





Gil Vicente, Frágua de Amor

Título *Gil Vicente, Frágua de Amor*  
Sub-títulos *...a mercadoria de Amor*  
História da Europa – 28

Autor Noémio Ramos

Desenho e Capa Noémio Ramos  
Revisão do texto Maria João Ramos  
Editor Noémio Ramos  
Localidade Faro  
Data Julho de 2017

BNP

Depósito Legal **428832/17**

(c) Projecto, Estudos, Investigação, Produção e Interpretação  
de Noémio Ramos.  
- Todos os direitos reservados.

# Gil Vicente, Frágua de Amor

*...a mercadoria de Amor*

História da Europa – 28

*Autor e Editor*

Noémio Ramos

1ª Edição

**prt** 12 exemplares

formato diigital: .swf

Faro, Julho de 2017

[www.gilvicente.eu](http://www.gilvicente.eu)



# Índice

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>9</b>
• EROS FUGITIVO	10
<b>SOBRE FRÁGUA DE AMOR</b>	<b>13</b>
• <i>SAGA DE EL-REI</i> JOÃO III DE PORTUGAL	17
• DO IDÍLIO À ACÇÃO DRAMÁTICA	20
• <i>FRÁGUA DE AMOR, 1525</i> – FIGURAS ( <i>FIGURADOS</i> )	<b>20</b>
• SEGUINDO AS TRAMAS ENLAÇADAS ( <i>ENSALADA</i> )	<b>23</b>
• ESQUEMA ESTRUTURAL DE <i>FRÁGUA DE AMOR</i>	<b>26</b>
• IMPACTO DO ESPECTÁCULO	27
• INTERVENÇÃO DA CENSURA DE QUINHENTOS	38
• SEMELHANÇAS ESTRUTURAIS COM OUTRAS PEÇAS	41
• SOBRE O SUPORTE CULTURAL	42
• CONCLUSÃO	51
<b>AUTO DA FRÁGUA DE AMOR</b>	<b>55</b>
<b>ENQUADRAMENTO CRONOLÓGICO</b>	<b>79</b>





# Introdução

*Pluralitas non est ponenda sine necessitate*  
(A pluralidade não deve ser posta sem necessidade)  
Guilherme de Ockham

Verdade inquestionável (?) seja que não devemos complicar aquilo que é óbvio e que se nos apresenta evidente. Gil Vicente depois de utilizar na peça anterior (o *Auto da Feira*) a expressão *mercadoria de Amor* para se referir às obras e à doutrina de Erasmo, esclarece agora, explicitamente, pela primeira vez (pelas obras que se lhe conhecem), os nomes por si instituídos para designar as figurações mais destacadas de Erasmo nas personagens das suas peças, ou apenas como referências que lhe são dirigidas.

Tenha Gil Vicente conhecido ou não o verdadeiro nome de Erasmo de Roterdão – Geert Geertsen, ou Gerrit Gerritszoon, que em português seria Gerardo filho de Gerardo, – retemos que, por certo, o conheceu por Desiderius Erasmus Roterodamus, tal como toda a elite letrada em Portugal e no resto da Europa, o nome sob o qual eram publicadas as suas obras, o nome que, por sua própria iniciativa e vontade o eclesiástico de Roterdão criou e usou numa versão latina daquilo que pensou ser o seu nome, rebuscando nas línguas clássicas as palavras mais a seu gosto por uma pressuposta tradução,

adoptando-o. E é por esse nome que Gil Vicente muitas vezes o refere mais directamente nas peças, traduzindo-o para o português, estabelecendo, também a partir das formas do latim: Desiderius, desejo, isto é, Cupido, o deus Amor; e Erasmus (do grego Eros), o ser amado, isto é, Amor. Contudo, o facto de nós termos apresentado em Julho ou Agosto de 2008<sup>1</sup> esta simples explicação, pela sua franca e demasiada evidência, teria caído mal entre os especialistas mais eruditos e, parecendo gerar incredulidade, mais se constata pela prática da vida cultural das elites, e da *cena teatral* em curso no país, uma firme negação das nossas conclusões, especialmente da parte dos vassallos das academias portuguesas. Perante as elites mais receptivas as nossas publicações teriam criado algumas dúvidas, porém, perante o acinte silêncio daqueles que em Portugal treparam aos mais altos galhos das academias, logo as pseudo dúvidas se expandiram como zelotipia por entre a maioria dos vicentistas creditados, ao ponto de, ainda em 2017 por omissão acintosa ainda não admitirem o que é óbvio (nove anos depois, porque se fossem nove meses poder-se-ia tratar de alguma paranóia da nossa parte), dissimulando e até subtraindo aos seus pares nas academias, aos discentes e ao público em geral, a simples existência das nossas publicações... Talvez porque passaram séculos a procurar encontrar a presença, ou a demonstrar a ausência, de sinais do pensamento de Erasmo nas obras dramáticas de Gil Vicente sem o conseguir confirmar. Concluímos isto porque não queremos admitir haja incapacidade, défice de leitura ou de conhecimentos.

Não devemos esmiuçar mais explicações para aquilo que se torna claro e deve ser entendido pelo que a seguir apresentamos.

## Eros Fugitivo

*Cipris llamaba en alta voz a su hijo Eros:*

*“Si alguien ha visto a Eros vagando por los caminos, sepa que el fugitivo es mío; tendrá una recompensa quien me indique su paradero. Tu recompensa será un beso de Cipris. No disfrutarás un beso solamente, si me lo traes, sino que recibirás más aún, ¡oh extranjero!*

*“Ese niño está marcado con señales numerosas, y le reconocerías entre veinte más. No es blanco de cuerpo, sino semejante al fuego; sus ojos son agudos y llameantes; su espíritu es astuto, pero sus palabras son dulces. No piensa lo que dice, y su voz es como miel; pero, cuando se irrita, su espíritu es cruel y está lleno de fraudes. No dice nada de verdad*

---

1 - Noémio Ramos, *Auto da Alma de Gil Vicente, Erasmo, o Enquiridion e o Papa Júlio II*.

*el niño astuto, y juega cruelmente. Su cabeza está cubierta de hermosos cabellos, pero tiene el rostro impúdico; sus manos son pequeñas; pero lanzan flechas muy lejos, hasta el Akerón y el rey Edes. Está todo desnudo, pero su espíritu está escondido. Vuela como un pájaro hacia los unos y hacia los otros, hacia hombres y mujeres, y se asienta en sus corazones. Tiene un arco muy pequeño, y en el arco una flecha; esta flecha es pequeña, pero penetra hasta el Urano. Lleva a los hombros un carcaj de oro, en el que hay flechas amargas, con las cuales a menudo también me hiere a mí. Todo lo que tiene es terrible; pero más que todo, su pequeña antorcha, que quema al propio Helios.”*

*“Si le coges, tráemele tras de atarle, y no sientas ninguna lástima; si le ves llorando, cuida de que no te engañe; si se ríe, átales bien, y si quisiera besarte, huye. Su beso es malo y sus labios son de veneno. Si dice: «Toma esto, te doy todas mis armas!», no toques a ellas; son dones pérfidos, y todo eso está saturado de fuego.”*

Hesíodo. Idilios de Mosco (Editorial Porrúa, México, 1976).

*Frágua de Amor* constitui a metáfora para forja do erasmismo.

O primeiro suporte cultural de *Frágua de Amor* está no *todo* do idílio que transcrevemos em castelhano (Gil Vicente poderia conhece-lo em latim ou grego), não no conteúdo, que não serve ao autor de *Frágua*, mas na ideia expressa no seu conjunto, no texto e subtexto de *Eros fugitivo* – pelo confronto político, sócio-cultural da época – Cupido... *Como um pássaro, voa para um e para outro, para homens e mulheres, e instala-se nos seus corações. Concluindo-se até na frágua, pelas ofertas e armas de Cupido: «Toma isto, dou-te todas as minhas armas!» Não toque nelas; são pérfidas ofertas, e tudo aquilo está saturado de fogo.*



## Sobre Frágua de Amor

...o que fica fora de dúvida é que, mesmo quando não está a manejar textos latinos originais, Gil Vicente revela uma relativa assiduidade na leitura e utilização de autores não só latinos, mas também gregos, e não só religiosos, mas também seculares.

Stephen Reckert, *Espírito e Letra de Gil Vicente*.

Em *Frágua de Amor* Gil Vicente expõe muito explicitamente a *realidade* da trama – rede de factos, ideias e relações concertadas – daquilo que, alguns anos mais tarde, se há de denominar por *erasmismo*. É evidente que, segundo o que se lê na peça de Gil Vicente, não se trata ainda do erasmismo em si, mas dos ingredientes para a fervura no caldeirão (ou na frágua) conducentes ao seu desencadear, acentuando a sua gestação já evocada pelo autor no *Auto da Feira*, correspondendo na realidade às acções do imperador Carlos V, ou dos governantes imperiais, na preparação ideológica da Espanha e do resto da Europa para fazer aceitar a guerra ao Papa Clemente VII.

A *crítica tradicional* vicentista, incluindo muitos académicos que se têm dedicado ao estudo do erasmismo em Portugal, tem considerado estes anos, com a chegada da rainha Catarina, a que se refere esta peça de Gil Vicente, como o da entrada do erasmismo no país, o que consideramos estar correcto, porque foi nestes anos que o *erasmismo de facto*, foi criado para ser divulgado em toda a Europa, e é esta visão (interpretação) ideológica da doutrina de Erasmo, que chega a Portugal com a comitiva da rainha Catarina em meados de Fevereiro de 1525. Contudo, contrariamente ao que é corrente entre os referidos académicos, a *doutrina* de Erasmo era conhecida muito antes em Portugal, como também em Espanha, – certamente bem conhecida pelas elites, logo a partir de cada publicação, desde os *Adágios* (1500) e do *Enquiridion* (1504) – tal como noutros países. A investigação com base nos *catálogos* dos livros existentes, hoje ou ontem, em *livrarias* e bibliotecas, assim como as contagens e estatística das cópias impressas noticiadas ou ainda hoje verificáveis, ou a listagem e análise de alusões e citações sobre citações de Erasmo

ou das suas obras em textos de autores portugueses, apenas remetem para o que sobreviveu ao vandalismo da Inquisição ou às catástrofes de 1755 e de 1807 em diante, e nunca para o que escapou à Censura, em especial o que escapou através das *ideias formalmente expressas* de Erasmo que permaneceram em textos e subtextos de sua autoria. Ora, no caso de Gil Vicente o que detectámos, desde o início dos nossos trabalhos, constitui uma *figuração daquela formulação expressa de ideias* – com ironia e representação simbólica – bem como uma *mythologia* de figuradas intervenções de Erasmo perante o poder político e eclesiástico, isto é, fundamentada sobre factos sucedidos e observando *tanto o que seria possível acontecer como o provável ou necessário que acontecesse* (*Poética*), seguindo Aristóteles, numa síntese do que este afirma sobre o trabalho dos poetas: na comédia os dramaturgos construíram os seus *mythos* a partir de ***acontecimentos sucedidos*** atribuindo outros nomes aos protagonistas, enquanto na tragédia usaram os próprios nomes dos protagonistas históricos, representando o que seria possível suceder, e neste caso a trama convence, porque é fácil de acreditar, porquanto se não podemos estar seguros da possibilidade que algo venha ou não a suceder, permanece a dúvida que gera o temor, enquanto que na comédia o *reconhecimento* se realiza por *simpatia* entre a acção que se desenrola, bem como a ideologia expressa em cena, e a memória do público sobre o sucedido e ideias expressas na realidade, porque *o que já aconteceu é desde logo possível, posto que não haveria sucedido se o não houvesse sido*.

O que observámos foi que, com muita frequência, senão tão somente, os académicos referem-se ao estudo das obras de Erasmo (ou dos autores clássicos) no seu próprio quintalejo, no restrito meio académico português (Coimbra), como se todos os letrados tivessem feito o ficheiro da sua própria biblioteca, e que este permanecesse perene para todo o sempre, ou se os livros impressos, adquiridos nas feiras (Medina del Campo), ou de qualquer outro modo distribuídos e divulgados – como *por exemplo*, os impressos trocados, andando de mão para mão, no decorrer dos serões da Corte portuguesa – apenas pudessem ser lidos por académicos qualificados ou predestinados. Sabendo-se bem que as obras de Erasmo só vieram a suscitar algum interesse académico (ou por parte dos académicos) muito tardiamente, e não pelas suas ideias (ou pela sua doutrina), mas pelas suas capacidades na retórica, na estruturação do pensamento e da linguagem, ou pelos seus conhecimentos e capacidade literária no uso do latim.

Como salientou um reconhecido investigador: *os portugueses têm alguma dificuldade em ler o que está para além do que estritamente está escrito na letra de um texto*; por certo referindo-se aos seus pares.

E, além de tudo o mais, não se pode confundir a doutrina de Erasmo com a sua interpretação condensada no *erasmismo*, que este é *espanhol*, como observou José Luís Abellán em *El erasmismo español*.

O que verificámos foi que, após estudar as raízes e o culto do erasmismo, Abellán constata que este se fixou em Espanha como em mais nenhum outro país europeu, porque aí encontrou as condições culturais (espiritualismo) e sociais necessárias para a adaptação da doutrina de Erasmo, doutrina que sofreu uma transformação e reelaboração indispensável, convertendo-se num *movimento autónomo*, ao ponto de o autor concluir que: *Erasmus fue holandés, pero el erasmismo es español*.<sup>2</sup>

Para o referido estudioso, a presença de Erasmo e do erasmismo em Espanha inicia-se e estabiliza-se com a tradução castelhana do *Enquiridion (Manual do Cavaleiro Cristão)* em 1526, numa edição de muitos milhares de exemplares. Com a mesma perspectiva, encontramos ainda Marcel Bataillon, quando afirma que: «a Espanha foi o único país católico em que o *Enquiridion* se pôs com toda a largueza à disposição do grande público» e «o seu êxito foi tal, que nenhum outro livro religioso havia conseguido algo semelhante desde a introdução da imprensa em Espanha»<sup>3</sup>.

Muito mais além do que afirma Abellán, as condições (outras que as culturais e sociais) que conduziram ao arranque e adaptação da doutrina de Erasmo em Espanha, na sua condensação em *erasmismo* foram, sobretudo, condições políticas. As mais propícias foram de *luta política* contra o Papa Clemente VII, foram motivo para a *guerra ideológica*, como expõe Gil Vicente nas suas obras. Porém, algumas das condições primárias encontramos na educação de Carlos de Habsburgo por Adriano de Utrech e no seu acompanhamento teórico com a obra de Erasmo, logo pelo *Manual do Cavaleiro Cristão* e por fim pelo *Institutio principis christiani (Educação do Príncipe Cristão)*; depois, na consolidação da força de Carlos V em Espanha a partir do final de 1522 (após o domínio das revoltas dos comuneros e agermanados), conforme Gil Vicente aponta na figuração do Ermitão realizada em *Inês Pereira*, bem como a eleição de Adriano como Papa em 1521; mas a motivação mais directa, e urgente, está no confronto com o novo Papa, italiano,

---

2 - José Luís Abellán em *El erasmismo español*. Madrid, 1982 (pp.34-36).

3 - Marcel Bataillon, *Prólogo* à edição de *El Enquiridion o Manual del Caballero Cristiano* de Dámaso Alonso. Madrid 1932 (p. 64).

Júlio de Medici eleito em 1523, pela clara oposição deste ao domínio dos banqueiros alemães (sobretudo dos Fugger), e em prol da independência de Itália, libertação do domínio espanhol e separação do Império.

Na sequência da conquista do papado – Adriano VI avançou ainda com a tentativa de destruir as imagens (a pintura) da Capela Sistina – o *erasmismo* vai instalar-se em Espanha, com as traduções das obras de Erasmo e, sobretudo, a entrada ao serviço do imperador Carlos V dos irmãos Juan e Alfonso de Valdés, entre outros, mas também impondo às estruturas da Igreja de Espanha, a sua doutrina com as nomeações a que nos referimos quando apresentámos o *Auto da Feira*, como a bispo de Córdova para Inquisidor Geral (Sevilha) de Espanha, Alonso Manrique de Lara y Solis, e para arcebispo de Toledo (chefia da Igreja de Espanha) Alonso de Fonseca y Ulloa, os mais destacados cargos eclesiásticos, como ainda pela promoção de outros clérigos.

Como Gil Vicente expõe em *Frágua de Amor*, a educação de Catarina de Habsburgo irmã mais nova de Carlos V, futura rainha de Portugal, reformula-se pela situação política do Império no momento, com *Educação do Príncipe Cristão* e o *Manual do Cavaleiro Cristão (Enquiridion)*, isto é, Cupido (Amor, Eros, Erasmo) *instalou-se no seu coração*. E, após a *conquista* de Catarina, em Espanha, Cupido prossegue em visita ao Imperador, visita porque Carlos V já antes o havia conquistado. Gil Vicente tinha apresentado Carlos V na peça imediatamente anterior, no *Auto da Feira*, figurado na personagem Tempo (mas também no Serafim e no Diabo, as suas duas faces, dos ditos bem e mal), como *mercador mor* dos Fugger, onde, na acção dramática da peça, vende *os objectos* de Cupido, a *mercadoria de Amor* (a mercadoria de Erasmo) necessária ao alcance da *paz desejada*.

Portanto, a partir do *Auto da Feira*, e de um modo bem mais explícito a partir de *Frágua de Amor*, Gil Vicente trata da *mercadoria de Amor*, a ideologia que, poucos anos mais tarde, será designada por *erasmismo*, isto além de continuar a figurar nas suas obras o protagonismo social de Erasmo e da sua doutrina, bem como muitos outros valores, questões sociais e políticas do seu tempo. Porque a doutrina de Erasmo, tal qual, surge na obra dramática de Gil Vicente desde *São Martinho*, aqui numa breve questão que se destaca no *Enquiridion*, sobrepondo-se a todas as outras: a Caridade, a caridade do *Cavaleiro Cristão*. E completa a sua análise mais profunda do referido *Manual* de Erasmo na peça escrita entre 1506 e a data da sua representação, o *Auto da Alma*, continuando ainda em 1511 com *Sibila Cassandra*, numa paródia sobre a reforma da Igreja e a *Santíssima Liga*, a situação política e ideológica,



com uma leitura crítica do *Elogio da Loucura*. E prossegue sem dar tréguas a Erasmo e aos outros ideólogos, políticos e demais entidades...

A dificuldade em ler para além do ficou textualmente registado *no corpus da letra*, tem sido o principal obstáculo à leitura das peças de Gil Vicente, seguindo-se a falha de suporte informativo e carência de formação artística generalizada (que é nula), bem como de sentido de procura e pesquisa (investigação em Arte), a enorme falha das Academias, consequências das políticas de educação perante o tradicional sistema de ensino.

### **SAGA DE EL-REI JOÃO III DE PORTUGAL**

No início de 1524 Gil Vicente recorre a factos em gestação a partir do final de 1522 e decorridos durante o ano de 1523, com a peça que seria a primeira da *saga de el-rei João III*, figurando na acção dramática a *má língua* (o escândalo) sobre os amores (oficiais) do rei pela sua madrasta. Esta peça terá desaparecido por completo, sendo que se reconhece em parte recuperada e reescrita por autor anónimo, tomando o título de *Regateiras de Lisboa*. Seguir-se-á uma peça muito mais requintada que o autor intitulou de *Vida do Paço* (representada talvez em Maio de 1524) e, ainda em 1524 (a 8 de Setembro em Lisboa), o *Auto dos Físicos*. Segue-se depois, saltando por cima do *Auto da Feira*, no Natal de 1524 (uma peça fundamental da *saga da Beira*, da qual faz parte), mas, sem deixar de lhe dar continuidade, e programada para a Páscoa de 1525, a quarta peça da *saga de el-rei*, que será *Frágua de Amor*, conforme o autor havia indicado como tendo previsto (projectado) nas cenas finais do *Auto dos Físicos*, porém, admitimos que, por algum motivo, talvez alguma urgência imposta pelo imperador (urgência de controlo sobre o que se passa em Portugal), que desconhecemos, a conclusão e representação da peça terá sido antecipada, pois a noiva, Catarina, já como rainha, chegou a Portugal em 14 de Fevereiro de 1525.

A *saga de el-rei* conclui-se com a peça *Aderência do Paço* ainda em 1525 – em 1 de Novembro, pelo casamento por procuração de Carlos e Isabel em Portugal – e, entre *Frágua* e *Aderência*, foi criado e representado o *Auto dos Almocreves*, cuja apresentação analítica vamos adiando para agruparmos a peça num outro conjunto temático (uma outra *saga*), ao qual pertence.

Assim, a *saga de el-rei* está constituída por: (1) *Regateiras de Lisboa*; (2) *Vida do Paço*; (3) *Físicos*; (4) *Frágua de Amor*; e (5) *Aderência do Paço*. E,

na conjunção da *saga de el-rei* com a *saga da Beira*, há uma peça comum: a *Frágua de Amor*. Como também encontramos peças comuns na conjunção da *saga de el-rei* com as do *Imperador Carlos V* e das *Comunidades de Castela*: a *Vida do Paço* e *Aderência do Paço*.

O Tratado de casamento de João III de Portugal com Catarina de Habsburgo foi assinado em 18 de Agosto de 1524 em Tordesilhas. O enlace efectivou-se a 2 de Fevereiro de 1525 em Espanha (com a desposada já a caminho de Portugal), em Salamanca, com procuração de el-rei de Portugal. E, em Portugal, efectivou-se por procuração de Catarina, apenas três dias depois, a 5 de Fevereiro no Alvito. A rainha Catarina de Habsburgo só entrou em Portugal no dia 14 de Fevereiro de 1525, seguindo para o Crato para lá se encontrar com el-rei João III.

Por certo, fruto de uma leitura rápida da peça, o apontamento didascálico da *Copilaçam* de 1562 está correcto ao afirmar que a peça foi representada antes da presença de Catarina, como se pode confirmar com a fala da personagem Justiça.

Muito provavelmente *Frágua de Amor* terá sido representada a 5 de Fevereiro de 1525 no Alvito, ou num dos dias seguintes em Évora, com Catarina já rainha mas ainda a caminho de Portugal.

*Frágua de Amor* além de se integrar na *saga de el-rei João III*, com o casamento do rei com Catarina – mas também pelos amores perdidos de el-rei, composto pelas figuras de Vénus e do Negro – faz ainda parte da *saga da Beira*, integrando-se na dramatização da guerra de Itália de uma forma sublime, porquanto além de referir a angariação de mercenários luteranos no episódio do Frade, sobretudo porque **configura pela *Frágua de Erasmo*** (a máquina figurando um deus *ex-machine*) – as *pérfidas* armas de Cupido, *tudo aquilo está aturado de fogo* – dinamizada e orientada por Mercúrio (os Fugger) e por Júpiter (Carlos V), com o apoio de Saturno (Fernando de Habsburgo) o refundir da ideologia, o *forjar* de doutrina reformista, a preparação para a luta, em suma, a *guerra ideológica* organizada pelo imperador promovendo e incentivando a ideologia de Erasmo, porém refundindo-a, numa perspectiva de ataque à Igreja e ao Papa: contactando o religioso holandês a fim de obter o seu apoio, mandando traduzir e distribuir as suas obras – a *mercadoria de Amor* – e, como dissemos, chamando ao seu serviço aqueles que, depois, serão dos seus principais adeptos: Alonso Manrique de Lara (In-

quisidor Geral), Alfonso de Valdés (Secretário do chanceler Mercurino de Gattinara) e seu irmão Juan de Valdés; mas também o arcebispo de Toledo, Alonso de Fonseca y Ulloa, e Alonso Fernández de Madrid, o diácono principal de Alcor (Palencia) que publica em 1526 a primeira tradução castelhana do *Enquiridion* de Erasmo.

Com esta peça, Gil Vicente, além da intervenção no tema do casamento do rei (*saga de el-rei*), dá continuidade aos conteúdos e significados (no *mythos*) desenvolvidos no *Pastoril em Português* (Natal de 1523) e, sobretudo, no *Auto da Feira*, representado no Natal de 1524, a peça imediatamente anterior. Todavia, *Frágua de Amor* não trata explicitamente do que será conhecido alguns anos mais tarde na Europa por *erasmismo*, pois, como o autor diz em *Físicos*, esta peça terá sido criada (e iniciada a sua escrita) nos últimos meses de 1524: todavia Gil Vicente afirma, claramente pela *acção dramática* da peça, que um *erasmismo espanhol* está na forja, aqui melhor diríamos que está na *frágua*.

## DO IDÍLIO À ACÇÃO DRAMÁTICA

Já escrevemos antes sobre a *trama* (o *mythos* e *enredo*) de *Os Físicos*,<sup>4</sup> onde o autor, ao fechar a sua representação, anuncia duas novas peças, uma proveniente *da horta de amores* (campo ideológico de Erasmo), uma *ensalada por Gil Vicente guisada – Auto da Feira*, – e *outra de mais flores* que promete apresentar na Páscoa do ano seguinte, deixando em suspenso os amores do Clérigo: *Quede así este misterio / suspenso hasta el verano!*

Na ocasião, referimos as razões porque considerámos ser *Frágua de Amor* a peça então anunciada (prevista) para a Primavera de 1525. Agora, até com uma breve análise da *trama* desta peça, o leitor poderá avaliar de perto o quanto daquelas nossas palavras se confirmam. Aqui e agora, começamos por adiantar *quem são / as figuras que virão* – identificando as *figuras* nas personagens da peça – *para se entender bem a letra*.

### *Frágua de Amor, 1525 – figuras (figurados)*

<b>Peregrino</b>	Gil Vicente	Narrador da acção (idílio clássico).
Romeiro	Francisco I de França	Vai e vem, agora está (na peça) em Itália.
Vénus	Leonor de Habsburgo	Procurando o filho, Cupido (o seu enteado João).
Negro	El-rei João III	Alma negra, necessita ser refundida, reforjada.
<b>Cupido</b>	Erasmus de Roterdão	A doutrina de Erasmo <i>conquista</i> a Espanha.
Justiça	Alegoria, justiça	...justiça distributiva, impostos e liberdade.
Frade	Lutero (por luteranos)	...frades refundidos em lansquenetes, guerra.
Pajem 1	Pela ideologia	...do Marquês de Vila Real (segue a Erasmo).
Pajem 2	Pelo financiamento	...do Conde Marialva (homem rico).
Parvo	Pela guerra	...por Vasco de Fóis (guerreiro).
Castelo	Tordesilhas (Joana)	Catarina – abre-se a prisão e expõe a Frágua.
<b>Frágua</b>	Alegoria, Livre arbítrio	Erasmo, <i>Sobre o Livre arbítrio, diatriba</i> .
<b>Mercúrio</b>	Fugger (banqueiro)	Firmeza, retribuição e pagamento.
<b>Júpiter</b>	Carlos V (imperador)	Obediência e humildade ao imperador.

4 - Ver nossa publicação: *Gil Vicente, Auto dos Físicos, Saga de el-rei João III de Portugal*.

Saturno	Fernando de Habsburgo	Atender às expectativas do imperador.
Sol	Francisco I de França	Não se lhe mostrar (ao imperador) competidor.
Serrana 1	Nação, Flandres	...de Mercúrio (maior feitoria dos Fugger).
Serrana 2	Nação, Espanha	...de Júpiter (Carlos, Imperador).
Serrana 3	Nação, Alemanha	...de Saturno (Fernando, Senhor da Alemanha).
Serrana 4	Nação, França	...do Sol (Rei de França).

Ao Peregrino cabe introduzir a peça pela narração, em primeiro lugar no seu Prólogo, e entra em cena pronunciando um discurso laudatório sobre o carácter religioso de Catarina, a sua formação moral e cultural, por suposto, por um saber interiorizado (o seu coração está conquistado), enlevado pelo ideal erasmiano<sup>5</sup> – Gil Vicente reconhece que as doutrinas de Erasmo podem ter *reformado* o pensamento de Catarina – pois Cupido na peça figura Erasmo de Roterdão, e o religioso desde que publicou o *Manual do Cavaleiro Cristão* (1503) vem repetindo o pregão das virtudes que o *militante cristão* tem o dever de assimilar e percorrer no *seu caminho por esta vida*. Assim, o carácter de Catarina – militante cristã – é apresentado como uma fortaleza de sete muralhas – as três virtudes da religião: Fé, Caridade e Esperança (onde Erasmo destaca sobretudo a Caridade seguindo a doutrina de São Paulo, como denota a valorização e número de páginas que lhe dedica no *Enquiridion*); e as quatro virtudes cardinais: Justiça, Prudência, Fortaleza e Temperança – um Castelo que, além das sete muralhas (virtudes), tem quatro torres que, pelas particularidades de que se compõe *su torre del homenaje*, se supõe que poderiam representar outros ideais, com toda a certeza, os melhores ideais de militância do *Cavaleiro Cristão*, prosseguindo com o *Manual* – o *Enquiridion* – e o *Institutio principis christiani* (1516) de Erasmo, talvez enri-

---

5 - Mais uma nota redundante, esta para apoio dos cibernautas. Muitos académicos (alguns de renome) consideram que as doutrinas de Erasmo em Portugal, chegam por intermédio da rainha Catarina de Habsburgo em 1525, porque, entre outros motivos, os livros do religioso de Roterdão constam da lista (espólio, catálogo) da biblioteca desta rainha e no seu séquito vêm alguns letrados, conhecedores das doutrinas de Erasmo, que seguindo a orientação imperial se prestam em divulgar a doutrina de Erasmo colaborando no *forjar do erasmismo*. Parece-nos que, o que entra em Portugal com a chegada de Catarina será o fomento do *erasmismo* (que será o *espanhol*), algo que se deve diferenciar claramente da doutrina de Erasmo e do seu pensamento, *de facto* a ideologia divulgada pelas suas obras, de onde sobressai em primeiro lugar, na sua *fé* cristã, o elogio da *caridade*, virtude que deverá formar o carácter do *Cavaleiro (nobre, e militante) cristão*... Tal como evidenciou Gil Vicente: *De siete cercas murado / Fe, caridad, las primeras*... Como desde logo foi destacado por Gil Vicente no *Auto de São Martinho* em 1504 – São Martinho o Cavaleiro Cristão – seguindo a publicação de Erasmo em 1503, o *Enquiridion, Manual do Cavaleiro Cristão*. E desenvolvido pouco mais tarde, a partir de meados de 1506, no *Auto da Alma* representado em 1508.

quecido com outras publicações do mesmo autor, incluindo a publicação de 1524, *De libero arbitrio diatribe* (*Discussão sobre o Livre Arbítrio*).

No percurso de Erasmo (até 1524) encontramos ainda em destaque, os *Adágios*, *Elogio da Loucura*, *Querela da Paz*, *Colóquios*, além da publicação comentada das *Cartas de São Paulo*, das obras completas de *São Jerónimo*, de *Santo Agostinho* e ainda da tradução do grego do *Novo Testamento* (Bíblia).

Na verdade a campanha ideológica, a par da divulgação das doutrinas de Erasmo, iniciou-se ainda antes da eleição do Papa Clemente VII (1523), quando pouco tempo depois de Adriano de Utrecht tomar posse no Vaticano, Carlos V ter dado conta do carácter firme e isento do Papa – Adriano VI, – seu antigo tutor, que está em Roma desde Agosto de 1522 (depois de ter defendido os direitos e o poder de Carlos de Habsburgo em Espanha, como rei), quando o Papa, perto do final do ano de 1522, se viu constrangido e forçado a aceitar a aliança com o Império, a Inglaterra, contra a França. Nos primeiros meses de 1523, Adriano VI já está revoltado contra o seu antigo pupilo, mas apenas governou Roma durante mais uns meses: o Papa Adriano VI morreu em 14 de Setembro de 1523. Esteve um ano no Poder em Roma e na Igreja.

Portanto, já antes de Clemente VII o governo de Carlos V havia iniciado a selecção, e nomeação para lugares chave, das pessoas mais ligadas à doutrina de Erasmo, pois após o planeamento, a acção toma forma em meados de 1523 – Fonseca y Ulloa nomeado arcebispo de Toledo, e Manrique de Lara y Solis Inquisidor Geral em Sevilha, os cargos mais importantes da Igreja em Espanha – e em várias frentes da luta ideológica: pelos contactos com o religioso holandês, depois a promoção e divulgação intensa das suas obras, com a tradução para o castelhano das mais aconselháveis àquele momento político; em simultâneo uma orientada e organizada crítica à Cúria Romana e ao Papa; e em paralelo, a perseguição, condenação e castigo dos movimentos espiritualistas que, quase à semelhança, mas sem se confundirem com a doutrina de Erasmo, também promoviam um cristianismo mais puro e interiorizado, os chamados *alumbrados* (e *iluministas*, os *iluminados* noutros países da Europa) que, em confronto com as estruturas da Igreja Católica, reivindicavam a interpretação livre dos textos bíblicos além de se considerarem iluminados por inspiração divina, e que, por isso, não se podiam enganar na interpretação, embora pudessem pecar, etc.. Os resíduos deixados por estes últimos movimentos ideológicos, muito mais enraizados em Espanha, são muitas vezes confundidos por alguns autores, com prolongamentos ou como derivados do *erasmismo espanhol*, embora a sua origem (1511,1512) seja anterior a este erasmismo – há processos da Inquisição espanhola contra os *alumbrados* que foram concluídos e decididos em 1524 – o que não quer dizer que os *alumbrados* não se tivessem também apoiado na doutrina

expressa no *Enquiridion* em conjunção com outras doutrinas, nomeadamente a de Savonarola, bastante propagada em Espanha. Porém, não nos vamos debruçar sobre esta questão porque, tais ideias e idealismos religiosos, não têm qualquer relação com as obras de Gil Vicente.

Somos levados a crer que alguns autores confundem o *erasmismo* com a doutrina de Erasmo (pelo que, não nos parece que a conheçam senão por resumos elaborados por terceiros<sup>6</sup>), amplamente divulgada entre os eruditos europeus (não devemos esquecer que Erasmo, se tornou “universalmente” conhecido como eminente humanista, sobretudo porque escrevia diariamente dezenas de cartas para diferentes intelectuais e líderes europeus), contudo, como tem sido dito, o *erasmismo* é marcadamente *espanhol*, o qual mereceu planeamento de expansão em 1523. Porém, o erasmismo terá os seus momentos mais altos (pontos áureos) entre 1526 e 1529, assim, sobretudo logo após o saque de Roma e até à coroação de Carlos V como imperador, isto é, enquanto prevalece, por parte da Espanha e do imperador, a luta ideológica contra a Igreja, Roma e o Papa. Por consequência, o teor da luta ideológica, o *erasmismo espanhol – forjado* (na frágua, como diz Gil Vicente) a partir de 1523/1524 – terá de ser suprimido, e perseguido, a partir do momento em que foi alcançada a aliança de Carlos V com a Cúria Romana, após a aceitação de Roma em prestar vassalagem, ou, que o mesmo é dizer, da entrega das finanças da Igreja à Banca alemã, e da coroação do Imperador pelo Papa.

## SEGUINDO AS TRAMAS ENLAÇADAS (*ENSALADA*)

Em algum lugar, por caminho de Roma a Tordesilhas e Valladolid a Salamanca, em algum lugar imaginário se vão cruzar as figuras nas personagens da peça. Ao encenador caberá criar este espaço dramático, ele pode ser uma estalagem ou o convés de um navio, um campo florido com alguma azinhreira ou alguns medronheiros (etc.), até pode ser um local onde todos podem estar presentes ao mesmo tempo, porque o essencial é que seja um *lugar ameno*. Mas haverá uma sequência nos encontros cruzados, primeiro o Ro-

---

6 - Em verdade, se qualquer estudioso das obras de Gil Vicente, necessariamente um bom conhecedor do *Auto da Alma*, tivesse lido *de facto* o *Enquiridion* de Erasmo, imediatamente teria verificado a relação directa existente entre os dois textos, e a sequência das obras no confronto com o *momento* histórico, social, político e cultural dos dois autores, rigorosamente coetâneos. O que normalmente acontece em Portugal é que a elite académica estuda os autores primeiros a partir de manuais e de estudos de autores terceiros, sublinhe-se que desde que *estrangeiros*, hoje de preferência ingleses ou americanos.

meiro (Francisco I de França) que em geral *vai e vem*,<sup>7</sup> mas que *por agora está* em território que o imperador considera de seu domínio (Itália), pois o rei de França entrando pelo Norte de Itália havia conquistado Milão havia muito pouco tempo (29 Outubro de 1524) e preparava-se para enfrentar os exércitos do imperador – o que acontecerá em Pavia, em Fevereiro de 1525, onde será preso – mas, na peça, pretende supostamente ir a Portugal *ver un príncipe afamado (...) que conquista todo el mundo (...), que si él lo conquistar / gran rey es, a maravilla...*, por certo no desejo de uma aliança contra Castela, uma perspectiva que o Peregrino desfaz desde logo, informando o Romeiro do casamento do rei com Catarina: o Castelo é já tomado. E, sobre Cupido (Erasmus), diz o Romeiro (Francisco I): *cierto es lo que dicen dél / que todo hombre que lo vio / dice: cred que yo vi aquél* (85) / *en que no cabe si no*. Deste modo, talvez menos subtil que o habitual – porque descritivo, como convém à forma do idílio – Gil Vicente identifica e adianta os dados sobre a personagem Cupido, a informação que permite ao seu público o *reconhecimento* da figura de Erasmo, aproveitando assim para divulgar – pelas palavras do Romeiro, *lo que dicen dél* – como em geral os letrados (intelectuais) da época – aqueles que o conheciam, *todo hombre que lo vio* – avaliavam as opções e as atitudes tomadas por Erasmo sobre as mais diversas questões com que se enfrentava, entre as quais a sua posição perante o homem e a sociedade, ou sobre problemas mais específicos de reforma da Igreja: sem sim nem não, ou sem senão, um pé dentro outro fora da Igreja, etc..

Recordemos que no *Auto dos Físicos* Blanca de Nisa (Leonor de Habsburgo) vai a caminho de Perpinhã, ao encontro do seu prometido noivo, o duque Carlos III de Bourbon. Agora em *Frágua*, no mesmo lugar imaginário – digamos o jardim (claustro) de uma estalagem, de cenário – entra Vénus (ou aproxima-se, ou porque, deslocada, já lá se encontrava presente), sucedendo então na acção dramática o segundo encontro do Peregrino, apresentador da peça, e sobre este encontro devemos reflectir, porque o primeiro idílio (encomiástico) está centrado em Catarina, mas com a entrada de Vénus, o texto assa para um segundo idílio, não completamente alheio a Catarina porque os dois idílios se cruzam em Cupido, mas onde a figura central é Vénus. Por isso devemos sublinhar o carácter dos versos iniciados com o monólogo de Vénus na sua entrada em cena: trata-se de um curto idílio, *Eros Fugitivo*, encaixado no primeiro (o laudatório a Catarina e João III), em que a persona-

7 - Esta situação de *vai e vem* do rei de França em Itália está referida e desenvolvida mais tarde (1526) por Gil Vicente com o Francisco filho de Clérigo, em *Pedreanes (O Clérigo da Beira)*. Ver nossa publicação: *Gil Vicente, o Clérigo da Beira. O povo espoliado – em pelota*. Ed. 2012.



gem “*canta*” a dor de Amor por seu filho perdido, um amor supostamente incestuoso e, pelo teor da peça, correspondido. Assim a alusão directa a *Eros Fugitivo* serve vários fins, entre os quais a introdução da máquina, a frágua, *as armas de Cupido* «...ofereço-te as minhas armas», *são pérfidos presentes. Está tudo banhado em fogo* – as armas de Erasmo são as suas doutrinas, – mas também estabelece na peça um outro relacionamento importante, pela *fuga* de Cupido, o de Vénus em busca de seu filho perdido.

Como sucede na maioria das peças de Gil Vicente, não previsto pela apresentação feita pelo Peregrino, surge o segundo episódio que, pela cena do Negro com Vénus, provoca a ruptura do segundo idílio enquadrado na primeira parte da peça, embora o *lugar ameno* da acção dramática se mantenha, outras valências se vão impor para a segunda parte da peça, porém, já não em Castela mas numa Espanha imperial, onde Mercúrio, Júpiter, Saturno e o Sol vão estar presentes, para então dar lugar ao espectáculo anunciado pelo Peregrino (o tecedor da *trama*, narrador desde o Prólogo).

Dos sete (ou oito) episódios, o primeiro é constituído pelo lado angélico do esperado e antecipado amor do rei dirigido à rainha, elogiando o suposto carácter de Catarina, carácter beneficiado pela sua formação, pelas suas virtudes, e pelas propostas de militância do *Cavaleiro Cristão* de Erasmo, mas também pela exaltação de el-rei João III, depois elogiado como um segundo Alexandre. Podemos dizer que a primeira parte da peça, mesmo desde o prólogo, se desenrola como um idílio, apresentando-se encomiástico – de Catarina e João III – até à entrada de Vénus que, com ela se transforma então numa mais efectiva imitação clássica, descritiva de um idílio bem determinado, *imitação* que guarda em si uma significação coetânea, assim obscurecida pela alusão a *Eros Fugitivo*.

A entrada do Romeiro, antes da entrada de Vénus, permitiu passar do prólogo a um modo descritivo da acção dramática, à maneira clássica, isto é, a acção dramática não decorre em cena, o que sucede é uma narração da acção, ou apenas a sua descrição como uma informação transmitida a terceiros, tal como sucede em muitas peças clássicas. Bem longe de uma estruturação ou qualquer carácter medieval.

A entrada do Negro, com canto da sua terra, estabelece a ruptura com a *imitação clássica* que se vinha desenvolvendo em cena, porquanto o Peregrino desaparece e a peça deixa de ser narrativa e descritiva nos diálogos, e as personagens passam a viver a *acção dramática* em cena. A ligação formal – composição das formas *objecto* da *theomai* – entre esta formulação da acção da peça, que envolve o episódio do Negro, e as formas narrativas dos

idílios do primeiro episódio, é estabelecida com a figura de Vénus à pergunta de seu filho. Uma vez que a *acção dramática* na *sua actuação* tem duas componentes integradas: (1) a alusão ao idílio clássico e (2) a referência aos acontecimentos coetâneos, como é próprio da arte de Gil Vicente.

Portanto, o segundo episódio com o confronto do Negro com Vénus, ainda na primeira parte da peça, faz jus à *ensalada por Gil Vicente guisada – a outra de mais flores* – porque, entre outros aspectos do *mythos*, também expõe o lado negro dos amores do rei (na necessidade de ser renovado na frá-gua), pela paixão pela sua madrasta – *la bella malmaridada* como sugere o duque de Bragança na Carta onde propõe que o rei se case com Leonor de Habsburgo – ela é Vénus que vem à pergunta de seu filho, mas ela não o reconhece no Negro, ela não o reconhece no seu *amor negro*, ela só reconhece o seu filho na descrição que é feita de Cupido. Na descrita (conquista do seu coração) actuação do deus Amor (Erasmus) pelo Peregrino reconhece Vénus o seu filho. Contudo a *alma negra* vem lá de Tordesilhas onde já se preparam as vindimas e não faltam uvas e vinho, e o Negro apenas disso se lembra – o casamento por procuração de João III com Catarina em Tordesilhas – remetendo à *ensalada* (evocando os bacanais) com que o autor terminou o *Auto dos Físicos* e, na pele do Negro, a paixão assolapada expõe-se, verificando-se que não esmoreceu, e o homem é capaz de tudo por ela, tudo a ela daria: *se pudesse furtar dinheiro – corpo de Deus, esse sim – nunca o guardaria para si, dela seria todo inteiro*.<sup>8</sup>

### Esquema estrutural de *Frágua de Amor*

(1-56) **Prólogo** (Se não tivesse sido censurado seriam 80 versos...) Idílio clássico encomiástico de Catarina – Peregrino.

(57-105) **I – Parte**

**1º episódio** Idílio clássico – narrativo e descritivo – Peregrino,

(57-105) ...no encontro com o Romeiro,

(106-249) ...ambos no encontro com Vénus em busca de seu filho.  
...pelos *idílios* as recompensas de Vénus e o seu Canto.

**2º episódio** Confronto de Vénus com o Negro,

(250-313) ...a *malmaridada* e a paixão do Negro.

<sup>8</sup> - Poderá ser uma referência à exigência do dote de Isabel de Portugal para o casamento com o imperador Carlos V.

- (314-699) **II – Parte – O espectáculo**
- 3º episódio** Maquinaria e Música, coreografia e deleite visual.  
 (314-384) Apresentação dos intervenientes na acção da Frágua.  
 Mercúrio, Júpiter, Saturno e Sol, e o amor das suas Serranas.  
 Os gozos de Amor e a mulher submissa ao seu Senhor,  
*.../ yo lo haré así señor./.../ así lo haré yo señor.*
- 4º episódio** A frágua de Cupido promovida por Mercúrio e Júpiter.  
 (385-414) Domínio de Mercúrio e Júpiter colaborando na forja.
- 5º episódio** Refundir do Negro  
 (415-489) *De cativo como galinha*, o Negro pretende  
 ...ser refundido *branco como ovo de galinha*.  
 Primeiro momento musical com canto, a quatro vozes.
- 6º episódio** Refundir da Justiça  
 (490-561) Corcovada, de vara torcida e balança quebrada.  
 Segundo momento musical com canto, a quatro vozes.
- 7º episódio** Refundir do Frade  
 (562-694) Fora de mosteiro ambiciona ser Fidalgo, em Paço.  
 (um 8º episódio 612-654): um intervalo com os cortesãos
- 7º episódio** Retorna o Frade e refunde-se,  
 ...conclui-se com a acção da música:
- Fim** Terceiro momento musical com canto, a quatro vozes.
- (695-699) **Êxodo**  
 Cupido despede-se e com música se vão cantando.

## IMPACTO DO ESPECTÁCULO

A segunda parte da peça, em cinco (ou seis) episódios, na forma de espectáculo segmentado, dramatiza na acção o exposto pelo Peregrino em forma de idílio clássico: a doutrina de Erasmo, a *mercadoria de Amor* (do *Auto da Feira*), está na frágua, está a ser forjada pelas *armas de Eros* (fogo), na máquina de Cupido, *en la fragua del Amor*, pelas forças conjugadas de Mercúrio e Júpiter, enquanto as Serranas (Nações, povos) depois de todas terem manifestado a sua obediência, *libertam a escória*.

O espectáculo abre a segunda parte da peça que começa com a força e música dos planetas, deuses, em traje de caldeireiros, empunhando martelos, com as suas Serranas de tenaz na mão, surgindo em cena ao abrir da porta da fortaleza (castelo) com a frágua e Cupido por seu capitão.

Segue-se a apresentação dos gozos de amor com subtil adaptação, os quatro primeiros na ordenação dada Rodriguez del Padrón em *Sete gozos de amor*, obra constantemente recordada na época. Porém, pode constatar-se que, pela circunstância da representação e *enredo* da peça, que estes diálogos constituem uma lição a João III sobre qual o lugar que deveria ser dado à sua mulher pelo seu casamento real (que seria de submissão), porém, no *mythos*, o verdadeiro servidor de Amor (por *simpatia*, Erasmo) encontra-se sob o domínio de Mercúrio e de Júpiter, do imperador, significando a submissão das Nações (as Serranas) ao servidor (o imperador, Júpiter) de Amor (Erasmo, Cupido): são setenta versos<sup>9</sup> havendo em todas as estrofes rimando repetidamente com amor / servidor, num total de trinta e oito versos (mais de metade dos setenta), por certo destacando algum ritmo musical criado pelo autor para o espectáculo.

A intervenção mais curta do Sol (Francisco I de França) confirma, também com o que afirma a personagem, e pelo uso significativo que faz Gil Vicente em casos semelhantes, tal como a figura do Outono em *Quatro Tempos*. O próprio discurso da personagem Sol bem o sublinha: *No le deis competidor. [ Sol ] Vos sois serrana de flores / el cuarto gozo d'amor / Y es que el vueso servidor / no os sienta otros amores / porque es engaño mayor. // No le deis competidor (380) / sea vueso amor sencillo / porque el otro es desamor.*

De salientar ainda que no decorrer do espectáculo de trabalho da frágua, apenas as figuras de Mercúrio (Fugger) e Júpiter (Carlos V), bem como as serranas respectivas (as suas Nações), são interlocutores na acção de promoção da *refundição das gentes* e na colaboração com Cupido, a máquina está preparada para transformar as pessoas segundo a sua vontade, passando pelo crivo de Erasmo. Na verdade Mercúrio e Júpiter comandam a acção, Cupido intervém para apaziguar no caso do Negro e no confronto com as personagens da Corte portuguesa é o interlocutor principal, mas vai-se destacar no confronto com o Frade (Lutero). E serão somente estas três personagens (Mercúrio, Júpiter e Cupido) que dirigem os candidatos a serem refundidos e logo renovados na frágua, pois os outros dois planetas fazem apenas parte da orquestra, do coro e coreografia. O Sol apenas tem uma intervenção no pro-

---

9 - Seriam mais, pelo menos mais um a seguir ao verso 347, iniciando-se por Y...

cesso de refundição, estranhando a figura da Justiça: *Quem sois? Que ansi estais polida?* Que apenas serve de pretexto para a figura alegórica se identificar e apresentar ao público.

Sobre o embrião de orquestra, ou sobre o coro, devemos expor uma observação pertinente acerca da cantiga que se segue à seguinte didascália:

*Entra o Negro na frágua e andam os martelos todos quatro em seu compasso, e cantam as Serranas quatro vezes [vezes está correcto] ao compasso dos martelos esta cantiga seguinte, feita pólo autor ao propósito:*

- |  |   |
|--|---|
| <b>0</b> <i>El que quisiere apurarse<br/>véngase muy sin temor<br/>a la Fragua del Amor.</i>                                     | <b>0</b> <i>El que quisiere apurarse<br/>véngase muy sin temor<br/>a la Fragua del Amor.</i>                                      |
| <b>1a</b> <i>Todo oro que se afina<br/>es de más fina valía<br/>porque tiene mejoría<br/>de cuando estaba en la mina.</i>        | <b>1a</b> <i>Todo oro que se afina<br/>es de más fina valía<br/>porque tiene mejoría<br/>de cuando estaba en la mina.</i>         |
| <b>1b</b> <i>Ansí se apura y refina<br/>el hombre y cobra valor<br/>en la Fragua del Amor.</i>                                   | <b>3b</b> <i>Mas tal oro no se esmalta<br/>ni cobra rica color<br/>455 sin la Fragua del Amor.</i>                                |
| <b>2a</b> <i>El fuego vivo y ardiente<br/>mejor apura el metal<br/>y cuanto más mejor sal<br/>más claro y más excellente.</i>    | <b>3a</b> <i>Cuanto persona más alta<br/>se debe querer más fina<br/>porqu'es de más fina mina<br/>donde no se espera falta.</i>  |
| <b>2b</b> <i>Ansí el vivir presente<br/>se pára mucho mejor<br/>en la Fragua del Amor.</i>                                       | <b>2b</b> <i>Ansí el vivir presente<br/>el se pára mucho mejor<br/>en la Fragua del Amor.</i>                                     |
| <b>3a</b> <i>Cuanto persona más alta<br/>se debe querer más fina<br/>porqu'es de más fina mina<br/>donde no se espera falta.</i> | <b>2a</b> <i>El fuego vivo y ardiente<br/>mejor apura el metal<br/>465 y cuanto más mejor sal<br/>más claro y más excellente.</i> |
| <b>3b</b> <i>Mas tal oro no se esmalta<br/>ni cobra rica color<br/>sin la Fragua del Amor.</i>                                   | <b>1b</b> <i>Ansí se apura y refina<br/>el hombre y cobra valor<br/>en la Fragua del Amor.</i>                                    |

Repare-se que o mote (0) é glosado em três coplas (1, 2 e 3), cada uma delas composta por uma quadra e um terceto, onde cada terno de versos, por norma, repete e desenvolve o tema da quadra anterior em conjugação com o mote dado. Verificamos que as coplas apresentam uma rima perfeita, contudo o sentido dos versos de cada terceto, considerando os significados pela letra dos textos respectivos, estão trocados em relação às quadras com as quais formam cada copla. É evidente que, se considerarmos o sentido metafórico criado no poema, tudo se dispõe poeticamente correcto, porque assim, no cumprimento das rimas, melhor a forma aparente se apresenta.

Claro que a disposição das quadras 1a, 2a e 3a, se pode manter fixa, trocando apenas os tercetos, porém, no nosso experimentar colocámos uma outra ordem: 1a-3b, 3a-2b e 2a-1b, porque pretendemos organizar as estrofes pelo *sentido expresso na letra*. Assim por (x, 1a) ouro, (y, 3a) pessoa e (z, 2a) *fogo vivo e ardente*, **metal** (ouro) e **sal** (melhor pessoa<sup>10</sup>) *mais excelente...* Porque *assim seapura* [homem] e *refina* [ouro] / *o homem* [sujeito] e *cobra valor* [ouro]. E, sobretudo, porque a cantiga confronta (comparando) o refinar do ouro, a partir do minério, com o apuramento do metal, e o tornar fino (refinar) do *homem bruto*, libertando a escória, portanto o sentido do texto da quadra 3a completa-se com o terceto 2b, tal como o sentido de 1a se completa com 3b. E, assim, 2a-1b conjugam em síntese todo o poema.

Mas também é evidente, e também provável pela sobeja ironia do autor, que a cantiga tal como foi impressa, concluindo-se em 3a-3b, se queira referir ao projecto de casamento de Isabel de Portugal e ao dote exigido por Carlos V.

Dispensamos especular com outras explicações sobre estas trocas. Porém, poderia haver (ter havido), nos restantes momentos musicais, no decorrer do processamento da refundição das personagens, a troca da ordenação das estrofes compondo em coplas de diferente composição, como também apresentando variantes na música ou no ritmo musical, tal como sucede com as variantes da rima ao alterar a ordem das estrofes.

O mais certo, ou mais provável, é que a questão estaria resolvida com a música a quatro vozes e a canção repetida o número de vezes que constam da peça, onde, em cada replica (por *quatro vezes*) as estrofes se apresentavam organizadas pelos diferentes modos que atrás apontámos. O que nos leva a pensar, por hipótese, que a música terá sido descartada por *letrados* no acto

---

10 - Dicionario de español: Sal ...Persona o cosa que ameniza o quita aridez y monotonía. Dicionário Espanhol Português: Sal ...graça, chiste, malícia, finura de espírito, vivacidade.

de preparação para a edição impressa da *Copilaçam*. A expressão «*feita pólo autor ao propósito*» na didascália acima transcrita, parece-nos querer confirmar a nossa afirmação. Pensamos que assim como a música desta letra a de muitas outras.

Algo muito semelhante ao que descrevemos sobre o processamento do poema (e por certo da música) *En la fragua del Amor*, já Gil Vicente havia apresentado no Natal de 1511, no *Auto de Sibila Cassandra*, com a cantiga *Muy graciosa es la doncella / cómo es bella y hermosa., também descrita na didascália como uma «cantiga feita e ensoada pelo autor»*. Que não há nada tão belo no *mar* ou no *céu* (marinheiro), nos *vales* ou nas *serras* (pastor), e por ela – Cassandra, *a liberdade de pensamento e sua expressão – a luta é bela e devemos lutar* (digas tu, ó cavaleiro, / que de armas te aprontavas): *si el caballo o las armas o la guerra es tan bella*.<sup>11</sup>

Na acção dramática da peça a produção da *frágua* – como máquina produtora de *mercadoria de Amor* (Erasmus: a fé em Deus, a vontade do indivíduo<sup>12</sup> e pela sua decisão confirmando o seu *livre arbítrio*, hão de permitir a sua mudança, a refundição) ao serviço de Mercúrio e de Júpiter – limita-se à refundição de três personagens, pois, por várias razões dedutíveis a clientela da Corte portuguesa é recusada, possivelmente pela consciência que têm da situação política do momento e da guerra ideológica de que dão conta estar a ser lançada como preparação para enfrentar o Papa Clemente VII.

O primeiro a requisitar os serviços da máquina é o Negro (alma de João III), e note-se como protesta perante a intervenção de superioridade de Júpiter (Carlos V), mas consola-se com a intervenção de Cupido, enquanto Mercúrio é pragmático e envia o Negro para a *frágua*. Contudo a figura do Negro tem várias componentes significativas, sendo as principais: a *alma negra* do rei pelo seu amor à madrasta, depois a própria faceta do negro que pretende ser branco, e a mais importante, a crítica à ideologia de Erasmus apresentada na *Diatribes sobre o livre arbítrio*. Na verdade a transformação do homem na *frágua* não acontece, porque nem a Vontade do homem nem Deus têm tal poder. E se o deus Cupido foi capaz de o fazer *branco como o ovo da galinha*,

11 - Já por nós referido e comentado em 2010, em *Gil Vicente, O Velho da Horta, De Sibila Cassandra à Tragédia da Sepultura*.

12 - É importante referir que sobre esta questão João de Barros escreveu em 1531, *Ropicapnefma*, ou como ele próprio traduz *Mercadoria espiritual*, onde expressa que os principais componentes da alma são a Vontade e o Entendimento, e que no texto se aliam ao Tempo (história, memória) contra a Razão, numa forte crítica à Sandice Erasma (doutrina, pensamento de Erasmo) e ao *erasmismo* (espanhol).

no seu ser o homem é o mesmo, porque é fruto do seu meio físico e social em todo o seu desenvolvimento.

No episódio seguinte da peça, de vara torcida e balança quebrada entra uma velha corcovada e mui torta, é figura alegórica da Justiça, e, no caso, o autor faz questão de pôr a personagem a sublinhar o caso português, pois na expectativa da chegada da nova rainha, a principal virtude cardinal (Justiça distributiva) deverá encontrar forma de se renovar, só o trabalho da frágua de Cupido poderá repor a sua ética, adquirindo uma conduta moral e social digna.

Na forma aparente, o episódio da Justiça refere-se claramente ao caso da sua aplicação pelos tribunais portugueses, à corrupção endógena dos responsáveis pelos departamentos públicos e tribunais. Portanto, para a Justiça se refundir, renovando e purificando o seu ser, só após muito esforço da *máquina* de Erasmo e grande consumo de combustível na frágua. Só então se há de manifestar possível o rejuvenescer e restauro da figura, só depois de uma árdua limpeza, libertando muita escória acumulada, endireitando a vara e consertando a balança. Este episódio é importante por se relacionar com o período político em Portugal, a necessidade de uma reforma na administração da Justiça, então corrupta e viciada em compadrios desde o tempo de el-rei Manuel I. Noutro aspecto, é também importante por se relacionar directamente com o conflito de um episódio da acção dramática de outra peça de Gil Vicente escrita e representada neste mesmo ano de 1525, *Aderência do Paço*.

Neste episódio de *Frágua de Amor*, o público vê a Justiça pedir umas mãos menores e surdez em relação aos rogos dos mais importantes, vê ser retirada a escória pelas Serranas, um par de galinhas e outras aves de pena, um par de perdizes e outros pássaros, duas grandes bolsas de dinheiro. Depois observa a Justiça a sair da frágua como nova e limpa, recuperada, mas ainda temerosa.

Poucos meses mais tarde, na festa de casamento por procuração de Isabel de Portugal com Carlos V, o público assiste à peça *Aderência do Paço* onde é confrontado com a intervenção esclarecida da figura do Amo, o Ratinho João (el-rei João III), que no seu diálogo informa um suposto ingénuo, ou melhor dissimulado, Florisbel (Conselho Real) sobre a situação deplorável de corrupção na Corte, ou pelo menos na administração do Estado, que vem a propósito da necessidade da personagem enviar uma carta a uns maiores e outra ao escrivão da fazenda, sobre a qual pretendaria o mais justo despacho: [Florisbel] *Amo, que chegueis à Corte / com uma carta a uns maiores. // E ou-*



*tra, a um escrivão (725) / da fazenda, meu amigo. Depois de várias tentativas de escapar ao mandado o Amo (o Ratinho João) acaba por dizer: ...a escrivão da fazenda (755) / carta em sosso se manda... / (...) / Marrãs, persuntos, choriços (762) / pêros, um par de cortiços... / Se quer despacho perfeito!... (...) Fica atrás / se não tem brincos da China, alcatifas de Diu... / (...) / Pera o que não tem aderência, / antes indo em pior terra. Ao que responde Florisbel (Conselho Real, Escrivão): Não escrevo..., logo mais (785) / perco a memória de tudo. Ficaré tudo na mesma!*

Na forma aparente do *enredo*, para as almas mais simples, na *clareza da acção dramática*, a peça trataria apenas do caso da Justiça e do Direito nos tribunais portugueses, contudo, no *mythos*, no *sentido oculto* (na *escuridão* observada por Sá de Miranda), Gil Vicente também se refere ao sentido mais geral de Justiça – na perspectiva de Platão – aquela que é virtude cardinal, a Justiça social, na política do governante, na liberdade do cidadão e na sua contribuição para o bem comum através dos impostos, da distribuição da riqueza, no acesso dos cidadãos à condução da governação (democracia), etc.. Este outro sentido (*o oculto*) devem as *almas mais complexas* ler na relação da Justiça com a frágua de Erasmo, pela sua doutrina: *Enquiridion (Manual do Cavaleiro Cristão)*, *Institutio principis christiani, De libero arbitrio diatribe (Discussão sobre o Livre Arbitrio)*. Mas Gil Vicente vai mais além das ideias coetâneas de Erasmo de Roterdão, vai aos modelos clássicos, deixando na peça a seguinte alusão:

Sai a Justiça da frágua muito formosa e direita, e diz:

Justiça *Agora que estou assi  
fermosa e bem aparada  
por nam ir acorcovada,  
que remédio será aqui 555  
que inda estou temORIZADA?*

Copido *Íos mirar al espejo  
de Trajano, mi señora,  
Y veréis cuál vais ahora.  
Porque ouistes buen consejo 560  
íos Justicia en buenhora.*

Cupido conclui o episódio dando à Justiça um *buen consejo*, que se mire no *espejo de Trajano*. Os *espejos* (de príncipes ou cavaleiros) eram um géne-

ro literário de *manuals didáticos*, e estavam em moda na época, tratam sobretudo da educação, comportamento e política dos príncipes (condes, duques, reis, etc.), o *Enquirdion* e o *Institutio principis christiani*, de Erasmo são casos destes, mas também *O Cortesão* de Castiglione, ou *O Príncipe* de Maquiavel, ou o *Relox de príncipes* de António de Guevara.<sup>13</sup> Contudo, Gil Vicente prefere que Cupido envie a Justiça a ler o *espejo de Trajano*, como era então conhecido o discurso de Plínio o Moço (no ano 100) em agradecimento por ter sido nomeado cônsul: o *Panegírico de Trajano*. Trata-se de uma descrição do imperador como o melhor dos príncipes, *optimus princeps*. O texto consta do Livro X das Cartas, e nele podem-se estudar diversos procedimentos do imperador na administração pública, na justiça, na política de impostos, no comércio, etc.. Este último aspecto, da Justiça como virtude cardinal, foi preparado pela personagem logo na sua entrada em cena: *...de novo nos vem (500) / rainha de tanto honor / irmã do emperador (...) que a rainha que esperais / nam pode muito tardar*. Pois no Prólogo da peça, o Peregrino já havia formulado na metáfora do Castelo: *De siete cercas murado: / fé, caridad, las primeras, / esperanza y sus parceras / virtudes de que es cercado / lo guardan de mil maneras*. (10). As parceiras são: justiça, prudência, fortaleza e temperança; as quatro virtudes cardinais.

O sétimo e último episódio, divide-se em duas partes separadas por um intervalo em que o autor estabelece as ligações de destacados portugueses com alguns dos assuntos desenvolvidos na peça, ligações difíceis de restabelecer sem um profundo conhecimento deste período da história de Portugal, mas podemos enunciar os mais importantes: universo cultural dos idílios clássicos, a paixão negra do rei pela madrasta e o seu casamento com Catarina, a ideologia de Erasmo na frágua e na forja, a justiça em Portugal e a justiça social no comportamento do governante, e por fim, os excedentes em fra-des na Europa e a política de preparação para a guerra contra Roma e o Papa, onde esta situação de guerra constitui o tema em subtexto do último episódio.

O último episódio é portanto, o do Frade numa figuração de Lutero, estendida aos frades luteranos e derivados (ainda não classificados de protes-

---

13 - Estas últimas obras, de Maquiavel e de Guevara, ainda não tinham sido publicadas. Contudo o livro de António de Guevara terá sido iniciado em 1518, com o autor acompanhando o imperador Carlos V. Guevara frequentou a Corte dos Reis Católicos, acompanhou a ascensão dos flamengos em Espanha, esteve do lado de Carlos no conflito das *Comunidades de Castela* e, a partir de 1523 passou a pregador da sua capela. *Em Corte, Poder e utopia: o Relox de Príncipes...*, de Ana Isabel Buescu, UNL. *Estudos Humanísticos* n.º 8, 2009.

tantes), que na Alemanha se juntam aos senhores feudais contra as revoltas populares dos camponeses e demais ofícios, muitos deles atraíndo as suas convicções e contradizendo as pregações entre os revoltados.

Assim, o Frade que anda fora de mosteiro, foi antes carpinteiro, mero malhadeiro, mas antes ainda foi azemel, que neste caso não quer dizer almoceve, mas apenas *condutor de azémolas*, com sentido depreciativo para significar na metáfora líder de bestas de carga, néscios e pessoas estúpidas (tal como Lutero via os camponeses), porém agora quer ser refundido como leigo, mais propriamente fidalgo frequentando o Paço como Vasco de Fóis, Pero Moniz ou Álvaro Coutinho, o Marechal. Note-se que o interlocutor dele é Cupido, reconhecendo o Frade ser seu vassalo (no caso mentor), e a quem ainda obedece – pois em Janeiro de 1525 ainda não chegou a Gil Vicente a publicação *Sobre livre arbítrio* de Lutero, contestando as posições de Erasmo – procurando por autorização (da Dieta de Nuremberg de 1524, suspendendo o édito de Worms de 1521).

Ao concluir o *Enquiridion* Erasmo, dirigindo-se ao leitor (um facto importante para a tradução), havia escrito: *monachus non est pietas – o monacato não é devoção (piedade)* – com o sentido de que o apego ao convento, o monaquismo, não se concretiza num sentimento do dever para com deus, pátria e família, de amor ao próximo, de afecto ou piedade, isto é, o pleno ingresso na vida monástica, o monacato, não faz do monge um ser devoto (pio); ou, *o hábito não faz o monge*. Pois, em resumo de grande parte do seu livro, e escrevendo nele as últimas palavras que concluem o *Enquiridion*, assim se dirige Erasmo ao seu amigo: ***Monachus non est pietas, senão um modo de vida que se sente bem ou mal de acordo com a disposição física ou psicológica de cada um. De minha parte, não to aconselho nem to desaconselho...***

A expressão latina *monachus non est pietas*, e sobretudo a ideia expressa, tornou-se célebre e foi repetida em diversas situações e até em textos alheios, atingindo o auge com alguns dos diálogos dos *Colóquios*<sup>14</sup> (Erasmo). E Gil Vicente, no último episódio de *Frágua*, figura na ***acção dramática***, não “apenas” a expressão latina, mas a ideia expressa por Erasmo na sua totalidade, porém, como será evidente, este é apenas um dos aspectos da inter-

---

14 - Um comentário: os *Colóquios* de Erasmo são constituídos por curtas historietas construídas em forma de diálogo, pretendendo ser didácticas com o objectivo de formação moral e cristã do ser simples ou mediano. Comparar os diálogos de Erasmo, os *Colóquios*, com os *diálogos didácticos* de Platão – em geral, todas as suas obras do filósofo grego são diálogos didácticos – não só é absurdo como demonstra uma enorme incompreensão das obras de Platão.

venção da personagem do Frade: confronta-se a perspectiva de Cupido (Erasmus no *Enquiridion*) e, para a bem figurar, o Frade diz que teve *outros modos de vida* (azemel, carpinteiro), e *de mero malhadeiro / me fui fazer de coroa*, (...) **conselhou-me um meu amigo** / *que fosse frade e fi-lo assi / de Rui Pires frei Rodrigo (...) e estou assi frade agora / porém fora de mosteiro.*

Ainda assim, lembramos que todo o texto do *Enquiridion* de Erasmo é directamente dirigido a **um seu amigo** (só supostamente com existência real, ou mais convictamente, dirigindo-se pessoalmente a cada leitor) iniciando desde logo o autor um **prólogo a um seu amigo**:

*Meu estimado irmão no Senhor, pediste-me com insistência que te desse instrução por escrito sobre **um modo de vida** que te permitisse alcançar um espírito aceitável a Cristo...*

De salientar que a figura na personagem do Frade, Lutero (que no início, na esteira de Erasmo, também lutava pela reforma da Igreja: *que por ser vosso vassalo / o faço, ainda que calo*), em 1524 está já *fora de mosteiro*, assim como a sua companheira Catarina Von Bora (mulher de família nobre), que em Abril de 1523 escapara do cativo no Convento com outras freiras, ajudada por Lutero, pois esta é em *Frágua de Amor* a desejada mulher a que o Frade se refere, o casamento sucederá neste ano de 1525.

Contudo, além dos dados da identificação e dos pretensos desejos da figura que são afirmados pelo Frade no momento de entrar na frágua, a questão fundamental do episódio (como da peça), é a necessidade que Carlos V tem de tropas para invadir a Itália pelo Norte na guerra contra o Papa e ao rei de França. Assim, dada a enorme quantidade de frades existentes na Alemanha e em toda a Europa, a proposta de Gil Vicente é a sua refundição como lansquenets (mercenários alemães). A questão está claramente expressa na resposta à pergunta de Cupido: *Por qué no quereis ser fraile?*

Cupido *Por qué no queréis ser fraile?*  
 Frade *Porque meu saber nam erra  
 somos mais frades qu'a terra  
 sem conto na cristandade* 595  
*sem servirmos nunca em guerra.*

*E haviam mister refundidos  
 ao menos três partes deles  
 em leigos e arneses neles  
 e mui bem aprecebidos* 600  
*entam a mouros co eles.*

Leigos, bem armados e equipados os frades refundidos estarão em condições de servir na guerra, assim a licença superior bastante para a entrada na frágua há de servir para mais sete mil.

Copido	<i>Traéis licencia fray fonil?</i>	690
Frade	<i>Trago senhor a bastante assinada mui galante pera mi e sete mil que virão daqui avante.</i>	

A guerra entre a França e o Império prossegue constante em 1524, agora decorrendo entre a Provença e o Norte de Itália: em final de Junho as tropas imperiais (Espanha e mercenários alemães) em conjunto com as do duque Carlos III de Bourbon, aliado de Carlos V, ocupam a Provença, em Agosto conquistam Aix e depois, sitiaram e bombardeiam Marselha. Em contrapartida no final de Setembro o rei Francisco I de França invade a Itália pelo Norte, reconquistando Milão em 29 de Outubro o que leva as tropas de Carlos V e do duque de Bourbon a abandonarem o cerco a Marselha e avançarem para Itália em direcção a Milão. Esta situação reflecte-se sobretudo no *Auto da Feira* e, nele, o autor figura a preparação da aliança de Francisco I com o Papa Clemente VII,<sup>15</sup> uma aliança da França com Roma (Estado Pontifício), só anunciada em Novembro mas de facto só concluída em Janeiro de 1525. Nesta conjuntura política de guerra acesa, em 25 de Dezembro, o Papa faz a abertura solene do já amplamente anunciado ano do Jubileu (25 em 25 anos), o Ano Santo de 1525, pelo “ano do nascimento”, isto é, com início em 25 de Dezembro de 1524.

[Frade] *Porque meu saber nam erra, / somos mais frades qu'a terra / (...) / sem servirmos nunca em guerra. // E haviam mister refundidos, / ao menos três partes deles / em leigos, e arneses neles, / e mui bem aprecebidos, / entam, a mouros co eles.* Refundidos como mercenários luteranos (os lansquenets) estarão a ser preparados para invadir a Itália, mas em termos legais, pelo *édito de Worms*<sup>16</sup> continuariam perseguidos pelo Império, havia que resolver a situação, [Cupido] *traedme vos provisión* [disposição, ordem] / *de vueso superior...* Assim, no início de 1524, a terceira dieta de Nuremberg, ratifi-

15 - O confronto entre os exércitos imperiais e os franceses vai suceder em Pavia, em Fevereiro de 1525, com a derrota da França e a prisão do rei Francisco I.

16 - Decreto do imperador Carlos V, de 25 de Maio de 1521, declarando Lutero fugitivo, proibindo a sua doutrina, perseguindo e penalizando os seus seguidores.

ca o édito de Worms, todavia, com algumas cedências ao imperador, estabelecendo a não aplicação do édito de Worms, apenas numa política de tolerância e num acordo entre Carlos V e os príncipes luteranos, pois o imperador necessitava dos lansquenetes para a guerra. Este acordo está figurado na *licença (a bastante)* a que se refere Gil Vicente no texto da peça: [Cupido] *Traéis licencia fray fonil?* (690) / [Frade] *Trago senhor a bastante / assinada mui galante / pera mi e sete mil / que virão daqui avante*. Apesar de tudo, em 1526, após a formação da liga de Cognac em Maio, o acordo de Nuremberg foi considerado insuficiente.<sup>17</sup>

## INTERVENÇÃO DA CENSURA DE QUINHENTOS

A peça *Frágua de Amor* chegou-nos na *Copilaçam* brutalmente danificada desde a sua didascália inicial, com a intervenção da Censura logo na edição de 1562, porém, tal como aconteceu com o *Auto da Alma* e *Exortação da Guerra*, não perdeu o conjunto do seu todo, embora apresente manchas de maiores ou menores rupturas. É importante assinalar e recordar a realidade da acção da Censura na *Copilaçam de 1562*.

Em *Frágua de Amor*, entre muitos outros cortes, destaca-se que logo no prólogo, entre os versos 19 e 24, foram suprimidas duas ou mais coplas (vinte ou mais versos) e nessa sequência, muito pontualmente, cortados vários versos. Na sequência dessa intervenção, certamente que entre os versos 19 e 29 foi introduzida a copla 3 (versos 20 a 28) em substituição de três coplas eliminadas que teriam correspondido a três das torres enunciadas na copla 2, e que tratariam de *valores* desenvolvidos por Erasmo no *Manual do Cavaleiro Cristão (Enquiridion)* ou em *A Educação de um Príncipe Cristão*.

Note-se que, na primeira copla, o autor desenvolvendo a metáfora do Castelo refere-se às sete cercas de muralha (as sete virtudes), na segunda copla (a partir do verso 11) introduz as quatro torres, *muy perhechas*, mas a seguir ao verso 19 foi suprimido um verso a rimar com *almenas* e *buenas*. Os versos seguintes, do 20 ao 28 (que supostamente referem virtudes da Cavalaria: linhagem, gravidade, liberalidade e sabedoria), são contraditórios com o texto que se segue do autor da peça, na fala do Peregrino, quando este diz

---

17 - Um acordo mais vasto só foi alcançado na dieta de Spira em Agosto de 1526, foi então declarado que o édito de Worms não seria válido, os senhores dos Estados feudais tinham a liberdade de seguir em seu Estado a sua religião. Permitindo assim a invasão de Itália pelos lansquenetes (mercenários luteranos) no início de 1527.

que a torre mais alta – uma quinta torre – é a Bondade (*La más alta es la bondad*) e, na estrofe complementar da copla enumera mais quatro virtudes (honestidade, devoção, razão e santidade) dos componentes dessa quinta torre, do verso 25 ao 28 (todavia, a seguir faltaria mais um verso, a rimar com *devoción* e *razón*). A intervenção da Censura de quinhentos torna-se evidente, porque depois, na copla seguinte, do verso 29 ao 38, o autor, de facto Gil Vicente, trata uma das torres (porventura a única que restou), a torre de Menagem – *su torre del homenaje* – e quando o Peregrino termina a construção do *Castelo de metáforas* na copla composta pelos versos do 39 ao 47 – faltando ainda mais um verso censurado a seguir, de rima com *terrible* e *possible* – o autor completa o Castelo referindo-se ao seu fosso –*la cava em suma grandeza* – e conclui adjectivando o Castelo.

Portanto, foram suprimidas pela Censura três torres do Castelo, pois que, se para cada torre Gil Vicente escreveu uma copla, como acontece com a *torre de menagem*, então foram suprimidas três coplas (trinta versos) e acrescentada uma copla de nove versos (20 a 28), e os quatro versos que iniciam copla 3: *La una es...* (20) / *y la otra...* / *otra...* / *la otra sabedoria*, não são mais que uma muito curta e fraca substituição dos versos suprimidos; depois a torre mais alta – no verso: *La más alta es la bondad* – se saiu da pena de Gil Vicente, os versos que se lhe seguem são também substitutos toscos que pretendem completar as virtudes da rainha Catarina, pela imagem de um rei ideal em 1560, porque para além desta (torre da Bondade) e da *torre de menagem (homenaje)* faltariam ainda outras duas torres para perfazer as quatro.

O pretexto da Censura de quinhentos poderá ter sido a identificação nos versos do autor de qualquer referência aos ideais do militante *Cavaleiro Cristão*, expressos no *Manual*, a publicação de Erasmo de 1503, o *Enquiridion*, daí a rasura e a substituição que referimos, curta e tosca, com os versos enumerando nove virtudes ideais para um bom governante.

Copla 2

(Peregrino) *Diz que tiene y bien hermosas  
cuatro torres muy derechas  
fuertes lindas tan graciosas  
que sobran todas las cosas  
que en el mundo fueron hechas.* 15

*Estas cuatro muy perhechas  
torres con cubos y almenas*

- y todas cuatro tan buenas  
que no pueden ser deshechas.  
[ xxx ... enas]*
- Copla 3
- |  |    |
|--|----|
| <i>La una es genelosía<br/>y la otra gravedad<br/>otra liberalidad<br/>la otra sabedoría.<br/><b>La más alta es la bondad</b></i>  | 20 |
| <i>Las puertas de honestidad<br/>Las llaves de devoción<br/>Los petrechos de razón<br/>Las armas de santidad.<br/>[ xxx... ón]</i> | 25 |
- Copla 4
- |  |    |
|--|----|
| <i>Dicen que es tan bien fundada<br/><b>su torre del homenaje</b><br/>tan noblemente labrada<br/>con piedra de tal linaje<br/>que primero fue sagrada.</i> | 30 |
| <i>Y que de dentro es forrada<br/>de muy santos pensamientos<br/>y que tiene los cimientos<br/>para siempre ser loada<br/>por muchos merecimientos.</i>    | 35 |
- Copla 5
- |   |    |
|---|----|
| <i>La cava en suma grandeza<br/>y profunda en descripción.<br/>Y dicen que a Salamón<br/>ni Dios ni la naturaleza<br/>no le dio más perfección.</i> | 40 |
| <i>Castillo sin división<br/>gracioso, fuerte, terrible<br/>hermoso cuanto es posible<br/>dichoso cuanto es razón.<br/>[ xxx... ible]</i>           | 45 |



Note-se que, nos versos atrás, as duas estrofes de cada copla – como noutras situações da peça – estão ligadas pela rima: o primeiro verso da segunda estrofe de cada copla, rima com o último verso da estrofe anterior.

Outras intervenções da Inquisição no próprio texto da peça serão bem mais difíceis de identificar, mas a supressão ou alteração da didascália de cada peça é quase sistemática ao longo de toda a *Copilaçam* (1562).

## SEMELHANÇAS ESTRUTURAIS COM OUTRAS PEÇAS

*Frágua de Amor* é uma peça complexa, com uma estrutura muito semelhante a *Alma* onde os segmentos do canto que dividem os episódios aparentemente também não teriam sido censurados (perderam-se) ao contrário do que aconteceu em *Exortação*, onde tais intervenções terão sido suprimidas, assim referindo apenas as peças do mesmo carácter de complexidade de que já apresentámos a análise em publicações de 2008 e 2013. *Frágua*, como aquelas peças, está dividida em duas partes, onde a primeira, mediante certa ironia, se configura em forma de *idílio clássico* e, na segunda parte, a representação do drama concretiza-se – pelas armas de Cupido no *idílio*: o fogo – num ostentoso e muito bem forjado *espectáculo renascentista*. Um espectáculo que, em geral, a *crítica tradicional* (vicentista) tem considerado de carácter medieval, muito embora as *máquinas de teatro* sejam também um produto do renascimento, desde as máquinas de Brunelleschi aos objectos mecânicos das festas organizadas por Leonardo da Vinci, como os espectáculos criados para os *príncipes* italianos e ibéricos daquela época.

O espectáculo de teatro renascentista, na sua generalidade, estaria apontado na didascália da peça pelo autor muito sumariamente – como estaria em *Alma*, ou em *Exortação*, etc., em *Frágua de Amor*, – antecedendo o seu início e, antes do texto dos diálogos das personagens da peça. Lamentavelmente essa didascália inicial foi substituída na *Copilaçam* de 1562, classificando a peça como uma tragicomédia, numa substituição que se comprova pelo texto que menciona o rei como: **rei de gloriosa memória dom João, o terceiro deste nome**.

*Tragicomédia representada na festa do desposório do muito poderoso e católico rei de gloriosa memória dom João, o terceiro deste nome, com*

*a sereníssima rainha dona Catarina nossa senhora, em sua ausência, na cidade de Évora, na era de Cristo nosso senhor de 1525.*

*A qual tragicomédia é chamada Frágua de Amor.*

*E o castelo de que aqui se fala é por metáfora, porque se toma castelo por Catarina.*

Em qualquer caso, o espectáculo seria composto por *objectos* únicos de grande riqueza aparente e forte ostentação, com ou sem mecanismos, funcionando em interacção coreográfica e musical com as personagens ricas em figurinos e adereços, cantores ou dançarinos, com recitação, investidas mágicas, ou qualquer declamação com impacto de novidade perante o público.

A riqueza e o poder do som impõem-se ao espectador integrando-o no momento (*dominando-o* – naqueles *anáis magnéticos* – como descreve Platão no *Íon*), enquanto o visual assume o carácter de impressionar e reter a atenção do público de um modo mais consciente.

## SOBRE O SUPORTE CULTURAL

Como temos referido noutras publicações, supomos que, entre Novembro de 1522 e os primeiros meses de 1523, se terão desenvolvido na Corte portuguesa – nos célebres serões da Corte – diversas intervenções culturais que teriam ultrapassado os temas mais comuns e habituais na Corte de Manuel I, os da antiguidade grega e romana (as epopeias, as tragédias e comédias, as mitologias clássicas), ou dos inovadores (*cousa nova*) italianos (Dante, Boccaccio, Petrarca) e, na sequência destes últimos, enveredando por outros temas que então se apresentavam mais em moda: do domínio pessoal do poeta (indivíduo humano), do seu sentir, sentimentos e confrontos amorosos, enredos patéticos, laudatórios, elegíacos, líricos, etc.; temas tais como: as *Bucólicas* de Virgílio, os *Idílios* de Teócrito, Mosco, mas também a *Arcádia* de Jacob Sannazaro, bem como outras obras de autores italianos coetâneos, poemas em folhas impressas ou cancioneiros manuscritos que chegavam à Corte portuguesa através de embaixadores, mercadores, etc., ou mesmo livros impressos adquiridos nas feiras de Medina del Campo, Anvers (Antuérpia), ou outras. Também referimos que, durante o período de meses atrás referido, estive em Portugal, de visita a seu irmão Pedro Laso de la Vega (ex-comunero de Castela, exilado), frequentando os serões da Corte portuguesa, o jovem

Garcilaso de la Vega – soldado da Guarda Real de Carlos V, nobre cortesão, mas ainda aprendiz de poeta (na verdade ainda um desconhecido como tal) – e, se Sá de Miranda ainda não tinha partido para Itália, estes serões terão contribuído em muito para o incentivar na sua vontade de partir.

Esta actividade cultural, na qual Gil Vicente teve por certo uma intervenção qualificada e participativa – nas suas funções de mestre de cerimónias e de retórica das (re)apresentações – na programação e animação de *colóquios* que terão tido forte influência em Bernardim Ribeiro. Entretanto, o dramaturgo introduz nas suas peças, algo desse *universo cultural* que chegou a fazer moda na Corte portuguesa, reflectindo o gosto do seu público quase sempre de uma forma crítica, chegando ao sarcasmo, como em *Pastoril Português* (1523), ou formalizando uma crítica mais subtil como ainda em *Vida do Paço* (1524), ou formulando uma sátira em idílio encomiástico à actividade dos médicos de el-rei, como em *Físicos* (1524), ou ainda recriando os idílios como ponto de partida e motivação do espectáculo renascentista, enquadrando-os na acção dramática da sua peça, como em *Frágua de Amor* (1525), ou mesmo assumindo esse *universo cultural*, o universo pastoril da Arcádia clássica, na concepção do seu próprio trabalho, como acontecerá com *Aderência do Paço* (1525).

Uma referência a *Lamentaciones de amores* de Garcí Sanchez num dos versos, *Oh lágrimas de mi consuelo*, faz parte do *universo cultural* coetâneo, a obra teria influenciado grandemente o poeta Garcilaso de la Vega, como referimos quando tratámos da peça *Vida do Paço*,<sup>18</sup> e deve ter sido discutida e comentada, quando da sua presença na Corte portuguesa.

Assim, em *Frágua de Amor*, o panorama de fundo para iniciar a peça, define-se em cenário de *idílio clássico* (grego, helenista), e constitui, para o autor e para o seu meio sócio cultural – a Corte portuguesa, – o modelo mais apropriado para formular o *enredo* em conformidade com o *mythos* criado e já estabelecido como orientação, pois, se no *enredo* se refere ao carácter da educação de Catarina e à *visita* de Cupido (Erasmus) ao imperador, no *mythos* refere-se à manifesta atitude de Carlos V (Júpiter) de integrar e utilizar a doutrina e as ideias de Erasmus (Cupido), em seu proveito e do Império, na luta ideológica contra a Igreja de Roma em confronto com o Papa Clemente VII. A referência a uma formal e aparente aderência do imperador ao reformismo de Erasmus está bem explícito na peça pelo clima de idílio gerado em Espa-

---

18 - Gil Vicente, *Vida do Paço...* (2017).

nha por Cupido (Erasmus), que após a conquista de Catarina: *Y obrado este labor* (210) / *por parte de Portugal / visitó el emperador...*

A luta política de Carlos V em confronto com Roma, isto é, a guerra na frente ideológica é expressa por Gil Vicente pela imagem inversa – *reflexo no espelho* – na acção de Cupido (*correo mayor / y ambaxador principal*) perante o imperador obtendo os resultados próprios de um idílio:

*Hizo buenas maravillas* (215) / *renovó los corazones / abatió openiones / hizo amores de rencillas, / de las discordias canciones. // De los enojos deseos / de los males esperanzas / de las iras concordanzas / y de los respectos feos / muy graciosas mudanzas.*

O lugar da acção dramática da peça formaliza-se na *Espanha imperial* (incluindo os domínios em Itália, efectivos e desejados) como sede do *Sacro Império*, idealizada como paraíso idílico, um lugar imaginário criado em função da acção da peça, um lugar ameno propício ao amor, para onde desce Cupido e, depois Vénus em procura de seu filho (caracterizando o lugar, e a acção, pela alusão ao texto do idílio *Eros fugitivo* de Mosco). O Peregrino está em Roma na capital do Sacro Império e, como tal – como os romanos – *imita* os melhores no género (idílico) grego para o tipo de situação criada na peça que vai apresentar.

Costa Ramalho assinalou a alusão à peça ao *Eros fugitivo*, o idílio onde se pode ler: *Cipris [Vénus] llamaba en alta voz a su hijo Eros [Cupido]: “Si alguien ha visto a Eros vagando por los caminos, sepa que el fugitivo es mío; tendrá una recompensa quien me indique su paradero.<sup>19</sup> (...) “Ese niño está marcado con señales numerosas, y le reconocerías entre veinte más. No es blanco de cuerpo, sino semejante al fuego; sus ojos son agudos y llameantes; su espíritu es astuto, pero sus palabras son dulces. No piensa lo que dice, y su voz es como miel; pero, cuando se irrita, su espíritu es cruel y está lleno de fraudes. No dice nada de verdad el niño astuto, y juega cruelmente...<sup>20</sup>* Como se pode verificar Cupido é descrito como bem capaz de um comportamento pérfido e, na frágua, *está tudo banhado em fogo*, tal como diz o final de *Eros fugitivo*.

19 - A recompensa pedida a Vénus em *Frágua de Amor*, serve para o público (e leitor) identificar exactamente o texto de *Eros fugitivo* de Mosco.

20 - O sublinhado é nosso. Trecho extraído da tradução castelhana dos *Idílios* de Mosco, de tradutor não identificado. Amplamente divulgado na Internet em diversos formatos, tal como o apresentámos no início desta publicação.

Em tradução a partir do latim, como consta de “*As Obras de Gil Vicente*”, TEC-FLUL, INCM, 2002, direcção de José Camões:

«Mosco – *O Amor fugitivo*

Cípris chamava em alta grita o Amor, seu filho:

“Se alguém nas encruzilhadas viu o Amor vagueando,  
é meu fugitivo, quem o denunciar terá um prémio,  
será teu salário o beijo de Cípris; e, se o trouxeres,  
não será o beijo seco, mas terás, Ó desconhecido, algo  
mais. É o menino inconfundível: em vinte que sejam reconhecê-lo-ás.  
A pele não é branca, mas da cor do fogo; e seus olhos  
penetrantes lançam chamas; mau o coração, doce a fala,  
uma coisa pensa e outra diz; como o mel a sua voz,  
mas como fel a sua mente, selvagem, enganador,  
nunca fala verdade, criança travessa, de jogos cruéis.  
Belas tranças na cabeça, sem vergonha a face.  
Tem as mãos pequenas, mas atiram longe,  
atiram até o Aqueronte e o palácio do Hades.  
Tem o corpo nu, mas a mente bem protegida.  
Alado como um pássaro, voa para um e para outro,  
para homens ou mulheres, e poisa nas suas entranhas.  
Tem um arco minúsculo, mas sobre o arco uma seta;  
e a seta é pequena, mas atinge o céu.  
E às costas uma aljavazinha de ouro, e dentro dela  
as flechas aguçadas, com que muitas vezes a mim própria fere.  
Tudo isto é cruel, muito mais a sua tocha.  
É um pequeno facho, mas inflama o próprio sol.  
Se tu o agarrares, prende-o e trá-lo sem compaixão.  
E se o vires chorando, tem cuidado não te engane.  
E se ele rir, tu arrasta-o. E se quiser beijar-te,  
foge. É mau o seu beijo e os seus lábios são veneno.  
E se disser: «pega, ofereço-te as minhas armas»,  
não lhe toques, são pérfidos presentes. Está tudo banhado em fogo.”»

A *alusão a Eros fugitivo* – Vénus procurando o seu filho Cupido (Amor), que andarรก perdido – tem como principal serviço na peça, o de estabelecer a ligação entre o universo idílico encomiástico, dirigido a Catarina de Habsburgo, e a segunda parte da peça (o espectáculo com Cupido, capitão da frágua, *ele é da cor do fogo, os seus olhos lançam chamas*), como também a de servir de apontador às personagens de Vénus (Leonor de Habsburgo) e do Negro (el-rei João III) seu filho (enteado), pois, note-se que a descrição de Eros por Cípris tem alguma semelhança, quase em paridade, com a caracteri-

zação socializada do negro na época<sup>21</sup> e, e em todo o idílio (*Eros fugitivo*), o sentido expresso por Cípris (Vénus) sobre Eros (Cupido) em confronto com a peça de Gil Vicente onde, inversamente, está em plena contradição com a identificação de Cupido por Vénus – pela qualidade das acções – pelo carácter da cena de sofrimento de Vénus pela perda de seu Amor – o filho, – na maior dor de Vénus, porque ele é jovem e a poderá esquecer, mas ela jamais o esquecerá, como ainda, e sobretudo, pelas *buenas maravillas que hizo* Cupido em *Frágua de Amor*, extensamente descritas pelo Peregrino.

Contudo, a versão de Cípris (Vénus) descrevendo Eros (Cupido), no idílio de Mosco, corresponde quase exactamente, através da sua alusão, ao que Gil Vicente pretende transmitir ao público sobre o que considera que estão fazendo à doutrina de Erasmo (entre outras) tal como seria caracterizado o negro: *No dice nada de verdad el niño astuto*, corresponde portanto, não ao Cupido da peça, mas a Eros do idílio e ao enteado de Leonor de Habsburgo na figura do Negro. Mais uma vez verdade e mentira se conjugam, como Constança em *Índia* na sua intervenção (entre muitos outros exemplos de ironia do autor), exactamente pelas mesmas palavras.

Com a entrada de Vénus o episódio passa da felicidade alcançada por intermédio de Cupido para a *dor de amor* de Vénus (Leonor) pelo seu filho (enteado João III) – também *de amor perdido* por sua madrasta – *desaparecido* aos olhos de sua mãe. Nesta sequência o episódio não constitui (apenas) a alusão ao *Eros fugitivo* de Mosco, evoca também, pela dor de amor e mais pelo remédio proposto, o idílio XI de Teócrito, *O Ciclope* – pela necessidade do canto – pelo que Polifemo terá de cantar para resolver a sua dor de amor por Galateia, a fugitiva (sendo ela *mais branca que coalhada*). Podemos ler o idílio que começa pelas seguintes palavras (usamos uma tradução em italiano que apresentamos traduzindo para português):

Nessun farmaco c'è contro l'amore, / Nicia, né unguento o polvere, mi pare, / se non le Pieridi. (*Contra o amor não há remédio nenhum Nicias; nem unguento nem pó, me parece, senão o canto das musas*).

Assim como no idílio de Teócrito, na peça de Gil Vicente, perante a extrema dor de Vénus confrontada com a fuga de Amor, oferecendo uma recompensa que lhe foi pedida, em retribuição por informações sobre seu filho

21 - Na época, como nas obras de Gil Vicente, a caracterização e a convivência com os negros não tinha nem carácter nem componentes racistas, embora tenha havido casos de mau tratamento dos servidores (escravos, negros ou brancos, berberes, turcos e eslavos). No caso das peças de Gil Vicente, a maioria das personagens do Negro, não são negros. O autor figura um negro *de facto* em *Nau de Amores*. As personagens Negro servem intenções e desígnios de significado, conteúdo e forma bem como a exploração cômica da linguagem como forma de provocar o riso.

que anda perdido, tanto o Peregrino como o Romeiro lhe propõem que ela própria cante, pois ela é senhora das musas (músicas) e de Orfeu. Só a música do seu canto poderá dar remédio à sua dor!

O contraste e simetria dos enredos, do idílio de Teócrito e daquele criado por Gil Vicente com Vénus e Cupido, são quase perfeitos: Polifemo sofre de amor pela fugitiva Galateia, *branca como coalhada*, e inversamente, em *Frágua* é Vénus quem sofre de amor pelo seu filho fugitivo, no caso o enteado que se apresentará negro e, também de modo inverso, o Negro morre de amor por ela, querendo fazer-se *branco como ovo de galinha*. O que têm em comum é (a *sofridão de amor*) o sofrimento amoroso e, como Polifemo, o Negro vai cantar seguindo a terapêutica para essa dor, remédio aconselhado a Vénus pelo Peregrino e pelo Romeiro, e a canção glosa a famosa *Bela mal maridada* que, como se torna evidente pela letra da cantiga no contexto do episódio da acção da peça, se refere a Leonor de Habsburgo.

*Le bella mal maruvada  
de linde que a mi vê  
vejo-ta trisse nojara  
dize tu razão puru quê.*

*A mi cuida que doromia                    275  
quando ma foram cassá  
se cordaro a mi jazia  
esse nunca a mi lembrá*

*le bele mal maruvada                    280  
nam sei quem casá a mi  
mia marido nam vale nada  
mi sabe razão puru quê.*

Portanto, a curta *imitação* realizada por Gil Vicente em *Frágua de Amor* não está, *de facto*, somente recriada a partir do texto de *Eros fugitivo*, porque além da *ideia* que serve de referência e que constitui no seu conjunto uma *alusão*, com o sentido de provocar no público a evocação do conteúdo do texto do referido idílio de Mosco, também no que respeita à descrição que Vénus faz de Cupido, servindo outros objectivos na peça de Gil Vicente.

Porém, como referimos antes, também o *Ciclope* – um idílio de Teócrito – serve de algum modo o entrelaçar da trama na acção, contribuindo para os diálogos da peça, mais directamente com a *ideia* (mais erudita) do *remédio para a dor de amor* de Vénus. Podemos então concluir que aquilo que o dra-

maturgo construiu para acção inicial da peça, incluindo um prólogo como primeiro episódio, foi uma configuração em sequência de diálogos *à maneira grega*, imitativa, formalizada por uma das *formas genéricas* do teatro grego antigo (*imitado* pelos romanos), adoptando a caracterização das *figuras* ausentes, por um ou mais discursos narrativos realizados como descrição na forma de diálogo, onde um ou outro protagonista informa as outras personagens, em réplicas progressivas, sobre uma *acção dramática* que nunca sucede em cena, mas que é dada a conhecer (descrita) pelo teor dos diálogos, independentemente dos idílios de que se serve como alusões eruditas que completam e enriquecem os significados nos diálogos.

A identificação da *alma negra* – num proibido amor “incestuoso” pela sua madrasta, – de el-rei João III com a personagem Negro, além do que já referimos, aparece bastante mais explícita noutros pormenores: o Negro vem lá de Tordesilhas onde, em Agosto de 1524, se realizou o tratado de casamento entre João III e Catarina de Habsburgo, razão para o seu desejo de embriaguês (liberdade do Negro) – *que as uvas estão já maduras, já vindimaram tudo, tudo* – talvez numa referência ao *Auto dos Físicos* (cantiga final) e, na mesma sequência dos amores do Negro (Clérigo, em *Físicos*), *cativo como galinha* por Vénus (Branca de Nisa, em *Físicos*) amor que, como em *Físicos*, não se figura correspondido da parte dela e, cujas declarações por parte do Clérigo eram consideradas por Branca de Nisa como perfídia da parte dele. Os avanços do Negro são fortes na declaração que faz a Vénus: *Senhora quem te frutasse / por quatro dias, não mais, / e logo a morte me matasse, / que mais o dia não durasse / pela vida que vós me dais.*

Vénus	<i>Prieto vienes de Castilla?</i>	250
Negro	<i>Poru que puruguntá bós esso? Mi bem lá de Tordesilla que tem bós de ver co esso qu'eu bai Castilla qu'eu bem Castilla?</i>	
Vénus	<i>Y qué nueva hay allá?</i>	255
Negro	<i>Nova que uba já maduro já vindimai turo turo. Tordesilla tanto vinha a mi faratai puro vida minha lá é tera mui seguro.</i>	260



Vénus *En viñas te hablo yo?*  
 Negro *Pôs en quê minha condessa  
 que inda que negro só  
 bosso oio é tam trabessa  
 tam preta que me mató.* 265

*Senhora quem te frutasse  
 poro quatro dia nô más  
 e logo morte me matasse  
 que más o dia nam durasse  
 polo vida que bosso me dás.* 270

Continuando nas suas declarações, pelo seu amor a Vénus, o Negro garante-lhe que tudo o que for capaz de roubar será logo dela. Então se for dinheiro, melhor: *Se pode furutá rinheiro, / corpo re Reos, esse si, / nunca guardai para mi* (305) / *bossa é toro inteiro.*

Contudo, em *Frágua de Amor*, Vénus – como Branca de Nisa – também se descarta da relação amorosa, afirmando que não entende o Negro.

Vénus ***Niegro no t’entiendo cosa...**  
 Eres ya cristiano? Di.*  
 Negro *Furunando chama a mi  
 e a bós chama foromosa.* 310

Vénus *Di ahora el Crieleisón.*  
 Negro *De mutto boa vontare  
 \*[ xxx... verso censurado ]  
 pato nosso é mutto bom.*

Como constatámos a primeira parte da peça inicia-se com um idílio encomiástico do Peregrino dirigido a Catarina, porém, o *lugar* da acção não é descrito, porque o cenário, ou melhor, o *espaço dramático* configurado no plástico, deverá ser criado em conformidade com a empatia gerada pelo texto dos diálogos, como um *lugar ameno* – num lugar imaginário em Castela, – onde sucedem os encontros sucessivos do Peregrino, primeiro com o Romeiro e, logo a seguir, o cruzamento destes com Vénus, pois o Romeiro (Francisco I de França) vem do norte de Itália para Portugal e Vénus (Leonor de Habsburgo) vai de Portugal para o Sul de França, supostamente ao encontro do proposto noivo, ainda o duque Carlos III de Bourbon. E, depois há de se

dar o encontro – também naquele lugar ameno – de Vénus com o Negro (alma negra de João III) que de Tordesilhas se dirige para Portugal.

No contexto do primeiro episódio da peça, Cupido é apresentado como o herói que, ao serviço do noivo, proporciona a união do casal sem qualquer esforço de uma conquista, como uma dádiva divina.

Esta forma de colocar o Peregrino no Centro do Império (Sacro Império Romano Germânico) na forma de uma Roma imperial (sugerindo *imitatio*), é demasiado importante para uma melhor compreensão do *mythos* (e da *saga da Beira*) que o autor desenvolve dando continuidade ao *Auto da Feira*, numa *mythologia* que vem decorrendo desde *Pastoril Português*, onde o apresentador Vasco Afonso (Carlos V) foi instado por sua Ama (a senhora sua tia Margarida de Habsburgo) a ir a Évora (Roma) exigir a sua herança (o Sacro Império) que o novo cura (o Papa Clemente VII) põe em causa. E, a partir de meados de 1524, qualquer peregrino em Roma terá dado conta daquela *feira das graças*, uma situação de conflito pelo domínio financeiro do poder de Roma (Estado e Igreja) com a preparação de guerras, as mais delas já abertas em Itália e, assim, em Roma o Peregrino foi informado que a cabeça do Império – o imperador e sua Corte – está em Castela, lá onde se encontra a rainha Catarina, ela como fortaleza: *Un castillo me han loado (...) Diz que tiene y bien hermosas (...) Dicen que es tan bien fundada (...) Engendröse en mis entrañas / deseo sin detener / de ir a Castilla por ver (55) / esta flor de las Españas*. Então, será a este lugar aprazível que se dirige o Peregrino.

Àquele *lugar aprazível* (Castela) não têm acesso nem o Conde de Marialva nem Vasco de Fóis – não será essa a Castela que eles conhecem: só a história de Portugal poderá dar resposta – hão-de enviar emissários. Nem a frágua se vai deslocar a Portugal (para refundir a já assimilada doutrina e divulgar o que será conhecido por *erasmismo*), como ironicamente pretendia o Marquês de Vila Real pelo seu moço de recados (Pajem), porque, na perspectiva de Erasmo, o Marquês é – possivelmente, conhecedor e seguidor da doutrina de Erasmo – um ser perfeito, não há de ser desfeito para se refundir, *que a sorte reinava quando ele nasceu e logo o amou desde o berço*. Destaca-se desde logo o tratamento de Cupido para com o Pajem: *Mandáis algo hermano acá (...) Qué manda hijo qué es?*

## CONCLUSÃO

*Frágua de Amor*, como *Alma* ou *Exortação da Guerra*, pode-se classificar como uma *Comédia de espectáculo* (Aristóteles), envolvendo uma *moralidade*, a *crítica social e política* ao Império – tendo por suporte um forte confronto crítico com a promoção da ideologia de Erasmo, e mais ainda com o que pretendem fazer dela – apontando os principais objectivos imperiais ao assumir aquela perspectiva ideológica (Júpiter e Mercúrio dominam o trabalho da frágua de Cupido, e suas Serranas retiram a *escória*): os quais se concretizam no uso das ideias de transformação (reforma) para as forjar (refundir na frágua) como novas e reproduzir (*e sete mil / que virão daqui avante*) os fundamentos para a guerra contra a Igreja e o Papa, servindo de *informação* (refundida) na preparação da mentalidade popular que se assumirá pouco mais tarde como *erasmismo*.

Por certo a figura de Cupido (Erasmo) na peça corresponde, pelo figurino, à imagem dada no idílio de Mosco. Com Mercúrio (os Fugger), com Júpiter (Carlos V) e com o apoio de Saturno (Fernando de Habsburgo) está em curso o *forjar* de uma doutrina reformista, em preparação da guerra, iniciando-se a *guerra ideológica* promovendo e incentivando a produção teórica de Erasmo. Porém refundindo-a, numa perspectiva de ataque à Igreja e ao Papa, porque a peça **configura pela Frágua de Erasmo as pérfidas** armas de Cupido, concluindo-se pelas ofertas: «*Toma isto, dou-te todas as minhas armas!*» *Não toque nelas; são pérfidas ofertas, e tudo aquilo está saturado de fogo.*

As armas de Erasmo são as suas publicações, a sua doutrina, que nas mãos dos Fugger e dos Habsburgo, naquele momento político, na Europa do que se considerou chamar **Reforma, são pérfidas ofertas**, toda aquela *doutrina, tudo aquilo está saturada de fogo*. Aliás como Gil Vicente havia exposto no *Auto da Alma* (1508), a contradição fundamental entre a doutrina de Erasmo e a unidade da Igreja; em *Sibila Cassandra* (1511), um novo Jesus há de nascer como nova divisão da Igreja; em *Auto das Barcas* (1518/19), os destinados ao Paraíso; *Rubena* (1521), a génese do novo cisma na Igreja (Cismena). Porém, em 1524 e 1525, trata-se já do fogo na forja tratado na frágua, a guerra ao Papa, as revoltas na Alemanha, os clérigos (frades, monges) que se afastam da Igreja e criam as suas lideranças, dezenas ou centenas de novos pastores, cada um deles com as suas chaves do Céu e, cada uma delas, segundo cada cabeça, a efectivamente verdadeira chave para entrada no Paraíso.

No êxodo desta peça Cupido revela, pelo autor e pela figura que representa, que *o que está por fazer outro dia o faremos*. Assim afirmando a constante continuidade concretizada pela *mythologia* das suas obras.

Em verdade, muitos pormenores importantes nos terão escapado, outros investigadores hão de vir a encontrar mais relações que permitirão um melhor esclarecimento sobre os trabalhos que iniciámos.

De entre as peças que se reconhecem de Gil Vicente, na ordem cronológica, a *Frágua de Amor* segue-se aquele auto em que o Capelão do Fidalgo – *Que coma senhor me ficastes* (115) / – *isto dentro em Santarém* – / *de me pagardes mui bem* – glosa o romance *Yo me estava en Coimbra*: o *Auto dos Almocreves* e, entre as duas peças de teatro, devemos situar umas *Trovas a el-rei*, que transcrevemos, *porque foi tomada de Coimbra a Santarém*.

De Gil Vicente a el rei dom João terceiro do nome, de gloriosa memória, porque na tornada de Coimbra a Santarém lhe levaram uns castelhanos almocreves d'aluguer quanto trazia, porque a rainha nossa senhora mandou que aos castelhanos não tomassem bestas por taxa, mas polo preço que eles quisessem.

*A quién contaré mis quexas  
gran señor  
a quién contaré mis quexas  
si a vos no?*

*A Santarém cheguei eu* 5  
*bem tal como Deos naceu  
que nam trouxe lá do céu  
consigo um vintém de seu.*

*E pois tanto bem vos deu*  
*alto senhor* 10  
*a quién contaré mis quexas  
si a vos no?*

*Castelhanos me trouxeram*  
*e levaram quanto tinha*  
*porque Deos e a rainha* 15  
*diz que os favoreceram.*

*Tam grande golpe me deram  
com favor  
que no contaré mis quejas  
si a vos no.* 20

*E por mais desventura  
além do muito dinheiro  
fui eu de bom cavaleiro  
e caí d'albardadura.*

*Ai de mi que estou em cura.* 25  
*Ó senhor  
a quién contaré mis quejas  
si a vos no?*

*Fernão d'Álvares me seria  
grande saúde e sossego* 30  
*e no bispo de Lamego  
queria eu a portaria.*

*E se passa deste dia  
morto so*  
*porque no conto mis quejas* 35  
*si a vos no.*

O *Auto dos Almocreves* representado em 1525 (pois como se diz na peça: *agora prende o rei de França*), com as referências a Coimbra e Santarém, em pormenores particulares, recorda a el-rei João III o assunto constante nas trovas, sobre as benesses atribuídas pela rainha aos almocreves castelhanos logo após a sua entrada a Portugal, e o saque efectuado ao autor no seu regresso de Coimbra a Santarém e, possivelmente, algum atraso de Fernão de Álvares (tesoureiro mor) em repor ou compensar os valores *cobrados* pelos almocreves castelhanos *favorecidos* por Catarina. A peça *Almocreves* pode também inserir-se indirectamente na *saga da Beira* e, como já dissemos, tem uma cena onde são referidos os amores de João III, contudo, o seu tema e o assunto (conteúdo) essencial é muito específico, não se enquadrando no presente trabalho. E, salvo se venham a encontrar outras peças de Gil Vicente que se enquadrem no intervalo a que nos referimos (e é possível que tenha havido mais alguma), segue-se-lhe a peça *Aderência do Paço*.



# Auto da Frágua de Amor

**Gil Vicente, 1525**

Tragicomédia representada na festa do desposório do muito poderoso e católico rei de gloriosa memória dom João, o terceiro deste nome, com a sereníssima rainha dona Catarina nossa senhora, em sua ausência, na cidade de Évora, na era de Cristo nosso senhor de 1525.

A qual tragicomédia é chamada Frágua de Amor.

E o castelo de que aqui se fala é por metáfora, porque se toma castelo por Catarina.

## [ Prólogo ]

Primeiramente, entra um Peregrino dizendo:

Peregrino *Un castillo me han loado  
alto y muy esclarecido  
por los césaes fundado  
torreado y nobrecido  
en buen sino edificado.*

5

*De siete cercas murado:  
Fe, caridad, las primeras  
esperanza y sus parceras  
virtudes de que es cercado  
lo guardan de mil maneras.*

Fé, Caridade  
Esperança  
Justiça, Prudência

10 Fortaleza, Temperança

*Diz que tiene y bien hermosas  
cuatro torres muy derechas  
fuertes lindas tan graciosas  
que sobran todas las cosas  
que en el mundo fueron hechas.*

Excedem  
15

*Estas cuatro muy perhechas  
torres con cubos y almenas  
y todas cuatro tan buenas  
que no pueden ser deshechas.  
[ xxx ... enas ]*

3

*La una es genelosía  
y la otra gravedad  
otra liberalidad  
la otra sabedoria.  
La más alta es la bondad*

20 Linhagem  
Gravidade  
Liberalidade  
Sabedoria  
A Torre  
mais alta

*Las puertas de honestidad  
Las llaves de devoción  
Los petrechos de razón  
Las armas de santidad.  
[ xxx... ón ]*

25 Honestidade  
Devoção  
Razão  
Santidade

*Dicen que es tan bien fundada  
su torre del homenaje  
tan noblemente labrada  
con piedra de tal linaje  
que primero fue sagrada.*

30 A Torre de  
Menagem

*Y que de dentro es forrada  
de muy santos pensamientos  
y que tiene los cimientos  
para siempre ser loada  
por muchos merecimientos.*

35

*La cava en suma grandeza  
y profunda en descripción  
y dicen que a Salamón  
ni Dios ni la natureza*

Fosso  
40



*no le dio más perfección.*

*Castillo sin división  
gracioso, fuerte, terrible 45  
hermoso cuanto es posible  
dichoso cuanto es razón.  
[ xxx... ible ]*

6

*Cuando vi andar volando  
su fama por las montañas  
per palácios y cabañas 50  
estas cosas pregonando  
con alegrías tamañas.*

*Engendróse en mis entrañas  
deseo sin detener  
de ir a Castilla por ver 55  
esta flor de las Españas.  
[ xxx... er ]*

**[ I – Parte ]**  
**[ 1.episódio ]**

Encontra-se com um Romeiro, e diz:

Romeiro *Vas, o vienes, padre honrado?*  
Peregrino *Vo, y vengo, y ahora está!*  
Peregrino *Adó vas?*  
Romeiro *Hermano, vo 60  
ver un príncipe afamado  
el que en Portugal reinó.*

*Porque dicen por allá,  
qu'es un rey tanto facundo,  
que conquista todo el mundo  
y que todo se le da, 65  
y es Alexandre segundo.*

*Dicen que quiere tomar  
un Castillo que hay en Castilla,*

- tan fuerte, y en tal lugar,  
que si él lo conquistar  
gran rey es, a maravilla.* 70
- Peregrino *Mas, creo que es ya tomado,  
a según la nueva suena,  
y gran tiempo ha, que tan buena  
no llegó a este reinado,  
de ninguna tierra ajena.* 75
- Romeiro *Tan aína y tan sin pena  
quién haría ese labor?*
- Peregrino *El mayor dios del amor  
que todos bienes ordena  
pero éste es el mayor.* 80
- Romeiro *Pues tal castillo venció  
cierto es lo que dicen dél  
que todo hombre que lo vio  
dice: cred que yo vi aquél  
en que no cabe si no.* 85
- Peregrino *Para te hablar verdad  
por fuerza no fue vencido  
mas el capitán Copido  
le pidió la voluntad  
y diola sin más roído.* 90
- Vino del cielo escondido  
de su madre Venus diesa  
volando mucho de priesa  
hecho niño esclarecido.* 95  
[ xxx... iesa ]
- Y fue el capitán principal  
que cercó la fortaleza  
el castillo angelical  
por parte de Portugal  
y por bien de su nobleza.* 100

*Cuando Venus no halló  
en el cielo el dios d'amor  
sus músicas convirtió  
en lágrimas y decendió  
del cielo con gran dolor.* 105

Vem a deosa Vénus rainha da música em busca de seu filho deos d'amor, e diz:

Vénus *No sé a quién preguntar  
por el mi hijo Copido  
vuestro dios d'amor perdido  
y no sé en qué lugar  
se me ha desaparecido.* 110

*Oh mi hijo esclarecido  
adónde estás?  
Que en mis tetas he sentido  
que es cierto que llorarás  
y no serás socorrido.* 115

*En qué calle te perdí  
en qué calles te perdiste  
oh mi amor adó fuiste  
qué hará el cielo sin ti  
oh mi hijo qué heciste?* 120

*Bien sé que no te escondiste  
mas perdido  
no te vi ni tú me viste  
y así desacorrido  
llorarás la madre triste.* 125

*Y si por tu voluntad  
a tu madre has dexado  
y a la tierra abaxado  
es muy alta novedad  
y caso muy desviado.* 130

*El mundo será mudado  
en alegría*

*o el su rey es casado  
o no sé por vida mía  
qué diga a tanto cuidado.* 135

*Adónde te hallaré?  
Adónde me hallarás?  
Vida mía adó estás?  
Que sin ti siempre estaré  
pensando dónde estarás.* 140

*Dos mil angustias me das  
en buscarte  
tú de niño olvidarm'has  
mas yo no podré olvidarte  
como tú me olvidarás.* 145

*Nunca limpiaré mi cara  
de las lágrimas sobradas  
con que mexillas quexadas  
por esta desdicha amara  
a menudo son regadas.* 150

*Salgan muy apresuradas  
sin recelo  
del corazón estiladas  
oh lágrimas de mi consuelo  
cúando seréis consoladas?* 155

Peregrino *Señora Venus qué habéis,  
de qué vos andáis quexando?*  
Vénus *Pelegrino, ando buscando  
mi hijo, si dél sabéis  
habed dolor de cual ando.* 160

Peregrino *Por qué no andáis cantando  
perdiendo tal dios d'amor:  
Nunca fue pena mayor  
ni tromento tan estraño  
que iguale con el dolor.* 165

- Romeiro *Pues sois señora de Orfeo  
diesa de la melodía  
cante vuesa señoría:  
Dónde estás que no te veo?  
Qu'és de ti esperanza mía?* 170
- Vénus *Mas así sin alegría  
llorando cantaré yo:  
Tristeza quién a vos me dio  
pues no fue la culpa mía  
no ge la merecí no.* 175
- Peregrino *Señora qué nos daréis  
y qué bien nos haréis vos  
a mí y a dambos a dos  
si por nos nuevas sabéis  
dese sublimado dios?* 180
- Vénus *Dónde está?*  
Peregrino *Qué prometéis?*  
Vénus *Prometo de os hacer  
que no ameis a mujer  
que della no alcancéis  
cuanto vueso amor quisier.* 185
- Romeiro *No quiero yo más valer.*  
Peregrino *Ni yo más riqueza pido.*  
Vénus *Dadme nuevas de Copido  
recobraré mi placer  
que está todo en mí perdido.* 190
- Peregrino *El dios d'amor decendió  
a España según suena  
y él per sí se demovió  
porque nunca cosa buena  
sin amor se concertó.* 195
- Entró en un castillo tal  
cual hizo Jupiter solo  
con los rayos de Apolo*

- por su mano divinal.*  
[ xxx ... olo ]
- Entró con paz general* 200  
*nel castillo y con razón*  
*le asentó en perfección*  
*las armas de Portugal*  
*en médio del corazón.*
- Corazón alcaide mayor* 205  
*del castillo alto y grave*  
*y al niño dios de amor*  
*entregó luego la llave*  
*como a su superior.*
- Y obrado este labor* 210  
*por parte de Portugal*  
*visitó el emperador*  
*el fue el correo mayor*  
*y embaxador principal.*
- Hizo buenas maravillas* 215  
*renovó los corazones*  
*abatió openiones*  
*hizo amores de rencillas,*  
*de las discordias canciones.*
- De los enojos deseos* 220  
*de los males esperanzas*  
*de las iras concordanzas*  
*y de los respectos feos*  
*muy graciosas mudanzas.*
- Loado seas castillo* 225  
*loado seas Amor*  
*que sin ti y tu resplandor*  
*esto osaré decillo*  
*no se obra tal labor.*
- Vénus *Muy ciertas son las señales* 230  
*ése es mi hijo amado*

*y pues que anduvo ocupado  
en obras tan divinales  
tomo a bien el mal pasado.*

Peregrino *Él convirtió en herreros* 235  
*cuatro planetas nombrados  
para hacer hombres mudados  
milagrosos fragüeros  
con sus martillos dorados.*

*Es maravilla de ver* 240  
*no hay quien no se asombre  
que rehunden cualquiera hombre  
y vuélvenle de nuevo hacer  
la fación. Ponelde el nombre.*

*Si queréis de más altura* 245  
*si ancho si delicado  
si viejo mozo tornado  
de la edad y estatura  
que les fuere demandado.*

## [ 2.episódio ]

Vem um Negro cantando na língua de sua terra, e diz  
Vénus:

Vénus *Prieto vienes de Castilla?* 250  
Negro *Poro que puruguntá bós esso?  
Mi bem lá de Tordesilla  
que tem bós de ver co esso  
qu'eu bai Castilla qu'eu bem Castilla?*

Vénus *Y qué nueva hay allá?* 255

Negro *Nova que uba já maduro  
já vindimai turo turo.  
Tordesilla tanto vinha  
a mi faratai puro vida minha  
lá é tera mui seguro.* 260

- Vénus *En viñas te hablo yo?*  
 Negro *Pôs en qué minha condessa  
 que inda que negro só  
 bosso oio é tam trabessa  
 tam preta que me mató.* 265
- Senhora quem te frutasse  
 poro quatro dia nô más  
 e logo morte me matasse  
 que más o dia nam durasse  
 polo vida que boso me dás.* 270
- Canta *Le bella mal maruvada  
 de linde que a mi vê  
 vejo-ta trisse nojara  
 dize tu razão puru quê.*
- A mi cuida que doromia  
 quando ma foram cassá  
 se cordaro a mi jazia  
 esse nunca a mi lembrá.* 275
- Le bele mal maruvada  
 nam sei quem casá a mi  
 mia marido nam vale nada  
 mi sabe razão puru quê.* 280
- Vénus *Cúyo eres negro coitado?*  
 Negro *A mi sá negro de crivão  
 agora sá vosso cão  
 vossa cravo murgurado.* 285
- Cativo como galinha  
 quando boso água querê  
 logo a mi bai trazê  
 e más o feixe de lenha.* 290
- A mi leva boso roupa Alfama  
 quando a mi manta frutai  
 mi bai: seora tomai  
 esse para bosso cama.*



*Quando uba maruro já* 295  
*que a mi furutai cada hora*  
*a mi bai: tomai senhora*  
*uba que boso fratá.*

*Se camisa furutá eu*  
*labrado d'ouro faramosa* 300  
*mi bai: senhora esse é bossa*  
*pois que seoro Deus ma deu.*

*Se pode furutá rinheiro*  
*corpo re Reos esse si*  
*nunca guardai para mi* 305  
*bossa é toro inteiro.*

Vénus *Niegro no t'entiendo cosa*  
*eres ya cristiano? Di.*  
 Negro *Furunando chama a mi*  
*e a bós chama foromosa.* 310

Vénus *Di ahora el Crieleisón.*  
 Negro *De mutto boa vontare*  
 [ xxx... ?? ]  
*pato nosso é mutto bom.*

**[ II – Parte ]**  
**[ 3.episódio ]**

Em este passo foi posto um muito formoso castelo e abriu-se a porta dele, e saíram de dentro quatro galantes em trajo de caldeireiros com cada um sua serrana muito louçã pela mão. E eles mui ricamente ataviados cobertos de estrelas por que figuram quatro planetas, e elas os gozos de amor, e cada um deles traz seu martelo muito façanhoso e todos dourados e prateados. E uma muito grande e formosa frágua. E o deus Copido por capitão dele.

E estas serranas trazem cada uma sua tenaz do teor dos martelos para servirem quando lavar a Frágua de Amor. E assim saíram do dito castelo com sua música, e acabando fazem o razoamento seguinte para declaração do significado das ditas figuras, e cada planeta fala com sua serrana:

Mercúrio *Vos sois señora serrana  
primero gozo d'amor  
que es mirar al servidor  
contino de buena gana  
sin le mostrar desamor.* 315

*Y pues os hizo de nada  
Copido por su loor  
mirad a vueso servidor  
con voluntad namorada.* 320

Serrana I *Yo lo haré así señor.*

Mercúrio *Vos miraréis mucho en hito  
los ojos del amador  
por que deis gozo al dolor  
que se recibe infinito.* 325

*Y no paguéis con desamor,  
ni sea en general  
el mirar deste teor,  
sino a vueso servidor.* 330

Serrana I *Cuando yo viere que es tal  
así lo haré yo señor.*

Jupiter *Vos sois serrana hermosa  
segundo gozo d'amor  
que es hablar al servidor  
mucho blanda y amorosa.* 335

*Y si queréis ser dichosa  
quered a quien os tiene amor  
que la tema presumptuosa  
es cruel al servidor.* 340

Serrana II *Cuando fuere justa cosa  
así lo haré yo señor.*

Jupiter *Reconociendo el servicio  
Le daréis placer mayor  
que el mayor gozo de amor  
es mirar al beneficio.* 345

- [ Y... xxx ]  
*qu'el servicio mal mirado  
 es dolor más que dolor  
 al triste que es namorado.* 350
- Serrana II *Si yo le viere tal cuidado  
 yo lo haré así señor.*
- Saturno à Serrana III:
- Saturno *Sois serrana sin mentir  
 el tercer gozo de amor  
 que es mostrar al servidor 355  
 grande gloria en lo oír  
 porque es dulce favor.*
- Y para el gozo ser mejor  
 y mucho más estimado  
 cuanto más en apartado 360  
 le dad oído mayor.*
- Serrana III *Si no hablare en lo escusado  
 así lo haré yo señor.*
- Saturno *Que quien escucha de gana  
 señal es de grande amor 365  
 por eso linda serrana  
 haced lo que os digo hermana  
 sin otro ningún rigor.*
- Y aunque él sea vencedor  
 y vos señora vencida 370  
 por no serdes homecida  
 dalde vida al servidor.*
- Serrana III *Si mi honra fuere servida  
 yo lo haré así señor.*
- Sol *Vos sois serrana de flores 375  
 el cuarto gozo d'amor  
 Y es que el vueso servidor*

*no os sienta otros amores  
porque es engaño mayor.*

*No le deis competidor* 380  
*sea vuestro amor sencillo  
porque el otro es desamor.*

Serrana IV *Si él sopiere sentillo  
yo lo haré así señor.*

**[ 4.episodio ]**

Copido *Paréceme que es razón* 385  
*pues reina tan excelente  
viene a reinar nuevamente  
que hagamos refundición  
en la portuguesa gente.*

*Hagamos mundo nuevo aquí* 390  
*pues nuevos reyes son venidos  
por el gran Dios escogidos  
apregonad por ahí  
mis milagros escondidos.*

Mercúrio *Quien quisiere renovarse* 395  
*o hacerse de otra suerte  
venga aquí que sin la muerte  
puede muy bien enmendarse  
y no lo hayáis por cosa fuerte.*

*Cualquiera hombre baxuelo* 400  
*que quisiere ser mayor  
y aun el longo ser menor  
véngase aquí sin recelo  
a la Fragua del Amor.*

*Hombre muy ancho pesado* 405  
*como fuere refundido  
en la Fragua de Copido  
tornará muy delicado  
y el viejo remocido.*

*Negra mucho denegrída  
si blanca quisiere ser  
o pera parda mujer  
moza alba gentil garrída  
todo se puede hacer.* 410

[ 5.episódio ]

Negro *Faze-me branco, rogo-te homem,  
asinha logo logo logo  
mandai logo acendere fogo  
e minha nariz feito bem  
e faze-me beiça delgada te rogo.* 415

Jupiter *Mirad quién comenzará  
en un negro tal labor.* 420

Negro *Quem te manda a vós falá  
e mi fala com deos d'amor  
que farmoso ma fará.*

Copido *Sí sí sí. Cuantos venieren  
negros moros y villanos  
mancebos y ancianos  
haceldos como os pidieren  
muy presto y ande las manos.* 425

*El que nació desdichoso  
y sin ninguna ventura  
y lo sigue desventura  
haceldo mucho dichoso  
y con ventura segura.* 430

*Y el que menos namorado  
de lo que es quisiere andar  
ahí se puede emendar  
y el hombre desnamorado  
namorado singular.* 435

Jupiter *Cómo quieres tú hacerte?* 440  
Negro *Branco como ovo de galinha.*

- Mercúrio *Ora entra y no hayas miedo  
que no has de sentir nada.*  
 Negro *Fazer nariz mui delgada  
e fermosa minha dedo.* 445

Entra o Negro na frágua e andam os martelos todos quatro em seu compasso, e cantam as Serranas quatro vezes ao compasso dos martelos esta cantiga seguinte, feita pólo autor ao propósito:

- Serranas *El que quisiere apurarse  
véngase muy sin temor  
a la Fragua del Amor.*
- Todo oro que se afina  
es de más fina valía  
porque tiene mejoría  
de cuando estaba en la mina.* 450
- Ansí se apura y refina  
el hombre y cobra valor  
en la Fragua del Amor.* 455
- El fuego vivo y ardiente  
mejor apura el metal  
y cuanto más mejor sal  
más claro y más excelente.*
- Ansí el vivir presente  
se pára mucho mejor  
en la Fragua del Amor.* 460
- Cuanto persona más alta  
se debe querer más fina  
porqu'es de más fina mina  
donde no se espera falta.* 465
- Mas tal oro no se esmalta  
ni cobra rica color  
sin la Fragua del Amor.*

Sai o Negro da frágua muito gentil homem branco, porém a fala de negro não se lhe pode tirar na frágua, e ele diz:

Negro *Já mão minha branco estai* 470  
*e aqui perna branco é*  
*mas a mi fala guiné.*  
*Se a mi negro falai*  
*a mi branco para qué?*

*Se fala meu é negregado* 475  
*e nam fala portuguás*  
*para qué mi martelado?*

Mercúrio *No podemos hacer más*  
*lo que pediste te han dado.*

Negro *Dá cá minha negro tornai* 480  
*se mi fala namorado*  
*a moier que branco sai*  
*ele dirá a mi: bai bai*  
*tu sá home ó sá riabo?*

*A negra se a mi falai* 485  
*dirá a mi: sá chacorreiro.*  
*Oiai seoro ferreiro*  
*boso meu negro tornai*  
*como mi saba primeiro.*

### [ 6.episódio ]

Vem a Justiça em figura de uma velha corcovada, torta, muito mal feita, com sua vara quebrada e diz:

Justiça *Sempre Deos faz cousas boas.* 490  
*Dizei que tenhais prazer*  
*isto é cousa de crer*  
*que refundis as pessoas*  
*e as tornais a fazer?*

Sol *Quién sois?*

Justiça *Que así estáis polida?* 495  
*A Justiça sou chamada*

*ando muito corcovada  
a vara tenho torcida  
e a balança quebrada.*

- E pois de novo nos vem  
rainha de tanto honor  
irmã do emperador  
renovai-me muito bem  
que cada vez vou pior.* 500
- Copido *Qué pedís o qué buscáis?* 505  
Justiça *Que me mandês reformar  
e de novo endereitar  
que a rainha que esperais  
nam pode muito tardar.*
- Mercúrio *Vos venís tan maltratada  
que tenemos bien que hacer.* 510  
Copido *Es de fuerza y ha de ser  
la Justicia aderezada  
por lo ál no se perder.*
- Justiça *Fazei-me estas mãos menores  
que nam possam apanhar  
e que nam possa escutar  
esses rogos de senhores  
que me fazem entortar.* 515
- Mercúrio *Alto pues a refundir.* 520  
Justiça *Oh Jesu a que m'eu dou  
apartai-vos que eis me vou.*  
Jupiter *Nos tenemos bien que heñir.*  
Justiça *Sus que já na frágua estou.*
- Andam os martelos forjando a Justiça com a dita música e acabado diz Júpiter a Copido:
- Jupiter *Señor nuestro martillar* 525  
*no nos aprovecha nada  
porque la Justicia dañada*



*los que más la han de emendar  
la hacen más corcovada.*

*Ansí que en vano gastamos 530  
el carbón y herramienta  
ninguna cosa emendamos  
mas cuanto más martillamos  
menos crece la emienda.*

Copido *Serranas sacalde vos 535  
las escorias bien sacadas  
con las tinazas doradas  
que con la ayuda de Dios  
ella saldrá sana aosadas.*

Tornam os planetas a dar outra calda e a Serrana primeiro gozo de amor tira da frágua com as tenazes um par de galinhas, e diz Copido:

Copido *Eso eso norabuena 540  
que es el mal que la fatiga  
ande otra vez la cantiga  
salga esotra ave de pena.*

Andam outra vez os martelos e a Serrana segundo gozo de amor tira da frágua um par de pássaras, e diz Copido:

Copido *Qué escoria es ésa serranilla?*  
Serrana II *Son perdices mi señor. 545*  
Copido *Pues aún queda otra peor  
que mucho más la mancilla.*

Tornam outra vez a dar outra calda e tiram as Serranas terceiro e quarto gozo de amor duas grandes bolsas de dinheiro da frágua, e diz Copido:

Copido *Esotra escoria qué es?*  
Serrana *Son dineros de las pechas.*  
Copido *Ora sacalda y veréis 550  
maravillas que habéis hechas.*

Sai a Justiça da frágua muito formosa e direita e diz:

Justiça *Agora que estou assi  
fêrmosa e bem aparada  
por nam ir acorcovada  
que remédio será aqui* 555  
*que inda estou temORIZADA?*

Copido *Íos mirar al espejo  
de Trajano mi señora  
y veréis cuál vais ahora  
porque ouistes buen consejo* 560  
*íos Justicia en buenhora.*

### [ 7.episódio ]

Vai-se a Justiça e vem um Frade e diz:

Frade *Senhores fui carpinteiro  
da ribeira de Lixboa  
e muito boa pessoa  
e de mero malhadeiro* 565  
*me fui fazer de coroa.*

*Cousas m'aquecem a mi  
que o demo anda comigo  
conselhou-me um meu amigo  
que fosse frade e fi-lo assi* 570  
*de Rui Pires frei Rodrigo.*

*Ês-me frade andar embora  
e fui azemel primeiro  
antes de ser carpinteiro  
e estou assi frade agora* 575  
*porém fora do mosteiro.*

Copido *Padre qué es lo que queréis?*  
Frade *Queria-me desfazer  
e tornásseis-me a fazer  
muito leigo se podeis* 580  
*que leigo tornasse a ser.*

*Um fidalgo assi meão  
um Vasco de Fóis n'altura  
a barba daquela feitura  
nam tam denegrída nam 585  
senam assi castanha escura.*

*Uns olhos garços cansados  
e o ar de Pero Moniz  
e eu peitarei perdiz 590  
e dous pares de cruzados  
se me mudais o matiz.*

Copido *Por qué no queréis ser fraile?*  
Frade *Porque meu saber nam erra  
somos mais frades qu'a terra 595  
sem conto na cristandade  
sem servirmos nunca em guerra.*

*E haviam mister refundidos  
ao menos três partes deles  
em leigos e arneses neles 600  
e mui bem aprecebidos  
entam a mouros co eles.*

Copido *Começai em mi senhor.  
Bien veo vuesa intención  
traedme vos provisión 605  
de vueso superior  
y yo haré lo que es razón.*

Frade *Mal fazeis senhor Copido  
que por ser vosso vassalo  
o faço ainda que calo 610  
mas eu virei aprecebido  
de feição pera acabá-lo.*

### [ 8.episódio, encaixado ]

Vai-se o Frade e vem um Pajem, e diz Copido:

- Copido *Mandáis algo hermano acá?*  
 Pajem *Recado do senhor marquês.*  
 Copido *Qué manda hijo qué es?*  
 Pajem *Que leveis a frágua lá logo e que lhe nam tardeis.* 615
- Copido *Dicid a su señoría que no le hace menester ni le quiero deshacer porque mi sabedoría otro tal no puede hacer.* 620
- Decid que no le falto nunca perfección ninguna que la próspera fortuna reinaba cuando él nació y lo amó dende la cuna.* 625
- Y pues lo hizo Anibal caballero tan famoso si yo refundirlo oso cómo se hará otro tal?* 630
- Vai-se o Pajem e vem um Parvo e diz:
- Parvo *Manda-me cá Vasco de Fóis que o mandeis vós forjar.*  
 Copido *Para qué hombre tan fino?*  
 Parvo *Para que o façais menino e eu para o embalar.* 635
- [ xxx... ? ]  
 Copido *No sé si es mozo si viejo mas no sé dónde le viene que ninguna cana tiene y arrugado el pelejo.*
- Jupiter *Algunos péinanse allá con peines de vinte y ocho.* 640  
 Parvo *E vinta nove e tinta ainda.*  
 Copido *Este parvo es pevidoso*

*por decir trinta dixo tinta.*

Vem outro Pajem e diz Copido:

Copido *Debéis vos paje de ser* 645  
*del conde de Marialva.*

Pajem II *Si. E manda-vos dizer*  
*se o podereis fazer*  
*mancebo no corpo e n'alma.*

*E que lhe nam refundais* 650  
*o dinheiro que ele tem*  
*mas nele forjeis tam bem*  
*que apanhe muito mais*  
*e nam dê nada a ninguém.*

### [ 7.episódio, conclusão ]

Torna o Frade com um saco de carvão e diz:

Frade *Todalas cousas do mundo* 655  
*estão na boa diligência.*

Copido *Qué manda su reverencia?*

Frade *Senhor Copido eu me fundo*  
*nam curar da consciência.*

*Avorrece-me a coroa* 660  
*o capelo e o cordão*  
*o hábito e a feição*  
*e a béspora e a noa*  
*e a missa e o sermão.*

*E o sino e o badalo* 665  
*e o silêncio e deceplina*  
*e o frade que nos matina*  
*no espertador nam falo*  
*que a todos nos amofina.*

*Parece-me bem bailar* 670  
*e andar nua folia*  
*ir a cada romaria*

*com mancebos a folgar  
isto é o que eu queria.*

*Parece-me bem jogar* 675  
*parece-me bem dizer:*  
*vai chamar minha mulher*  
*que me faça de jantar.*  
*Isto eramá é viver.*

Jupiter *De qué faición o idade* 680  
*queréis vos que os hagamos?*

Frade *Esperai assi vejamos*  
*eu direi minha vontade*  
*pois já em al nam estamos.*

*Conheceis o marichal?* 685  
*Assi daquela feição*  
*idade e desposição*  
*assi nobre e liberal*  
*e gasta-se todo carvão.*

Copido *Traéis licencia fray fonil?* 690

Frade *Trago senhor a bastante*  
*assinada mui galante*  
*pera mi e sete mil*  
*que virão daqui avante.*

### [ Êxodo ]

Mete-se o Frade na frágua e depois de refundido com a dita música diz Copido:

Copido *Vámonos no enhademos* 695  
*cantando a nueso placer*  
*y nuestra Fragua llevemos*  
*que lo que está por hacer*  
*outro día lo haremos.*

Com esta música se vão e fenece a Frágua.

## Enquadramento cronológico

### **...na História do Teatro Europeu**

1492 Juan del Encina (1469 - 1527) - obra 1492-1527.

149-? Lucas Fernandez (1474 - 1542)- obra 149?-1514(?).

**1502 Gil Vicente (146? - 1536) - obra 1502-1536.**

1508 Ludovico Ariosto (1474 - 1533) - obra 1508-1532.

1513 Torres Naharro (1480 - 1530) - obra 1513-1530.

1518 Desde 1518, e entrando pelo século XVIII,  
(re)impressão de obras avulsas de Gil Vicente.

**1562** Primeira publicação da ***Copilaçam de todas as obras de Gil Vicente***, com Privilégio Régio, não isenta de cortes da Censura, e incompleta.

1548 Luis de Camões (1524? - 1580) - obra 1548-1578.

1553 António Ferreira (1528 - 1569) - obra 1553-1569.

### **1565 (1563-1567) Nascimento da *Comédia del Arte* em Itália.**

1585 Marlowe (1564 - 1593) - obra 1585-1593.

1585 Miguel de Cervantes (1547 - 1616) - obra 1585-1616.

1590 William Shakespeare (1564 - 1616) - obra 1590-1616.

1598 Felix Lope de Vega (1562 - 1635) - obra 1598-1634.

1620 Pedro Calderon de la Barca (1601 - 1681) - obra 1620-1680.

1624 Tirso de Molina (1571? - 1648) - obra 1624-1648.

1645 Molière (1622 - 1673) - obra 1645-1673.

## Teatro (obras) de Gil Vicente (reinado de Dom Manuel I)

- |    |        |   |   |
|----|--------|---|---|
| 1  | 1502   | <b>Visitação</b>                                | x Jul. (Alcáçova), pelo herdeiro da coroa.      |
| 2  | 1502   | <b>Pastoril Castelhana</b>                      | 25 Dez. (Alcáçova), o Sucesso de Gil Vicente.   |
| 3  | 1503   | <b>Reis Magos</b>                               | 6 Jan. (Alcáçova), Lideres Europeus (Ibéria).   |
| 4  | 1503   | <b>Quatro Tempos</b>                            | 25 Dez. (Alcáçova), Triunfo do Verão.           |
| 5  | 1504   | <b>São Martinho</b>                             | O Cavaleiro Cristão.                            |
|    | - 1505 | *LUTO - Morte Isabel, a Católica                | ...em 26 Nov. de 1504.                          |
|    | 1506   | <b>(Sermão de Abrantes)</b>                     | 3 Mar. Abrantes, pregação na Igreja.            |
|    | 1506   | <b>(Custódia de Belém)</b> , Morre Beatriz      |   |
|    | - 1507 | *LUTO - por Beatriz, mãe do Rei.                | ...em 30 Set. 1506.                             |
| 6  | 1508   | <b>Alma</b> . Criado, escrito em 1506-1507      | Páscoa, (Paço da Ribeira), Basilica São Pedro.  |
| 7  | 1509   | <b>Índia</b> . Criado, escrito em Abril... (a). | Portugal após a batalha naval de Diu.           |
| 8  | 1509   | <b>Quem tem farelos</b>                         | Entrada de Henrique VIII na cena política.      |
|    | - 1510 | <i>...uma peça na festa do Corpus Christi</i>   |   |
| 9  | 1510   | <b>Fé</b>                                       | 25 Dez. (Capela Sistina - Nominalismo ?)        |
| 10 | 1511   | <b>Sebila Cassandra</b>                         | 24 Dez. (Concílios, Pisa, Guerra conta França). |
| 11 | 1512   | <b>O Velho da Horta</b>                         | 1 Nov. pelo Museu do Vaticano (Cap. Sistina).   |
|    | - 1513 | (b). (c).                                       |   |
| 12 | 1514   | <b>Fama</b> (Portugal na Europa)                | Após regresso da 'Embaixada ao Papa Leão X'.    |
| 13 | 1515   | <b>Exortação da Guerra</b>                      | Antes de 13 de Junho (à partida para Mamora).   |
|    | - 1516 | *LUTO - Morre Fernando, o Católico              | ...em 23 Jan. de 1516.                          |
|    | 1517   | <b>(Miserere)</b> . (23 Jan. de 1517 ?)         | Câmara da Rainha, oração pelo pai da rainha.    |
|    | - 1517 | *LUTO- Morre a Rainha Maria (d).                | ...em 7 Mar. de 1517.                           |
| 14 | 1518   | <b>Barcas I (Inferno)</b>                       |   |
| 14 | 1518   | <b>Barcas II (Purgatório)</b>                   | 24 Dez., à Rainha Leonor de Avis (Lencastre).   |
| 14 | 1519   | <b>Barcas III (Glória)</b>                      | Páscoa  |
| 15 | 1519   | <b>Viúvo</b>                                    | ...ao Príncipe João                             |
| 16 | 1520   | <b>...rainha Dido e Eneias</b> (anónimo)        | ...para o Imperador, nunca representada.        |
| 17 | 1521   | <b>Fadas</b>                                    | 20/21 Jan. Entrada dos Reis, à rainha Leonor.   |
| 18 | 1521   | <b>Cortes de Júpiter</b>                        | Antes de 8 Ago., à partida de Beatriz.          |

a) Em Évora a 15 de Fevereiro de 1509, Gil Vicente - designado «ourives da senhora Rainha minha irmã» - foi nomeado por alvará régio «vedor de todas as obras que mandarmos fazer ou se fizerem d'ouro e prata para o nosso convento de Tomar e hospital de Todos os Santos da nossa cidade de Lisboa e mosteiro de Nossa Senhora de Belém», (Braamcamp Freire).

b) Em Évora, a 4 de Fevereiro de 1513, o rei nomeia «Gil Vicente, ourives da rainha minha muito amada e prezada irmã» para o cargo de «mestre da balança da moeda da cidade de Lisboa». No documento, ao alto e à esquerda, para facilitar a consulta e identificação das peças em arquivo, pela mão do funcionário da Chancelaria real foi escrita a anotação: «Gil Vicente trovador mestre da balança», (Braamcamp Freire).

c) Após a data referida mais acima, Gil Vicente figura entre os «procuradores dos mesteres» num contrato de doação outorgado pelos vereadores da Câmara Municipal de Lisboa, (Braamcamp Freire).

d) Por «carta régia» de 6 de Agosto de 1517, confirma-se a venda de Gil Vicente a Diogo Rodrigues do seu cargo de «mestre da balança da moeda desta nossa cidade de Lisboa» (Braamcamp Freire). Esta é a última notícia sobre Gil Vicente na sua actividade de ourives.



## Teatro (obras) de Gil Vicente (reinado de Dom João III)

19	1521	<b>Rubena*</b>	...ao príncipe João
20	1522	<b>Pranto de Maria Parda</b>	Lisboa
21	1523	<b>Tragédia Dom Duardos</b>	1 Maio (2ª v.) Muge ou Almeirim
22	1523	<b>Inês Pereira</b>	Tomar
23	1523	<b>Pastoril Português</b>	Natal – Évora
24	1524	<b>(Regateiras de Lisboa)</b>	
25	1524	<b>Vida do Paço (Dom André)</b>	Évora
26	1524	<b>Físicos</b>	Lisboa (8 Set.). ao Mestre Gil
27	1524	<b>Feira (das Graças)</b>	Natal – Évora
28	1525	<b>Frágua de Amores</b>	5 ? de Fevereiro, Évora ou Alvito
	1525	<i>...pode faltar uma peça.</i>	
29	1525	<b>Almocreves</b>	Almeirim – Évora
30	1525	<b>Aderência do Paço (Florisbel)</b>	Almeirim – 25 Out. ou 1 Nov.
31	1526	<b>Templo de Apolo</b>	20 Jan
32	1526	<b>Tragédia de Liberata (Divisa de Coimbra)</b>	Abril ?
33	1526	<b>Ciganas</b>	1 Maio
34	1526	<b>Clérigo da Beira (Pedreanes)</b>	Out. – Nov. Alcochete
35	1527	<b>Nau de Amores</b>	20 Jan – Lisboa
36	1527	<b>Feira da Ladra (Escrivães do Pelourinho)</b>	Abril – Lisboa
37	1527	<b>Pastoril da Serra da Estrela</b>	15 Out – Coimbra
38	1527	<b>Donzela da Torre</b>	Dez. (Natal) Almeirim
39	1528	<b>Breve Sumário da História de Deus</b>	Mar-Abr – Almeirim
40	1528	<b>Diálogo de uns judeus sobre a Ressurreição</b>	Abril-Mai – Almeirim
41	1528	<b>Capelas</b>	Lisboa
42	1528	<b>Festa</b>	Natal – Lisboa
43	1529	<b>Triunfo do Inverno</b>	1 Maio – Lisboa
44	1529	<b>Juiz da Beira</b>	Lisboa
		**	
		(...)	(...)
	1536	<b>Floresta de Enganos</b>	

\* *Rubena* pertence ao período do reinado de D. Manuel I, mas pela forma e estilo enquadra-se no teatro do período de D. João III.

\*\* As peça produzidas a partir do final de 1529, embora se possam já datar, carecem ainda de acerto na sua ordenação. Estão listadas na página seguinte.

Peças de Gil Vicente do período de el-rei João III de Portugal, de entre 1529 e 1536 (ainda não listadas na tabela anterior).

**Amadis de Gaula**

**Cananeia (1535)**

**Caseiro de Alvalade**

**Dom Luís e dos Turcos**

**Dom Fernando**

**Enanos**

**Escudeiro Surdo**

**Farsa Penada**

**Florença** (a peça da autoria de João de Escobar será o *Auto do Duque de Florença*)

**Floresta de Enganos (1536)**

**Jubileu de Amores (1531)**

**Lusitânia (1532)**

**Mistérios da Virgem, Mofina Mendes (1534)**

**Romagem de Agravados (1533)**

**Sátiros**

**Vicenteanes Joeira**

*Brás Quadrado ?*

*Triunfo de Cupido ? (1531)*

Podem faltar ainda 6, 7 ou mais peças...

## O Teatro de Gil Vicente, por Noémio Ramos

- (2017, prt, swf), Gil Vicente, Tragédia Dom Duardos, o príncipe estrangeiro.  
 (2017, prt, swf), Gil Vicente, Inês Pereira, as *Comunidades de Castela*.  
 (2017, prt, swf), Gil Vicente, Pastoril Português, os líderes na Arcádia.  
 (2017, prt, swf), Gil Vicente, Vida do Paço, a educação da infanta e o rei.  
 (2017, prt, swf), Gil Vicente, Físicos, e os amores d'el-rei João III.  
 (2017, prt, swf), Gil Vicente, Feira (das Graças) ...da Banca alemã (Fugger).  
 (2017, prt, swf), Gil Vicente, Frágua de Amor, ...a *mercadoria* de Amor.  
 (2017, prt, swf), Gil Vicente, Aderência do Paço, ...da Arcádia ao Paço.  
 978-989-97749-9-5 (2016, pdf). Gil Vicente, Auto dos Quatro Tempos, Triunfo do Verão...  
 978-989-97749-8-8 (2016, pdf). Gil Vicente, Auto dos Reis Magos, ...(festa) Cavalgada dos Reis.  
 978-989-97749-7-1 (2014, pdf). Gil Vicente, Auto Pastoril Castelhana, A autobiografia em 1502.  
 978-989-97749-6-4 (2013, pdf). Gil Vicente, Exortação da Guerra, da *Fama ao Inferno*.  
 978-989-97749-5-7 (pdf). Gil Vicente, o Clérigo da Beira, o povo espoliado – *em pelota*.  
 978-989-97749-1-9 (pdf). Gil Vicente, Tragédia de Liberata, *Do Templo de Apolo à Divisa de Coimbra*.  
 978-989-97749-4-0 (pdf). Gil Vicente, Auto da Alma, Erasmo, o *Enquiridion* e Júlio II...  
 978-972-990009-9 (2012, brochura). Gil Vicente, o Clérigo da Beira, o povo espoliado – *em pelota*.  
 978-989-977490-2 (2012, brochura). Gil Vicente, Tragédia de Liberata, ...à *Divisa de Coimbra*.  
 978-972-990006-8 (2010, brochura). Gil Vicente, Auto da Visitação, Sobre as Origens.  
 978-972-990007-5 (2010, brochura). Gil Vicente, O Velho da Horta, ...“Tragédia da Sepultura”  
 978-972-990008-2 (2010, brochura). Gil Vicente, Carta de Santarém, 1531. Sobre o Auto da Índia.  
 978-972-990004-4 (2008, brochura). Auto da Alma de Gil Vicente, Erasmo, o *Enquiridion* e Júlio II...

### Outras publicações do mesmo autor

- 978-972-990005-1 (2008, brochura). Gil Vicente e Platão - Arte e Dialéctica, Íon de Platão.  
 978-972-990002-3 (2005, brochura). Os Maios de Olhão e o Auto da Lusitânia de Gil Vicente.

## Dicionário do Tradutor, de Maria José Santos e A. Soares.

- 978-972-990000-6 (2003, brochura). Francês-Português, Dicionário do Tradutor.

