

# EL ESCENARIO SOCIAL COMO DELIMITADOR DE ESPACIOS EN EL TEATRO QUINIENTISTA PORTUGUÉS

Micaela Carrera de la Red  
Universidad de Valladolid

## RESUMEN

En el teatro quinientista portugués la fuerza escénica viene reflejada por los personajes mismos que se convierten en parte de un decorado social que pone de relieve, con ciertos visos caricaturescos, aquellos rasgos que tanto el autor como los posibles espectadores identificaban como propios de cada grupo, haciendo de estos personajes prototipos. Entre estos personajes ocupan un puesto relevante las «regateiras» o vendedoras ambulantes. A través de varios autos de la escuela vicentina, la autora analiza esta figura y su importancia en la sociedad portuguesa del XVI.

PALABRAS CLAVE: teatro medieval, literatura social, instituciones, filología.

## ABSTRACT

The scenic vigour displayed by sixteenth century Portuguese drama stems mainly from a specific set of outstanding characters that, endowed with caricaturesque traits, become a part of the social scenery. As such, they were identified, both by the dramatists and the audiences, as representative of certain groups, evolving thus into specific types. Among them, one of the most relevant figures are those of the «regateiras» or wandering female sellers. The author of this article focuses her attention on this itinerant figure and its importance in sixteenth century Portuguese society as reflected in diverse plays belonging to the Vincentine school.

KEYS WORDS: medieval drama, social literature, institutions, philology.

(...) porque quem faz a casa na praça:  
cada hum rema pera sua openiam (...)  
(António Ribeiro Chiado, *Auto das Regateyras*)

## APROXIMACIÓN A LOS MARCOS ESCÉNICOS EN EL TEATRO QUINIENTISTA PORTUGUÉS

Dejaba constancia Carolina Michaëlis de Vasconcellos (1922, 1949) de la superioridad de la escena española frente a la portuguesa durante el siglo XVI, por la

cantidad de obras y por la riqueza y calidad de las mismas. Pero en realidad, al margen del aspecto cuantitativo, la investigación y estudio ulteriores (Bell 1940, Alonso 1973, Reckert 1980) han demostrado que esa superioridad es inexistente. En aspectos relevantes del discurso dramático y en los estilos discursivos que éste encierra se encuentran denominadores comunes a ambos dominios geográficos y políticos, de tal forma que lo que está más acorde con la realidad en el período quinientista —y también en el siglo XVII (Rodrigues 1996: 519)— es la referencia a un «teatro peninsular». La proximidad se constata en el tratamiento que se da a la puesta en escena, a los argumentos y a los diálogos.

Superada en gran medida la dificultad de distinguir géneros en los siglos XIII y XIV de la Edad Media (Yllera 1996: 443-455), el tipo de argumento crea diferencias en el modo de concebir el espacio escénico entre aquellas obras dramáticas de carácter religioso y aquellas otras de tema profano. Ciñéndonos al ámbito portugués, las obras de índole religiosa de los autores portugueses del siglo XVI participan aún de la manera de escenificar recogida de la más pura tradición medieval con desarrollos paralelos en otras zonas europeas y que había estado muy viva en Portugal durante los siglos XIV y XV (Asensio 1974; Rodrigues 1995: 8-9). Así por ejemplo, L. Stegagno (1969: 29-30) menciona unos documentos de 1435 en los que se recoge la tradición de los monjes de Alcobaça de celebrar una procesión por el monasterio el día del *Corpus Christi* con «juegos dramáticos» para los que adquirían máscaras (de diablo, de ángeles, etc). Se escenificaban *autos* navideños y de pasión tanto en el interior de la iglesia como en el atrio o bien en la plaza pública, con un tablado fijo o sobre carros móviles que procesionaban; lo mismo sucedía en España (Soemaker 1957 / 1973<sup>3</sup>; Pérez Priego 1982: 197-202, 1988). Las obras de carácter profano, si bien contaban asimismo con la posibilidad del gran escenario en que se convertía un templo, tampoco desaprovechaban los otros ámbitos de escenificación, desde las plazas públicas hasta los palacios reales y nobiliarios. Lo habitual era que las representaciones se desplazaran allí donde en cada momento se encontraba la Corte, que gustaba tanto de obras relacionadas con las fiestas litúrgicas como de representaciones para celebrar las fiestas del reino, encargadas a aquellos autores que recibían licencia. Éste fue el caso de Gil Vicente (Reckert 1963, 1977; Saraiva 1972; Zimic 1981, 1982; Buescu 1984), quien escenifica ante Manuel I —rey desde 1495— en la fiesta del *Corpus Christi* de 1504, en una iglesia, la de las Caldas de Lisboa, la que se reconoce como su primera obra, el *Auto de Sam Martinho*, pero que en momentos ulteriores traslada a otras ciudades las representaciones de sus *autos*. Así, en el Hospital de Todos-os-Santos de Évora escenifica *el Auto da Barca do Purgatorio* (1519); en el Palacio del Infante Dom Henrique, dentro del Convento de Cristo de Tomar, ante el rey João III la *Farsa de Inês Pereira* (1523) (Spina 1965); en el palacio de Almeirim, ante la reina Catalina en 1527 el auto *Breve Sumário da História de Deus*. No obstante, son los palacios reales de Lisboa, primero el Paço de Alcáçova y después el Paço da Ribeira, los que acogieron el mayor número de representaciones gilvicentinas, primero ante Manuel I y después ante João III, quien también fomentó representaciones en su palacio de Coimbra, sede posteriormente de la Universidad.

Mientras esto sucedía con Gil Vicente, «mestre da balança» y «trovador» —según calificativos concedidos en su extraordinario estudio por A. Braamcamp

Freire (1944)— otros dramaturgos que recibían igualmente licencia pero no gozaban tan directamente del favor del rey —o de la reina— solían contar como marco de sus estrenos y representaciones con las casas de hombres nobles y ricos, que les cedían espaciosas moradas para acoger sus obras y, en no pocas ocasiones, se convertían en mecenas suyos. Esto se deja ver en el *Auto dos dous Ladrões* del escritor postgilvicentino Antonio de Lixboa, que en el introito del pliego suelto en el que se conserva impreso consta como «Representado ao conde de Vimioso», o con el anónimo *Auto dos Sátiros*, que E. Asensio (1950: 186-249) descubrió entre los pliegos sueltos de la Biblioteca Nacional de Madrid y del que ofrece el dato de su representación antes de 1557 en casa de Dom António de Ataíde, favorito de João III.

Una referencia metateatral corrobora lo habitual de esta situación. A través de un diálogo contenido en el anónimo *Auto das Capelas*, sin fecha pero con ciertos visos de probabilidad de haberse compuesto hacia el 1545 (Michaëlis Vasconcellos 1922; Carrera de la Red 2000: 523-537), se nos habla sobre la representación de un auto a la que acude el protagonista, Dom Lopo, con un criado suyo y que tuvo lugar en la casa de un tal Jam Alberto de Liam, un personaje al parecer amigo de estas representaciones. También se dan otros datos, de tipo de que el auto era *enfadonho* («fastidioso») y que era «obra de uno del Alfama», el barrio ribereño del Tajo más conocido de la cosmopolita ciudad de Lisboa, situado precisamente «nas alfurxas de Lixboa», cuyas calles, plazas, casas y fuentes son en tantas ocasiones escenarios de la acción de autos que, en parte por esto, tanto gustaban al público lisboeta.

A finales del xv y en el xvi la línea de la diferencia argumental «religioso frente a profano», poco consistente ya en la baja Edad Media, tanto que es negada como criterio de tipología de géneros literarios por A.E. Knight (1983), se vuelve aún más tenue y se traspasa con suma facilidad, con frecuencia hacia la secularización de las escenas religiosas. H. López Morales (1980) lo estudia en el *Auto o farsa del Nascimento* de Juan del Encina, y lo que allí se afirma de la figura del «pastor» se puede aplicar en el caso de uno de los dramaturgos más valorados de la «escuela vicentina», Baltasar Díaz, conocido como «el ciego de la isla de Madeira», en un auto de temática religiosa pareja con el de Encina: *Auto do nascimento de Nosso Senhor Iesu Christo novamente feyto por Baltasar Diaz*, con dos pastores («hû chamado Benito e outro Bartolo»), cuya intervención en escena lleva a un cambio de registro provocando la secularización del contenido, expresado en castellano en esta ocasión, con una visión mucho más terrenal —erasmista y reformista, sin duda (Tavani 1965)— de la ética y moral religiosa:

BENITO

O que linda praderia,  
que prado para hazer fiestas,  
que lindeza de florestas,  
que barbecho de alegria,  
que montañas tan compuestas!  
o que prado para siestas,  
o que fuentes y que caños,  
o que valles tan estraños,  
o que ricas choças estas,  
para los nuestros rebaños!



(...)  
 Mas pues tengo de costumbre  
 holgar donde hay holgança,  
 no me curo de membrança  
 quiero hazer luego la lumbre  
 y *enchir luego la pança*.  
 Que mas vale la esperança  
 que hombre tiene de bivar  
 que pensar que ha de morir  
 ni tener dello membrança,  
*sino holgar y reyr*.  
 (...)

vv. 1-40

En línea con lo anterior, por lo que los autos de temática religiosa no quedan fuera, se puede afirmar que la mayoría de autos del siglo XVI portugués, sobre todo los post-gilvicentinos, unos mejor contruidos que otros, participan de ser obras inspiradas en la vida. La idea queda muy bien expresada en la comparación que hace L. Stegagno del teatro portugués renacentista con un «sismógrafo [...] registrando os pensamentos, costumbres e modo de ser de toda a sociedade» (1969: 21). Tradicionalmente se ha admitido que con el «teatro peninsular» del XV y, sobre todo, del XVI nos encontraríamos ante la primera literatura social de nuestra historia: Juan del Encina, Lucas Fernández, Torres Naharro, Sánchez de Badajoz, en el dominio español (Weber de Kurlat 1976: 172-185), o Gil Vicente, en el portugués, escriben fruto de la necesidad vital, más que simplemente literaria, de dar cauce a los problemas vividos por sus autores (A. Hermenegildo 1971). Asimismo, es sabido que los temas y «mundos sociales» que reflejan con más diligencia y maestría son aquellos que se vinculan con el repertorio del nivel más popular de la sociedad.

Sobre la calidad de los espacios escénicos concretos de las obras teatrales quinientistas cabe diferenciar dos estilos: aquel que no repara en artificios escénicos ni en decorados ni en vestidos lujosos para los actores, que se dirigían a la Corte y se componían por encargo para celebrar triunfos y hechos memorables, sobre todo para el engrandecimiento de la corona portuguesa, y aquel otro en el que, al abordar temas vinculados a la cotidianeidad, no precisan grandes montajes, sino que en un único decorado llevaba a cabo toda la obra con los actores acumulados en la escena, escondidos o disimulados hasta que les tocaba salir a escena. Ya en Gil Vicente se inaugura la doble manera de concebir el papel del recinto escénico, ya que en ocasiones concedía primacía al «espectáculo escenográfico» y en otras muchas representaba con «palabra y gesto» como recurso escenográfico principal (Rodríguez 1995: 22). El mundo de la escena del resto del siglo está ocupado por representaciones de los nombrados *autos* —también *práticas*, *curas* o simplemente con el genérico *obras*— pertenecientes a la llamada desde ambientes eruditos portugueses del siglo XIX «escuela de Gil Vicente» y que en realidad es más bien un grupo muy heterogéneo de autores dramáticos, contemporáneos y epígonos de Gil Vicente, al cual tienen como referente esencial. En estos autos «post-gilvicentinos» es donde prevalece la fuerza y poder dramáticos de los personajes y lo que ellos son



capaces de transmitir a través de sus diálogos. La fuerza escénica descansa no en los fondos ni decorados ni en las mansiones que reflejan los sucesivos ambientes que acogen a los actores, sino en cada uno de los personajes mismos que se convierten en parte de un decorado social que desfila por la escena acrecentando y poniendo de relieve, con ciertos visos caricaturescos, aquellos rasgos que tanto el autor como los posibles espectadores identificaban como propios de cada grupo social haciendo de estos personajes prototipos. Deja ya de interesar si la representación se hacía en una plaza o en una casa particular, porque la plaza y la calle, la casa y el palacio real están presentes en los distintos personajes y en los temas que se tratan en la escena. Al final, el efecto era que el público, hombre corriente, ciudadano de a pie, con la conciencia más o menos acusada de pertenencia a un grupo racial, social, profesional, de determinada edad o sexo, se instalaba en la escena.

### LA SOCIEDAD PORTUGUESA INSPIRADORA DEL TEATRO: EL GRUPO DE MERCADERES, VENDEDORES, CRIADOS Y ESCLAVOS

Para abordar este apartado, son determinantes las claves proporcionadas por un trabajo de tipo histórico dedicado a dibujar el panorama económico y social de Portugal en el período comprendido entre mediados del xv y hasta mediados del xvi, mediante el análisis de diferentes fuentes tanto archivísticas como libros de viajes, crónicas, correspondencias e incluso obras pictóricas. Me refiero al trabajo de A.C. de C.M. Saunders (1982), que trata de forma magistral la interrelación existente entre hombres libres y hombres esclavizados (simplemente, esclavos) como clave en la comprensión de la dinámica de la sociedad portuguesa de aquel siglo. Hay momentos de la exposición de la realidad social que se corresponden de forma rigurosa con distintas escenas de las obras de teatro quinientistas. Ése es, en realidad, el objeto último de esta exposición: mostrar el reflejo fiel de las mentalidades y de la vida social del Portugal del siglo xvi en el escenario de las piezas dramáticas.

### EL PORTUGAL DEL SIGLO XVI, UNA SOCIEDAD ESCLAVISTA

*Todos los portugueses eran propietarios de esclavos.* Según Saunders (1982: 62), a mediados del siglo xvi, Lisboa era una ciudad de 100.000 habitantes, con 9.950 esclavos y unos 2.500 desempleados —2.000 mujeres y unos 500 hombres—. Aunque no dejaba de haber una clase poderosa en lo social y en lo económico, la mayoría de la población la componía gente de clases bajas, y, a su vez, la capa más baja de entre las bajas la conformaban los esclavos, personas de otras razas que eran poseídas por gente de casi todas las clases en Portugal y estaban empleadas en casi todos los sectores de la economía, con lo que no es extraño que en muchas ocasiones trabajaran al lado de blancos libres. Como ejemplo Saunders (1982: 84-85) pone una explotación agrícola, donde del total de trabajadores el seis por ciento eran *criados* pero otro diez por ciento eran esclavos. Y también podían encontrarse esclavos en las estancias de la nobleza aun cuando el servicio en las cortes era una ocupación



preferida para blancos libres. Esta coexistencia de trabajadores esclavos y libres en diversos sectores de la economía sugiere que había poco para escoger entre tareas de libres y de esclavos en términos de flexibilidad laboral, así como en términos de distribución sociológica de estos dos grupos de personas. La preferencia de esclavos a hombres libres no tenía más motivación que el hecho de que los esclavos podían sentirse llamados a realizar tareas que trabajadores libres rechazaban. En algunos lugares, ayudaba también el que los llamados *criados a bem fazer* eran escasos.

Y es que —como se ha dicho— en Portugal los esclavos eran poseídos por el rey, la nobleza, la Iglesia, incluso por simples trabajadores. Algunos trabajaban en los campos, pero el número más amplio se encontraba en las ciudades y aldeas donde trabajaban como sirvientes domésticos, peones y comerciantes de poca monta. Saunders (1982: 1) recoge como palabras iniciales de su estudio las primeras impresiones recibidas por el humanista flamenco Clenardus sobre Portugal, tras su llegada en 1535:

Todos los lugares están llenos de esclavos. Negros cautivos y moros realizan todas las tareas; Portugal está tan saturado con esta gente que yo creo que en Lisboa hay más esclavos hombres y mujeres que portugueses libres [...] Ciertamente, cuando llegué por primera vez a Évora pensé que había venido a alguna ciudad de demonios malignos: por doquier había tantos negros a los que yo odio tanto que ellos puede que me expulsen de allí.

Durante la Edad Media, la población esclava de Portugal había sido predominantemente mora, pero hacia mediados del siglo XVI pasó a ser predominantemente negra, en un crecimiento desmedido desde las primeras décadas del XV hasta la mitad del siglo XVI, momento en el que la población autóctona creció, lo que hizo menos necesarios los esclavos, al menos en el ambiente urbano de Lisboa. Ésta era la situación en Lisboa y las provincias del sur de Portugal desde hacía un siglo, que también tiene su reflejo en el teatro quinientista. Gil Vicente, en el *Auto de Inês Pereira*, hace decir a un *moço*, criado de un escudero pobre, una frase que refleja muy bien este ambiente:

MOÇO                     *Homem que na tem nem preto*  
                                      *casa muyto na maa ora.*  
  vv. 546-547

[‘Hombre que no tiene ni negro / se casa muy en mala hora (con muy mala fortuna)’].

Según afirma de manera muy expresiva Saunders (1982: 85-86), excepto los mendigos, gente de todas las clases, desde los obreros a los reyes, poseían esclavos negros. Incluso las prostitutas, a quienes no les estaba permitido ningún criado libre, podían tener chicas esclavas en sus casas. Y aunque no hay evidencia confirmatoria, es probable que cristianos negros libres en Portugal, como los que trabajaban como intérpretes en los fuertes y barcos traficantes africanos, podían poseer esclavos, si así lo deseaban. Sólo musulmanes y judíos estaban limitados en su elección de esclavos, porque la ley prohibía a los infieles tener cristianos sujetos a ellos y los esclavos

negros solían estar bautizados con frecuencia. Después de 1497, cuando los musulmanes y judíos libres residentes en Portugal fueron obligados a convertirse al cristianismo, estos nuevos cristianos se unieron a los otros cristianos en el derecho no restrictivo de poseer esclavos. Y esto en franca contradicción con el hecho de que socialmente los negros, como los moros y los judíos, eran lo más bajo de lo bajo, simples bestias en forma humana. A todos ellos se les conceden insultos del tipo «perro» o «perra», en portugués *cão*, *cadela*. De llamar animales a los esclavos a tratarles como tales sólo había un paso. La crueldad de esta realidad social se deja traslucir en escenas como la ya famosa del «Negro de Beni», pasajero de la *Nao d'Amores* de Gil Vicente (1527), quien quiere entrar en la nave para olvidar el amor hacia una muchacha que es cruel con él, porque él le dice «mi vida» y ella le llama «perro»:

NEGRO

Quere boso que mi bai  
 buscar o poco de venturo,  
 que a mi namoraro sai  
 de moça casa sua pai,  
 que tem saia verde-oscuro,  
 firalga masa que gavião:  
 tem boquinho tão sentira:  
*eu chamar ele minho vira,*  
*e ele chama-m'o cão.*

vv. 527-535

[‘Queréis vos que me vaya / a buscar un poco de ventura, / pues yo estoy enamorado / de una moza a la que casa su padre, / que tiene saya verde oscura, / hidalga más que gavilán, / tiene una boca tan sentida: yo le llamo mi vida y ella me llama perro’.]

## LAS PLAZAS PÚBLICAS DE LISBOA, MERCADOS DE ESCLAVOS

Esta posesión tan amplia de esclavos era rara en Europa fuera de la Península Ibérica, e incluso los castellanos estaban sorprendidos de que portugueses relativamente pobres fueran dueños de esclavos, sólo explicable porque Portugal estaba envuelto de manera extraordinaria en el comercio de esclavos. En el mercado se podía fácilmente adquirir un esclavo y se podía adquirir esclavos enfermos muy baratos en la *Casa de los Esclavos* (*Casa dos Escravos*), situada en la ribera del Tajo<sup>1</sup>. Aunque los esclavos en general costaban bastante y estaban así asociados de manera particular con la aristocracia y las clases más confortables, no obstante mercaderes y comerciantes podían también permitírselos, como se observa en estos cuadros:

<sup>1</sup> Cfr. *Anexo 1*: Plano de Lisboa de finales del siglo XVI, recogido por Saunders 1982: 56.



Nobleza  
  *status* imputado (Señor)  
  viuda de noble  
Religioso  
  casa religiosa (Santa Leira)  
Gobierno  
  contador  
  *escrivão* (notario)  
Hombres profesionales  
  *doutor, bacharel* (abogados)  
Hombres de negocios  
  mercaderes  
  *tanoeiro*  
  *sapateiro*

Dueños de esclavos que eran bautizados o eran padres de niños bautizados en la Catedral de Oporto, 1540, 1544 (cf. A.C. de C.M. Saunders 1982: 64).

Nobleza  
  estado por ser noble (don, dona)  
  conocido por ser noble  
Criados de nobleza  
  *vedor de meirinho mor*  
  *amo*  
  *violeiro*  
  *trombeiro*  
Religioso  
  Cardenal Dom Henrique  
  inquisidor  
  prior, priora  
  casa religiosa (Santa Clara)  
  sacerdotes  
  *bacharel da Sé*  
Criados de religiosos  
  hijas de ama de llave de cardenal  
  criado de cardenal  
Gobierno y judicatura  
  *vereador* ( concejal municipal)  
  *juiz de orfaos*  
  *provedor*  
  *chanceler*  
  *almoxarife*  
  *escrivão, tabelido* (notarios)  
Hombres profesionales  
  *doutor, bacharel, licenciado*  
  *fisico*  
  *curador* (curandero/-a)  
  humanista (García de Resende)





Comerciantes  
*craveiro* (hacedor de clavos de herraduras)  
 comerciante  
*ourives* (orfebre)  
*sapateiro*  
*pedreiro*  
*trapeiro*  
*ferrador*  
 Comerciantes  
*tintoreiro*  
*serralheiro*  
*carreteiro*  
*barbeiro*  
*pichaleiro* (herrero de estaño)  
*parteira*  
 Agricultores  
*lavrador*  
*pastor*

Dueños de esclavos enterrados por la Misericordia de Évora, 1537-8  
 y 1547-55 (cf. A.C. de C.M. Saunders 1982: 65-66).

Saunders (1982: 17-19) expone el marco legal en el que se inserta el comercio de esclavos. Según esas leyes y la normativa vigente, que podría verse también reflejada en las leyes españolas sobre el estatus de los esclavos negros reexpedidos a Castilla (vía Medina del Campo hasta Valladolid) y a Andalucía (vía Badajoz hasta Sevilla) y los que se enviaban a las colonias americanas españolas (V. Cortés 1963, 1974; R. Mellafe 1964), los esclavos eran vendidos del mismo modo que los caballos o el ganado. La ley de comercio y las ordenanzas reales hablaban de esclavos como «cosas» (*cousas*) al lado de otros objetos animados e inanimados. Este mismo espíritu impregnó la realidad de expansión portuguesa y, por supuesto, también española, por ultramar e invadió la realidad de la colonización americana de ambas naciones europeas (Thomas 1998; Carrera de la Red 1996). Igual que cualquier otro objeto (un barril de vino, o de aceite o un animal), podía ser vendido a prueba por un período fijado por el comprador para decidir si estaba satisfecho. La opinión general era que en mente y en temperamento todos los negros estaban claramente adaptados para la servidumbre (Saunders 1982: 35-46).

Añade Saunders que los compradores portugueses tenían la opción de adquirir esclavos directamente de la persona hecha responsable por los reyes de la venta de los esclavos o indirectamente desde los comerciantes de esclavos, hombres que trataban con esclavos junto con otras mercaderías. Los tratantes parecen haber exhibido y vendido sus esclavos abiertamente en las calles del centro de Lisboa. En el temprano 1502 había una plaza cuadrada llamada la *Praça dos Escravos* en la Alfama y a mediados del siglo, en el mismo barrio, el *Pelourinho Velho*, la plaza cuadrada donde los criminales eran castigados, era el escenario de subastas de esclavos y otros bienes. Bastião, el criado negro del post-gilvicense *Auto de Dom Fer-*



*nando*, que por otra parte es un personaje con escasa entidad, ya que aparece muy a última hora en escena como pretendiente de la *moça Isabel*, que cuenta con otros pretendientes más acordes con su condición —un *moço* y un *castelhano*—, aporta el dato de que efectivamente fue vendido en la plaza pública del Pelourinho. Con ironía, al hablar el dueño de su hipotética liberación (*forrar, alforrar, fazer forro*), manifiesta su oposición, porque no quiere irse del lado de la moza Isabel, cosa que sucedería si su amo Dom Fernando le diera carta de libertad, y dice también que en su condición de esclavo hay algo irreversible como lo muestra la oreja cortada en el momento de su compra-venta:

NEGRO	bosso sa mutto roym! vos namoraro tambem!
D.FERNANDO	Não se pode mais pintar na mofina toda junta. <i>Bastião, queste calar e eu te quero forrar.</i>
NEGRO	Para tras vos forar nunca. <i>Forrarse vos do orelha cortada na Pelourinho?</i>
D.FERNANDO	Nã, mas soo por amor della ho farey sem mais cautela.

vv. 1889-1899

[‘NEG. ¡Vos tenéis muy mal aspecto! / Vos estáis enamorado también / D.FERN. No se puede más pintar / en la desgracia toda junta. / Bastián, quisiste callar / y yo te quiero liberar. / NEG. Hacia atrás vos nunca me liberaréis. Me liberaríais vos de la oreja cortada en el Pelourinho? / D.FERN. No, pero solo por amor de ella / lo haré sin más preocupación.]

En otras ciudades distintas a Lisboa está menos documentado que la plaza de mercado sirviera para subastas de esclavos; de hecho no todos los esclavos eran vendidos en plazas públicas, más bien era frecuente negociar transacciones privadas con los propietarios de esclavos o sus representantes. Pero sí que se documentan las entradas de esclavos en los libros de registros de navíos procedentes del África Occidental de todas las ciudades costeras portuguesas: Monção, Póvoa de Varzim, Vila do Conde, Azurara, Arrifana, Aveiro y, sobre todo, Oporto, donde se documentan esclavos instalados en las calles del barrio comercial, lo que deja ver que sus dueños eran, sobre todo, mercaderes y hombres de negocios (Saunders 1982: 53).

## LAS OCUPACIONES DE LOS ESCLAVOS Y DE HOMBRES LIBRES POBRES

En la posesión y empleo de esclavos, los nobles y plebeyos portugueses seguían el ejemplo de su rey, la familia real y príncipes, que poseían gran cantidad de esclavos como sirvientes domésticos en los palacios reales, no sólo en los grandes palacios urbanos de Évora y Lisboa, sino en los rurales de Sintra, Almeirim, Paços



da Ribeira de Muge y Paços da Serra. En la sociedad aristocrática de la Península Ibérica, la posesión de un largo séquito era uno de los medios principales de demostración de riqueza y poder, que confería honor y prestigio. Recoge Saunders (1982: 80-88) el testimonio del humanista Clenardus, viajero testigo de excepción (*Correspondencia*, I, 58, III. 37-8, carta a Latomus desde Évora, 20 de marzo, 1535), que relata irónicamente la desmesura de la nobleza con los esclavos domésticos. Señala que, cuando un caballero de Évora salía a caballo, dos esclavos iban delante, un tercero llevaba el sombrero de su dueño, un cuarto su capa (por si llovía), un quinto sostenía la brida del caballo, un sexto las pantuflas de seda del caballero, un séptimo su cepillo de ropa, un octavo hacía un agujero en un vestido para secar al caballo mientras su dueño atendía a la misa o saludaba a un amigo.

Gil Vicente, en su auto *Nao d'Amores*, hace salir a tres representantes de la baja nobleza portuguesa, tres hidalgos, que quieren montar en la barca. El primero de ellos argumenta su decisión en la posibilidad de llegar a África a «rescatar» favores o bien a alguien que se los dé, en clara alusión a los esclavos negros que allí se comerciaban:

[FIDALGO] PRIMEIRO Oh, Senhor, pois que assi é,  
vamos nesta Nao d'Amores,  
e, se for ter a Guiné,  
*resgataremos favores*  
*ou alguem que no-os dê.*  
vv. 658-662

[vamos a esta Nao de Amores/ y, si fuere a Guinea, / rescataremos favores / o a alguien que nos los dé'.]

La función de «sirviente» en la casa de los nobles era una ocupación popular entre blancos libres que entraban en competencia con los esclavos. Desde mediados del XV se atestigua un proceso de abandono del mundo rural para incorporarse como servidores. Los *criados a bem fazer* servían por su vestido y sustento sólo, en la esperanza de mejoría. Su vida en este sentido no era apreciablemente mejor que la de los esclavos. La diferencia fundamental estribaba en que el trabajo como servidores se planteaba como algo temporal, mientras que los esclavos eran sirvientes de por vida: excepto por venta o liberación no podían dejar a su dueño por uno nuevo; por ley, ellos eran posesiones de su dueño. La vida de los esclavos estaba más condicionada a sus dueños que la de un criado libre. Estos últimos podían abandonar a sus dueños incluso sin su consentimiento o bien amenazarles con irse con otro que les tratara mejor, como ocurre en una escena del *Auto de Inês Pereira* de Gil Vicente, en la que el *moço*, en este caso de un escudero sin recursos, se quiere ir y explica las causas:

MOÇO	E se ella he emprestada, quem na avia de pagar? <i>Meu amo, eu quero m'hyr!</i>
ESCUDEYRO	E quando queres partir?



MOÇO                    Antes que venha o inverno,  
*porque vos não dáis governo*  
*pera vos ninguém servir.*  
 ESCUDEYRO        Nam dormes tu que te farte?  
 MOÇO                    No chão e o telhado por manta  
 e çarra-se ma garganta  
 com fome.

vv. 609-619

[‘MOÇ. Y si ella está empeñada, / ¿quién la había de pagar? / Mi amo, ¿yo me quiero ir! / ESC. ¿Y cuándo quieres partir? / MOÇ. Antes de que venga el invierno, / porque vos no dáis gobierno / para que os sirva nadie./ ESC. ¿No duermes tú hasta hartarte? / MOÇ. En el suelo y el tejado por manta / y mi garganta se cierra con hambre’.]

En el *Auto das capelas*, Lopo d’Azevedo, un hidalgo, sobrino de hidalgo, amo de un *moço d’esporas* («mozo de espuelas»), le amenaza con prescindir de sus servicios:

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

vv. 361-373

[‘LOP. Ahora, id a buscar un paño / limpiadme aquí estas botas / debían buscarse medios / para que los hombres honrados / no viviesen con cuidados / de criar hijos ajenos./ MOÇ. ¡Y ellos de no servir a pelados! / LOP. ¿Qué rezongas? Limpia, / restriega a lo largo de la suela. / MOÇ. ¡Voto a diez! Que soy como una gripe. / LOP. Si un ruin se va y no permanece, / otro viene que nos consuela. / MOÇ. Ni yo digo otra cosa...]

En el teatro portugués los criados libres aparecen bajo distintas configuraciones. La denominación más neutra y frecuente para los hombres es *moço*, sustantivo que puede llevar un determinativo: *moço d’esporas* (‘mozo de espuelas’), que puede coincidir con el *representador* del auto (‘presentador’); o bien *moço do paço* (también denominados *pajes*) (*Auto de Dom Fernando*), que pretende desenvolverse con ciertos aires cortesanos y que se aplica normalmente a criados de nobles de cierta calidad. La relación de criado y amo es más estrecha cuando los *moços* son los



sirvientes de *fidalgos* y *escudeiros*, los primeros nobles bajos y los segundos no eran sino sirvientes de los hidalgos caballeros, con la peculiaridad de que podían tener a su vez criados. La relación entre *escudeiro* y *moço* se presenta normalmente como de extrema confianza. Los *escudeiros* tienen en sus criados al confidente de sus desgracias de toda índole, sobre todo la pena de amores, como el «escudeyro e seu moço» en la *Farsa Penada*, y pueden aconsejarle también en las penurias económicas, como en el caso del *Auto de Inês Pereira*:

MOÇO	Porem, senhor, digo eu que mão calçado he o meu per estas vistas assi.
ESCUDEYRO	Que farey que o çapateiro nam tem sollas nem tem pelle?
MOÇO	Çapatos me daría elle, se me vos desseis dinheyro.
ESCUDEYRO	Eu o averey agora e mais calças te prometo.

vv. 537-545

[‘MOÇ. Por eso, señor, digo yo / que mal calzado es el mío / por estos orificios de aquí. / ESC. ¿Qué haré, pues el zapatero / no tiene suelas ni tiene cuero? / MOÇ. Zapatos me daría él, / si vos me dieseis dinero. / ESC. Yo lo tendré ahora / y más calzas te prometo’.]

La figura del mozo denominado *paje* aparece con referencia a los sirvientes de personajes del más alto nivel social, en buena medida de épocas pretéritas o de tipo alegórico-simbólico, como emperadores, emperatrices, reyes de países orientales o de tipo bíblico, como sucede en el *Auto de Santa Caterina* de Baltasar Diaz, en el cual intervienen dos pajes: uno de la emperatriz y otro de la propia Santa Caterina, o en los anónimos *Auto de Dom André* y *Auto de Dom Luis e dos turcos* (ca. 1572) (Cafezeiro 1977), que llevan fama de ser de los mejor construidos y más elegantes autos de la llamada «escuela vicentina» y en los que en el primero un fidalgo de alcurnia y solvencia económica y su mujer tienen un paje como criado doméstico y en el segundo el propio Dom Luis tiene un paje a su servicio, que lleva por nombre Mena.

El correlato en mujer es *moça*, como la figura del *Auto do Duque de Florença*, o del *Auto dos dous ladrões* (Cafezeiro 1969), y que puede ir acompañada de su madre, como en el *Auto de Dom Fernando*. Una variante denominativa es *criada* aludiendo a la sirvienta poco discreta y menos colaboradora de la dama, como en el caso de Pasíbula, criada de la figura de la Menina en el *Auto da Bella Menina*, con excepciones como la de Crara, criada diligente de Antonia Velez, la hija del *Auto das capelas*, que es inteligente y hábil, siendo de gran ayuda para su señora a la hora de conseguir sus propósitos de casamiento con el hombre al que ama, Dom Lopo.

La incorporación de «sirvientes» procedentes del ámbito rural se refleja fielmente en las figuras de los numerosos *vilãos-vilões* (*vilam, vilão*) y *ratinhos*, que también pueden hacer de *representadores* ‘presentadores’, como sucede en el *Auto dos*





*enanos*. Algunos *ratinhos* y *vilãos* se desenvuelven en su medio rural, tal como sucede en el *Auto do Duque de Florença*: «dous ratinhos criados do abegã, chamados hú Gil e outro Bras» [*abegão* «capataz»]. El desarraigo del medio rural queda expuesto en el *Auto das capelas* con el caso de un *ratinho* que viene de una aldea «là per antre Douro e Minho» buscando que le ayude a encontrar colocación de criado de un amo su tío también de origen rural (*vilam*), asentado ahora en Lisboa como sirviente de un clérigo, al que podría considerarse representante de otro de los ámbitos sociales donde aparece un nutrido grupo de criados libres y esclavos trabajando exclusivamente como sirvientes: el de las instituciones religiosas, fundaciones de caridad y monásticas, las cuales comúnmente incluían también esclavos en su servicio doméstico.

Pero, mientras los esclavos de la nobleza y de estas otras instituciones religiosas podían tener una existencia más o menos ociosa, los dueños y dueñas más pobres, del tipo de viudas refinadas en Lisboa, trataban duramente a sus esclavos como sirvientes y como trabajadores. El sometimiento a un dueño no diferenciaba tan claramente a los esclavos negros de los blancos más humildes como se podría imaginar. Los esclavos empleados en la tarea manual o en el comercio insignificante podían ser la fuente única de ingresos para una persona de baja clase social. De nuevo, contamos con el testimonio de Clenardus, el humanista flamenco, quien veía poca diferencia entre las bestias de carga y las chicas esclavas que diariamente debían traer agua, ir al mercado, limpiar los vestidos, limpiar la casa y deshacerse de la basura. Uno de los esclavos de viuda podía ir en la mañana a comprar los bienes que vendería en las calles durante el día, tenía que limpiar la casa y poner el fuego para el desayuno de su dueño. Y casi todos los dueños esperaban que sus esclavos realizaran las tareas domésticas en domingo, aunque se supone que los esclavos contaban con los domingos libres y aparentemente varios días festivos eran también días de descanso.

## OCUPACIONES DE LOS CRIADOS Y ESCLAVOS EN EL MEDIO RURAL

La característica fundamental del comportamiento de los esclavos en el medio rural es que realizaban las tareas junto con los hombres libres del campo y con los sirvientes libres. El elenco de tareas en que actuaban los esclavos era muy extenso. Aparte de limpiar la tierra, los esclavos en el campo eran enviados a los bosques y espesuras a recoger nueces, moras, hierbas y panales. Durante los meses de verano algunos esclavos en el sur y centro pasaban las noches guardando los campos, viñas y olivares, mientras otros guardaban los rebaños y manadas de ganado. Las largas horas y monótono modo de vida hacían la tarea de pastoreo poco atractiva para los libres, cosa que no se cumple en la escena del *Auto da Bella Menina* de Sebastião Pirez, natural de la ciudad de Oporto, en la que un *pastor*, de nombre Vicente, se encuentra agobiado por todo lo que tiene que hacer:

PASTOR

[...]

My señor tiene corderos

tantos que dellos oluida  
muchas rentas, y carneros,  
bezerritas y aperos;  
cada año vaca parida  
pes'a tal!  
*no se vio bestia animal*  
*que contino venga y vaya!*  
pusome por atalaya  
de su hija inmortal  
[...]

vv. 64-73

Llegado el otoño, los esclavos trabajaban en otras tareas agrícolas relacionadas con la cosecha. En los alrededores de Coimbra trabajaban en las viñas, recogiendo las uvas y conduciendo los animales cargados con vino y cereales. Éste es el ambiente que refleja Joam de Escovar en el *Auto de Florença*, representado ante el rey Dom Sebastian en la Navidad de 1561, en el cual el padre y su hija supervisan las tareas del campo:

PAY

Y-uos, filha, ver o gado,  
que eu torno a Valdespinha  
a ver se na outra vinha  
tem de todo vindimado;  
e se topardes Lionardo  
ou Pascual, ou Martinho,  
manday-os vir do caminho  
que no lugar os aguardo  
que hão d'ir trasfegar o vinho.

vv. 241-249

[‘PAY. Idos, hija, a ver el ganado, / que yo vuelvo a Valdespina / a ver si en la otra viña / han vendimiado del todo;/ y si te encuentras con Leonardo o Pascual o Martinho, / mandadlos venir de camino / que en el lugar [villa] los espero / porque han de ir a trasegar el vino’.]

Saunders (1982: 69) dibuja las tareas asignadas en el hospital rural de Caldas da Rainha como las típicas de la división de la labor en una hacienda con esclavos. Las mujeres trabajaban como domésticas, mientras que los hombres regentaban una pequeña granja, cuyos productos alimentaban a los pacientes y hermanas enfermeras. Una mujer esclava elaboraba el pan, otras dos cocinaban el resto de la comida y dos más lavaban los vestidos y el lino. Dos esclavos hombres atendían una manada de vacas y un rebaño de cabras, que proporcionaban carne y leche para la cocina. Fruta y verduras venían de una huerta cuidada por otro esclavo varón que estaba también encargado de destilar agua para usar en medicinas. Algunas cosas necesarias eran traídas de la ciudad en un carro conducido por un esclavo.

Las mujeres libres del mundo rural con pocos fondos económicos tenían otra ocupación posible en las casas de los hidalgos o gente de posición: hacer de



amas de cría. El *Auto de Dom Andre* comienza con la escena en la que el marido, un *fidalgo*, propone a la mujer que sale con una criatura buscar un ama que le ayude con el «trabalho inmenso de criar» y le comenta que ya la han encontrado en el campo por mediación de un *veador* («veedor, administrador de haciendas»), tal como comenta unos versos más adelante el hidalgo:

FIDALGO                      Tem-me dito o veador  
que là junto do Tojal  
mora logo derredor  
a molher de hù laurador  
sufficiente pera o tal.  
[...]  
Temos concertado ca  
mandarmos aqui trazer  
o laurador e a molher  
em que me fallastes ja.

vv. 21-44

[‘FID. Me ha dicho el veedor / que allá al lado del Tojal / vive casi alrededor / la mujer de un labrador / suficiente para aquello / [...] Hemos concertado acá / mandemos traer aquí / al labrador y a la mujer, / aunque ya me dijiste’].

## OCUPACIONES DE LOS ESCLAVOS Y CRIADOS LIBRES EN LAS CIUDADES

Las ciudades, particularmente Lisboa, proporcionaban las oportunidades más diversas a los dueños que deseaban hacer dinero con las labores de sus esclavos, o empleando los esclavos directamente o permitiéndoles llevar un negocio modesto en la ciudad. Esos dueños, cuyos esclavos trabajaban bajo su directa supervisión, eran fundamentalmente artesanos y otros hombres autónomos. Muchos esclavos que pertenecían a gremios probablemente trabajaban de manera ocasional fuera de la estructura gremial; sin embargo, algunos artesanos parecen haber tratado a sus esclavos como aprendices y haber aceptado esclavos de otros hombres en esta calidad.

Saunders (1982: 81) elabora un cuadro con las principales ocupaciones de los esclavos negros y criados libres blancos de los dos sexos (hombres y mujeres) en la ciudad, centrándose en Lisboa. En él se puede ver cómo los esclavos hombres trabajaron más como obreros manuales que como pequeños tratantes —los conocidos como *regatões*— quienes vendían bienes por las calles; sin embargo, estos estaban relacionados, sobre todo, con la venta de bienes al por mayor o pesados, tal como carbón vegetal para fuegos de cocina y paja para acostarse, para echar al suelo y caballerizas. Ambos, carbón y paja, venían a Lisboa a cambio de agua, y negros eran los hombres que descargaban los navíos y conducían los carros que llevaban los bienes a las casas en la ciudad. Hacia 1544 había tanto esclavos negros y *mouriscos* como hombres libres en esta línea de comercio.





OCUPACIÓN	NATURALEZA DE LA FUERZA DE TRABAJO
lavanderas	mujeres negras y blancas
<i>negras de canastra</i>	mujeres negras
portadores-de-cestas	jóvenes
en mercados de pescado y carne	negros y blancos
encaladores	hombres y mujeres negros
carbón:	hombres
estibadores y vendedores	negros y blancos
<i>negras do pote</i>	mujeres negras
<i>regateiras</i> <sup>1</sup>	
arroz	
couscous	
chickpeas	negras y blancas mujeres
ciruelas cocidas	esclavas y libres también
garbanzos y	jóvenes mujeres negras
<i>aletria</i>	
aceite de oliva	mujeres libres y esclavas
mariscos	mujeres negras
[...]	
trabajadores en el malecón	hombres negros y blancos

<sup>1</sup> Oliveira menciona 660 a 670 regateiras en el malecón, 900 en las puertas de la ciudad [Christovao Rodrigues d'Oliveira (ed.), *Sumário em que brevemente se contém Algumas Coisas (assim Ecclesiásticas como Seculares) que há na Cidade de Lisboa (c.1554-5)*, ed. A. Vieira da Silva, Lisboa, 1938].

#### Ocupaciones en las que negros estaban envueltos en Lisboa hacia 1550 (cf. A.C. de C.M. Saunders 1982: 81).

De este mismo cuadro de Saunders (1982: 81) se concluye que las mujeres negras vendían también carbón desde puestos colocados en el *Terreiro do Paço*, la plaza principal al lado del Tajo, aunque muchas mujeres esclavas más estaban vinculadas con el comercio en tentempiés, provisiones y agua, esta última, sin duda, una de las tareas más pesadas a las que tenían que hacer frente las mujeres esclavas. La traída de agua desde la fuente municipal más cercana era considerada una labor de poca categoría, de forma que muchos ciudadanos preferían comprar agua a través de las *negras do pote*, que llevaban grandes jarras (*potes*) de agua en sus cabezas. Saunders (1982: 77) añade que en 1550 cada *negra do pote* ganaba 40 reales al día; 20 ó 25 reales de éstos iban a su dueño, y la mujer guardaba el resto para comprar





comida para ella misma mientras trabajaba, y por la noche volvía a casa de su dueño para tomar la cena y descansar. Al igual que veremos para las *regateiras*, está demostrado que no todas las vendedoras de agua eran *negras do pote*, sino que también había gallegas, beiranas y otras trabajadoras emigrantes. La gente que más se benefició de tener *regateiras* y *negras do pote* en las calles era la más pobre y no precisamente la gente rica que poseía los esclavos encargados de estas tareas.

El que hubiera vendedores de agua varones y hombres que portaban agua proporcionó un ambiente de violencia en la principal fuente municipal llamada Chafariz-del Rei. Peleas e incluso muertes ocurrían allí por la cantidad de gente que quería llenar sus jarras en los seis caños. Por fin, en 1551, la *Câmara* municipal decidió imponer una política de segregación. El primer caño se asigna a esclavos varones y hombres libres de todas razas, negra, mulata, india o cualquier otra; también podían usar el segundo caño después de que los esclavos de galeras hubieran terminado de llenar los barriles de agua para la flota. Los hombres libres blancos utilizaban el tercer y cuarto caños; las mujeres esclavas y mujeres libres, el quinto y el sexto.

Descripción que se da de frente con la idílica y beatífica apariencia de que dota Gil Vicente a este punto urbano tan emblemático de la ciudad de Lisboa, cuando aparece en su *Auto da Nao d'Amores*, representada en 1527. En un ambiente simbólico se representa a la ciudad de Lisboa como una dama a la que pretenden distintos personajes venidos de diferentes partes del mundo; uno de ellos el Príncipe de Normandía, cuyo paje avisa a Lixboa que quiere hacerle una visita y ésta responde:

LIXBOA

Pagem, podeis-lhe dizer  
que estou agora ocupada  
no mais próspero prazer,  
na dita mais acabada  
que me podera nacer.  
E, como aquí acabar  
o que nunca acabarei,  
*eu lhe irei logo falar*  
*lá ò Chafariz d'El-Rei*  
quanto ele quiser falar;  
ou da Torre da Varanda,  
ou lá no Casi da Madeira,  
e veremos o que manda,  
que de leda e prazenteira,  
ele vencerá a demanda.

vv. 63-76

[‘LIX. Paje, podéis decirle / que estoy ahora ocupada / en el placer más próspero, / en la dicha más acabada / que me pudiera nacer. / Y, como aquí acabare / lo que nunca acabaré, / yo le iré luego a hablar / allá al Chafariz d’El-Rei, cuanto él quisiere hablar...’]

## LA «REGATEIRA», PROTAGONISTA DE UNA DISPUTA SOCIAL Y RACIAL

Otro grupo de mujeres lo constituía el de las *regateiras*, como eran llamadas las mujeres vendedoras de calle, si bien entre ellas se utilizaría la denominación más neutra de *vendeira*, tal como lo encontramos en uno de los autos post-gilvicentinos más atractivos y simpáticos, el *Auto de Vicente Anes Joeira*, cuando la *regateira* —no aparece nunca bajo ese nombre, sino como *a mãy*— habla con la hija de su profesión en estos términos:

MAY  
Cre, filha, hũa verdade,  
qu'isso he mera preguiça;  
nam venha de Deos justiça  
que te quebre a grauidade,  
que teu peccado t'atiça.  
*Muy bem ves tu tua may  
ser hũa pobre vendeira,*  
que ella por sua maneira  
trabalha pera teu pay  
que nam val hũa joeira.

vv. 46-55

[‘Cree, hija, una verdad/ que eso es pura pereza;/ que no venga justicia de Dios / que rompa tu decoro / que tu pecado te golpea./ Muy bien ves que tu madre / es una pobre vendedora, que ella por su cuenta / trabaja para tu padre / que no vale un cedazo ( criba)’.]

Saunders (1982: 77) recoge las páginas del censo de Brandão, que incluyen algunas escenas breves pero coloridas de la vida de estas mujeres. Por la mañana temprano las mujeres —negras, blancas, esclavas y libres— que vendían puding de arroz, couscous y garbanzos desde potes que ellas llevaban en sus cabeza comenzaban a gritar sus mercancías a lo largo del malecón de Lisboa. Pronto ellas rodeadas por chicos que se levantaban de la cama y conseguían dinero de sus padres entre sollozos. Casi como un aperitivo popular con clientela muy variada estaban las ciruelas guisadas. Las negras *regateiras* vendían otros aperitivos, tales como alubias cocinadas y *aletria* (pasta), al lado de aderezos esenciales como aceite de oliva y sal. Aunque Brandão no hace mención, las *regateiras* vendían vegetales, fruta y pescado en Lisboa como lo hacían en Évora y Elvas, como tendremos ocasión de ver en este trabajo un poco más adelante al tratar de la figura de la *regateira* que aparece en el *Auto do dia do juizo*. Y también telas y tejidos, como se verá en el así nombrado *Auto das regateiras* de António Ribeiro Chiado.

El crecimiento de la población de Lisboa puede haber hecho necesario un número en aumento de vendedores y mujeres de mercado de calle, esclavos o libres, para distribuir las provisiones de forma efectiva y barata. A finales de 1514 o principios de 1515 los padres de la ciudad protestaron al rey Dom Manuel porque las mujeres que vendían de forma ambulante fruta y otros bienes eran *desarrazoadas*



‘carentes de razón’ e insultaban a las damas de nacimiento y riqueza. Por el peso de estas y otras acusaciones (no especificadas) el consejo creyó que la ciudad estaría mejor sin las negras *regateiras*. Lisboa, probablemente la primera ciudad en tener una población negra considerable, era también la primera en tratar de sacar a las *regateiras* de las calles. A veces el gobierno intervenía para limitar la competencia de estas vendedoras, pero muchos bandos y restricciones sobre negros *regatões* y *regateiras* eran derogados rápidamente. A partir del 23 de febrero de 1515 las mujeres negras, esclavas o libres, podían sólo vender sus mercancías desde las escaleras de las puertas de sus dueños o desde las puertas de otra gente que habían llegado a un acuerdo con las *regateiras*. A las mujeres negras libres les afectó mucho esta ley, por lo que la *Confraria de Nossa Senhora do Rosário*, la confraternidad religiosa de gente negra, protestó al rey Dom Manuel, que eliminó las restricciones a las mujeres negras libres que estaban casadas o viudas. Desde esta excepción se pasó a la supresión del mandato y de hecho hacia 1550, cuando Brandão escribió su descripción de la ciudad (J. Brandão 1917), las mujeres estaban otra vez gritando sus mercancías en las calles.

#### SEMBLANTE DE LA REGATEIRA A TRAVÉS DE TRES AUTOS DE LA «ESCUELA VICENTINA»

De la mala consideración hacia la figura de las vendedoras ambulantes o *regateiras* hay un testimonio en el *Auto do dia do Juízo*, reconstrucción irónica de un argumento más propio de un auto sacramental. El elenco de figuras juzgadas comprende, por un lado, algunas del mundo de lo simbólico y bíblico (Sansón y Dalila, Caín y Abel) y, por otro lado, otras tantas reflejo de un simbolismo de lo coetáneo, es decir, prototipos de las capas sociales más bajas cuya conducta despertaba enojo en su entorno, a saber: «hû vilão, hû escriuão, hû carniceiro, hûa regateira, hû moleiro». Todos estos prototipos extraídos de la sociedad contemporánea terminan juzgados por Cristo y condenados a acompañar al infierno a Lucifer y Belcebú, incluida, claro está, la *regateira*. La participación de esta vendedora de calle se marca con rasgos de su forma de hablar, como, por ejemplo, el uso prolijo de refranes, proverbios o dichos populares: así, a una propuesta de reproducir en el infierno su modo de vida en la tierra, hecha por Lucifer, la respuesta es:

REGATEIRA	Livre-nos Deos! <i>diz que si peccador, que se afogou.</i>
LUCIFER	Oo que gostaso anexim! eu sey vasconso e latim.

vv. 1497-1500

[‘REG. ¡Dios nos libre! dice que sí / un pecador, que se ahogó/ -LUC. ¡Oh qué agradable refrán!/ yo sé vascuence y latín’].

Además, el diálogo aporta datos que siembran la duda sobre la condición racial de esta regateira: su pertenencia a una cofradía («porque era confrada»):

REGATEYRA  
 Ora, eu vou encaminhada  
 ha alta *glorio* divinal,  
*porque era confrada*  
 e tenho por avogada  
 sempre Sancta Catherina.  
 De *moneira*  
 que cada segunda feyra  
 de my era visitada,  
 candeia e pao offertava  
 com sua offerta inteyra.

vv. 1467-1476

[‘REG. Ahora, voy encaminada / a alta gloria divina / porque era cofrade / y tengo por abogada / siempre a Santa Catalina./ De modo que cada lunes la visitaba,/ candela y pan ofrecía / con su oferta completa.’]

Si bien estas *irmandades* o *confradias* también podían componerse de criados de raza blanca, y en algunos casos se podían mezclar las dos razas, era una manera organizada de piedad legal muy propia de los negros. Estas fraternidades estaban asociadas a la orden de los dominicos, empeñados en la extensión de la devoción del rosario; por esto no debe extrañar la devoción de esta *regateira* a Santa Catalina, santa ligada a la orden de Santo Domingo. La más conocida en Lisboa era la *Confraria de Nossa Senhora do Rosário*, la confraternidad religiosa de gente negra, aunque abierta también a hermanos blancos (Saunders 1982: 150-152).

En su intercambio conversacional con Lucifer sale a relucir la ocupación de esta *regateira*: era vendedora de pescado frito por la ribera del Tajo:

LUCIFER                    *Tambem ca vendem cações*  
                                   *como vos la na ribeira.*  
                                   Que dizeis?  
 REGATEIRA                Digo que me ensinareis.  
 LUCIFER                    *Trazei ca postas d'arraias*  
                                   e cantaremos as mayas  
                                   eu e vos, ja me entendéis.

vv. 1490-1496

[‘LUCIF. También aquí venden sartenes / como vos allá en la ribera./ ¿Qué decís?/  
 REG. Digo que me enseñaréis./ LUCIF. Traed acá trozos de rayas / y cantaremos las mayas / yo y vos, ya me entendéis.’]

Y en la ejecución de sus tareas como comerciante de poca monta actuó mal. Uno de los cargos condenatorios que se le formula por parte del arcángel San Miguel es: «o prove povo roubaste».

En la tierra, ejerciendo aún su trabajo, nos encontramos con otras dos *regateiras* subidas a la escena. Una es la protagonista del así titulado por António Ribéiro Chiado *Auto das regateiras* (Berardinelli & Menegaz 1968, Lanciani 1970), y otra es la correspondiente del anónimo *Auto de Vicente Anes Joeira* (Berardinelli 1963). Cronológicamente el primero es de fecha más temprana (ca. 1545), según



Stegagno (1969), aunque, según Lanciani (1970), sería de 1570, mientras que el segundo cuenta con dos versiones, una sin fecha explícita pero que se supone de 1570 y la otra fechada en 1574.

## LA PRESENCIA DE RASGOS DEL EJE DEL PODER

En el caso de estas dos *regateiras*, ambas actúan como auténticas dueñas de la casa y como trabajadoras —vendedoras en la calle— por razones parecidas: la de Chiado (*a velha*) era una de esas viudas de las que se ha hablado, con imperante necesidad de trabajo para sobrevivir ella y su hija, Breatiz, ya que no recibió grandes herencias de su marido al morir, y la *regateira* de *Vicente Anes (a mãy)*, con una hija también, aunque cuenta con marido («hú vilão marido da regateira»), tiene que suplirlo en todos los órdenes, porque su conducta lo descalifica por completo como dormilón, vago e irresponsable absoluto, tal como lo comenta la mujer con su comadre:

COMADRE	que chameis a meu compadre e logo nos partamos.
MAY	Hui, comadre! nam vos falo, he cousa que nam se cre, <i>inda me dorme sua merce do meu Afonço Gonçalo,</i> que negra morte lhe de. Nunca vi homem tam porco, que maa raiua salte nelle, dai-lhe vos o demo a pelle.
COMADRE	E se he tam dorminhoco, como casastes com elle?

vv. 69-80

[‘COM. que llaméis a mi compadre/ y luego nos marchemos./ MAY. Huy, comadre! no os cuento, / es cosa que no se cree, / aún me duerme su merced,/ don mi Alfonso Gonzalo, / que negra muerte le dé./ Nunca vi hombre tan sucio,/ que mala rabia salte hacia él, / os la dé el demonio en la piel! / COM. Y si es tan dormidor, / cómo te casaste con él?’.]

De las dos formas de nombrar genéricamente a estas dos *regateiras* —como *velha* la de Chiado y como *mã y* la de *Vicente Anes*— quizás esté teñida de connotaciones más negativas la denominación *velha*. Estos personajes, en el teatro quinientista, están dotados de los rasgos de mal carácter, peores modales y expresión soez de pensamientos y sentimientos. Valga como ejemplo una escena del *Auto do nascimento de Nosso Senhor Iesu Christo novamente feyto por Baltasar Diaz*, en la que entra una «velha praguenta», esto es, una vieja maldiciente seguida de un villano. Su función escénica es casi de «paso» entre los diálogos del rey Herodes y dos judíos y las escenas con Nuestra Señora y San José que vienen a continuación. En medio de ambas escenas, la maldición de la *velha*, que entra en compañía de un «vilam» que recita



una adivinanza, destruye el parlamento de Herodes con los judíos. Pero aquí nos interesa el tono con el que se desarrolla el parlamento de esta figura:

VELHA                   Praza os deos que maa doença  
e que maa dor d'espinhela,  
mao quebranto de canela,  
maa caganeyra e corença  
mau inchaço de guela.  
[...]  
Mao comer e mao beber,  
mao vestir e mao calçar,  
mao erguer e mao geytar  
e mao feyxe de laguar  
te faça logo morrer.  
[...]  
Mao door de ventosidade  
e mao quebranto de cuu  
e maa cor, e maa vontade,  
e maa yda do Peruu,  
maa fazenda e maa herdade  
[...]  
Maas lombrigas e rayuaço  
lhe comão o coraçam  
[...]

vv. 590-631

Las primeras escenas de los dos autos de *regateiras* ofrecen paralelismos más que notables. En ambos, las madres actúan con poderes incluso de castigo corporal, para mantener el orden en sus casas (Saunders 1982: 108); en los dos autos, las madres increpan a las hijas para que se levanten de la cama (ya se ha dicho que estas vendedoras salían a calle muy temprano de madrugada), se pongan en movimiento y hagan las tareas de la casa, tildándolas de perezosas y descuidadas:

(a) *Auto das regateiras*

VELHA                   Breatiz, ou Breatiz!  
BREATIZ               Senhora!  
VELHA                   Inda dormes? não se cre!  
ergue-t'ora.  
BREATIZ               Pera que?  
VELHA                   Pera nada!  
[...]  
VELHA                   E tu fazes ne migalha  
senam comer e folgar  
e palrrares como gralha!  
E lingoa não na vão buscar  
milhor a Frandes nem a Roma.

vv. 1-6, 83-87

(b) *Auto de Vicente Anes Joeira*

MAY                    Vem ca, moça desfaçada!  
 nam tens oje que fazer?  
 como es tam descuydada  
 e nam te quer lembrar nada;  
 que es tamanha molher?  
 que da louça que lauaste?  
 que do comer que fizeste?

vv. 1-8

La dos *regateiras*, la de Chiado y la de *Vicente Anes*, ejercen la autoridad que poseían los dueños de las casas. Pero los paralelismos en la personalidad de ambas *regateiras* terminan muy pronto. Aunque la *mãe* de *Vicente Anes* es dura en el habla tanto con la hija como con el *vilão*, su marido, en realidad esta dureza no pasa de las gruesas palabras de las primeras escenas. Más adelante, los hechos demostrarán que su autoridad se diluye frente a la realidad que se impone. De hecho, su hija Madalena se enamora de un *ratinho*, que es precisamente *Vicente Anes* y ella llega a admitir esta relación. Los excesos de poder de la dueña de la casa son más notorios y constantes en el caso del auto de Chiado: la *velha* ejerce duramente su autoridad sobre la hija, a quien de hecho obliga a casar con el novio que ella ha escogido, hijo de un hombre de mediana fortuna, Pero Vaz, a quien la propia *regateira* dedica los peores calificativos:

VELHA                    Não he macho nem capacho,  
 nem he pão nem formento,  
 he paruo que tem por cento.  
 (...)

vv. 383-385

[‘No es macho y falto de personalidad,/ ni es pan ni harina,/ es tonto que tiene por cien’.]

Y más adelante añade:

VELHA                    Rico e tolo  
 que visse a corna cõ olho  
 e preguntasse qu’e quilo.  
 Elle tem  
 vinho e pão quanto convem  
 e, em que seja malhadeyro,  
 bom he marido gaiteiro.

vv. 370-376

[‘Rico y bobo / que viese la cuerna con el ojo / y preguntase qué es aquello./ Tiene / vino y pan cuanto conviene / y, aunque sea majadero, / bueno es marido jovial’.]





Beatriz, la hija de la vieja *regateira* de Chiado, no deja lugar a dudas de sus sentimientos ante el exceso de autoridad de su madre en versos como los siguientes:

BREATIZ Mas quem de vos escapasse?  
pois tão maa sois de sofrer.  
vv. 77-78

[‘Pero, ¿quién escapara de vos? / pues tan mala sois de sufrir.’]

Pero el maltrato a la hija por parte de la vendedora, que no es pequeño a lo largo de todo el auto, palidece ante el que infringe a la esclava negra que tiene para el servicio doméstico. Desde el primer diálogo la *velha* la pone en ridículo con una respuesta soez a la jaculatoria de la esclava pronunciada en *fala de Guiné*, en alusión a un componente utilizado hasta por el propio Gil Vicente en ocasiones: las alusiones a la superficialidad del conocimiento religioso de los negros:

VELHA [...] que des’outro cadelam?  
sey qu’inda se nam levanta.  
Cadela!  
NEGRA Seora?  
VELHA Quereis que vos va tirar a m̃ata?  
NEGRA *Crialeisam, christeleisam,  
sato biceto nemen tuu.*  
VELHA Olhade! *a pele no cuu,  
agora lhe chegou a deuaçam!*  
vv. 13-21

Como otros muchos portugueses la vieja *regateira* parece haber pensado que los esclavos —los de raza negra, ante todo— eran innatamente inferiores a los demás en habilidad mental y lo pone de manifiesto en expresiones como éstas:

VELHA Quem me deu tal enxoual  
pera meu descanso todo?  
Cadela, tu es engodo  
que naceste em Portugal,  
[...]  
VELHA Cadela, inda tes lingoa!  
quanta desculpa não mingoa.  
Bem sey donde isto vem.  
Tendes ya a vergonha raza;  
eu te conheço, rapoza.  
Leuantou-se a preguiçosa  
e foy por o fogo a casa.  
Vos sois feita de menteyga;  
benza Deos esta negrinha.  
Hi peneirar a farinha

e deytay o roalm na teyga.  
Acabai, cadela, asinha.

vv. 580-603

[‘VEL. ¿Quién me dio tal ajuar / para mi descanso total? / Perra, tú eres engaño / que naciste en Portugal [...] Perra, ¡ aún tienes lengua! / tanta disculpa no mengua. / Bien sé esto de dónde viene. / Tienes ya la vergüenza escasa; / te conozco, raposa. / [...] Estáis hecha de manteca; [...] Acabad, perra, deprisa’.]

La razón última de las discordias estriba en que, como la gente de escasa capacidad económica, la viuda de Chiado quiere que la esclava le resuelva en el menor tiempo posible un sinfín de tareas domésticas. Entre ellas, amasar el pan, preparar la harina e ir a por agua a la fuente de Chafariz-del-Rei:

VELHA                      Cadela, tomay essa talha  
                                  e yde logo ho Chafariz,  
                                  e leuay com vosco o assento,  
                                  ou nam vos lembre de tornar,  
                                  que inda aueis de peneirar  
                                  e fazer oje o formento.  
                                  Queste tu oje abalar?

vv. 45-51

[‘VEL. Perra, tomad esa taja, / e id luego al Chafariz,/ y llevad con vos el asiento, / o no os olvidéis de volver, / que aún habéis de amasar el pan / y preparar hoy la harina./ ¿Quieres tú moverte hoy?’.]

Esta orden de la dueña desencadena una serie de escenas en las que se puede ver cómo la esclava es, en realidad, también una *negra do pote*, una aguadora que trae y lleva vasijas con agua, que al parecer rompe de forma reiterada. Así, en una de esas escenas entra con el pote roto. La reacción de la dueña no se hace esperar y pasa al insulto y riña:

VELHA                      Destruydora do meu,  
                                  muy fora de vos andais.  
NEGRA                      Mim traze pote cabeça  
                                  a rua do frono pretada;  
                                  bessa que vem carregada,  
                                  dize negra anda cõ a presa,  
                                  mim cay todo calabrada.

vv. 573-579

[‘VEL. Destructor de lo mío, / andáis fuera de vos. / NEG. Yo traía el pote en la cabeza / por la rua del Forno estrecha; / a pesar de que venía cargada,/ me dice «Negra, anda deprisa» / me caí toda escalabrada’.]

Aunque en esa ocasión la esclava reconoce su culpa, normalmente a la iracundez de la dueña se opone el orgullo negro de una de las figuras femeninas proto-



típicas de «negro díscolo», ya que esta esclava —de nombre cristiano *Luzia*— replica airadamente y se queja vivamente del corro incesante de órdenes de su dueña pronunciadas en los términos más ofensivos:

NEGRA                      [...]  
 boso sempre brada, brada:  
 cadela, cadela, cadela,  
 Bende-me para Castela.  
 vv. 27-29

[vos siempre gritáis, gritáis: / perra, perra, perra, / Véndeme para Castilla’].

La reexportación de esclavos al extranjero, que ya hemos mencionado, es tan antigua como la venta de esclavos misma, así ya desde fecha tan temprana como 1462 un Diogo Valarinho fue permitido enviar esclavos negros desde Portugal a Castilla. Pero en el *Auto das Regateiras* se nos hace ver que no es éste el destino que le tiene reservado la dueña a Luzia, sino que esta esclava se convierte en una pieza más de la dote que promete la *velha* al padre del novio de su hija de cara al matrimonio que celebrarán a los pocos días. La enumeración de bienes es prolija por las dos partes del contrato matrimonial, y al final de la parte de la novia se dice:

VELHA                      [...]  
 Hum enxergam,  
 quatro lenções de ruam,  
 e seis d’estopa curados,  
 oito de linho delgados,  
 e o mais que lhe daram,  
 aquelle que vive e reyna,  
 ;sabe como s’isto caua?  
*e dar-uos-ey hũa escraua  
 que trabalha como zeyna,  
 amassa, esfrega e laua.*  
 vv. 786-795

Similar a Luzia en orgullo y altanería es el doctor negro experto en hierbas (yerbas), Mestre Tomé, del *Auto de Vicente Anes Joeira*. Es un esclavo que llama ignorante a un hombre blanco, al *ratinho Vicente*:

VICENTE                      Señor, vengo a contaros  
 mis desgracias más de mil  
 que corri todo lugar  
 sem nunca poder achar  
 viola se não rabil  
 e então figio meude  
 e mandey o logo cozer  
 e demos-lho a beber  
 mas ella não tem saude  
 nem nos tonos en que tanger



NEGRO

Pardes! Boso sentar.  
*Muto grande besa tolo*  
s'eu mandar que boso dar  
agoa no erba biolo  
e boso não sey que falar.

vv. 826-840

[‘VIC. Señor, vengo a contaros / mis desgracias más de mil,/ que corrí todos los lugares / sin poder hallar / viola si no rabel [...] Pero ella no tiene salud / ni nosotros tonos en que tañer. NEG. ¡Pardiez! Sentaros / Muy grande tonto parece / si yo mando que vos déis / agua de la hierba viola / y vos no sé qué decís’].

## EL EJE DE LA SOLIDARIDAD

En ambos autos existe un personaje con el cual el trato de la *regateira* se da en un plano de igualdad solidaria. Se trata de la figura de la *comadre*, otra *vendeira*, amiga de la protagonista, con la que comentan todos los asuntos que pueda imaginarse. El *Auto das regateiras* de António Ribeiro Chiado bien podría haberse titulado «auto das comadres», porque el intercambio comunicativo entre esas dos mujeres ocupa casi completamente el primer tercio de los versos del auto y además porque él mismo es autor de otro auto que se llama *Pratica dos Compadres*, en el que intervienen como personajes «Fernam d’orta / Brasia Machada, Isabel / Vasco Lourenço / o Compadre / Silvestra / Moço Namorado / a comadre / caualeyro Esteuam» (L. Stegagno 1969: 48). A estos dos personajes les unen muchos temas que ponen en común en una conversación que salta de un tema a otro sin solución de continuidad.

Podría hacerse un esquema con los puntos que tratan. En primer lugar, se cuentan sus estados de salud: la comadre viene embarazada y la *velha* le cuenta sus dolencias propias de la edad; tras este largo diálogo (vv. 122-191), la comadre hace un intento de irse a su casa, pero la *velha* la retiene y se lanzan a tratar de los problemas del comercio, de la escasez de ventas, sobre todo cuando el Rey se va fuera de la ciudad de Lisboa a pasar la primavera y el verano en otras residencias... (vv. 192-244). De repente, la *comadre* se detiene en detalles de las mercaderías con las que se ve que comercia la *velha*: son telas y vestidos (vv. 245-283), para terminar la conversación con detalles de la vida y milagros de algunas mujeres del vecindario (vv. 284-349) y, tras un giro que da la *velha* a la conversación, terminan hablando del novio de la hija de esta última.

En el *Auto de Vicente Anes Joeira*, la *comadre* de la *mãe* tiene un papel menos relevante. Tan solo aparece en la primera escena, porque viene a buscar a la *regateira* por la mañana temprano para ir pronto a vender por las plazas y calles de la ciudad.

En uno y otro auto, aparecen detalles de los vestidos de los personajes. Por las piezas que describen los esclavos llevaban los mismos vestidos que los blancos de clase más baja: una camisa, cubierta por un blusón largo hasta la rodilla, y para salir a la calle una gorra (*carapuça*), una camisa, bombachos (*calções*) de «burel» tosco. Lo mismo sucede con los vestidos de mujeres esclavas que coinciden con las mujeres de



clase baja: una blusa de estopa o *fustão* y un vestido largo. Los materiales más corrientes de los que estaban hechas las camisetas son *lona*, *fustão* (una mezcla de algodón y lana), *estopa* (un material de lana no lavada). En el *Auto das regateiras* se citan como telas para vender la *estopa*, la *beatilha*, la *faldrilha* y el *linho*, mucho más fino que las anteriores y que se vende a más precio (vv. 245-270).

## LA FALA DE GUINÉ RECURSO LINGÜÍSTICO MODIFICADOR DEL EJE DE PODER

Si la vestimenta europea unificaba a esclavos negros y a blancos humildes, la herencia cultural africana los diferenciaba. Los esclavos recibían no sólo comida y vestido de sus dueños, sino también una lengua nueva. Hay numerosos trabajos de grandes estudiosos que han abordado el análisis de esa lengua llamada *fala de Guiné* o *fala dos negros*, que sufre los fenómenos que se relacionan con la aparición de una *língua franca*, de un *pidgin* y hasta de un criollo (Hall 1966). Muchos de estos trabajos toman los datos de las fuentes literarias de la época, así como de crónicas o tratados sobre la esclavitud de aquellos siglos (Granda 1970, Naro 1978) y del análisis de esas fuentes se concluye que un buen número de negros aprendían portugués en Portugal, aunque algunos pueden haber tenido contacto con una forma de portugués como lengua de comercio en su país africano, frente a la idea sostenida por A.J. Naro (1978) de que este portugués es una lengua cuyo origen se encuentra en el contacto entre esclavos y blancos ya y sólo en Europa bajo la forma de lo que él denomina *língua de reconhecimento*. De lo que ya no se duda hoy es de la evidencia de que la *fala de Guiné* de la literatura reflejaba cuidadosamente los esquemas hablados por los negros en Portugal por su fuerte parecido morfológico y sintáctico con las lenguas criollas de base portuguesa habladas por negros en el África Occidental y en los archipiélagos. Precisamente, la descripción más completa y aún vigente en buen número de sus precisiones de la *fala de Guiné* de los negros en el dominio portugués la llevó a cabo P. Teyssier (1959) a propósito precisamente de los esclavos negros que llenaban la escena en las obras de Gil Vicente. Figuras de negros entretenían al público desde 1455, cuando un ‘rey negro’ de Sierra Leona entonó una canción en rudimentaria *fala de Guiné* para acompañar una danza en el casamiento de la infanta Dona Joana (Lastra 1992: 234-236). Desde entonces en poemas y obras portuguesas fueron apareciendo con cierta frecuencia figuras de negros. Hacia 1527, Gil Vicente creó definitivamente el prototipo de negro con el personaje que aparece en el *Auto do Clerigo da Beyra*.

No obstante, en esta ocasión, al reparar en la lengua de los esclavos negros presentes en el *Auto das regateiras* y en el *Auto de Vicente Anes Joeira*, no interesan tanto los rasgos fonéticos ni la gramática simplificada de la *fala de Guiné* que hablan —por ejemplo, que los infinitivos no flexionados hacen la función de otros tiempos; *a mi* reemplaza a *eu*; el género y el número se van por la borda, y la posesión frecuentemente es indicada por simple yuxtaposición de poseedor y cosa poseída—, como la función sociolingüística que pueda desprenderse del uso de esa lengua especial alejada del portugués estándar en una medida tan considerable que la comunica-



ción entre los hablantes de ambas se hacía francamente difícil. Lo que se desprende de una mirada atenta a determinadas escenas de estos autos es que la *fala* se convirtió en un auténtico signo de identidad. En una sociedad esclavista, con las limitaciones y condicionamientos que conllevaba, según se ha podido apreciar, esta amalgama de lengua europea y africana dio un tenor característico a la vida diaria de los esclavos negros, al situarlos aparte como una comunidad distinta de la sociedad blanca de clase baja. El uso que hacen de la lengua tiende de forma primordial a la «construcción» de su propia identidad.

Así por jemplo, en el *Auto das regateiras*, en no pocas ocasiones la *velha*, tan déspota y fiera con la esclava Luzia, se siente inquieta ante ella y sin control de la situación. La razón última es que la vieja vendedora no entiende la *fala de Guiné* utilizada por la esclava y se advierte que ésta se sirve de dicha circunstancia. Luzia entiende el portugués estándar, pero no quiere hablarlo. En la *fala dos negros* lanza mejor los insultos en réplica a los de la dueña. El esquema de dominación absoluta de la dueña se ve menguado de esa manera tan sutil. Para completar la interrelación comunicativa de los personajes hay que añadir que Breatiz, la hija, sí que entiende la *fala* de la esclava y hace de intérprete de la misma para su madre, lo que contribuye a la idea de que la esclava y la hija, las dos dominadas por la dueña y madre, están en un plano de igualdad y de solidaridad entre sí:

VELHA	[...] Quereis vos oje abalar? que madrugada d'Alfama cadela, e em cu a cama. Vos, pondes-vos de rezar, nam vira por ti na trama.
NEGRA	<i>A! bosu sempre sa greya!</i>
VELHA	<i>Huy! que diz ella? que diz?</i>
BREATIZ	<i>Diz que palrrais como gralha.</i>
VELHA	Cadela [...] queste tu oje abalar?
NEGRA	A mi nam caba bosu !
VELHA	Levay os fatos ao roxo. O viso vos faz a vos nojo. Cadela, ques yr por hi? <i>O vosso palrrar he de pega.</i> Vos prouareis o toucinho [...]

vv. 37-57

[<sup>VEL.</sup> ¿Queréis moveros hoy? / que es madrugada de Alfama / perra, y de culo en la cama./ Vos, os ponéis a rezar, / no vendrá por ti mi negocio./ <sup>NEG.</sup> ¡Ah! vos siempre sois una graja (‘mujer charlatana’), / <sup>VEL.</sup> ¡Huy!, ¿qué dice ella? ¿qué dice? / <sup>BRE.</sup> Dice que habláis como graja./ <sup>VEL.</sup> Perra, [...] / ¿quieres tú moverte hoy? / <sup>NEG.</sup> Yo no, acabad vos ahí! / <sup>VEL.</sup> Llevad la ropa al campo./ La cara os hace a vos enojo./ Perra, ¿quieres irte por ahí? / Vuestra habla es de pega./ Probaréis el látigo].



Pero no queda ahí la complicada interrelación entre esclavos negros y hombres libres. En el auto de Chiado se encuentra una de las pocas escenas en las que un hombre blanco, el padre del novio de Breatiz, Dom Pero Vaz, habla en *fala de Guiné* con la esclava. Se trata del momento en el que la *velha* le hace saber que la esclava es parte de la dote de Breatiz. El padre del novio procede a realizar unas preguntas a Luzia y se las hace en *fala dos negros*:

PERO	Quanto ano Portugal?
VELHA	Nam he ella tam saluagem; fallay-lhe vossa linguoagem, inda que'ella fala mal.
PERO	Quanto ano? nam tender?
NEGRA	Bosso tem grande bososso.
PERO	Como chamar terra bosso?
NEGRA	Terra meu nunca saber; pera que bosso pergunta? essa cousa nunca ouuir.
PERO	Quantos filhos vos parir?
NEGRA	Doiso, tres, quatro junta.
PERO	A bosso tem inda dente?
VELHA	Ainda tem os queyxaes; he moça, vos que lh'olhais?

vv. 814-828

Esta escena ya la analiza A. Naro como un testimonio interesantísimo de la pidginización de la que él llama *lengua de reconhecimento* (1978: 321-322). Ahora bien, la explicación que da A.J. Naro de la participación de Pero Vaz, el hombre blanco, en la escena con la esclava negra se basa en la idea de que éste se dirige a Luzia en *fala de guiné* porque, como no es miembro de la familia en la que está inserta la esclava —en palabras de Naro (1978: 323), es un «outsider»—, no sabe si la esclava entiende o no el portugués estándar y siente necesidad de usar la *lengua de reconhecimento*. Esta apreciación es muy interesante, pero digna de matización con detalles extraídos del contexto social aquí descrito y de otras escenas precedentes del *Auto das regateiras*. ¿Cuántos personajes blancos en otros autos no pertenecientes a los ambientes familiares restringidos de los esclavos negros les hablan en portugués estándar y ellos responden en *fala*? La postura de este personaje blanco hablando *guiné* debe entenderse mejor en el marco social del que procede y también hay que reparar en el tipo de diálogo que mantiene con la esclava. Sobre el primer punto las claves las da su interacción con la madre de la novia, con el fin de lograr cerrar lo que ambos plantean como un negocio, que es el matrimonio de sus hijos. Él ofrece en la dote una barca de pequeñas dimensiones con sus aparejos de pesca. Con esto deja ver que es un pescador, acostumbrado a regatear en los mercados de pescado con las *regateiras*. Probablemente, también en el puerto de Lisboa estaría acostumbrado a escenas de comercio de esclavos, pues —como ya se dijo— la mayoría de los esclavos eran adquiridos por mercaderes y hombres de negocios que negociaban sus transacciones de forma privada con los propietarios de esclavos o sus representantes.



Y aquí se engazaría el segundo punto: el tipo de preguntas que le hace Pero Vaz a la esclava son casi un cuestionario de un negociante de esclavos: cuánto tiempo en Portugal, cuántos años tiene, cuántos hijos y, por fin, cómo tiene la dentadura, como si de un animal —caballo o similar— se tratara, no hay duda de que estas serían las preguntas que harían los tratantes de esclavos en una escena de compra-venta de los mismos. La idea es, pues, que en esta escena Chiado reproduce un acto de transacción de esclavos de las que se debían hacer a cientos en las plazas y mercados portugueses del siglo XVI y que se seguirían repitiendo hasta la abolición de la esclavitud en el no muy lejano siglo XIX. La identidad de los esclavos y la identidad de los tratantes de esclavos viene potenciada por esta manifestación lingüística que, si bien se daba en el territorio europeo portugués, no es menos cierto que se podría practicar en estos registros transaccionales en las costas del Golfo de Guinea, en las factorías portuguesas origen de los esclavos.

El negro de *Vicente Anes Joieira* también altera el esquema de poder con este mismo recurso. Conduce al villano Vicente a confusión, porque no entiende los nombres equivocados de las drogas pronunciados *en fala de Guiné*, según vimos más arriba. La vida de los blancos se ve influida y alterada en su concepción y costumbres con la presencia tan fuerte de los esclavos de raza negra, como no podía ser de otra forma. Tanto era el peso social de este grupo que el reflejo en numerosos aspectos de la vida cotidiana era constante. Uno de esos ámbitos era el de la medicina a base de ingredientes vegetales, hierbas, flores, arbustos, frutos de árboles, y también en determinadas dolencias a base de ciertos órganos o partes de animales con propiedades medicinales que conocían muy bien los esclavos negros y los hombres y mujeres libres de clases sociales bajas, en permanente contacto entre sí. La *velha regateira* también dispone de estos conocimientos:

VELHA

Tenho ja coalhado os mares  
 Com mezinhas, tudo he vento.  
 Trouxe cengido hum bragal,  
*bebi dez manhaãs a norça.*  
 Comadre, nada m'esforça,  
 mas antes dobro meu mal,  
*pus ja a alfaua da cobra*  
*e o ouo com ha alfazema,*  
 mas, comadre, isto he postema,  
 pois a mezinha não obra,  
 isto tenho ja por prema.

vv. 167-177

Hierbas como la *norça* ('uva de perro'), la *alfaua* ('hierba-lechera') o la *alfazema* ('planta aromática procedente de Persia') (Morais 1945) son la base del tratamiento de las dolencias de la vieja vendedora.

Un rasgo lingüístico del poder de lo racial —peyorativo en ocasiones, pero por su cantidad excesiva desequilibrante del orden social establecido— es la desmesurada utilización en número de veces de la palabra *negro*. Valdría la pena hacer un recuento de apariciones. Conversaciones que intentan ser reflejo de habla llevan a la



*comadre* de Chiado a utilizar el adjetivo «negro» con el significado de «infeliz, infausto, desventurado» («negra empenhida» v.126 «infausta preñez», «com estas negras doenças» v.179 «con estas tristes dolencias»), pero hay una ocasión en que lo utiliza con el verbo *ser* y la primera persona de singular:

COMADRE                    Anda em húa negra empreitada,  
   *negra sou e espezinhada,*  
   que tudo temos gastado,  
   qu'isso me tem enterrada.  
   vv. 197-200

[‘Anda (él) en una desafortunada empresa,/ soy triste y hundida, porque todo lo hemos gastado, que eso me tiene enterrada.’]

### PALABRAS FINALES

Hasta donde nos permiten las consideraciones expuestas aquí se ve que la concepción quinientista del teatro en Portugal consistía en lograr un espejo perfecto de la realidad cotidiana. Nos preguntamos, de manera retórica claro está, si la historia social de esta zona y época podría conocerse tan bien como se conoce sin las aportaciones surgidas del análisis detallado de las fotografías del Portugal —y diría más, de la Península Ibérica— que son las escenas de los autos vicentinos y post-gilvicentinos.



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### SOBRE TEATRO DE EDAD MEDIA Y XVI

- ALONSO, D., «Tres procesos de dramatización», *Obras Completas*, t. II. *Estudios y ensayos sobre literatura*, Madrid, Gredos, 1973, pp. 475-490.
- ASENSIO, E., «De los momos cortesanos a los autos caballerescos de Gil Vicente», *Estudios Portugueses*, París, Fundación Calouste Gulbenkian, 1974, pp. 25-36.
- BELL, A.F.G., *Estudos vicentinos*, Lisboa, 1940 (tr. port. António Á. Doria).
- BERARDINELLI, C. (ed.), *Auto de Vicente Anes Joeira*, Río de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1963.
- BERARDINELLI, C. & R. MENEGAZ (eds.), *Autos de António Ribeiro Chiado*, Río de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1968.
- BUESCU, M<sup>a</sup>.L.C. (ed.), *Copilaçam de todas as obras de Gil Vicente*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984, 2 vols.
- CARRERA DE LA RED, M., «Dos autos de la ‘escuela vicentina’ en contraste: *Auto das regatyeras* y *Auto das capellas*», en IRISO, S., y L. FERNÁNDEZ (eds.), *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Santander, septiembre 1999)*, Santander, Gobierno de Cantabria-AHLM, 2000, pp. 523-537.
- CAFEZEIRO, E. (ed.), *Auto dos dois ladrões por A. de Lisboa*, Río de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1969.
- CAFEZEIRO, E. (ed.), *Auto de D. Luis e los turcos*, Río de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1977.
- FREIRE, A. Braamcamp, *Vida e Obras de Gil Vicente «Trovador, Mestre da Balança»*, Lisboa, Revista de Occidente, 1944, 2<sup>a</sup> ed.
- HERMENEGILDO, A., «Sobre la dimensión social del teatro primitivo español», *Prohemio*, II (1971), pp. 25-50.
- KNIGHT, A.E., *Aspects of Genre in the Late Medieval French Drama*, Manchester, UP, 1983.
- LANCIANI, G. (ed.), *Auto das regateiras, António Ribeiro Chiado (ca.1570)*, Roma, Ateneo, 1970.
- LÓPEZ MORALES, H., «Hacia la secularización del teatro: la figura del pastor en Juan del Encina y Lucas Fernández», en F. RICO (ed.), *Historia y crítica de la literatura española*, t. I. *Edad Media* (Alan DEYERMOND, coord.), Barcelona, Editorial Crítica, 1980, pp. 476-480.
- PÉREZ PRIEGO, M.A., *El teatro de Diego Sánchez de Badajoz*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1982.
- PÉREZ PRIEGO, M.A., *Códice de autos viejos. Selección*, Madrid, Clásicos Castalia, 1988.



- RECKERT, S., «El verdadero texto de la *Copilaçam* vicentina de 1562», en *Studia Philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos, 1963, t. III, pp. 53-68.
- RECKERT, St., *Gil Vicente: espíritu y letra*, Madrid, Gredos, 1977.
- RECKERT, S., «Bajo el signo del latín (Cultura literaria de Gil Vicente)», en *Studia Hispanica in Honorem R. Lapesa*, Madrid, Gredos, 1980, pp. 391-403.
- RODRIGUES, M.I. Resina (ed.), *Gil Vicente: Auto da Barca da Glória; Nao d'amores*, Madrid, Castalia, 1995.
- RODRIGUES, M.I. Resina, «A expansão portuguesa no teatro espanhol», en R. LORENZO e R. ÁLVAREZ (coords.), *Homenaxe a Pilar Vázquez Cuesta*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1996, pp. 519-543.
- SARAIVA, A.J., *Teatro de Gil Vicente*, Lisboa, Portugália Editora, 1972.
- SOEMAKER, W. H., «Los escenarios múltiples en el teatro español de los siglos XV y XVI», *Estudios Escénicos*, 2, pp. 1-154 (orig. ingl. *The Multiple Stage in Spain during the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, Westport, Greenwood Press, 1973, reimp. de la 3ª ed. de 1935).
- SPINA, S., *O Velho da Horta, Auto da Barca do Inferno, A Farsa de Inês Pereira*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1965.
- STEGAGNO PICCHIO, L., *História do teatro português*, Lisboa, Portugália Editora, 1969 (orig. ital. 1964, Roma, Edizioni dell'Ateneo).
- TAVANI, G., Gil Vicente, *Comedia del viudo. Edición de A. Zamora Vicente*, Lisboa, 1962. Reseña en *Romanistisches Jahrbuch*, XVI (1965), pp. 385-387.
- VASCONCELLOS, C. Michaëlis de, *Autos portugueses de Gil Vicente y de la escuela vicentina. Edición facsímil*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1922.
- VASCONCELLOS, C. Michaëlis de, *Notas vicentinas*, Lisboa, Revista de Occidente, 1949, 2ª ed.
- VITERBO, J. de Santa Rosa de, *Elucidário das Palavras, Termos e Frases que em Portugal Antiguamente se Usaram (1798-99)*, Porto-Lisboa, Companhia Editora do Minho, 1965, 2 vols.
- WEBER DE KURLAT, F., «El teatro prelopesco. Líneas de investigación en los años setenta», *NRFH*, XXIX (1980), pp. 172-185.
- ZIMIC, S., «Estudios sobre el teatro de Gil Vicente (obras de tema amoroso)», *BBMP*, LVII (1981), pp. 45-103.
- ZIMIC, S., «Estudios sobre el teatro de Gil Vicente (obras de tema amoroso)», *BBMP*, LVIII (1982), pp. 5-66.

## SOCIEDAD Y LENGUA EN EL SIGLO XVI

- CARRERA DE LA RED, M., «Léxico rural en la Isla Española: el Inventario de Bienes de Hernando Gorjón (1937-1947)», en *Actas del III Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española (Salamanca, 1993)*, Salamanca, Arco Libros, 1996, t. II, pp. 1.203-1.217.
- CORTÉS ALONSO, V., «La trata de esclavos durante los primeros descubrimientos (1489-1516)», *Anuario de Estudios Atlánticos*, IX (1963), pp. 23-46.
- CORTÉS ALONSO, V., «Algunas ideas sobre la esclavitud y su investigación», *Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome*, XLIV (1974), pp. 127-144.



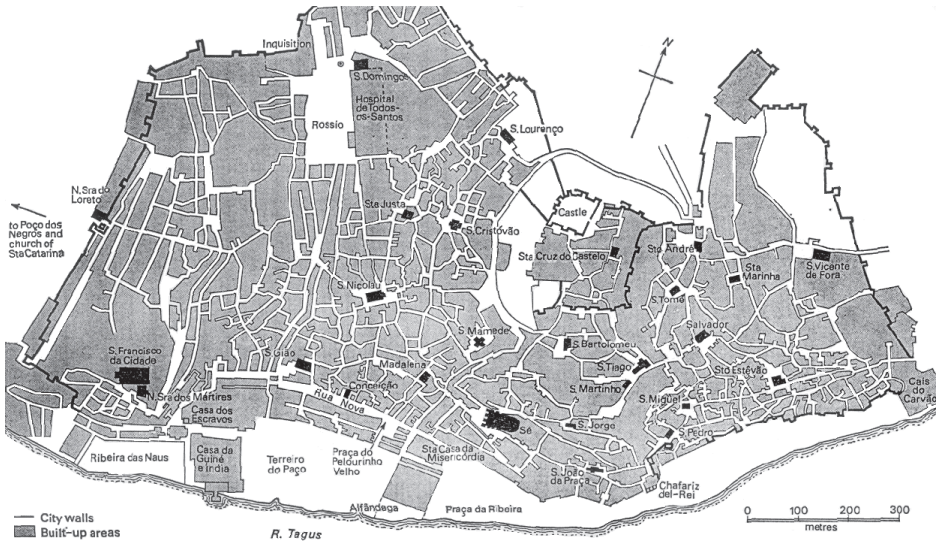
- MELLAFE, R., *Esclavitud en Hispanoamérica*, Buenos Aires, Editora Universitaria, 1964.
- THOMAS, H., *La trata de esclavos. Historia del tráfico de seres humanos de 1440 a 1870*, Barcelona, Ed. Planeta, 1998 (orig. ing. 1997).
- SAUNDERS, A.C. de C.M., *A Social History of Black Slaves and Freedmen in Portugal.1441-1555*, Cambridge-Londres-Nueva York, Cambridge University Press, 1982.

## ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS

- GRANDA, G. de, «Un temprano testimonio sobre las hablas ‘criollas’ en África y América», *Thesaurus*, 25 (1970), pp. 1-11.
- HALL, R.A. jr, *Pidgin and creole languages*, Ithaca, Cornell University Press, 1966.
- LASTRA, Y., *Sociolingüística para hispanoamericanos. Una introducción*, México D.F., El Colegio de México, 1992.
- MORAIS SILVA, A. de, *Dicionário da língua portuguesa*, Río de Janeiro, Editorial Confluência, 1945<sup>10</sup>/1789, 12 vols. (reproducción anastática).
- NARO, A.J., «A Study of the Origins of Pidginization», *Language*, 54 (1978), pp. 314-347.
- TEYSSIER, P., *La langue de Gil Vicente*, París, Klincksieck, 1959.



# ANEJO I



Plano de Lisboa de finales del siglo XVI (cfr. Saunders 1982: 56)