalia con la que viene el Hidalgo es un disfraz. No obstante, entendemos que el término *fantasia* es más amplio, nos encaja mejor y, además, nos rima con el *señoría* del verso anterior.

⁷ Nótese aquí la ironía del diablo que, en una barca que va al infierno, hace referencia a que corre un viento «que mata» (cf. Carvalho 2009: 46).

⁸ Pires de Lima (1960: 53) afirma que esta cantiga se volvió proverbial, ya que también aparece en la escena VII del acto II de la *Comédia Eufrosina* (1555) de Jorge Ferreira de Vasconcelos. Más concretamente, la podemos encontrar en la réplica de Carófilo, donde menciona: «Se nam cansardes vós lhes cantareis per derradeiro já vós jazedes peixes na redes». Para saber más cf. Michaëlis de Vasconcelos (1907-1909: 202 y 325). Por otro lado, López Castro (2000: 20) señala que esta canción sirve de apoyo para esa idea de la imposibilidad de escapar de la barca infernal.

⁹ El hecho de que se obligue al Hidalgo a remar, que también se dará con el Usurero (v. 234) y con el Fraile (v. 403), Brísida (v. 488), el Corregidor (v. 625 y 629), el Procurador (v. 685) e incluso con el Ahorcado (v. 762), ejecutado por el poder temporal, pero absuelto por el sacerdote, es, según Sant'Anna (2016: 199), una referencia subrepticia al hecho de que son parásitos sociales y, por ende, su castigo debe ser el trabajo.

¹⁰ En la traducción se han explicitado ciertas cuestiones de formato que en el texto original quedaban más ocultas. Así, todas las veces que se coloca en una acotación quién habla, se ha optado por colocar el nombre del personaje, con idea de facilitar la lectura y posterior representación. No obstante, con objeto de mantener la simetría en la edición bilingüe, se ha respetado el formato original.

¹¹ Según Carvalho (2009: 46), el diablo insinúa que le darán al Hidalgo una silla nueva hecha con sus propios huesos, por lo que estará «fuera de sí».

¹² Nótese aquí la gran ironía del Diablo, y el gran odio de Gil Vicente hacia los usureros, al decir que el Usurero es pariente suyo.

¹³ Afirma Ramos (2019: 237) que es una referencia a Manuel I, que era apodado el Rey de la Pimienta.

¹⁴ Esta acotación hace referencia a la siguiente réplica de Usurero y así lo explicitamos en la traducción. Nótese que mantenemos las mayúsculas para los nombres de los personajes, aunque muchas veces sean nombres comunes, primero porque representan estereotipos que podrían considerarse casi como nombres propios y, segundo, para facilitar la lectura, sobre todo a los miembros de la compañía para su futura representación.

¹⁵ Afirma Braga (1908: 312-313) que esta mención a Santa Joana de Valdês es una referencia al humanista castellano Juan de Valdés. Sin embargo, según Ramos (2019: 233) es una referencia a Juana la Loca y esta denominación se refiere al hecho de que Juan de Valdés era su carcelero en Tordesillas. Por otra parte, Pires de Lima (1960: 201) dice, basándose en Audrey Bell, que su uso no tiene ningún tipo de significado y que se usa solo para rimar con *cortês* en el verso 246.

¹⁶ Según Lima (2019: 74), podemos ver durante todo el desarrollo de esta secuencia cómo el Hidalgo va perdiendo los privilegios de la vida terrenal (como la silla) hasta llegar al punto en que el Diablo le amenaza con darle una bofetada.

¹⁷ La palabra *tolo* es polisémica, ya que puede hacer referencia a la persona con falta de inteligencia como a la persona con algún tipo de locura. En este caso, hemos optado por hablar de tonto, ya que el personaje es caracterizado como *parvo*, es decir, *tonto*. Sin embargo, Teyssier (1982: 167-168) considera que es una alusión directa a la barca de los locos, tema del poema alsaciano *Das Narrenschiff*, publicado en Estrasburgo en 1494, y el cuadro homónimo de El Bosco. Por ende, según este autor, estaríamos ante una dualidad derivada, en parte, de la polisemia de la palabra *tolo*, que no se puede transmitir al español.

¹⁸ Aunque el patrón de rima es ABBA, en estos tres verbos se rompe y se vuelve A-A, aunque aquí lo hemos reconvertido en AAA.

¹⁹ Sousa y Noronha (2016: 13) relacionan este comentario con la bienaventuranza bíblica: «Bienaventurados los pobres en espíritu, porque de ellos es el reino de los cielos» (Biblia Reina Varela 1960: Mateo 5:3).

²⁰ Aquí existe un juego de palabras que es parcialmente intraducible en español. En portugués, los verbos *coser* y *cozer* (*cocer* en español) son homófonos, mientras que en muchas variantes del español (las distinguidoras) no lo son. Aquí el zapatero habla de *coser*, en referencia a su oficio, pero también se puede entender como *cozer*, en el sentido de cocinarse en el averno. Recordemos aquí esa imagen de los demonios cocinando a los condenados en una olla.

²¹ Según Reckett (1977: 80), es el único momento de la obra en que al Ángel, habitualmente tan recto, se le ve un poco burlón o irónico, al hacer ese juego de palabra con *coser/cozer* y al hablar aquí de los menús infernales (*ementas infernais*).

²² Por esta referencia, entendemos que estamos ante un fraile dominico.

²³ El original dice, literalmente, «un somier de corcho», entendemos que para que no suene.

²⁴ Obviamente, el chivo hace referencia al chivo expiatorio. Por ende, el Judío se pregunta cómo podrá llegar al paraíso si el chivo no expía las culpas.

²⁵ «No es conforme a derecho».

²⁶ Los latinismos, ya sean reales o inventados, no se han traducido porque ayudan a caracterizar a los personajes, aunque hay que tener en cuenta que, quizá, la sociedad del s. XVI estuviera más habituada a escuchar latín que la del s. XXI. Sin embargo, pensamos que el contexto ayuda a entender lo que quieren decir y que, además, el latín sigue siendo muy usado por aquellas personas procedentes del campo del Derecho. Asimismo, en aquellos casos donde se usa un latín macarrónico para provocar hilaridad, este efecto se mantiene plenamente.

²⁷ «¡Sí, sí!».

²⁸ «Eso no puede ser».

²⁹ Menciona Pires de Lima (1960: 76) que Carolina Michaëlis ve aquí una reminiscencia del *Nascitis quid petatis* («No sabéis lo que pedís») que se puede encontrar en el Evangelio según san Marcos 20 22 y en el Evangelio según san Mateo 10 38.

³⁰ «¡No veis lo que pedís! Por derecho de majestad».

³¹ «Dios, acuérdate de mí».

³² «Ya es tarde».

³³ Pires de Lima (1960: 77) afirma que la sintaxis latina correcta sería «Non sunt peccata mea», pero que, bien sea por un tono humorístico o por mantener la métrica y la rima, Gil Vicente trasgrede las normas del latín clásico.

³⁴ Pires de Lima (1960: 77) afirma que el diablo copia los errores del Corregidor, ya que lo correcto sería *Et vos*.

³⁵ «Ninguno de los dos le rezó a Dios».

³⁶ «Te enriqueciste muy mucho con el sudor de los labradores, cuyas quejas no escuchaste».

³⁷ «No leíste».

³⁸ «Si los agentes fueron comprados».

³⁹ Indica Pires de Lima (1960: 78) que esta réplica hace referencia a una cantiga popular: «Se tu queres que t'eu diga/Quem são os quatro ladrões:/São vendeiros e moleiros/E letrados e escrevões» [Si quieres que yo te diga/quienes son los cuatro ladrones:/son los taberneros, los molineros,/los letrados y los escribanos].

⁴⁰ Como apunta Martins Sequeira (Vicente s. d.: 84), no se refiere aquí a los cuatro escritores de los evangelios, sino a los consejeros que llevaban el inventario de los documentos, una especie de escribas.

⁴¹ «Porque esperábamos la misericordia de Dios».

⁴² Claramente aquí el Tonto está haciendo burla del latín del Corregidor y del Procurador y usa términos que se intentan asemejar al latín con motivos estereotipados como las terminaciones en *-is* y en *-um*, cosa que hemos mantenido en nuestra traducción.

⁴³ «¿Dónde estáis, magistrados?», en un claro latín macarrónico, como se ve en el siguiente verso.

⁴⁴ Menciona Lima (2009: 78) el hecho de que el Ángel explicita que los personajes deben ir «cargados» se debe a que dichos objetos que portan son las pruebas de su trasgresión de los preceptos religiosos. Asimismo, el autor relaciona el uso de este término con el versículo 28 del capítulo 11 del Evangelio según san Mateo: «Venid a mí todos los que estáis trabajados y **cargados**, y yo os haré descansar» (Reina-Varela 1960).

⁴⁵ Según Meireles (2022: 66), este personaje existió realmente y sería el escribano de Hacienda y Cuentas de la Casa de Imposición de Lisboa, que después tuvo privilegios de hidalgo (cf. Braamcap Freire 1919). No obstante, Martins Sequeira (Vicente s. d.: 89), siguiendo la tesis de Mendes dos Remédios, infiere que se trataría de una autoridad penal, lo que tiene más sentido en este contexto.

⁴⁶ Como explica Lima (2019: 79), normalmente Gil Vicente menciona los desvíos de personajes anónimos de los que apenas da unos apuntes para conocer su clase social, pero aquí cita expresamente a García Moniz, que era tesorero en la Casa de la Moneda en aquella época. Según Pires de Lima (1960: 188), perdió su puesto por irregularidades en su oficio.

⁴⁷ Igual que en el caso anterior, aquí nos encontramos a Afonso Valente, que fue el carcelero en la prisión de Lisboa a partir de 1501.

⁴⁸ San Gregorio es el abogado de las almas del purgatorio (Vicente s.d.: 92).

⁴⁹ López Castro (2000: 20) afirma que esta composición es un villancico, forma típica de cerrar las obras dramáticas castellanas y portuguesas, en el que se duplica líricamente la acción de la obra, es decir, la necesidad de embarcarse. Por ello, en este terceto, la rima no es ABBA, sino -AA.

⁵⁰ Se entiende que conforma un todo con los otros dos autos (el del Purgatorio y el de la Gloria) (Muniz 2019: 20), lo que la crítica ha denominado *Trilogía de las Barcas*, aunque las obras se pueden representar de forma independiente y no hay relaciones entre ellas, más de allá de la temática. Es decir, los personajes no se repiten salvo los barqueros. No obstante, Teyssier (1982: 48) considera que esa denominación es errónea porque, cuando Gil Vicente escribió *Auto de la barca del infierno* no estaba pensando en considerarlo una trilogía y la denominación de *Auto de las barcas*, debido a que hay dos barcas en escena, procede del propio Gil Vicente, como aparece en el final del texto que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid.

Glosario

Dado que me he tenido que alejar en muchos momentos del original para poder mantener la fidelidad a la forma, importante máxime cuando estamos hablando de una obra en verso, y con objeto de poder satisfacer la curiosidad de los posibles lectores del texto original, considero pertinente incluir el presente glosario con ciertos términos que me parecía interesante comentar. No obstante, hay que tener en cuenta que estamos ante un texto del s. XVI, por lo que muchas palabras habrán ido mutando con el devenir de los siglos¹.

Término	Definición	Verso	Observaciones
Al	Otra cosa.	436	
Alcoutim	Alcoutín. Ciudad portuguesa en la frontera con España.	596	(cf. Pires de Lima 1960: 162).
Alverca	Alberca.	276	Como afirma Pires de Lima (1960: 162-163), no tiene sentido en la expresión de ese verso. Quizá se refiere a una localidad por ese nombre.
Anteparado	En defensa.	433	(cf. Pires de Lima 1960: 163).
Avença	Ajuste; conciliación entre litigantes.	404	
Azará	Mala suerte, desventura.	586	(cf. Pires de Lima 1960: 165).
Badana	Piel curtida de oveja.	345	
Barreiro	Ciudad industrial en la otra margen del Tajo.	233	
Barzoneiro	Que no trabaja ni estudia ni tiene ocupación.	632	
Beçudo	Que tiene los labios gruesos.	275	
Borregada	Antiguamente, «crítica o reprimenda que se le da a alguien por equivocarse en una acción, afirmación u omisión».	232	
Buiz	Trampa para pájaros.	761	La grafía moderna sería <i>boiz</i> o <i>aboiz</i> .
Burel	Tejido espeso de lana.	801	Se usaba antiguamente en los lutos, pero se prohibieron estos usos en 1449 (cf. Pires de Lima 1960: 167).
Burrela	Burro grande.	287	Término despreciativo formado por <i>burro</i> y el sufijo despreciativo <i>-ela</i> .
Cabeço	Cumbre redondeada.	153	
Candosa	Ciudad de Beira.	277	(cf. Pires de Lima 1960: 168).
Carrapato	Garrapata	278	
Chentar	Antiguamente, «colocar, poner»	283	La grafía moderna es <i>chantar</i> .

Cordovão	Cuero de cabra curtido.	344	
Cornuda	Prostituta.	593	(<i>cf.</i> Pires de Lima 1960: 171).
Corrença	Antiguamente, «diarrea».	589	
Cortiço	Colmena.	31	En este sentido, el Hidalgo expresa que la embarcación le parece un medio de transporte impropio para su categoría (<i>cf.</i> Pires de Lima 1960: 171).
Deciprinado	Torturado, disciplinado, azotado.	815	(<i>cf.</i> Pires de Lima 1960: 172).
Detença	Demora, dilación.	401	
Embair	Engañar, inducir a error.	505	
Ementa	Resumen, sumario.	367	También puede ser un menú o una breve anotación para recordar.
Encoroçada	Cubierta con una insignia de oprobio que llevaban las alcahuetas.	746	(<i>cf.</i> Pires de Lima 1960: 175). Es similar al capirote (o corozza, <i>cf.</i> con <i>en-coroçada</i>) de los condenados por la Inquisición (española y portuguesa).
Feito	En este contexto, «auto judicial».	613 y 617	Palabra polisémica. Literalmente, «hechos».
Fraguado	Torturado con fuego.	681	(<i>cf.</i> Pires de Lima 1960: 178).
Fumoso	En sentido figurado, «vanidoso, presuntuoso».	105	También «que echa humo» o «que está lleno de humo». En esta acepción son también posibles las grafías <i>fúmeo</i> , <i>fúmido</i> y <i>fumífero</i> .
Gericocim	Asno, burro.	72	(<i>cf.</i> Pires de Lima 1960: 179).
Giolho	Rodilla.	525	(<i>cf.</i> Pires de Lima 1960: 179). La grafía moderna sería «joelho».
Grosa	Antiguamente, «crítica o comentario»; glosa.	381	
Limoeiro	Cárcel de Lisboa.	781 y 811	(<i>cf.</i> Pires de Lima 1960: 184).
Mano	Amigo.	522	También es una forma antigua de decir <i>mano</i> .
Mártele	Mártir.	514	(<i>cf.</i> Pires de Lima 1960: 186).
Meirinho	Antiguo empleado judicial que equivale al actual agente judicial.	580, 581 y 592	
Naviarra	Barcucho/a.	252	De <i>navio</i> con el sufijo despectivo <i>-arra</i> .
Nível (por)	Con justicia; con igualdad.	657	(<i>cf.</i> Pires de Lima 1960: 188).
Onzena	Interés del 11 %; interés excesivo.	224	

Ouvidor	Magistrado especial.	646	Literalmente «oidor», el que oye.
Palanco	Cuerda que se agarra a la vela y que sirve para izarla.	6	
Pampulha	Lugar cercano a Lisboa y, actualmente, barrio de la ciudad.	298	(<i>cf.</i> Pires de Lima 1960: 189).
Pedra meúda	Granizo.	586	(<i>cf.</i> Pires de Lima 1960: 190). Literalmente «piedra pequeña».
Peguilho	Estorbo, obstáculo.	358	
Pelourinho	Columna de piedra, erigida en público, junto a la que se exponían y castigaban a los criminales.	298	También es válida la grafía <i>peloirinho</i> . Para Reckert (1977: 81), tiene una clara reminiscencia fálica.
Percalço	Antiguamente, «ganancia o beneficio eventual».	661	
Pingado	Castigo antiguo que consistía en ser rociado con gotas de aceite hirviendo, plomo o resina.	416	(<i>cf.</i> Pires de Lima 1960: 191).
Pingo	Gota de aceite hirviendo, plomo o resina.	458	(<i>cf.</i> Pires de Lima 1960: 191). Esta palabra es polisémica en portugués y, de forma general, significa simplemente <i>gota</i> .
Poja	Parte inferior de la vela; cuerda para girar la vela.	17	
Praça (de)	Públicamente, delante de la gente, descaradamente.	355	(<i>cf.</i> Pires de Lima 1960: 192).
Rachador	Que recoge o corta leña.	276	Según Reckert (1977: 81), este término tiene una reminiscencia fálica, ya que <i>racha</i> significa «raja» y, por extensión, «vulva» ² .
Ratinho	Jornalero que va de Miño o de Beira, sin contrato, a trabajar en otras provincias, especialmente en Alentejo.	291	Literalmente, significa «ratoncito».
Ravugem	Especie de sarna que afecta a algunos animales, sobre todo los perros, los lobos o los cerdos.	263	La grafía moderna es <i>rabugem</i> y también pueden usarse <i>rabuge</i> y <i>rabugeira</i> .
Real	En este contexto, «magnífico, digno de un rey».	521	La palabra es polisémica y, en casi todas sus definiciones, coincide con el español.
Renam	Dos veces no.	334	La grafía moderna sería <i>renão</i> .
Requebrar(-se)	Seducir, cortejar.	148	
Ressi	Dos veces sí.	335	(<i>cf.</i> Pires de Lima 1960: 195).

Rolão	Ordinario.	422	
Rondão (de)	En conjunto, en total.	222	(cf. Pires de Lima 1960: 195).
Safra	Cosecha.	188	
Salteiro	Libro que contiene los salmos de David.	812	(cf. Pires de Lima 1960: 196).
Salvanor	Antiguamente, «con el debido respeto».	72	
Sapato sapato	Expresión usada para expulsar la mala suerte.	279	(cf. Pires de Lima 1960: 196). También existe una expresión en portugués similar a la española: «Lagarto lagarto».
Sobejo/a	Que sobra o excede; que es más grande de lo necesario; que demuestra osadía.	171	
Talho	Golpe dado con instrumento cortante.	429	Pires de Lima (1960: 198) menciona que se da de derecha a izquierda.
Tordião	Baile antiguo de compás ternario, semejante a la gallarda.	370	
Tranquitana	Carruaje de cuatro ruedas, para dos personas, con cortinas de cuero por delante.	346	También existe la variante <i>traquitana</i> .
Trela	Correa de cuero o metal que se le ata a un animal.	603	
Trichão	Bocado grande, pedazo grande, mujer apetitosa.	470	(cf. Pires de Lima 1960: 200).
Vitatório	Antiguamente, anuncio que el pregonero soltaba ante de ejecutar la pena de un condenado.	813	
Xiquer	Versión antigua de <i>Sequer</i> («al menos»).	353	(cf. Pires de Lima 1960: 202).
Zambuco	Pequeña embarcación indígena.	265	

¹ Salvo que se indique lo contrario, las definiciones estarán adaptadas del *Dicionário Online Priberam* (<https://dicionario.priberam.org/>).

² De acuerdo con Reckert (1977: 81), estas resonancias fálicas «han pasado inadvertidas o, si no, los recatados comentadores de una obra devota, inexplicablemente, las han pasado por alto».

Bibliografía citada

- Bataillon, Marcel (1950). *Erasmus y España: estudios sobre la historia espiritual del siglo XXI II*. Antonio Alatorre (trad.). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Biblia Reina Varela (1960). American Bible Society. <https://www.biblegateway.com/versions/Reina-Valera-1960-RVR1960-Biblia/>
- Braamcamp Freire, Anselmo (1919). *Gil Vicente trovador, mestre da Balança*. Oporto: Tip. da Empresa literária e tipográfica.
- Braga, Teófilo (1898). *Gil Vicente e as origens do teatro nacional*. Oporto: Chardron.
- Brumme, Jenny (2008). Traducir la oralidad teatral. Las traducciones al castellano, catalán, francés y euskera de *Der Kontrabass* de Patrick Süskind. En: *La oralidad fingida: descripción y traducción*. Jenny Brumme (ed.), 21-64. Madrid/Fráncfort: Iberoamericana/Velvet.
- Carvalho, Maria Aparecida de Oliviera (2009). “Ressonâncias dos Diálogos dos mortos na Idade Média: A dança da morte e o Auto da barca do inferno”. *Olho d’água* 1 (1): 29-50.
- Carvalho, Paulo Eduardo (1999). «Pérolas, esferas e círculos: A tradução de teatro». En *Teatro. Escritos 2: Está tudo bem com o teatro em Portugal?* Lisboa: Cotovia, 57-70.
- Castro, José y Machado, João Nuno Sales (2018). “Gil Vicente: um nome para identidades plurais”. En: *Gil Vicente. Compêndio*. José Augusto Cardoso Bernandes y José Camões (coords.). Coímbra: Imprensa da Universidade de Coímbra, 15-48.
- Cruz, Duarte Ivo (1983). *Introdução à história do teatro português*. Lisboa: Guimarães & C.^a.
- Cruz, Maria Leonor Garcia da (1990). *Gil Vicente e a sociedade portuguesa de Quinhentos*. Lisboa: Gradiva.
- De Oliveira Marques, A. H. (2018). *Breve história de Portugal*. Lisboa: Presença.
- Delisle, Jean (1986). Dans les coulisses de l’adaptation théâtrale. *Circuit* 12, 3-8.
- Denis, Lily (1982). Parle la vie. *Théâtre/Public* 44. 31-32.
- Di Pasquale, Daniela y Carvalho, Manuela (2012). Introdução. Os estudos de tradução teatral como disciplina. En: *Depois do labirinto. Teatro e tradução*. Manuela Carvalho y Daniela Di Pasquale (orgs.). 9-55. Lisboa: Nova Vega.
- Ferreira, Joaquim (1949). *História da literatura portuguesa*. Oporto: D. Barreira.
- Fernández Hernández (2004). “Gil Vicente y el equilibrio entre drama y poesía”. En: *Gil Vicente: clásico luso-español*. María Jesús Fernández García y Andrés José Pociña López (coords.). 143-156.
- Gitlitz, David (1989). Confesiones de un traductor. Confesiones de un traductor. *Cuadernos de Teatro Clásico* 4. 45-52.
- Keates, Laurence (1962). *The Court Theatre of Gil Vicente*. Lisboa: Livraria Escolar Editora.
- Hart, Thomas R (2004). “Light in Darkness: Gil Vicente’s “Barca do Inferno””. *Portuguese Studies* 20. 14-20.
- Janer, María de la Pau (2016). “La función moralizadora de la figura del diablo en el teatro de Gil Vicente”. *Studia Iberica et Americana* 3. 449-468.
- Lapeña, Alejandro L. (2015). *Traducir un arte vivo. Bases para un nuevo modelo de análisis de traducción teatral*. [Tesis doctoral] Granada: Universidad de Granada.
- Lima, Stélio Torquato (2019). “Pés no além, olhar na terra: um estudo em quatro peças vicentinas”. *Letras Escreve* 1, v. 9. 67-81.
- López Castro, Armando (2000). *Al vuelo de la garza. Estudios sobre Gil Vicente*. León: Ediciones Universidad.
- Matteini, Carla (2008). La traducción teatral. En: *Re-escrituras de lo global. Traducción e interculturalidad*. Virgilio Tortosa (ed.), 471-485. Madrid: Biblioteca Nueva.

- Meirales, Nuno Miguel Santos (2022). A voz que reescreve: farsas, comédias e moralidades de Gil Vicente lidas com o ouvido em mediação videográfica: preliminares para um arquivo digital performativo do teatro vicentino. [Tesis doctoral]. Coímbra: Universidad de Coímbra.
- Meirales, Nuno Miguel Santos (2023). “Vozes de mortos, vivos, alegorias, risos e naming dropping oy de como fala o teatro vicentino”. En: *Gil Vicente: na mudança dos tempos*. Lisboa: Centros de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. 39-75.
- Mendes, Renata de Jesus Aragão y Zierer, Adriana Maria de Souza (2017). “Mulheres portuguesas em Gil Vicente: uma análise dos tipos satirizados e da camada social em algumas peças vicentinas”. En: *Anais. IV Seminário de Estudos Medievais na Paraíba. Utopias medievais*. Deplagne, Luciana Eleonora de Freitas Calado; Lima, Maria Graciele y Nogueira, Maria Simone Marinho (orgs.). João Pessoa: Editora da UFPB. 443-457.
- Miranda, Iraíldes Dantas (2002), «Gil Vicente e o teatro medieval: a carnavalização em o *Auto da Barca do Inferno*». *Acta Scientiarum*, v. 24, n.1, p. 59-66.
- Mounin, Georges (1968). La traduction au théâtre. *Babel* 14 (1). 7-11.
- Muniz, Márcio Ricardo Coelho (2003). “A estrutura processional e o teatro de Gil Vicente”. *Revista Camoniana* 13. 65-76.
- Muniz, Márcio Ricardo Coelho (2009). “Pera a consolação... Dos moribundos: fontes e sentidos do *Auto da barca do inferno*”. En: *Medievalismo en Extremadura. Estudios sobre literatura y cultura hispánicas en la Edad Media*. Cañas Murillo, Jesús; Grande Quejido, Fco. Javier y Roso Díaz, Jose (eds.). Cáceres: Universidad de Extremadura. 1191-1199.
- Muniz, Márcio Ricardo Coelho (2019). “Alma(s) em meio às barcas: uma mesma maré”. *Letras Escreve* 1, v. 9. 15-24.
- Nunes, Teresa Castro (1988). *Nau*. Lisboa: Quimera.
- Paula-Soares, Filipa Maria Valido-Viegas de (2018). “O humor e a moral na sociedade viventina de Quinhentos: *O Auto da barca do inferno* a julgamento”. *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura comparada* 2.168-178.
- Pires de Lima, Augusto C. (1960). *Os autos das barcas de Gil Vicente*. Oporto: Editorial Domingos Barreira.
- Ramos, Noémio (2019). *Gil Vicente – Auto das barcas: Inferno, Purgatório e Glória*. Lógos Biblioteca do Tempo.
- Reckert, Stephen (1977). *Gil Vicente, espírito y letras*. I. Estudios. Madrid: Gredos.
- Reckert, Stephen (1983). *Espírito e letra de Gil Vicente*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Sant’Anna, Jaime dos Reis (2016). “Barcas, cruzeiros, pranchas, escadas: a sociedade portuguesa na perspectiva intertextual de Luís de Sttau Monteiro”. *Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF* 16, vol. 8. 195-212.
- Santos, Adriano Portela dos (2017). “Auto da barca do inferno: a oração como critério salvífico”. *Signum* 2, v. 18. 5-16.
- Saraiva, António José (1942). *Gil Vicente e o fim do teatro nacional*. Lisboa: Publicações Europa-América.
- Saraiva, António José y Lopes, Óscar (1985). *História da literatura portuguesa*. Oporto: Porto Editora.
- Sousa, Cleusa Teixeira de y Noronha, Gilberto César de (2016). “A composição social do medievo português: a imagem do judeu na literatura de Gil Vicente”. *FacMais* 3, v. VII. 5-25.
- Stegagno Picchio, Luciana (1969). “Diavolo e inferno nel teatro di Gil Vicente”. En: *Ricerche sul teatro portoghese*. 116-155.
- Teyssier, Paul (1959). *La langue de Gil Vicente*. París: Klincksieck.
- Teyssier, Paul (1982). *Gil Vicente: o autor e a obra*. Álvaro Salema (trad.). Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- Valbuena Prat, Ángel (1968). *Historia de la literatura española*. Barcelona: Gustavo Gili.

- Vasconcelos, Carolina Michaëlis de (1907-1909). *Estudos sobre o romanceiro peninsular. Romances velhos em Portugal*. Madrid: Revista Cultura Española.
- Vasconcelos, Carolina Michaëlis de (1945). *Notas vicentinas*. Lisboa: Revista de Occidente.
- Vicente, Gil (s. d.). *Auto da barca do inferno de Gil Vicente*. Francisco Júlio Martins Sequeira (introducción, notas y glosario). Lisboa: Garcia & Carvalho.
- Vicente, Gil (2002). *Auto de las barcas*. Andrés José Pociña (trad.). Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares.