universität wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Gil Vicente und seine Zeit“

Band von Bänden

Verfasserin

Andrea Wallnerová

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 317 357
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Theaterwissenschaft, Film und Medien Portugiesisch
Betreuer:	Univ. Prof. Dr. Wolfgang Greisenegger

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort 5

1 Einleitung 7

2 Das Leben von Gil Vicente 9

2.1 Gil Vicente, der Goldschmied 11

2.2 Gil Vicente, der Dramatiker 13

3 Gil Vicente am königlichen Hof 15

4 Die Quellen zu Gil Vicente und seinem Schaffen 18

4.1 Der Zusammenhang mit Spanien 20

4.2 Die Anfänge des vicentinischen Theaters 23

4.3 Die volkstümlichen portugiesischen Quellen 24

5 Das Werk von Gil Vicente 25

5.1 Die theatre Produktion von Gil Vicente 27

6 Die Einführung der Inquisition in Portugal 28

6.1 Gil Vicente und die jüdische Frage 30

6.2 Die literarische Zensur 34

6.2.1 Der Index von 1551 37

6.2.2 Der Index von 1561 39

6.2.3 Der Index von 1581 41

6.2.4 Der Index von 1624 43

7 Die verbotenen Werke 45

7.1 Die Analyse der ersten sieben verbotenen Werke 49

7.1.1 „*Dom Duardos*“ 49

7.1.1.1 Das Werk und seine Quellen 49

7.1.1.2 Kurzfassung des Werkes 54

7.1.1.3 Die Zensur in „*Dom Duardos*“ 55

7.1.2 „*Auto dos Físicos*“ 57

7.1.2.1 Das Werk und seine Quellen 57

7.1.2.2 Kurzfassung des Werkes 60
7.1.2.3 Die Zensur in „*Auto dos Físicos*“ 62
7.1.3 „*O Clérigo da Beira*“ 64
7.1.3.1 Das Werk und seine Quellen 64
7.1.3.2 Kurzfassung des Werkes 66
7.1.3.3 Die Zensur in „*Clérigo da Beira*“ 68
7.1.4 „*Auto da Lusitânia*“ 71
7.1.4.1 Das Werk und seine Quellen 71
7.1.4.2 Kurzfassung des Werkes 74
7.1.4.3 Die Zensur in „*Lusitânia“* 76
7.1.5 „*Auto da vida do paço*“ und „*Aderência do paço*“ 79
7.1.6 „*Jubileu dos amores*“ 80

8 Die Figuren von Gil Vicente 83
8.1 Die „*Tipos*“ 84
8.1.1 „Negro“ 88
8.1.2 „Diabo“ 89
8.1.3 „*Parvo*“ 89
8.1.4 „Clero“ 91
8.2 Die Sprache im vicentinischen Theater 91

9 Publikationen zu Gil Vicente 93

10 Zur Rezeptionsgeschichte 96

Resümee 97

ANHANG 99
Literaturverzeichnis 109
Abstract 119
Lebenslauf der Verfasserin 121

Vorwort

Mein Interesse für diesen Autor begann vor drei Jahren in Lissabon, Portugal, als ich dort mein Erasmusstudium absolvierte. Unter der Anregung von Professorin Maria José Palla[1], (Universidade Nova de Lisboa), wurde meine Neugier für diesen Autor geweckt.

Da die Bestände in den österreichischen Bibliotheken eine nur sehr eingeschränkte Literatur aufweisen, habe ich folglich die Informationsressourcen für eine qualitätsvolle wissenschaftliche Arbeit in Portugal, an der Quelle des Schaffens von Gil Vicente, herangezogen. Diese wurde durch meinen Betreuer, Herrn Professor Wolfgang Greisenegger ermöglicht, bei dem ich mich für seine Unterstützung zum Zustandekommen dieser Diplomarbeit herzlich bedanken will.

Der umfangreichste Teil der zu bearbeitenden Literatur für meine Forschungen über Gil Vicente befindet sich in den Bibliotheken der Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (Fakultät der Sozial- und Humanwissenschaften), Faculdade de Letras (Geisteswissenschaftliche Fakultät) und in den Archiven der Nationalbibliothek in Lissabon.

Die Untersuchungen zur gegenständlichen Thematik basieren auf der schon gesammelten und bearbeiteten fachspezifischen Literatur, die ich während meines Erasmusaufenthaltes in Portugal zusammen getragen habe. Da mir sehr wenig deutsche oder englische Publikationen zur Verfügung standen, ist ein großer Anteil der in vorliegender Arbeit verwendeten Literatur in portugiesischer Sprache. Die Originalzitate sind in den Fußnoten wiedergegeben. Eine indirekte Zitierung in deutscher Übersetzung ist Bestandteil des Fließtextes. Meine einwandfreie Beherrschung der portugiesischen Sprache sowie die schon vorhandenen Kenntnisse zu den

[1] Frau Professor Maria José Palla gilt in Portugal als eine der besten Kennerinnen des Werkes von Gil Vicente. Sie hat mehrere Forschungsberichte über Gil Vicente sowohl in portugiesischer als französischer Sprache erstellt. Publiziert wurden z.B.: Do Essential e do Supérfluo. Estudo lexical do traje e dos adornos em Gil Vicente. Lisboa: Editorial Estampa,1992.; A palavra e a Imagem. Ensaios sobre Gil Vicente e a pintura quinhentista. Lisboa: Editorial Estampa, 1993.; La Symbolique des poils et des cheveux au XVI Siècle au Portugal à partir du Théâtre de Gil Vicente. In: New York: Medieval Folklore, 1992.; Breve bilbliographie du théâtre médiéval portugais. In: European Medieval Theatre. Bulletin de la Société internationale pour l´étude du théâtre médiéval. Nr.5, 1994., um nur einige zu nennen.

Themenschwerpunkten der gegenständlichen Auseinandersetzung mit der Forschungsmaterie bilden wichtige Grundvoraussetzungen für eine fundierte Durchführung meiner Diplomarbeit.

1 Einleitung

Im Bereich der europäischen Theatergeschichte ist der portugiesische mittelalterliche Dramatiker Gil Vicente relativ wenig bekannt, obwohl er zu den führenden Theatermenschen seiner Zeit gezählt werden muss.

Gil Vicente, der am Anfang des XVI. Jhd. tätig war, gilt als Gründer des portugiesischen Theaters und als einer der wichtigsten Autoren des iberischen Sprachraumes. Sein bilinguales Werk hat nicht nur in Portugal, sondern auch in Spanien großen Einfluss gehabt und die Entwicklung des Theaters in den beiden Ländern mitbestimmt. Sein Werk ist eine wesentliche Quelle für das Studium der Theatergeschichte der iberischen Halbinsel.

Die vorliegende Arbeit versucht das Werk Gil Vicentes (im folg. GV abgekürzt) vorzustellen und einen Einblick in dessen historischen Hintergrund zu geben.

Im Kapitel 2 wird das Leben von GV untersucht, wobei der Frage nachzugehen sein wird, ob es sich hier um den gleichen Mann, der einerseits als Goldschmied und andererseits als Dramatiker wirkte, handelt. GV nahm nämlich einen privilegierten Platz bei Hof ein. War es seinem Geschick als Goldschmied, der für den Hof arbeitete zu verdanken, die gleichzeitig die Protektion, und somit seinen schnellen Aufstieg als den Hofpoet erklären könnte?

Im Kapitel 3 „Gil Vicente am königlichen Hof“ wird auf die Beziehung des Autors zu den portugiesischen Obrigkeiten näher eingegangen.

Das Kapitel 4 ist den Einflußfaktoren für GVs Schaffen und den Anfängen seiner Theaterproduktion gewidmet, wobei die Impulse aus dem Nachbarland Spanien hier unbedingt erwähnenswert sind.

Weiters wird ein Überblick über das Gesamtwerk gegeben (Kapitel 5) und die Frage gestellt, warum viele der Theaterstücke GVs durch die Inquisition verboten wurden. Ob eine befriedigende Antwort darauf gegeben werden kann, soll eine der Aufgaben vorliegender Arbeit sein.

Im Kapitel 6 „Die Einführung der Inquisition in Portugal“ werden die Gründe für dessen Zustandekommen erklärt. Hier ist die Behandlung der jüdischen Frage sehr wichtig, wobei auch auf GVs eigene Position zu dieser Thematik Bezug

genommen wird. In den weiteren Subkapiteln (von 6.2.1 bis 6.2.4) werden die portugiesischen literarischen Indexe vorgestellt.

Eine ausführliche Beschäftigung erfolgt mit den ersten sieben verbotenen Werken, die von der Inquisition durch den ersten Index von 1551 zensuriert wurden:

„*Dom Duardos“* (Dom Duardos), „*Auto da Lusitânia“* (Auto der Lusitanie), „*O Clérigo da Beira“* (Der Geistliche aus Beira) und „*Auto dos Físicos“* (Auto der Ärzte). Die restlichen drei gingen verloren, da sie wahrscheinlich durch die Maßnahmen der Zensoren vernichtet wurden. Es handelt sich um die folgenden Werke: „*Aderência do Paço“* (Die Protektion des Hofes), *„Vida do Paço“* (Auto des Lebens am Hof) und *„Jubileu dos Amores“* (Verherrlichung der Liebe), welche im Kapitel 7 „Die verbotenen Werke“ vorgestellt und analysiert werden. Nachdem die vier erst genannten Werke noch heutzutage zur Verfügung stehen, werden sie von mir explizit untersucht. Es wird auf die Quellenlage näher eingegangen, dann folgt die Kurzfassung des jeweiligen Werkes und der Grund für die Zensurierung.

Im Kapitel 8 „Die Figuren von Gil Vicente“ werden einige von den „tipos“ – Typen wie der „Negro“, „Diabo“, „Parvo“ und „Clero“ des vicentinischen Theaters vorgestellt.

Weiters wird auch die sprachliche Dichtung (Kapitel 8.2), die Gil Vicente in seinem Theater verwendete, untersucht.

Im Kapitel 9 erfolgen Angaben über die verschiedenen Publikationen und die Sekundärliteratur über das Leben und Werk Gil Vicentes.

Im letzten Kapitel stehen dann die Schlußfolgerungen die aus der Beschäftigung zur vorliegenden Arbeit gezogen werden.

Im Anhang findet sich u.a. das gesamte theatrale Werk, die Biographie Gil Vicentes im historischen und kulturellen Kontext und die Tabelle der königlichen Dynastie von Avis.

2 Das Leben von Gil Vicente

In diesem Kapitel und den beiden Subkapiteln 2.1 und 2.2 wird versucht, eine Biografie von Gil Vicente nachzuvollziehen. Da keine ausreichenden Lebensdokumente zur Verfügung stehen, ist es sehr schwierig, exakte Aussagen über die Biografie GVs zu machen.

Die aktive Karriere von GV als Dramatiker entwickelt sich unter der Herrschaft der Könige Dom Manuel I (1495-1521) und Dom João III (1521-1557). GVs Werk in seiner Gesamtheit bildet sich in der Zeit vor der Inquisition heraus und charakterisiert Portugal in dieser Epoche. GVs letztes Werk wurde 1536 geschrieben, das ist genau die Zeit, als die Inquisition in Portugal errichtet wurde. Es ist nicht möglich, GVs Werke exakt in eine Zeitepoche einzuordnen, da ihre Entstehung und Entwicklung sich am Schnittpunkt zwischen Mittelalter und Renaissance befinden. Nach Meinung António José Saraivas weisen GVs Werke einen eher substantiell mittelalterlichen Geist auf und gelten für Saraiva sogar als die am meisten repräsentativsten unter allen portugiesischen Schriftstellern in dieser Epoche.[2]

Einer der größten Probleme, die sich in der Frage des biographischen Ursprunges stellen sind die Identifizierung des Poeten. Das hat die Ursache darin, dass es sich im Fall von GV möglicherweise um den gleichen Gil Vicente handeln könnte, der die berühmte Monstranz „Custódia de Belém“[3] angefertigt hat. Trotz intensiver Recherchen kann in vorliegender Arbeit nicht geklärt werden, ob es sich um den gleichen GV handelt oder doch um zwei verschiedene Männer. Die Möglichkeit, dass der Dramatiker auch „ourives“ (Goldschmied) und „mestre da balança“ (Münzmeister) war, spricht weder für das Eine noch das Andere. Auf diese Aussage wird im Kapitel 2.1 näher eingegangen.

---

[2] Vgl. Saraiva, António José: Poesia e Drama. Bernardim Ribeiro, Gil Vicente, Cantigas de Amigo. Lisboa: Gradiva Publicações, 1990. S. 177. („*…um espírito substancialmente medieval; é até, entre todos os escritores de Portugal, o mais representativo da Idade Média.*“)

[3] Es handelt es sich um eine Monstranz, die zwischen 1503-1506 gefertigt wurde. Sie ist in Gold und farbigem Email ausgeführt. Sie wurde auf Antrag von König Dom Manuel bestellt und aus feinstem Gold aus Afrika hergestellt. Der Stil ist „Manuelisch“, typisch für das Entdeckungszeitalter. Die *Custódia* liegt in dem Museu de Arte Antiga in Lissabon.

Ein weiteres Problem ist die Erstellung eines Curriculum Vitae von GV, denn in seiner Zeit kam dieser Name ziemlich häufig vor. Das exakte Geburtsdatum ist nicht bekannt. In seinem Werk: *Gil Vicente. O autor e a obra*, ist Paul Teyssier[4] der Ansicht, dass dieses zwischen den Jahren 1460 und 1470 liegen könnte. Andere Kritiker (wie z.B. Brito Rebelo) sprechen sogar von späteren Daten. Diese Jahre wurden anhand von GVs Werken errechnet, obwohl Belege darüber fehlen.

Was aber äußerst verwundert ist der Umstand, dass das Datum seines Todes auch unbekannt geblieben ist, obwohl er für den Königshof gearbeitet hat. Da die Regentschaft, während GV am Hof gearbeitet hat, sehr wohl bestimmbar ist und er somit sehr bekannt war, ist auch die Schlussfolgerung zulässig, dass das wahrscheinliche Datum seines Todes zwischen 1536 (in diesem Jahr wurde sein letztes Werk *„Floresta de Enganos“* geschrieben) und 1540 angenommen werden kann.

Was die Ausbildung GVs betrifft, gibt es kein belegbares Dokument. Somit bleibt uns nur sein Werk als die einzige Quelle, um über GVs intellektuelle Bildung und seine Kultur etwas zu erfahren. Carolina Michaëlis de Vasconcelos, die große portugiesische Philologin, hat in ihrem Werk *Notas Vicentinas*[5] dieses Thema studiert und spricht von den vielen Fehlern in Latein, die GVs Werke aufweisen. Damit will sie dokumentieren, dass er keine bestimmte universitäre Ausbildung gemacht, sondern höchstwahrscheinlich nur eine Klosterschule besucht hat. Zu diesem Thema meint der Linguist Paul Teyssier hingegen, dass GV ein nicht so ein schlechter Lateiner gewesen sein kann, wie von ihm behauptet wird. Die Fehler in seinem Latein können nicht in seiner Unkenntnis der Sprache begründet werden, sondern in der Absicht, die Sprache zu deformieren, um groteske Effekte zu erzielen.[6] Außerdem hat GV die spanische Sprache perfekt beherrscht, was daran ersichtlich ist, dass viele seiner Werke in dieser Sprache geschrieben wurden. Französisch war ihm auch nicht unbekannt und außerdem hat er viele Dialekte und Sprachwendungen gekannt.

---

[4] Teyssier, Paul: Gil Vicente. O autor e a obra. Lisboa: Biblioteca Breve, 1982.

[5] Vasconcelos, Carolina Michaëlis de: Notas Vicentinas V. Lisboa: Revista Ocidente, 2. Aufl. 1949.

[6] Vgl. Teyssier, Paul: Gil Vicente. O autor e a obra. Lisboa: Biblioteca Breve, 1982. S. 14.

Alle diese Sprachkenntnisse bereicherten seine Werke sehr. Dass GV ein gebildeter Mann war ist unbestritten, da er letztendlich beim portugiesischem Hof sehr beliebt war und eine bestimmte intellektuelle Kultur besitzen musste. Stephen Reckert meint, dass die Frage: *«*Wer war eigentlich Gil Vicente?*»* noch immer nicht an Aktualität verloren hat; die einzige Antwort bleibt, dass er war und immer noch ist, davon zeugt eine Zusammenstellung von den dramatischen und poetischen Texten, die GVs Namen tragen.[7]

2.1 Gil Vicente, der Goldschmied

Aus den Texten zu seinen Theaterstücken wurde versucht, die Argumente um die Identifizierung des Goldschmiedes und des Dramatikers herauszufiltern. Ausgehend von seinem ersten Werk (1502) und den weiteren Werken in den folgenden Jahren taucht immer der gleiche Name eines Goldschmieds in den Dokumenten, als der Schützling von „Rainha Velha“ (Übers. „Der alten Königin“) Dona Leonor, die Schwester von D. Manuel I und die Witwe von D. João II, auf.[8] Anselmo Braamcamp Freire, Gelehrter über GVs Leben, geht von einem Brief vom 4. Februar 1513 aus, wo geschrieben steht: „*Gil Vicente trovador, mestre da balança*“ (Übers. Gil Vicente, Troubadour, Münzmeister) und stützt sein meistzitiertes Werk[9] auf diese Bezeichnung für Gil Vicente.
Der englische Schriftsteller T. P. Waldron ist auch der Meinung, dass es sich um ein und dieselbe Person handelt:

> „*From the few biographical details available it could beinferred that Vicente began his career as a goldsmith, but, having shown a talent for dramatic improvisation, was increasingly employed by his royal patrons as court*

[7] Vgl. Reckert, Stephen: O essencial sobre Gil Vicente. Lisboa: Imprensa nacional. Casa da moeda, 1993. S. 6. („*Ainda não perdeu actualidade a pergunta «Quem era Gil Vicente?»; e a única resposta útil continua a ser que era, e é, o conjunto de textos dramáticos e poéticos que levam o seu nome.*“)

[8] Dynastie von Avis: siehe Anhang S.108, Vgl. Teyssier, Paul: Gil Vicente. O autor e a obra. S. 7. („*Nos anos seguintes o mesmo ourives figura em documentos como protegido da ‘Rainha Velha’, Dona Leonor, irmã de D. Manuel e viúva de D. João II.“)*

[9] Freire, Anselmo Braamcamp: Gil Vicente.Ttrovador, mestre da balança. Lisboa: Revista Ocidente. 2. Aufl., 1944.

playwright and organizer of stage ázuzentertainments
for special occasions.“[10]

Aber viele Kritiker sind skeptisch gegenüber diesem einzigen Beweis und die Meinungen über dieses Thema sind sehr unterschiedlich. Manche denken, dass so ein aufwändiges Werk, wie die Monstranz Custódia de Belém, unmöglich neben den Theaterstücken herzustellen sei. Tatsache ist, folgt man José Ferreira Tomés Meinung, dass es in dem Werk von GV mehr als hundertfünfzig Wörter aus dem technischen Wörterbuch des Goldschmiedes gibt und mehrere Hinweise auf Gold und Edelsteine gemacht werden.[11]

Gonçalves Rosa ist der gleichen Meinung und behauptet, dass nur ein Goldschmied, und der zugleich auch ein Poet ist, solche feinen Bilder schaffen könne.[12] Gegen die Identifikation des Goldschmiedes GV und des Poeten GV treten mehrere Autoren auf. Unter ihnen A. J. Saraiva, der drei starke Gründe angibt, warum es sich nicht um den gleichen GV handeln kann.[13]

Auch wenn für Freire der Brief als ein klarer Beweis für den GV als Goldschmied und Poet gelten mag, so ist die Verfasserin vorliegender Arbeit jedoch der Meinung, dass ein einziges Dokument für eine solche Behauptung nicht ausreichend sein kann und daher wäre es angebracht, weiteren Forschungen nachzugehen.

---

[10] Waldron, T.P.: Gil Vicente. Tragicomédia de Amadis de Gaula. Manchester: University Press, 1959. S. 1.

[11] Tomé, José Ferreira: Duas Fases da Vida de Gil Vicente. Lisboa: Publicações Central, 1938. In: Mendes, João: Gil Vicente. In: Literatura Portuguesa I. Lisboa: Verbo, 1981. S. 156.

[12] Rosa, Gonçalves: O Gil Vicente trovador é o mestre da balanca. Lisboa: Publicações Academia, 1966. In: Ders. Mendes, João: Gil Vicente. In: Literatura Portuguesa I. Lisboa: Verbo, 1981. S. 157.

[13] Vgl. Saraiva, António José: História da literatura Portuguesa. Lisboa: Colecção Saber, 1950. S. 171. Erstens, die Handwerkskultur von einem Goldschmied kombiniert man nicht mit der literarischen Kultur, die in seinen Werken gezeigt werden. Der Poet gibt mehrmals seine literarische Arbeit als Lebensstil zu verstehen, was wiederum nicht mit einem der reichsten Goldschmiede Lissabons kombiniert. Und letztens, das literarische Werk von GV zeigt ein Desinteresse gegenüber industriellen und handwerklichen Klassen.

2.2 Gil Vicente, der Dramatiker

Wir wissen nur ein ungefähres Geburtsjahr von GV. Nach Queirós Veloso und A. J. Saraiva wird 1465 angegeben, Braamcamp Freire gibt das Jahr 1460 und Brito Rebelo von 1470 bis 1475 an. Wo GV genau in Portugal geboren wurde, bleibt auch ungewiss. Manche Quellen sprechen von Beira, andere von Guimarães, was nach der Ausdrucksweise und dem Dialekt in seinen Werken so beurteilt wurde. João Mendes meint, dass es Gründe für beide Ansichten gibt, aber diese Frage scheint unter der literarischen Betrachtung, nicht von großer Bedeutung zu sein.[14]

GVs dramatische Aktivität begann 1502. Sein erstes Werk war „*Monólogo do Vaqueiro"* (Monolog des Rinderhirten) oder auch „*Auto da Visitação"* (*Auto*[15] *des* Heimsuchens) genannt. Dieses Werk wurde am königlichen Hof im Auftrag Dom Manuel I für die Königin Mutter Dona Maria anläßlich der Geburt von Prinz Dom João, den zukünftigen Dom João III, geschrieben. Es geht um einen Rinderhirten und seine Gefährten, die die Königin und ihr neugeborenes Kind begrüßen gekommen sind. GV stellt hier den Zusammenhang mit dem Weihnachtsthema, den Besuch der Heiligen drei Könige, Maria und dem kleinen Jesukind in Bethlehem her. Es handelt sich eigentlich um eine Verehrung des portugiesischen Volkes gegenüber seiner Königin und dem neugeborenen Prinzen.

Von Anfang an hatte Gil Vicente den königlichen Hof auf seiner Seite, denn er wurde auch zum offiziellen höfischen Dramaturgen ernannt.[16]

---

[14] Vgl. Mendes, João: Gil Vicente. In: Literatura Portuguesa I. Lisboa: Verbo, 1981. S. 155. („*Há razões para ambos os lados, e a questão afigura-se-nos não ter grande transcendência sob o ponto de vista literário.*")

[15] Definition von „Auto" In: Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart: 1979. In: Angele, Martin: Os Autos das Barcas. Kassel: Edition Reichenberger; 1995. S. 11. („*Das spanisch-portugiesische Wort Auto stammt etymologisch vom lat. actus und bezeichnet im literarischen Sinne ein „kurzes, einaktiges Schauspiel moralisch-religiösen Inhalts zur Verherrlichung kirchlicher Festtage in Kirchen und auf öffentlichen Plätzen der grösseren Städte (Wagenbühnen). Aus mittelalterlichen Mysterien, Mirakeln und Moralitäten entstanden, wurden sie im 12. Jahrhundert Lieblingsunterhaltung des Vokes, jedoch 1764 als angebliche Entweihung der Heiligen untersagt. In der ältesten Form schlicht sachliche Darstellungen biblischer Stoffe aus der Liturgie zur Weihnachts-und Osterzeit und an Festtagen der Heiligen, erlebten sie eine frühe Blüte Ende des 15. Jh. Durch die Hauptvertreter der Gattung: Juan del Encina (span.) und Gil Vicente (port.).*")

[16] Vgl. Mendes, João: Gil Vicente. In: Literatura Portuguesa I. S. 158. („*Pois Gil Vicente parece ter sido uma espécie de dramaturgo oficial, ...*")

Der Autor der *Autos* stand lange Zeit, so wie der GV-Goldschmied - hier kommt der Zufall in der Argumentation der Identifizierung der zwei Männer vor - im Dienst der „Rainha Velha", der „Alten Königin", Dona Leonor.

Der Name der Königin ist mehrmals im Werk von GV zitiert. Zum Beispiel ist in einer Edition aus Madrid durch die Rubrik von „*Barca do Inferno"* (1517) bekannt, wo geschrieben steht: „*por contemplação da sereníssima e muito católica rainha Dona Lianor*."[17] (Übers.: „Im Andenken der sehr ruhigen und sehr katholischen Königin Dona Leonor".) GV wechselte aus dem Dienst der alten Königin direkt in den Dienst zu Dom Manuel I und folgte dann in den Dienst D. João III. Durch diese Kontinuität lässt sich Gil Vicentes gesamte Karriere als eine offizielle Persönlichkeit des Hofes nachvollziehen.[18]

In der Sekundärliteratur, die sich mit GV und seinem Schaffen auseinandersetzt, wird generell behauptet, dass er gleichzeitig der Organisator von seinen Werksaufführungen, der Autor seiner *Autos*, Musiker und auch Schauspieler in seinen Theaterstücken war.[19]

GV war zwei Mal verheiratet. Mit seiner ersten Frau, Branca Bezerra, die jedoch früh verstorben ist, hatte er zwei Söhne, Gaspar und Belchior Vicente. Er heiratete ein zweites Mal, nämlich Melícia Rodrigues, mit der er drei Kinder hatte, Paula Vicente[20], Luís Vicente und Valéria Borges. Paula Vicente nahm zusammen mit ihrem Bruder Luís eine wichtige Rolle bei der Herausgabe der väterlichen Werke aus dem Jahre 1562 ein.

Zu seinem Tod kann man auch keine bestimmte Jahreszahl oder einen genauen Ort feststellen. Es ist nur mit einem Brief bewiesen, wann GV schon dem Tode nahe war. Er schrieb nach dem Erdbeben in Santarém am 26. Jänner 1531 an den König einen Brief, mit folgenden Worten: „... *assi vezinho da morte como estou*" („... so nah wie ich des Todes bin"). 1536 ist das

---

[17] In: Teyssier, P.: Gil Vicente. O autor e a obra. S. 10.

[18] Vgl. Teyssier: Gil Vicente. O autor e a obra. S. 11. („*Deste modo, Gil Vicente fez toda a sua carreira como personagem oficial da corte na roda imediata da rainha Dona Leonor, de Dom Manuel I e de Dom Joao III".)*

[19] André de Resende nennt in dem bekannten lateinischen Gedicht *Genethliacon* (1533), dass in Bologne publiziert wurde „*Gillo auctor et actor*" (Übers.: „Gil, Autor und Akteur"), Originaltext S.101

[20] Paula Vicente war seit 1537 „moça de camâra" (das Kammermädchen) von der Prinzessin Dona Maria (Vgl. Teyssier). Meiner Meinung nach, konnte dieser Stellung auch die Position des Vaters am königlichen Hof nachhelfen.

angebliche Jahr des Todes von GV, denn nach diesem Jahr wird nämlich kein Werk mehr von ihm geschrieben oder gefunden. Ein Dokument vom 16. April 1540 zeigt, dass GV nicht mehr lebt.

3 Gil Vicente am königlichen Hof

GV wurde während der Herrschaft von Dom Afonso V geboren.[21] Er war Zeuge von vielen politischen Kämpfen von D. João II, von der Entdeckung der afrikanischen Küste, des Ankommens von Vasco da Gama in Indien, von den Eroberungen der Städte in Indien durch Afonso de Albuquerque. Er erlebte die Entwicklung der Hauptstadt Lissabon dank des Gewürzhandels zu einem weltbedeutenden Hafen. Er hat am königlichen Hof an der Seite von Dom Manuel I und seiner Familie gewirkt. Er verfolgte den Bau der wichtigsten portugiesischen Monumente wie zum Beispiel dem Mosteiro dos Jerónimos (Hieronymitenkloster). Später hat er die blutige Verfolgungsjagd der Neuen Christen erlebt, die den Anfang einer gesellschaftlichen, politischen und wirtschaftlichen Krise Portugals unter João III bedeutete. Letztendlich war dies auch der Auslöser für die Errichtung der Inquisition im Land.[22]

Für Saraiva gilt als sicher, dass GV eine wichtige Funktion am königlichen Hof ausübte.[23] Wie schon erwähnt, war GV lange Zeit im Dienst von Dona Leonor. Diese war eine verantwortliche Persönlichkeit und durch ihre Betreuung wurde aus GV ein „Mestre“ (Meister) am königlichen Hof. Auch João Mendes meint, dass gerade D. Leonor, die Alte Königin und Witwe von D. João II, Veranlasserin war, dass sich die Aufführungen GVs wiederholt und entwickelt haben.[24] Sie war auch anwesend in der Kammer der Königin Dona Maria am 7. Juni 1502, als der „*Monólogo do Vaqueiro“* (Monolog des Rinderhirten), das

[21] Siehe „Die Dynastie von Avis“ im Anhang vorliegender Arbeit, S. 108

[22] Vgl. Saraiva, António José: Teatro de Gil Vicente. Lisboa: Portugália Editora. 2. Aufl., 1963. S. 9.

[23] Saraiva, A. J.: História da literatura Portuguesa. 1950. S. 172.

[24] Vgl. Mendes. J.: Gil Vicente. S. 160. (*„...pelo interesse de D. Leonor, a Rainha Velha, viúva de D. João II, que fez que aquelas representa*ções *se repetissem e desenvolvessem*.“)

erste bekannte Werk von GV, rezitiert wurde. Seit dem hatte GV anscheinend Umgang mit dem königlichen Hof. Für Dona Leonor wurden die Stücke „*Auto em Pastoril Castelhano“* (Kastilisches Auto-Pastorale) und „*Auto dos Reis Magos“* (Auto der heiligen drei Könige) geschrieben. Es wurde vor ihr auch im Jahre 1504 in der Kirche von Caldas das kleine „*Auto de S. Martinho“* (Auto des heiligen Martins) aufgeführt. Weiters wurde 1506 das „sermão“ von Abrantes der Alte Königin gewidmet. Sie war auch präsent, als in Almada im Jahr 1509 „*Auto da Índia“* (Auto Indiens) aufgeführt wurde.[25] Obwohl der Name von Königin Dona Leonor nicht mehr in „*Auto da Fé“* (Auto vom Glauben) und „*Auto do Velho da Horta“*, (Auto des alten Gemüsegärtners) zitiert wird, taucht er in „*Auto da Sibila Cassandra“* (Auto der Sibila Cassandra) wieder auf, wobei dieses Stück in ihrer Anwesenheit im Jahr 1513 zur Aufführung gebracht wurde. Es wurden weitere Theaterstücke noch für und vor der Königin D. Leonor aufgeführt. Unter anderem: „*Auto da Alma“* (Auto der Seele), „*Barca do Purgatório“* (Auto der Barke des Fegefeuers) und „*Auto dos Quatro Tempos“*, (Auto der vier Jahreszeiten)[26]. So kann angenommen werden, dass bis zum Jahr 1518, oder vielleicht noch ein bisschen später, das Werk von GV unter dem Schutz der Königin stand und in ihrem Beisein dargeboten wurde.[27]

GV selbst bestätigt dies im Brief-Vorwort für sein Werk „*Dom Duardos“,*[28] in spanischer Sprache geschrieben (zirka 1522), welches er an D. João III richtet. Er spricht von den „*comédias, farças y moralidades que he compuesto en servicio de la reina vuestra tia*“. (Übers.: „Komödien, Farcen und Moralitäten, die ich im Dienst von der Königin, Ihrer Tante, verfasse.“)

GVs Dienst bei der Alten Königin ging nach deren Tod gleich in den Dienst von König Dom Manuel I über. Der Dramtiker wurde beauftragt, die Feste am 20. und 21. Jänner 1521, anlässlich der Ankunft der dritten Frau Dom Manuels in Lissabon, zu organisieren. Paul Teyssier meint, dass es im Werk GVs zwei Perioden zu unterscheiden gibt, da es zu einer Umkehrung im Werkstil GVs seit

---

[25] Vgl. Teyssier: Gil Vicente. O autor e a obra. S. 11.

[26] Siehe Anhang S.102-103

[27] Vgl. Teyssier: Gil Vicente. O autor e a obra. S. 11.

[28] Auf diesen Brief - Vorwort wird auf S. 52 näher angegangen.

1520 kam. Es trat eine profane Strömung ein und drängte immer mehr in den Vordergrund, während die religiöse Inspiration eher in den Schatten trat.[29]

Ob man nun der Annahme zustimmt oder nicht, dass GV der königliche Goldschmied war, der der Königin Dona Leonor gedient hat ist es Fakt, dass seit dem Jahre 1502 fast fünfzig Autos von GV auf der Bühne präsentiert wurden. Fast alle diese Werke gab man in den königlichen Räumen oder in der Präsenz vor den Königen zum Besten. Anlass war allgemein das Gedenken oder das Lob der königlichen Taten oder im Besonderen Ereignisse im Zusammenhang mit der staatlichen königlichen Verwaltung und der Außenpolitik des Hofes. Dies beweisen auch die Figuren in GVs Theater, die immer direkt zum König sprechen. GV hat auch an den religiösen Festspielen, die von der königlichen Familie veranstaltet wurden, mitgearbeitet. Diese Tradition am Hof des Königs Dom Manuel I führt auch sein Sohn D. João III weiter. Wir können GV eine Art „Mestre de Recepção" („Meister des Empfangs") bezeichnen da er, wenn man die Quellen näher betrachtet, für einige der Festlichkeiten und Zeremonien des Königshofes, verantwortlich war. Die Theaterstücke wurden nicht nur am königlichen Hof in Lissabon präsentiert, sondern in den verschiedenen Residenzen wie z. B. in Évora, Tomar oder Coimbra. Viele der Werke GVs wurden im Auftrag der königlichen Familie selbst bestellt, um die verschiedenen Gelegenheiten wie z. B. die Taufe, die Heirat oder bestimmte religiöse Feiern zu begleiten und zu feiern. Das Theater von Gil Vicente ist folglich ein höfisches Theater und orientiert sich an dem Bedarf und der Etikette des höfischen Lebens.[30]

Es ist nur schwer möglich zu beurteilen wie GVs Werk ausgesehen hätte, wenn es unbeeinflusst vom Königshof, nur auf den Willen des Autors beruhend, entstanden wäre. Wollen wir GVs Schaffen richtig interpretieren, müssen wir auch Überlegungen über die Konsequenzen seiner Pflichten als ein höfischer Schriftsteller anstellen.

---

[29] Vgl. Teyssier: Gil Vicente. O autor e a obra. S.10. ("*Depois de 1520 tudo se inverteu. É a corrente profana que predomina e a inspiração religiosa que se esbate.*")

[30] Vgl. Ebda. S. 11. („*O teatro de GV é por conseguinte um teatro de corte, subordinado as exigências e ao cerimonal da vida cortesa.")* Mehr in: Keates, Laurence: The court Theater of Gil Vicente. 1962.

„Darüber hinaus können ebenso politische Gegebenheiten für das Bekanntsein Vicentes in Spanien ausschlaggebend gewesen sein, wenn man die enge Verbindung spanischer Fürstenhäuser mit der portugiesischen Dynastie in Betracht zieht. Die meisten Königinnen Portugals stammten in dieser Zeit aus dem Nachbarland Spanien und GV war offiziell mit der Durchführung der Hoffeste beauftragt, die er unter anderem auch häufig mit seinen dramatischen Darbietungen noch zu verschönern suchte.“[31]

GVs Position am königlichen Hof war für seine literarischen Tätigkeiten von Nutzen. Durch die Beobachtungen des höfischen Lebens spricht er vor allem durch satirische Elemente in seinen Werken davon. Sie können den Hof sowohl loben als auch die Korruption und Käuflichkeit, die ihn charakterisieren, ablehnen.[32]

Was aber A. J. Saraiva als sicher darstellt war, dass GV als ein Liebling am königlichen Hof galt, wo seine Theaterstücke auch nach seinem Tod und nach dem Tod von D. João III weiter präsentiert wurden.[33]

4 Die Quellen zu Gil Vicente und seinem Schaffen

Am Anfang seines Schaffens hat sich GV in seiner „religiösen Schreib-Phase“ von der Bibel, dem Neuen und Alten Testament, aber auch von den Evangelien inspirieren lassen.

A. J. Saraiva versuchte, das Werk von GV in die mittelalterliche Ästhetik stilistisch und thematisch einzuordnen. Er behauptet, dass die Herkunft des vicentinischen Theaters zwei verschiedene Ursprüngen aufweist, die für das mittelalterliche Theater charakteristisch sind. Auf der einen Seite sind das die

[31] Köhler, Rudolf: Der Einfluss GV auf das Spanische Theater des „Goldenen Zeitalters“. Dissertation. Göttingen: 1968. S. 6.

[32] Diese Duplizität ist auch zu sehen z. B. wenn es sich um die Juden handelt, wobei er sie bei einer Gelegenheit angreift, und in einer anderen Situation auf ihrer Seite steht.

[33] Vgl. Saraiva, António José: A inquisição Portuguesa. Lisboa: ColecçãoSaber / Publicações Europa – América, 1956. S. 96.

momos[34], die plastischen Abendvorstellungen, oft durch tänzerische Einlagen ergänzt, die Dom João II und Dom Manuel I am Hof erfreuten und an denen sie aktiv teilnahmen konnten. Auf der anderen Seite waren das Aufführungen mit religiösem Hintergrund, die in Spanien und Frankreich schon als eine gehobene Unterhaltung galten, sodass sie zu einer literarischen Gattung aufgestiegen und intensiver kultiviert wurden.[35]

Es stellt sich die Frage, ob GV als Gründer des portugiesischen Theaters gelten kann. Er scheint zumindest der Erste zu sein, bei dem es möglich ist zu sagen, dass seine Werke einen dramatischen Charakter hatten. Es gab schon vor ihm liturgische Vorstellungen, populäre Festlichkeiten und höfische mimische Darstellungen, diese waren aber zumeist nur mit Gesang und Tanz verbunden, es gab noch keinen Dialog. Es gilt als wahrscheinlich, dass GV als Erster seinen Figuren in weiterer Folge auch einen Text zugeordnet hat. Es besteht nach Luíz Francisco Rebello[36] die Möglichkeit, dass auch schon früher andere Dichter in Portugal diese Art von Vorstellungen mit gesprochenem Text gemacht haben, doch fehlen die Dokumente, um diese Annahme zu belegen. Die spanischen literarischen Quellen waren für das Werk von GV sehr wichtig. GV war bilingual, deshalb ist ein großer Teil seiner Werke in spanischer Sprache geschrieben. Juan del Encina[37] und Lucas Fernández beeinflussten sein Schaffen. Er hat „*Amadis von Montalvo"* (Saragoça, 1508) und „*Primaleón"* (Salamanca, 1516) gelesen, woraus er die Themen für seine Werke „*Amadis de Gaula"* und „*Dom Duardos"* genommen hat. Auch das Werk von Torres Naharro hat GV nicht ignoriert, denn alle wichtigen Texte der spanischen Literatur aus dem 15. Jahrhundert wurden von ihm studiert. Auf diese Aussage wird im nächsten Kapitel näher eingegangen. GV bediente sich auch der außerhalb

---

[34] *momos*: die mimischen Vorstellungen, die am königlichen Hof dargeboten wurden. Meistens sogar mit der Partizipierung von König oder Prinzen.

[35] Vgl. Saraiva, António José: Poesia e Drama: Bernardim Ribeiro, Gil Vicente, Cantigas de Amigo. Lisboa: Gradiva, 1990. S. 158.

[36] Mehr zu diesem Thema Vgl.: Rebello, Luíz Francisco: O Primitivo Teatro Português. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa. Biblioteca Breve, 1977.

[37] Juan del Encina hat GV stark beeinflusst. Er war der erste, der in Spanien die geistlichen/kirchlichen Stücke in Bewegung umgestellt haben soll. A.J. Saraiva hat Encina als „ seu primeiro mestre" (seinen ersten Meister) genannt.

Spaniens existierenden europäischen Literatur, die in der königlichen Bibliothek in spanischer Übersetzung zur Verfügung standen.
Obwohl sich kein direkter Zusammenhang zwischen den französischen Werken und den Werken von GV nachprüfen lässt, ist Paul Teyssier überzeugt, dass man die Atmosphäre des alten französischen Theaters in GVs Werk spüren kann. Teyssier begründet das damit, dass GVs Werke den Charakter der religiösen Inspiration besitzen, die der französischen *moralité* nachempfunden sind.[38] Auch bei den Komödien lassen sich viele Annäherungen zum französischen Theater beobachten. Sie beziehen sich nicht nur auf einen bestimmten Personen-Typus, wie zum Beispiel: *frades* - Mönche, *peixeiras* – Fischhändlerinnen, *regateiras* - Marktfrauen, *alcoviteiras* - Kupplerinnen, die kleinen Adeligen, usw. sondern auch auf die Thematik und die ganze Szenerie.[39] Obwohl die Zusammenhänge nachvollziehbar sind, ist es schwierig, eine direkte Beziehung zwischen den französischen Originalwerken und GVs Stücken herzustellen. Daher können die Themen und Figurencharaktere in GVs Werken eher nur aus einer sehr oberflächlichen Sicht beurteilt werden.
Die späteren Werke GVs weisen keine Ähnlichkeiten mehr zu anderen spanischen und französischen Theaterstücken auf. Es lässt sich aber nicht leugnen, dass die Quellen aus den französischen Werken von sehr großer Bedeutung für GV waren. Die dadurch entstehende Inspiration hat sein dramatisches Talent beeinflusst und weiter entwickelt.

4.1 Der Zusammenhang mit Spanien

Der nach Meinung der Verfasserin vorliegender Arbeit größte Impuls, der die Initialzündung für GVs literarisches Schaffen darstellt, ist aus dem Nachbarland Spanien gekommen. Die Ausgangsmotivation und die ersten Stücke sind die Imitationen von den „*éclogas*“, der pastoralen Poesie, von den spanischen Dichtern Salamancas - Juan del Encina und Lucas Fernández. GV hat sogar

[38] Vgl. Teyssier: Gil Vicente. O autor e a obra. S. 35.
[39] Vgl. Ebda. S. 35.

ihre Sprache für sein Werk adaptiert. Basierend darauf hat er seine Theaterstücke weiter konstruiert und bereichert. GV hat sich aber bald von diesem Einfluss befreit und mit seiner Emanzipierung hat er das *Auto* weiterentwickelt. Er hat für sich die Farce entdeckt, eine in Portugal bis dahin völlig unbekannte und daher neue Gattung, in der er seine ganzen Fähigkeiten hineinlegte.

Seine Vorliebe für die spanische Sprache lässt sich damit erklären, dass im XVI. Jhd. Spanisch als Literatursprache mehr Bedeutung hatte als das Portugiesische. GV gilt zwar als Gründer des portugiesischen Theaters, hat aber auch dem spanischen Theater zur Blüte verholfen.[40] Die Zweisprachigkeit seiner Werke bot die Voraussetzung, die Literaturgeschichte beider Länder zu beeinflussen. Aufführungen von GVs Stücken in Spanien sind schon allein in der Tatsache begründbar, dass ein Teil seiner Werke in der Landessprache verfasst sind und somit eine linguistische Bearbeitung außer Acht gelassen werden konnte. [41]

GV, der Torres Naharro gelesen hat, vor allem seine Novellen der Kavaliere, hat ein ambitiöseres Theater angestrebt.[42] Das war nach neunzehn Jahren seiner Karriere, als er sich schon als dramatischer Schriftsteller etabliert hatte. Im Jahr 1521, am Ende der Regierungszeit Dom Manuels I, präsentierte GV seine erste romanhafte Komödie – „*Rubena"* und seine erste allegorische Komödie – „*Cortes de Júpiter*".

GV begann sich von anderen spanischen Dichter Juan del Encina mehr zu distanzieren, denn mittlerweile verwendete er nicht mehr Spanisch, sondern seine Muttersprache Portugiesisch. Er ist von dem *sayagués* (eine alte spansiche Sprache im Milieu der Hirten üblich) weggekommen und ersetzte sie durch *português rústico,* einem Dialekt aus der Region von Beira, dem GV noch eine eigene Kreativität verlieh.

---

[40] Dem Thema über die Wirkung GVs Theaterschaffen auf das Nachbarland Spanien widmet sich R. Köhler in seiner Dissertation: Der Einfluss GV auf das Spanische Theater des „Goldenen Zeitalters". Göttingen: 1968.

[41] Ebda. S. 6.

[42] Vgl. Teyssier: Gil Vicente. O autor e a obra. S. 33-34.

Im Folgenden soll durch Einteilung der Theaterstücke in drei Gruppen der Sprachunterschied in GVs Werken verdeutlicht werden:

a.) Fünfzehn Autos sind vollständig in portugiesischer Sprache geschrieben: „*O Velho da Horta*“, „*Exortação da Guerra*“, „*Barca do Inferno*“, „*Auto da Alma*“, „*Barca do Purgatório*“, „*Auto em Pastoril Português*“, „*Auto da Feira*“, „*História de Deus*“, „*Diálogo sobre a Ressurreição*“, „*Serra da Estrela*“, „*Farsa dos Almocreves*“, „*O Clérigo da Beira*“, „*Romagem de Agravados*“, „*Mofina Mendes*“, „*Auto da Cananeia*“.

b.) Die nächsten dreizehn Autos sind vollständig auf spanisch geschrieben: *„Auto da Visitação“ oder „Monólogo do Vaqueiro“, „Auto em Pastoril Castelhano“, „Auto dos Reis Magos“, „Auto de São Martinho“, „Sermão perante a Rainha Dona Lianor“, „Auto da Sibila Cassandra“, „Auto da Barca da Glória“, „Dom Duardos“, „Auto dos Quatro Tempos“, „Comédia do Viúvo“, „Farsa das Ciganas“, „Frágoa de Amores“, „Amadis de Gaula“.*

c.) Die neunzehn übrigen sind bilingual (Portugiesisch und Spanisch): *„Auto da Índia“, „Auto da Fé“, „Quem tem Farelos?“, „Comédia de Rubena“, „Cortes de Júpiter“, „Pranto de Maria Parda, „Farsa de Inês Pereira“, „Frágua de Amor“, „O Juiz da Beira“, „Templo de Apolo“, „Nau de Amores“, „Comédia sobre a Divisa da Cidade de Coimbra“, „Triunfo do Inverno“, „Auto da Lusitânia“, „Floresta de Enganos“, „Auto das Fadas“, „Auto dos Físicos“, „Auto da Fama“, „Auto da Festa“.*

Aufgrund der Figuren, die in Dialekten wie „picardo“, einem genovesischen Dialekt oder andalusischen Zigeunerdialekt usw. sprechen, können auch andere Sprachen (z. B. lateinisch) in manchen der vorhin angeführten Theaterstücke vorkommen.[43]

[43] Dieses Thema wird im Kapitel 8.2 dieser Arbeit näher behandelt.

4.2 Die Anfänge des vicentinischen Theaters

Die ersten drei Werke GVs weisen einen großen Zusammenhang mit den benachbarten spanischen Autoren aus Salamanca auf. Dieser „estilo pastoril" (pastoraler Stil), der erst später „saiaguês" genannt wurde, ist eine Imitation des Sprachstils spanischer Autoren. Im Mittelalter entstand ein religiöses Theater, das zum Teil aus den liturgischen Darstellungen der Oster- und Weihnachtsmessen hervorging. Die Anfänge des vicentinischen Theaters hängen mit diesen religiösen Themen stark zusammen.

GVs erstes Werk *„Auto da Visitação"* (1502) hat Saraiva[44]auf folgende Weise beschrieben: Es handelt sich um einen einfachen Monolog eines Rinderhirten, entworfen um den Geburtstag eines Prinzen zu feiern und leitet sich direkt aus Aufführungen eines anderen Hofpoeten, dem spanischen Juan del Encina, dessen Sprache GV imitiert, ab.

Der portugiesische Hof war bilingual, d.h. die Hofsprache war Portugiesisch und Spanisch. Die zwei Höfe waren familär gesehen eng miteinander verbunden, da sich das königliche Paar meistens aus dem portugiesischen und spanischen Thronnachfolgern zusammensetzte.[45] GV war sehr interessiert, was das Nachbarland anging und die Inspiration, die er bei den spanischen Poeten gefunden hat, ist unbestreitbar. Es ist also nicht überraschend, dass Hirten, die ersten Figuren in seinem Theater, eine eigentümliche Form des Sprechens hatten. Dieses war nicht ein altes ländliches Portugiesisch, sondern ein Dialekt, bestehend aus einer Vermischung aus Spanisch und Leonisch. Bei Juan del Encina war diese Sprachform bereits auf der Bühne üblich.[46]

---

[44] Vgl. Saraiva: História da Literatura Portuguesa. S. 174. (*„ ..., é um simples monólogo de um Vaqueiro, concebido para festejar o nascimento de um príncipe, e filia-se directamente em representações de outro poeta palaciano, o castelhano Juan del Encina, cuja linguagem inclusivamente imita.")*

[45] Siehe „Die Dynastie von Avis" im Anhang vorliegender Arbeit, S. 108

[46] Saraiva: História da Literatura Portuguesa. S. 174-175.

4.3 Die volkskundlichen portugiesischen Quellen

GV hat sich auch von der portugiesischen Volkskultur inspirieren lassen, die ihre Tradition in der Folklore hatte und durch die Volksdichtung immer weiter übertragen wurde. Es geht um bestimmte volkstümliche Legenden und überlieferte Rituale sowie alte Volkslieder, aus denen GV Anregungen für seine Stücke schöpfte. Er hat mehrheitlich seine Inspiration in der mündlich überlieferten Tradition gefunden und brachte dies auch auf die Bühne, was in theatraler Hinsicht eine Neuerung darstellte. Vor allem hat GV gelernt, die eigene nationale Realität zu beobachten: Seine Hirten waren es gewohnt ihr ländliches Portugiesisch auch auf der Bühne zu sprechen. So tritt sogar eine Schar ländlicher Bevölkerung auf, die das gesamte Spektrum ihrer Probleme sehr konkret vor den Zuschauern ansprechen.[47]

Rudolf Köhler weist in seiner Diplomarbeit darauf hin, dass „Vicente häufig Anregungen in der Volkstradition [sucht], und vielen seiner so natürlichen, lebensfrischen Theaterstückchen haftet wegen der Bewegung der Lebendigkeit und des darin entfachten Wortfeuerwerkes ein ganz besonderer Reiz an.“[48]

GV hat aus den „narrativas populares“ aus verschiedenen Regionen der kulturellen Gebiete „Galego - Português“, Galiza, Trás-os-Montes, Minho, Estramadura, Algarve und sogar aus den Açoren seine Ideen geholt.[49]

P. Teyssier ist der Meinung, dass Gil Vicente die Inspiration für sein Werk vor allem aus mündlichen Überlieferungen rekurrierte. Die Volkstradition ist der Träger zahlloser weiter gegebenen Erzählungen und Geschichten, die im Laufe von Jahrhunderten stets lebendig geblieben sind, da sie von Mund zu Mund

---

[47] Vgl. Saraiva: História da Literatura Portuguesa. S.175. (*„E vai principalmente aprendendo a observar a própria realidade nacional: os seus pastores habituam-se a falar o português rústico, surge no palco uma população campesina inteira, pondo muito concretamente os seus problemas perante os espectadores.“)*

[48] Köhler, Rudolf: Der Einfluss Gil Vicentes auf das spanische Theater des „goldenen Zeitalters“. S. 52.

[49] Vgl. Teyssier: Gil Vicente. O autor e a obra. S. 37.

übertragen werden (...).[50] Durch die Verkörperung in seinen Bühnenfiguren mit volkstümlichen Elementen hat GV auch die portugiesische Volkskultur beeinflusst.

5 Das Werk von Gil Vicente

Das Werk von GV weist viele Facetten und Rätsel auf.[51] Er hat nicht nur *Autos* geschrieben, sondern auch mehrere Gedichte, Verse und Briefe. Er war aber vor allem für seine theatralische Produktion bekannt. Außer den religiösen Themen werden in seinen Theaterstücken auch die profanen Themen angesprochen. Später folgen romantische Stücke, ganze Serien von Komödien und Tragikomödien. Das Werk GVs bietet eine sehr große Vielfalt und eine ausgesprochene Leichtigkeit was die Mischung verschiedener Gattungen anbelangt. Marques Braga[52] bringt es folgendermaßen auf den Punkt: Es ist genau diese Mischung, die für seinen Zauber sorgt.

Leif Sletsjøe merkt an, dass die Kapazität die verschiedenen Stile zu vermischen für das iberische Theater sehr charakteristisch ist, während es zum Beispiel in Frankreich eine sehr strenge Unterteilung in den Gattungen gab. Das Komische gehörte zur Komödie, das Tragische zur Tragödie usw. Die Werke von GV präsentieren sich aber nicht durch eine absolute Charakterisierung einer jeweiligen Gattung. Gil Vicente hat sein Werk im Jahr 1522 in drei Kategorien unterteilt. In dem Brief-Vorwort[53], in dem er das Theaterstück „*Dom Duardos"* D. João III widmet, spricht er von „*comédias, farças y moralidades*" (Übers.: Komödien, Farcen und religiösen Werken), die

---

[50] Vgl. Teyssier: Gil Vicente. O autor e a obra. S. 36. („*A tradição popular é veículo, como se sabe, de um sem número de contos e narrativas orais que mantém durante séculos uma vida recondita, passando de boca em boca na sequência de um caminho que se conserva geralmente subterrâneo, só raramente aflorando á superfície da História.O estudo científico desta literatura oral desvenda muitas surpresas. Gil Vicente encontrou nela várias vezes a sua inspiração.*")

[51] Vgl. Sletsjøe, Leif: O Elemento Cénico em Gil Vicente. Gotemburgo: Instituto Ibero - Americano, 1965. S. 7.

[52] Vgl. Braga, Marquês: Obras Completas de Gil Vicente. Lisboa: 1958. S. 11. („*É desta mistura que provém o seu encanto.*")

[53] An Seite 52 wird dieses Brief - Vorwort näher besprochen.

er im Dienst bei Königin Leonor zusammengefügt hat. P. Teyssier[54] ist der Meinung, dass diese Dreiteilung nur bis zum Jahr 1522 existierte, da das Werk GVs eine Weiterentwicklung bemerken läßt. Jahre nach der Erklärung in dem Brief-Vorwort zu Dom Duardos, in dem sich das Ausmaß der literarischen Entwicklung GVs schon dem Ende seiner Karriere nähert, verwischt sich die dreiteilige Gattungsauffächerung.

Im *Copilaçam*[55] ist das ganze Werk von GV in fünf verschiedene Kategorien eingeteilt:

1 – *Obras de devoção* (Die religiösen Werke)

2 – *Comédias* (Komödien)

3 – *Tragicomédias* (Tragikomödien)

4 – *Farsas* (Farcen)

5 – *Obras miúdas* (Die kleinen Werke)

Es gibt aber mehrere Meinungen von verschiedenen Kritikern zu dieser Einordnung. Wahrscheinlicherweise wurde sie nicht einmal von GV, sondern von seinem Sohn Luís Vicente getroffen. A. J. Saraiva[56] hat zum Beispiel das Werk von GV in neun verschiedene Kategorien unterteilt.

1 – *O mistério* (Die Mysterien),

2 – *A moralidade* (Die Moralitäten),

3 – *A fantasia alegórica* (Die allegorischen Fantasien),

4 – *O milagre* (Die Wunder),

5 – *O teatro romanesco* (Das romanhafte Theater),

6 – *A farsa* (Die Farce),

7 – *A écloga ou auto pastoril* (auch Ekloge[57] oder Hirten-Autos),

8 – *O sermão burlesco* (Die burleske Predigt),

---

[54] Vgl. Teyssier: Gil Vicente. O autor e a obra. S.39. („*Mas não se apresentam com carácter absoluto e, anos depois da declaração na carta-prefácio de Dom Duardos, à medida que Gil Vicente se aproxima do fim da sua carreira, a divisão tripartida esfuma-se.*“)

[55] *Copilaçam de todalas obras de Gil Vicente*: die „folhas volantes“ wurden zusammengefaßt und herausgegeben von GVs Sohn Luís Vicente 1562 unter diesem Titel. Diese Ausgabe ist vielkritisiert worden wegen ihrer Fehlerhaftigkeit und Unvollständigkeit, was auch später bewiesen wurde durch den Vergleich mit dem Original von GVs Werk „*Barca do Inferno*“.

[56] Saraiva: Poesia e Drama. Bernardim Ribeiro, Gil Vicente, Cantigas de Amigo. S. 47.

[57] Eklogen: (lateinischer Titel: *Eclogae* oder *Bucolica*) ist der Titel der Hirtengedichte des Vergil daher wurde die Bezeichnung üblicherweise auch für Hirtengedicht verwendet.

9 – *O monólogo* (Der Monolog)

Für Thomas R. Hart[58] ist die Unterteilung des Werkes von GV nicht von besonderer Bedeutung, da sie schon von mehreren Autoren weiterentwickelt wurde, aber Hart bestätigt, dass die Klassifizierung trotz allem ein brauchbares Instrument für eine literarischen Analyse ist.
Die Zusammensetzung von verschiedenen Themen, wenn zum Beispiel ein Stück mehrere realistische aber gleichzeitig auch religiös-symbolistische Szenen entwickelt, ergibt sich das Problem, seine Werke zu klassifizieren. Waldron meinte dazu: „*Any attempt at classifying Vicente's autos must end in compromise*."[59]

5.1 Die theatrale Produktion von Gil Vicente

Es sind Überlegungen anzustellen, dass die Namen von *Autos*[60] im Laufe der Zeit variierten. Es ist auffällig, dass die ursprünglichen Titel durch neue Titel ersetzt wurden, entweder bereits von GV selbst, seinem Sohn oder der inquisitorischen Zensur. Die Angabe der Jahreszahlen, wann die Werke erschienen sind, die im *Copilaçam* angegeben wurden, sind prinzipiell nicht maßgebend, da in den Rezensionen auf mehrere Möglichkeiten von Entstehungsdaten immer wieder hingewiesen wird. Große Arbeit zu diesem Thema hat vor allem Braamcamp Freire geleistet, indem er durch methodische Vergleiche des literarischen Textes GVs mit den tatsächlichen historischen Ereignissen das Entstehungsdatum hinterfragt hat. So kam er zu anderen Jahreszahlen, als sie im *Copilaçam* angezeigt wurden. Freire nahm die Referenzen aus dem Ort der Aufführungen, zog die Information hinzu, wo sich der König und der königliche Hof zu einer bestimmten Zeit befunden hat und

[58] Vgl. Hart, Thomas R.:Gil Vicente. Obras dramáticas castellanas. Madrid: Clásicos Castellanos, 1962. S. 16-17. („…a classificação é, apesar de tudo, um instrumento útil na análise literária.")
[59] Waldron, T. P.: Gil Vicente. Tragicomédia de Amadis de Gaula. S. 7.
[60] Zur Definition des Begriffs "*Auto*" verweise ich auf FN 15 /S.13 vorliegender Arbeit

was die Ereignisse waren, die den Hof in der gleichen Zeit beschäftigt haben. Auf diese Weise entstand eine komplett neue Liste der wahrscheinlichsten Jahreszahlen der Entstehung von GVs Werken. Diese Liste wurde aber durch weitere Bearbeitung von anderen Kritikern teilweise wieder verändert. Nur in wenigen Fällen ist die Jahreszahl exakt von mehreren Autoren gleich bestimmt worden und als konform zu akzeptieren. Eine Liste der Chronologie des gesamten Theater-Werks von GV das heutzutage noch existiert, ist im Anhang zu finden. Die fett hervorgehobenen sind jene fünf Werke, die in vorliegender Arbeit im Kapitel 7 näher analysiert wurden. Die von der Verfasserin gemachte Übersicht beruht auf der von Leif Sletsjøe vorgegebenen Struktur, da dieser der Meinung ist, dass auf diese Weise sich klarer nachvollziehen lässt, wie GV in einer ununterbrochenen chronologischen Linie als Autor gearbeitet hat. Leif Sletsjøe ist der Meinung, dass sich daran erkennen lässt, dass GV von einer Gattung zur anderen übergegangen ist. Sletsjøe meint weiter, dass damit auch die Sprunghaftigkeit von GVs Schaffen aufgezeigt wird. Ohne einen erkennbaren Grund wandelte sich das Genre von Werken mit religiösem Hintergrund zu den Komödien und von den Tragikomödien zu den Farcen. Diese Anordnung hat den Vorteil, dass sie uns den vielseitigen Genius Gil Vicentes besser zu verstehen gibt.[61]

6 Die Einführung der Inquisition in Portugal

Mit der Geschichte der Inquisition in Portugal ist der Name des fünfzehnten portugiesischen Königs, Dom João III verbunden. Vor seiner Regentschaft wurde bereits von Dom Manuel I ein Auftrag für die Inquisition gegeben, um den Heiratsvertrag mit dessen spanischen Frau Maria aus Aragonien zu ermöglichen. Sein Sohn, Dom João III, stieg nach dem Tod seines Vaters 1521 auf den Thron. Er erneuerte die Bitte um die Inquisition und fand Unterstützung

[61] Sletsjøe, Leif: O Elemento Cénico em Gil Vicente. S. 14. („*Colocaremos as peças numa longa e ininterrupta linha cronológica, saltando assim dos autos de devoção às comédias e das tragicomédias às farsas, como o fez o próprio autor ao criar o seu teatro. Tem esta disposição a vantagem de nos deixar ver melhor o génio multifacetado de Gil Vicente,...*“)

beim neuen Papst Paul III.[62] Seit dem Jahr 1527 erhöhte der König den Druck, um den Papst von der Notwendigkeit der inquisitorischen Bulle für Portugal zu überzeugen. Schließlich führte am 17. Dezember 1531 Papst Klement VII durch die Bulle „*Cum ad nihil magis*“ die Gründung des Tribunals der Heiligen Inquisition in Portugal ein. Weil aber die Bedingungen nicht das königliche Interesse befriedigten, wurde diese Bulle in Portugal nicht angewendet. Ein Jahr danach wurde sie anulliert. Trotzdem aber haben verschiedene Volkstribunale im ganzen Reich Portugals ihre Tätigkeit begonnen. Nach viel Eifer, Botschaften und Verhandlungen des portugiesischen Königs wurde am 23. Mai 1536 die erste Bulle von 1531 durch eine Neue ersetzt. Somit galt die Inquisition in Portugal offiziell als eingeführt. Der erste Sitz des Tribunals war in Évora, wo der königliche Hof Zuflucht gesucht hatte, da in Lissabon die Pest wütete. So wie auch in den anderen iberischen Königreichen wurde die Inquisition zum Tribunal im Sinne der Dienlichkeit für die Krone. Das ganze Volk wurde aufgefordert alle ketzerischen (häretischen) Fälle, von denen man wusste, anzuzeigen. Im nächsten Jahr kehrte der König zurück nach Lissabon und mit ihm auch das neue Tribunal. Nach D. João III wurde Kardinal Dom Henrique im Jahre 1539 zum König und selbst zum Generalinquisitor des Königreiches.

Bis 1541 hatte nur eine Inquisition existiert, die am Hof tätig war. Im gleichen Jahr wurden jedoch weitere Tribunale in Coimbra, Porto, Lamego und Tomar gegründet.[63]

Als Dom João III die Inquisition in Portugal einführte ging es darum, das Königreich nicht nur gegen das Judentum zu schützen, sondern auch gegen die Propaganda der lutheranischen Sekten und anderer, die nicht nur die Autorität des Pontifikates in Gefahr gebracht hätten, sondern auch die königliche Autorität.[64]

---

[62] Paul III: vom 1534 bis 1549 Papst der katholischen Kirche.

[63] Mehr in: URL: http://pt.wikipedia.org/wiki/Inquisi%C3%A7%C3%A3o_portuguesa (Zugriff: 12. 2. 2008)

[64] Vgl. Rêgo, Raul: Os índices expurgatórios e a cultura portuguesa. Lisboa: Biblioteca Breve, 1982. S. 16. *(„Quando D. João III estabelece em Portugal a Inquisição é para preservar o reino, não só contra o judaísmo, expulsos que haviam sido os judeus em 1495, mas para evitar também a propagação das seitas*

6.1 Gil Vicente und die jüdische Frage

Die Situation hat sich für die Juden im Laufe der Zeit nicht nur in Portugal, sondern auch auf der ganzen iberischen Halbinsel verändert. Die Politik der portugiesischen Könige wird immer zweifelhafter in ihrer Beziehung zur jüdischen Kommunität.[65] Durch die *Ordenações Afonsinas* (Übers.: Alfonsinische Anordnungen) aus dem Jahre 1446 konnten die Juden noch ihre eigene Religionspraxis ausüben, was sich aber mit der Zeit veränderte.

Viele päpstliche Bullen behandeln die Frage des Schutzes der jüdischen Kommunitäten. Viele Dokumente zeigen auch, dass die iberischen Könige sich mit der gleichen Frage beschäftigten und sich auf dem rechtlichen Weg bemühten, den Verfolgungen und Hass seitens der Christen gegenüber den Juden entgegenzuwirken. Tatsache war, dass viele Juden hohe administrative Positionen im portugiesischen und spanischen Königreich ausübten.[66]

Die Situation der Juden verschärfte sich mit dem Aufstieg der katholischen Majestäten Fernando und Isabel auch in Spanien. Bereits 1478 wurde durch die päpstliche Bulle die Inquisition in Spanien eingeführt. Es dauerte nicht lange (1492), dass eine Ausweisung aus dem Land denjenigen Juden drohte, die nicht das Christentum als ihre eigene Religion akzeptierten. Daher sind viele Juden von Spanien nach Portugal geflohen da sie wussten, dass ihre Ankunft dort vom König D. João II selbst geduldet wurde, ja dass sie sogar willkommen waren. João II war bekannt für seine Politik der Toleranz den Juden gegenüber und daher standen ihnen in Portugal die Türen offen. Mit den kommerziellen und ökonomischen Fragen, die immer untrennbar mit den Juden verbunden waren, lässt sich dieses Verhalten des Königs erklären.[67]

---

luteranas e outras, empenhadas no livre arbítrio e consequentemente pondo em perigo, não só a autoridade do pontífice, mas a autoridade real.")

[65] Muniz, Márcio Ricardo Coelho: 1531. Gil Vicente, Judeus e a instauração da Inquisição em Portugal. In: Contexto: Revista do Departamento de Línguas e Letras Programa de Pós-Graduação em Letras, da UFES, Vitória. ano VII. 2000. S. 95-108. („*A política dos reis portugueses será sempre dúbia em relação a comunidade judaica*.")

[66] Vgl. Muniz, Márcio Ricardo Coelho: 1531. Gil Vicente, Judeus e a instauração da Inquisição em Portugal. S. 95-108.

[67] Vgl. Muniz, Márcio Ricardo Coelho: 1531. Gil Vicente, Judeus e a instauração da Inquisição em Portugal. S. 95-108. („*As questões comerciais e económicas intimamente ligadas aos judeus explicam tal comportamento do rei*.")

Dom Manuel I, Nachfolger von Dom João II, akzeptiert durch die Heirat mit Dona Maria, der Tochter des spanischen katholischen Herrschers, die Ausweisung der Juden aus Portugal. 1496 wurde den Juden noch die letzte Möglichkeit zu bleiben gegeben und zwar durch die sogenannte „conversão obrigatória“ – die Zwangsumkehrung. Die Juden wurden nach der Konvertierung „Neue Christen“ genannt. Diese gewaltige Umkehrung hatte jedoch viele Unruhen und unnötige Tote zur Folge.[68]
GV hat sich für die jüdische Frage interessiert[69] und schrieb 1506 noch vor den größten Unruhen eine Predigt an Dona Leonor, der alten Königin, Frau von D. João II, in dem er die gewaltfreie Umkehrung der Juden verteidigt und den Einsatz von Gewalt bei der Christianisierung verurteilt.

Ein Auszug aus seiner Predigt verdeutlicht GVs Position zur Judenthematik:

Es por demas pedir al judio	Ist es zuviel von einem Juden zu verlangen,
Que sea cristiano en su corazon,	dass er ein Christ in seinem Herzen wird.
Es por demas buscar perfeccion	Ist es zuviel, die Perfektion zu suchen
Adonde el amor de Dios está frio[70]	wo die Liebe Gottes kalt ist.

Der König [D. Manuel I] garantiert die Gleichheit der Rechte zwischen den Neuen und den alten Christen, er bestraft die Diskriminierung und Verfolgung, verbietet das religiöse Verhör. Was ihn aber jedoch nicht hindert, 1515 durch seinen Botschafter in Rom um eine päpstliche Einführung der Inquisition nach

[68] 1506 wurde ein sogenannte „Progrom“ bekannt, wobei ein Mann – konvertierter Jude, der Häresie angeklagt wurde, weil er an ein angebliches Wunder nicht glauben wollte. Er wurde verbrannt, was in einen drei Tage langen Zwischenfall ergeben hatte. In dieser kurzen Zeit wurden ungefähr 2.000 Leute getötet.

[69] Angele, Martin: Os Autos das Barcas. S. 83. *”Für die katholische Kirche und auch Gil Vicente waren Juden deshalb interessant, weil man sie als Beweis für die Richtigkeit des christlichen Glaubens sehen konnte, indem man an ihnen (als Vertreter eines anderen Monotheismus) eigene Toleranz bewies. ...Vicente (war) ein Verfechter der Umkehrung der Juden und Muslime, zum Ruhme des Christentums.“*

[70] In: Mateus, Osório: Pregação. Lisboa: Quimera, 1989. S. 19-20.

spanischem Muster zu bitten, so M. R. C. Muniz.[71]

D. João III, Sohn und Nachfolger von D. Manuel I, respektiert einen großen Teil der Entscheidungen seines Vaters, obwohl er nicht sehr mit der Frage der Neuen Christen sympathisiert. Fakt bleibt, dass die Juden im XV. und XVI. Jhd., jetzt die Neuen Christen, reich, gebildet und mit dem Seefahrtunternehmen verbunden waren. Wenn man sich vorstellt, dass in der Zeit von GV Portugal ungefähr eine Million Einwohner hatte, davon fast 200 000 Juden, dann ist die Tatsache begreiflich, dass es einen verstärkten Antisemitismus gab. Die alten Christen, vor allem das einfache Volk, haben den alten Juden jedes Problem und jede Ungerechtigkeit zugeschrieben. Ein anderes Problem war der Klerus. Die einfachen Geistlichen, die vor allem in den Dörfern tätig waren, schürten den Hass und die Diskriminierung gegen die Neuen Christen. Der Grund dafür lag vor allem im Konkurrenzgefühl gegenüber den gebildeten alten Juden. In dieser Epoche war die Klasse des Klerus in Portugal überaus zahlreich. Sie waren in allen Geschäftsbereichen und in allen hierarchischen Ebenen aktiv und deshalb standen große Bereiche wie die wirtschaftlichen und organisatorischen Angelegenheiten des Landes unter ihrem Einfluß. Überspitzt ausgedrückt, könnte man auch von einem Kommando sprechen, das sie durch ihre Aktivitäten führten. Außerdem bündelten sie dadurch den Reichtum der Kirche und des Königsreiches in ihren Händen. Geld regiert bekanntlich die Welt.

GV verteidigte die Neuen Christen zwar mit einer Politik der Toleranz, obwohl sein Werk oft zweideutig in der Beziehung zur jüdischen Frage zu deuten ist. In seinen *Autos* „*Auto da Barca do Inferno“*, „*Farsa de Inês Pereira“*, „*Juíz de Beira“* und „*Diálogo sobre a Ressurreição“* lässt sich eine karikierte Form der Juden herauslesen, wobei der Eindruck vermittelt wird, dass GVs Sichtweise auf die Juden negativ ist. Sie werden hier als sozial Unerwünschte präsentiert.

[71] Muniz: 1531. Gil Vicente, Judeus e a instauração da inquisição em Portugal. S. 95-108. („*O rei garante a igualdade de direitos entre os cristãos-novos e os cristãos-velhos, pune as perseguições e a discriminação, proíbe as inquirições religiosas,(...). O que, contudo, não o impede de em 1515 pedir, por meio de seu embaixador em Roma, a permissão papal de instauração de uma Inquisição nos moldes da castelhana. A ambivalência continua*.“)

Wir können auch nichts anderes erwarten von einem Künstler, dessen Werk einen so stark komischen und populären Appell beinhaltet. Es wäre eigentlich überraschend, wenn Vicente in seinen Farcen in einer anderen Form handeln würde. Es muss aber Rücksicht auf die Position des Dramaturgen zum königlichen Hof genommen werden, der überaus christlich war.

GV kritisiert in einem Brief, den er an König D. João III richtet, die Ereignisse des 26. Jänners 1531, die mit der jüdischen Frage in Portugal eng zusammenhängen. Dieser Brief wurde bekannt durch die scharfe Kritik an den Mönchen aus Santarém, die nach dem heftigen Erdbeben eine noch stärkere Panik unter den Leuten verbreiteten. Nach dem Erdbeben, das sich an der Tejoküste an diesem Tag ereignete, hat sich die allgemeine Situation durch die Predigen der Mönche noch verschlimmert. Es wurde den Leuten erzählt, dass diese Katastrophe den Gottesärger wegen der Sünden der Portugiesen bedeutet und dass noch ein viel stärkeres und schlimmeres Erdbeben kommen wird, wenn sich das Verhalten des Volkes nicht ändert. Dabei wurde seitens der Mönche die Schuld den Juden gegeben. GV kritisiert dieses Verhalten der Mönche und vor allem ihre Unwissenheit über die natürlichen Ereignisse. Er beschreibt in seinem Brief an den König den wortwörtlichen Diskurs, den er vor den Mönchen gehalten hat. Hier eröffnet sich die Frage der Beziehung von GV zum König und zu den Mönchen, die seinem Diskurs zugehört haben. Gleichzeitig wird auch der Standpunkt von GV zur jüdischen Frage aufgezeigt. Der Brief an den König hat als Inhalt die antisemitische Frage in Portugal und als Hintergrund die unermüdliche Initiative von D. João III um die päpstliche Autorisierung der Inquisition.[72]

Es waren ökonomische, soziale und politische Gründe wegen deren D. João III auf die Inquisition so vehement bestanden hat. Was aber für ihn wichtig war sind die Rechtsfolgen, die eng mit dem König verbunden waren. Die Inquisition in Portugal wurde von allen d.h. sowohl vom König, dem Adel, dem Klerus und vor allem vom Volk gewünscht. Gleich im nächsten Jahr 1532 schreibt GV „*Auto da Lusitânia*“[73], wo er eine jüdische Familie auf eine fast romantische

[72] Muniz: 1531. Gil Vicente, Judeus e a instauração da inquisição em Portugal. S.95-108.

[73] Mehr zu diesem Werk im Kapitel 7.1.4

Weise in die Gesellschaft integriert. Aber sein Appell für Toleranz und durch Argumentation des Gewissen, jedoch nicht durch Macht eine Lösung zu überdenken, blieb trotzdem ungehört.

6.2 Die literarische Zensur

Die Zensur war eine ständige Praktik der Kirche seit den Anfängen des Christentums und diese Tradition zog sich bis zum Mittelalter hin. Die Zensur wurde in Portugal als eine Schutzwaffe im Kampf gegen die Lehren, die als häretisch oder wenig respektvoll bezeichnet wurden, eingesetzt.[74] Manche Quellen wie z.B. Israel Salvator Révah, weisen auf den Umstand hin, dass es sich im Fall der portugiesischen Zensur, um eine der strengsten von allen inquisitorischen Zensuren handelte.[75] Dies bestätigt auch Saraiva[76]: So wurde z.B. „*Utopia*“ von Thomas Morus in Portugal verboten, obwohl das Werk in Rom gelobt wurde. Auch ein Werk von Johannes Kepler über die Astrologie wurde verboten. Daher ist die portugiesische im Vergleich zur spanischen Inquisition, die eigentlich das Vorbild war, viel strenger. Um noch zwei Beispiele zu demonstrieren, wurden u.a. „*Don Quijote*“ von Cervantes in Portugal verboten, obwohl er in Spanien ohne Hindernisse gelesen werden konnte. Das gilt auch für die „*Celestine*“, eines der größten Werke der peninsularischen Literatur.
Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass alles was ein Merkmal des Humanismus oder des Humanisierens der Religion bedeutete und was eine direkte Verbreitung des Evangeliums, die Rehabilitation der Natur und eine

[74] Vgl. Rodrigues, Graça Almeida: Breve história da censura literária em Portugal. Lisboa: Biblioteca Breve, 1980. S. 15-16.

[75] Révah, Israel Salvator: La Censure Inquisitoriale Portugaise au XVI siècle. Vol. I. Lisboa: Institut de Alta Cultura, 1960. In: Rodrigues, Graça Almeida: Breve história da censura literária em Portugal. Lisboa: Biblioteca Breve, 1980. S. 15**.** („*Apesar dos estudos de que dispomos apontarem para o facto de que a censura em Portugal foi a mais rigorosa de todas as censuras inquisitoriais*.“)

[76] Vgl. Saraiva: A censura inquisitorial. S. 95.

antiklerikale Kritik anbelangte, durch die portugiesische inquisitorische Zensur unterdrückt wurde.[77]

Im Jahre 1521 hatte Papst Leo X[78] Dom Manuel einen Brief nach Portugal geschrieben, worin er um Hilfe bei der Bekämpfung der Verbreitung häretischer Bücher bat. Dom Manuel antwortete, dass er die Maßregelung in Portugal vornehmen würde. Die Zensur wurde auf zwei verschiedene Weisen ausgeübt: die präventive und die repressive Zensur. Die erste wurde dann durch die Inqusitoren in den folgenden drei Behörden ausgeübt:

Conselho Geral do Santo Ofício (die päpstliche Zensur), *Ordinário da Diocese* (die bischöfliche Zensur) und *Desembargo do Paço* (die königliche Zensur). Derjenige Autor, der durch alle diese bürokratischen Vorschriften durchgekommen war, musste eine große Protektion und Anerkennung durch den königlichen Hof genossen haben.

Vasconcelos[79] spricht von einzelnen Exemplaren, die sich in Madrid erhalten haben, weil sie noch vor dem Verbot nach Spanien gelangt sind. Später musste, wer in Besitz eines Exemplars war, dieses dem Inquisitor übergeben. Und wenn jemand von der Existenz von irgendeinem Exemplar wusste, war er unter Strafe der Exkommunikation verpflichtet, es anzuzeigen. Beim Übertritt von einem Land ins andere wurde jedes Buch einer Untersuchung unterzogen. Die nachträglich publizierten Anweisungen befehlen, alles das zu verbieten, was die Sitten, Feierlichkeiten, Praktiken und Rituale, die durch die Kirche eingeführt wurden verändern und auch alles das, was die Immunität und den Namen von Geistlichen betreffen könnte.[80]

Der Index, oder auch *Index Librorum Prohibitorum*, ist die Liste der verbotenen Bücher, durch deren Zirkulation die Vorgaben der Inquisition kontrolliert wurden.

---

[77] Vgl. Saraiva: A Inquisição Portuguesa. S. 101. („*Em resumo, tudo quanto constituia apanágio do Humanismo, a humanização da religião, a divulgação directa da palavra evangélica, a reabilitação da natureza, a crítica anticlerical, foi reprimido pela censura inquisitorial portuguesa.*")

[78] Leo X: vom 1513 bis 1521 Papst der katholischen Kirche.

[79] Vasconcelos, Carolina Michaëlis de: Notas Vicentinas V. Lisboa: Revista Ocidente, 1949. S. 589-590.

[80] Vgl. Saraiva: A Inquisição Portuguesa. S. 94. („*Instruções posteriormente publicadas mandam expurgar tudo aquilo que possa querer alterar os costumes, cerimónias, práticas e ritos estabelecidos na Igreja e tudo o que possa atingir as imunidades e a reputação das pessoas eclesiásticas.*")

Diejenigen Bücher, deren Erscheinen autorisiert wurde, sind mit einer offiziellen „*imprimatur*“ („es sei publiziert“) versehen worden. Doch die Erfindung des Druckereiwesens hat wiederum neue Probleme nach sich gezogen. Bei A. J. Saraiva findet sich der Hinweis, dass es notwendig wurde, diese „Prediger aus Papier“ zu bekämpfen. Obwohl stumm, aber nicht weniger eloquent, haben sie sich trotz aller Maßnahmen der Inquisition zu Tausenden multipliziert.[81] Je mehr Möglichkeiten sich für die Verbreitung von Werken durch die grafische Technik boten, umso enger wurde die repressive inquisitorische Maschinerie. Es wurden nicht nur die in Portugal gedruckten Bücher verboten, die schon vor dem Druck kontrolliert wurden, sondern die Kontrolle bezog sich auch auf diejenigen Bücher, die schon früher publiziert wurden und die von anderen Ländern nach Portugal gekommen waren.

Die inquisitorische Zensur hat sich in ihren Anfängen an dem Beispiel aus Rom und Spanien orientiert. Im Portugal wurden Bücher schon aus dem Jahr 1539 mit dem Hinweis „approbiert durch die Heilige Inquisition“ gefunden. In Spanien trat 1546 die Liste der von Karl V verbotenen Bücher in Kraft. Kardinal Dom Henrique, inspiriert durch diese Liste, hat gleich im nächsten Jahr den gleichen Index in Portugal drucken lassen. Dieser Index ist nur eine Reproduktion des spanischen und beinhaltet keine portugiesischen Werke. Dieses ist der erste portugiesische Index gewesen. In Portugal gab es in weiterer Folge insgesamt sechs inquisitorische Indexe.

Der zweite ist von 1551, basierend auch wiederum auf dem ersten spanischen, wurde aber erweitert und beinhaltet elf Werke in portugiesischer Sprache. Darin gelten auch die sieben Werke von GV als verboten.

Der dritte „*Rol“* (die Liste) ist von 1561, allerdings wiederum nur die Kopie von dem spanischen. Obwohl hier ungefähr 1100 Werke als verboten angegeben werden, wird GV hier nicht erwähnt. Wenige Jahre später, 1564 wurde der nächste Index herausgegeben. Er ist eine Imitation des römischen tridentinischen Index. Es wurden hier nur manche portugiesische Werke aus dem früheren Index von 1561 erwähnt. Gegenüber GVs Werk zeigt sich dieser

[81] Vgl. Saraiva: A Inquisição Portuguesa. S. 86. („*Tornou-se necessário combater estes pregadores de papel, mudos, mas não menos eloquentes, e que se multiplicavam por milhares.“)*

wiederum nachsichtig. Der fünfte Index aber ist viel strenger. 1581 ist der Humanismus in Portugal inzwischen viel ausgeprägter geworden. Die Liste mit den verbotenen Werken in portugiesischer Sprache hatte sich mittlerweile verdoppelt und die Werke von GV wurden hier schon wieder angegriffen. Der sechste und letzte Index ist aus dem Jahr 1624. Er ist in drei Teile gegliedert und beinhaltet außer den portugiesischen Autoren auch die Werke von spanischen, italienischen, flämischen, englischen und vieler anderer Autoren. Dieser beinhaltet alle Verbote aus den vorigen Jahren und noch um viele mehr. An dieser Stelle muss klargestellt werden, dass je mehr wir zeitlich voranschreiten, umso zahlreicher die Bücher sind, die verboten wurden. Andere bleiben unerwähnt in einem Katalog und treten wieder in einem anderen, der drauffolgt, auf. Zum Beispiel: Gil Vicente scheint mit sieben verbotenen Autos in dem Rol von 1551 auf, aber nicht im Index von 1564, kommt jedoch wieder im Nächsten vor. Besonders angegriffen wird er im Index von 1624.[82]

6.2.1 Der Index von 1551

> *Este he o rol dos livros / defesos por o Cardeal*
> *Iffante Inquisidor / geral nesses Reynos de Portugal /*
> *Anno de 1551.*

(Übers.: Das ist die Liste der Bücher, verboten durch Kardinal und Prinz sowie Generalinquisitor des Königreichs von Portugal im Jahre 1551.) [83]

Dieser Index ist unter dem Titel: *Rol dos Livros Defesos* bekannt. Am 3. Juli 1551 wurde er durch den Kardinalsprinzen Dom Henrique veröffentlicht.

---

[82] Vgl. Rêgo, Raul: Os índices expurgatórios e a cultura portuguesa. S. 66. ("*É de salientar que à medida que vamos avançando mais numerosos vão sendo os livros proibidos. Outros ficam de fora de uns catálogos e aparecem, de novo, nos catálogos que se seguem. Por exemplo, Gil Vicente aparece com sete autos defesos no rol de 1551. Não aparece neste Índice de 1564. Reaparecerá nos seguintes. Será martirizado e anavalhado no de 1624.*")

[83] In: Ebda. S. 42.

Für vorliegende Arbeit ist der Index aus dem Jahre 1551 deshalb von Bedeutung, da in ihm die sieben verbotenen Werke GVs aufscheinen, die auch Gegenstand meiner Analysen sind. Dieser Index ist sehr umfangreich, immerhin beinhaltet er 495 Titel. Unter den letzten Verbotenen befinden sich auch die vorhin schon angesprochenen Werke GVs.

Dieses Verbot wird wie folgt wortwörtlich zitiert:

> *„O Auto de Dom Duardos »que non tiver*
> *censura como foy emendado«; O Auto da Lusitânia*
> *»com os diabos; sem êlles poder-se-há empremir«*
> *O Auto de Pedreanes, »por causa das matinas«*
> *O Auto do Jubileu de Amores; O Auto da Vida do paço*
> *e O auto dos Physicos.“*[84]

(Übers.: „*Auto de Dom Duardos“* (Auto von Dom Duardos), das nicht wie verlangt zensiert wurde; In „*Auto da Lusitânia“* (Auto der Lusitanie), haben wir die Teufeln, unter deren Weglassung dieses gedruckt werden kann; „*Auto de Pedreanes“* (Auto von Pedreanes), verboten wegen der „matinas“ (der Mette) [es handelt sich hier eigentlich um das *Auto* „*O Clérigo da Beira“* (Der Geistliche aus Beira) dieses Stück war davor unter „*Pedreanes“* bekannt]; „*Auto do Jubileu de Amores“* (Verherrlichung der Liebe); „*Auto da Aderência do Paço“* (Protektion des Hofes) „*Auto da Vida do Paço“* (Das Leben am Hof) und „*Auto dos Físicos“* (Auto der Ärzte).
Bei den ersten drei Werken wurde das Motiv des Verbotes angegeben, bei den letzten Vier nicht.
In dieser Zeit wurden nur einige der Autos GVs in Form von „folhas volantes“ (Flugblättern) publiziert. Manche Kritiker sind der Meinung, dass dieses der Grund sein könnte, warum die Werke „*Auto do Jubileu de Amores“*, „*Auto da Aderência do Paço“* und „*Auto da Vida do Paço“* verloren gehen konnten.

[84] In: Rêgo, Raul: Os índices expurgatórios e a cultura portuguesa. S. 44

Andere meinen, dass der Grund die inquisitorische Zensur sei, die diese drei Werke in ihrer Gesamtheit vernichtet haben soll.

6.2.2 Der Index von 1561

In Portugal gab es noch weitere Indexe, in denen das Werk von GV verboten wurde.[85] So steht im ROL von 1561 zu lesen:

> *ROL dos livros defesos nestes Reynos & Senhorios*
> *de Portugal q ho Senhor Cardeal Iffante inquisidor geral*
> *mandou fazer no Anno de 1561.*[86]

(Übers.: Die Liste der verbotenen Bücher in den Königreichen und Herrschaften Portugals, welche der Herr Kardinal, Prinz und Generalinquisitor in dem Jahr 1561 erstellen ließ.)

Von diesem zweiten *Rol dos Livros Defesos*, ist hier ebeso wie beim ersten der Generalinquisitor, Infante Dom Henrique. Unter dem Buchstaben G ist hier zu lesen:

> „*Gil Vicente: suas obras correrão da maneira que*
> *neste ano de 1561 se imprimem*: *nas impressas até*
> *este ano, guardar-se-á o regimento do rol passado.*“[87]

(Übers.: Gil Vicente: seine Werke verlaufen auf diese Weise, dass sie im Jahr 1561 gedruckt werden: in der Presse wird bis zu diesem Jahr eine Vorschrift der vergangenen Liste aufbewahrt.)

---

[85] Durch die Zensur in Spanien wurde im Jahre 1559 ein weiteres Werk von GV, „*Auto de Amadis Gaula“,* verboten.

[86] In: Rêgo, R.: Os índices expurgatórios e a cultura portuguesa. S. 51.

[87] In: Ebda. S. 55.

Die Wörter aus diesem *Rol* sind nicht sehr klar, aber es scheint, als ob die Inquisition eine Erleichterung der von ihr gesetzten Normen aus dem Jahr 1551 durch den Hinweis „*o rol passado*“ (die vergangene Liste) akzeptiert hätte. In diesem Fall handelt es sich ebenfalls um Werke, die schon in Form von „folhas volantes“ (Flugblätter) publiziert wurden. Einen weiteren Hinweis zur Publikation liefert Saraiva[88], denn er beschreibt, dass im 1561 sich die Erben des Poeten vornehmen, mit der Unterstützung des Hofs eine komplette Ausgabe der *Autos* herauszugeben. Die inquisitorische Zensur tritt zurück und erlaubt manche zu drucken – aber nicht alle – von denen, die sie vorher verboten hat. Realisiert unter der inquisitorischen Überwachung beinhaltet diese Edition, die 1562 unter dem Titel *Copilaçam de Todalas Obras de Gil Vicente*, (Übers.: Kompilation von allen Werken Gil Vicentes) herausgegeben wurde, Schritte von großer Kühnheit. Wir wissen inzwischen, dass zwar mindestens drei Autos fehlen, aber in anderen Werken manche Verse verändert wurden.

Dank aller dieser Umstände konnte *„Dom Duardos“* ohne Korrekturen gedruckt werden. *„Auto da Lusitânia“,* umfasst die Teufel, „*O Clérigo da Beira*“, betrifft die Mette und *„Auto dos Físicos“,* wurden in ihrer Gesamtheit in die *Copilaçam* aufgenommen. Teyssier nennt die erste Ausgabe der *Copilaçam* „*edição de luxo destinada a público restrito*“[89] (Übers.: „Luxusausgabe, bestimmt für ein begrenztes Publikum.“)

Es wurde auf dem Buchdeckel der *Copilaçam* kundgetan: „*visto pelos deputados da sancta Inquisiçam*“ (Übers.: Von den Abgeordneten der Inquisition gesehen). Diese erste Ausgabe beinhaltet auch eine „carta-privilégio“ (ein Brief-Vorrecht) der regierenden Königin. In Wirklichkeit konnte nur die Intervention der Königin-Regentin, den Großinquisitor D. Henrique zum

[88] Vgl. Saraiva: A Censura Inquisitorial. S. 97. (*„Mas em 1561 os herdeiros do poeta empreendem, com o apoio da Corte, uma edição completa dos autos, e a censura inquisitorial recua, deixando imprimir alguns – mas não todos – dos que anteriormente proibira. Realizada sob as vistas dos inquisidores, esta edição saida em 1562 sob o título 'Compilação de Todas as Obras de Gil Vicente', contém passos de grande audácia. Sabemos; no entanto que lhe faltam, pelo menos, três autos e que alguns dos seus versos foram modificados.“)*

[89] Teyssier: Gil Vicente. O autor e a obra. S. 26.

Nachlassen der Strenge bringen.[90] Nachdem der Index aus dem Jahre 1564 GV nicht erwähnt ist anzunehmen, dass die Phase der Nachsicht aller Wahrscheinlichkeit fortgesetzt wurde.

6.2.3 Der Index von 1581

Im Gegensatz dazu ist der Index aus dem Jahr 1581 sehr streng gegenüber GV. So lassen sich die vielen Verkürzungen, wenn nicht sogar Verstümmelungen, in der zweiten Ausgabe von *Copilaçam* von 1586 erklären.

> *Index Librorum Prohibitorum / de mandato /*
> *D. Georgij Dalmeida Metropolyt. Archiepiscopi*
> *Olysipponensis, totiusque Lusitanicae ditionis*
> *Indquisitoris Generalis in lucem editus*.

Und weiter:

> *Catálogo dos livros que se prohibem nestes*
> *Regnos & Senhorios de Portugal por mandado*
> *de Dom Jorge Dalmeida Metropolytano Arcebispo*
> *de Lisboa, Inquisidor Geral*.[91]

(Übers. Katalog der Bücher, die in diesen Königreichen und Herrschaften Portugals verboten sind, auf Befehl des Erzbischofs von Lissabon Dom Jorge Dalmeida Metropolytano, der Generalinquisitor.)
Das ist das fünfte Verzeichnis, in dem sich die Liste der verbotenen Werke in portugiesischer Sprache beinahe verdoppelte. Dieser Index ist ganz klar gegen

[90] Vgl. Teyssier: Gil Vicente. O autor e a obra. S. 26. („*É provável que esta indulgência se explique pelas altas protecções de que gozava a Copilação. Na verdade, só uma intervenção da rainha-regente pode ter feito ceder o rigor do Grande Inquisidor D. Henrique.“)*

[91] In: Freire, Anselmo Braamcamp: Vida e obras de Gil Vicente. Lisboa: Edição da Revista Ocidente, 1944. S. 399.

den Humanismus orientiert.[92] Neben anderen wurden hier die Werke von Erasmus, Thomas Morus, Dante, Ariosto und vielen anderen verboten. Der neue *Rol* aus dem Jahre 1581 zeigt, dass die Zensur auch GV nicht aus den Augen gelassen hat. Bis nicht neue Veränderungen gemacht worden sind, wurde der Umlauf der *Copilaçam* zumindest erschwert.

Der andauernde Ruf des Poeten hat zu einer Neuauflage 1586 geführt und in dieser führten die Zensoren eine Reformierung durch von der sie geglaubt haben, dass sie der Autor bräuchte.[93]

In diesem Index, ohne GV persönlich zu nennen, wird zu der dramatischen Literatur im generellen Sinne geschrieben: „Komödien, Tragödien, Farcen, Autos, in denen als Figuren geistliche Personen vorkommen und in denen Sakramente präsentiert werden oder ein sakramentaler Akt, oder in denen man tadelt und flucht über die Personen, die die Sakramente und die Kirche besuchen, oder Beleidigung irgendwelcher Ordnung macht ...“[94], wurde durch den Index von 1581 verboten.

Weiter wird in dem Index spezifiziert, dass bei den Werken von GV

> «...*se há de riscar o prólogo, até que se proveja*
> *na emenda dos seus autos, e tem necessidade*
> *de muita censura e reformação»*[95]

(Übers.: „... der Prolog durchgestrichen werden soll, bis sich eine Verbesserung seiner Autos zeigt, die viel Zensur und Reformierung brauchen.“)

In einem früheren Brief bittet Gil Vicente Dom João III um Nachsicht bei seinen Werken, damit sie nicht gestrichen werden.[96] Trotzdem hat GV es nicht geschafft, in der nächsten Auflage die Änderungen und Auslassungen zu

---

[92] Saraiva: A censura inquisitorial. S. 91.

[93] Vgl. Ebda. S. 97. (*„A persistente voga do poeta levou a uma reedição em 1586, e nela efectuaram os censores a censura e reformação de que entendiam estar o autor necessitado.”)*

[94] Der originale Text: In: Rêgo, Raul: Os índices expurgatórios e a cultura portuguesa. S. 82. «*Comédias, tragédias, farsas, autos, onde entram por figuras pessoas eclesiásticas, e se representa algum sacramento, ou acto sacramental, ou se repreende e pragueja das pessoas que frequentam os sacramentos e os templos, ou se faz injúria a alguma ordem, ou estado aprovado pela Igreja*»

[95] In: Rêgo, Raul: Os índices expurgatórios e a cultura portuguesa. S. 82.

[96] („*…favor e empaero para que minha enferma escretura nam seja ferida de língoes danosas.*“)

verhindern. Die gestärkte Zensur im Katalog aus dem Jahre 1581 hat die zweite Auflage der *Copilaçam* aus dem Jahre 1586 um acht Werke gekürzt. Komplett verboten wurde der Prolog von Luís Vicente, Sohn von GV, der Prolog von GV, die Tragikomödien „*Exortação da guerra*“, „*Templo de Apolo*“ und „*Romagem de agravados*“. Dann die Farcen „*Auto das Fadas*“, „*Clérigo da Beira*“ und „*Auto dos Físicos*“. Weiters noch: „*Sermam*“, „*Pregação*“, „*Tormenta*“ und der Brief an Dom João III.[97] Außer diesen Werken wurde die zweite *Copilaçam* um viele Verse in den verschiedenen Autos gekürzt. Die Zensoren haben geändert und geschnitten, wie es ihnen gefallen hat. Das war aber nicht genug. Der Katalog von 1624 will noch neue Änderungen und einen neuen Index machen.[98]

Nur durch den Vergleich zur ersten Auflage der *Copilaçam* ist klar zu erkennen, wie viele Verse eigentlich gestrichen wurden.[99] Aber noch immer wurde die Inquisition nicht zufriedengestellt und kürzte beim nächsten Index die Werke von GV wieder.

Der gesamte Index aus dem Jahr 1581 ist von der Zensur als Vorbereitung auf die ganze geschriebene Literatur und anderer Mitteln der Kommunikation durchgekämmt worden und hat sich damit ihr größtes Denkmal im Index von 1624 gesetzt.[100]

6.2.4 Der Index von 1624

Der Index beginnt mit der lateinischen Einleitung:

Index Auctorum Damnatae Memoriae,

---

[97] Vgl. Candeira, Esperança: Jubileu. Lisboa: Vicente - Colecção dirigida por Osório Mateus. Quimera, 1993. e - book 2005. S. 7.

[98] Vgl. Rêgo, Raul: Os índices expurgatórios e a cultura portuguesa. S. 71. (*„Os censores cortaram e emendaram, como lhes aprouve, ficando Gil Vicente como um Cristo. Não bastou ainda. O Catálogo de 1624 fará novas emendas e novo expurgatório*.“)

[99] Zu diesem Thema hat Anselmo Braamcamp Freire eine große Arbeit geleistet, wo er die zwei *Copilaçam* nebeneinander stellt und so die Veränderungen aufzeigt: Freire, A. B.: Gil Vicente. Trovador, mestre da balança. Lisboa: Revista Ocidente, 1944. S. 400-463.

[100] Rêgo: Os índices expurgatórios e a cultura portuguesa. S. 85. *(„Todo o Índice de 1581 é como que o ensaio para o pentear de toda a literatura escrita e de outros meios de comunicação, que terá o maior dos seus monumentos no Índice de 1624.*“)

tum etiam librorum, qui vel simpliciter,
vel ad expurgationem usque prohibentur,
vel denique jam expurgati permittuntur.

Dieser Index ist unter dem Namen „*Expurgatório“* bekannt. Verantwortlich für diesen Index war der Generalinquisitor Dom Fernão Martins de Mascarenhas, der Bischof aus Algarve. Weiters ist in dem Index zu lesen:

„Gil Vicente. Várias impressões das obras deste Author, ou não estão correctas, ou não bastantemente, pelo que não poderão correr sem as emendas, que estão no Expurgatório, de algumas obras em particular.”[101]

(Übers.: „Gil Vicente. Mehrere Ausdrucke von den Werken dieses Autors sind nicht korrekt oder nicht zufriedenstellend, sodass sie nicht ohne Ausbesserungen freien Umlauf haben können, insbesondere bestimmte Werke, die hier im *Expurgatório* sind.“)

Dieser Index war der strengste von allen. „Expurgatório“ wiederholte das Verbot von 1581, aber es wurden viele weitere Werke verboten. Drei Autos von GV wurden gestrichen und es wurden neue Kürzungen angeordnet.[102] Es gelten wieder „*Auto da Adherência do Paço*“, „*Auto da Vida do Paço“*, „*Auto dos Físicos*, „*Jubileu de Amores“* und „*Auto da Lusitânia“* als verboten. Weiters auch die Werke „*Comédia de Rubena“*, die Farce „*Velho da Horta“* und „*Farsa dos Almocreves“*, eine Paraphrase auf den Psalm „*Miserere mei, Deus“* und „*O Testamento de Maria Parda“* scheinen in diesem Index auf.

Dieser war der sechste und letzte portugiesische Index, zusammengestellt von Padre Baltasar Álvares. Mit dieser Liste enden die inquisitorischen Indexe in Portugal[103], aber nicht die Wirkung der inquisitorischen Zensur, die erst 1768

---

[101] In: Rêgo: Os índices expurgatórios e a cultura portuguesa. S. 111.

[102] Saraiva: A inquisição Portuguesa. S. 97. *(„...no índice de 1624 foram suprimidos mais três autos e ordenaram-se novos cortes.“*)

[103] Das war aber immer noch nicht der letzte Eingriff in die Werke von GV. Im Jahr 1747 wurde in Spanien der *Index librorum prohibitorum ac expurgandorum novissimus* publiziert. In diesem wurden alle vorher erwähnten Verbote beibehalten und es wurden noch *„Pranto de Maria Parda“* und die Tragikomödien: „*Nau de Amores“* und „*Frágoa de Amor“* verboten. Ob dieser Index auch in Portugal zur Wirkung gekommen ist, bleibt unklar. (Vgl. Freire: Gil Vicente: Trovador, mestre da balança. S. 461.)

mit der Einführung von *Real Mesa Censória* durch Marquês de Pombal abgeschafft wurde.
Vasconcelos spricht von dieser Periode, zw. 1536 und 1624, als die des wahrhaftig heiligen Krieges gegen das freie Sprechen der portugiesischen Komödiographen.[104]

7 Die verbotenen Werke

Bei Anselmo Braamcamp Freire[105] findet sich eine Liste mit folgenden komplett verbotenen Werken GVs, die durch die Zensur 1551 verboten wurden:

- „*Auto do Jubileu de Amores*“
- „*Auto da Aderência do Paço*“
- „*Auto da Vida do Paço*“

Verboten durch die Zensur der *Copilaçam* von 1586 gelten:

- „*Prólog an D. João III*“
- „*Exortação da guerra*“ – Tragikomödie
- „*Templo de Apolo*“
- „*Romagem de agravados*“
- „*Auto das Fadas*“
- „*Farsa do Clérigo da Beira*“
- „*Auto dos Físicos*“,
- „*Sermão pregado em Abrantes*“

Verboten wurden durch die Zensur im Jahr 1624:

- „*Comédia de Rubena*“

[104] Vgl. Vasconcelos, Carolina Michaëlis de: Notas Vicentinas V. S. 589. („*...de 1536 até 1624, isto é durante a verdadeira guerra santa contra o falar solto dos comediógrafos portugueses.”)* Vasconcelos spricht in der Mehrzahl, weil die Jahre nach dem Tod von GV viele neue Autoren in Portugal „geboren“ wurden. Die vicentinische Schule hatte aber keinen Originellen, der eine Weiterbildung von dem, was GV angefangen hat, fortsetzen würde. Vasconcelos nennt sie „*meros imitadores*“ – bloße Imitatoren.

[105] Freire, Anselmo Braamcamp: Gil Vicente. Trovador, mestre da balança. Lisboa: Revista Ocidente, 1944. S. 462-463.

- „*Farsa do Velho da horta“*
- *„Farsa dos Almocreves“*
- „*Salmo de Miserere“*.

Freire erwähnt auch den späteren spanischen Index von 1747, wo weitere Werke GVs verboten wurden. Dazu zählen:

- „*Pranto de Maria Parda“*
- die Tragikomödie *„Nau de Amores“*
- „*Frágoa de Amor“*

Weiters unterteilt Freire das ganze literarische Werk von GV in vier Klassen:

a.) Alle Werke, die unverändert geblieben sind:
„Visitação“, „Auto de S. Martinho“, „Auto das Ciganas“, „Farsa de Quem tem farelos“, „Trovas e Romance a morte de D. Manuel“, „Romance a aclamação de D. João III“, „Trovas ao Conde do Vimioso“, „A Felipe Gulhem“, „A Afonso Lopes Capaio“ und „A D. João III“, und „*O Epitáfio“*.

b.) Mit wenigen Änderungen:
„*Auto da Sibila Cassandra“* (nur ein Vers wurde verändert), „*Cortes de Júpiter“* (zwei Verse wurden verändert), „Auto da Índia“ (Veränderung in 4 Versen), „*Farsa do Juíz da Beira*“ (ein Vers wurde verändert).

c.) Mit totaler Löschung von Versen:
Auto Pastoril Castelhano“ (6 Verse wurden hier gelöscht), „*Auto dos Reis Magos“* (49 Verse gelöscht), „*Auto da Mofina Mendes“* (137 Verse gelöscht), „*Auto Pastoril Português“* (224 Verse gelöscht), „*Auto da Feira*“ (31 Verse gelöscht), „*Auto da Alma*“ (14 Verse gelöscht), „*Auto da Barca da Glória*“ (9 Verse gelöscht), „*Diálogo sobre a Resurreição*“ (6 Verse gelöscht), „*Divisa da cidade de Coimbra*“ (15 Verse gelöscht), „*Amadis de Gaula*“ (5 Verse gelöscht), „*O que os senhores de Portugal diriam ao beijar da mão*“ (1 Vers gelöscht).

d.) In dieser Gruppe befinden sich Werke, die sowohl die Änderungen als auch Löschungen von Versen beinhalten:
„*Auto da Fé“* (gelöscht 13 Verse, verändert 1), „*Auto dos Quatro Tempos“* (gelöscht 12, verändert 1), „*Auto da Barca do Inferno“* (gelöscht

193 Verse, verändert 3), „*Auto da Barca do Purgatório“* (gelöscht 5, verändert 2), „*Breve sumário da História de Deus“* (42 Versen gelöscht und 8 verändert), „*Auto da Cananea“* (64 gelöscht, 2 verändert), „*Comédia do Viúvo“* (34 gelöscht, 5 verändert), „*Floresta de enganos“* (3 gelöscht, 7 verändert), „*Serra da Estrela“* (116 gelöscht und 2 verändert), „*Triunfo do Inverno“* (24 gelöscht, 5 verändert), „*Auto da Fama“* (1 gelöscht und 2 verändert), „*Auto de Inês Pereira“* (94 gelöscht und 13 verändert), „*Auto da Lusitânia*“ (85 gelöscht und 1 verändert) und „*Dom Duardos“* (Freire merkt dazu an, dass es so viele Löschungen und Veränderungen in diesem Werk gibt, dass man sie nicht alle nennen kann.)

Freire rekapituliert die total verbotenen Werke und kommt auf 15, die gelöschten Verse gibt er mit 1.163 an, veränderte Werke mit 60, andere Poesien mit 2 und den Prolog sowie den Brief an D. João III.
Soweit wollte die inquisitorische Zensur die Werke von Gil Vicente reduzieren, aber glücklicherweise wurden die Pläne zum Scheitern gebracht und somit blieben sie, wenn auch nicht komplett, aber zumindest so erhalten, wie sie sein Sohn überlassen hat. Freire [106] spricht von der ersten Ausgabe der *Copilaçam*, als einzige Quelle, die bis zum heutigen Tag erhalten geblieben ist, obwohl sie viel kritisiert und nicht als die originelle Version betrachtet werden kann.
Geht es nach Saraiva[107]und zählt man sowohl die verbotenen Werke von 1551 als auch die verlorenen zusammen, hat die inquisitorische Zensur dreizehn Autos von Gil Vicente und noch zwei weitere seiner Werke eliminiert. Dazu hat sie fünfzehn Autos schwer amputiert und nur fünf sind durch ihre Hände intakt geblieben. Saraiva stimmt in seinen Untersuchungen mit Freire überein, dass in

[106] Freire, Anselmo Braamcamp: Gil Vicente. Trovador, mestre da balança. Lisboa: Revista Ocidente, 1944. S. 463. (*„A isto queria a censura inquisitorial reduzir as obras de Gil Vicente, mas felizmente frustaram-se-lhe os desígnios, e temo-las, se não completas, pelo menos como o filho as deixou.“)*

[107] Vgl. Saraiva: A inquisição portuguesa. S. 97. („*No total, contando as obras proibidas em 1551 e desaparecidas, a censura inquisitorial eliminou treze autos de Gil Vicente e mais duas obras suas, amputou gravemente mais quinze autos e apenas cinco ficaram intactos nas suas mãos. O total dos versos amputados, nas obras que não foram proibidas, eleva-se a 1.163.“)*

allen Werken, die nicht verboten wurden, sich die amputierten Verse auf insgesamt 1.163 erhöhen.

Daraus lässt sich ersehen, wie stark die Werke GVs durch die Inquisition angegriffen wurden. Die Verse von ihm wurden nicht nur gestrichen, sondern auch korrigiert. In bestimmten Fällen haben die Zensoren den Text so verändert, dass seine Aussage genau das Gegenteil bedeutete davon, was Gil Vicente schrieb. Die Inquisitoren haben sich vor allem mit den antiklerikalen Themen befasst und streichen aus den Szenen die übermütigen Mönche, die Höflinge und die Heuchler heraus, die Gil Vicente dort hingesetzt hatte. Sie haben sich auch mit den zahlreichen Szenen, in denen Gil Vicente die magischen Künste, Zaubereien und die Astrologie lächerlich macht, beschäftigt. Dies lässt sich nur erklären, wenn wir daran denken, dass GV sie nach dem humanistischen Standpunkt satirisiert hat in dem Sinne, dass sie als ein Ausdruck der Dummheit angesehen werden können. Hingegen hielten die Inquisitoren diese satirischen Elemente als ein starkes gefährliches Kunstwerk des Teufels und haben deshalb die Strafe der Zensoren nach sich gezogen.[108] Wie noch anhand der Analyse einzelner Werke GVs in späterer Folge vorliegender Arbeit herausgearbeitet wird, waren auch andere Aspekte, wie bestimmte antitheologische Meinungen oder Lobreden auf die Liebe usw. Gegenstand der Zensur.

7.1 Die Analyse der ersten sieben verbotenen Werke

[108] Vgl. Ebda. S. 97-98. (*„... os censores em certos casos alteravam o texto de maneira a fazer-lhe dizer precisamente o contrário do que Gil Vicente escrevera. Os inquisidores preocuparam-se especialmente com o anticlericalismo do poeta, retirando da cena todos os frades foliões, palacianos ou tartufos que ele lá pusera. Preocuparam-se também com as numerosas cenas em que Gil Vicente ridiculariza as artes mágicas, feitiçarias e os astrólogos, o que só se explica se pensaremos que Gil Vicente, segundo um ponto de vista humanista, os satirizava como expressão da sandice, ao passo que os inquisidores gravemente os consideravam como do amor, etc., atraíram a pena dos censores.“*)

Im Folgenden habe ich mir zur Aufgabe gestellt, die ersten sieben von der Inquisition, ob nun teilweise oder ganz verboten, Werke vorzustellen:
„*Dom Duardos“* (Dom Duardos)*, „Auto dos Físicos“* (Das Auto der Ärzten)*, „Clérigo da Beira“* (Der Geistliche aus Beira)*, „Auto da Lusitânia“* (Auto der Lusitanie)*, „Auto da Vida do Paço“* (Auto von dem Leben am Hof)*, „Aderência do Paço“* (Die Protektion des Hofes) und *„Jubileu de Amores“* (Feier der Liebe).
„Jubileu de Amores“, „Auto da Vida do Paço“ und *„Aderência do Paço“* sind, wie schon in der Einleitung erwähnt, verloren gegangen und wahrscheinlich total vernichtet worden. Diese Werke kommen in der *Copilaçam de todalas obras de Gil Vicente* nicht vor, zumindest nicht unter diesen Namen.[109] Manche Kritiker behaupten, dass es sich im Fall von „*Aderência do Paço“* um das Auto „*Romagem de Agravados“* handeln könnte. Einen Nachweis warum, bleiben diep Autoren aber schuldig.
In den nachfolgenden Kapiteln wird auf die sieben Autos, die in den *Primeiro Índice Proibitório Português* aus dem Jahr 1551 integriert wurden, näher eingegangen.

7.1.1 *„Dom Duardos“*

7.1.1.1 Das Werk und seine Quelle

„*Dom Duardos*“ ist das umfangreichste Auto GVs. Wann genau dieses Stück geschrieben und zu welcher Gelegenheit es aufgeführt wurde, ist nicht bekannt. Nach Braamcamp Freire wurde „*Dom Duardos*“ in Almeirim aus Anlass des Besuches von Dona Isabel und Karl V am 1. November 1525 aufgeführt. Mehrere Kritiker geben aber das frühere Jahr 1522 an. „*Dom Duardos*“ ist ein idyllisches Werk, inspiriert von den Romanzen der Kavalliere und ist komplett in spanischer Sprache geschrieben.[110] Wie bei mehreren Stücken von GV ist es

[109] Vgl. Candeira, Esperança: Jubileu. S. 7. (*„…pelo menos com estes Nomes.“)* Candeira ist der Meinung, dass die Namen von den Autos verändert sein könnten, was die Inquisitoren verwirt hat, und so das Werk unter einem fremden Namen überlebt hat.

[110] Dom Duardos wird als Meisterwerk der spanischen Literatur betrachtet. Vgl. Teyssier. S. 85.

schwierig, das Werk nur einer Gattung zuzuordnen, weil sich mehrere Stile untereinander vermischen. Im *Copilaçam* wird z. B. dieses Werk als eine Tragikomödie angegeben, während einige Themen der Komödien und Tragikomödien GVs von den höfischen *entremezes* herrühren. Diese hatten eine Handlung, die mit den Kavallieren einen engen Zusammenhang haben und vor allem zum Vergnügen der höfischen Aristokratie geschrieben wurden. Es ist nicht klar, ob dieses Stück eigentlich aufgeführt oder nur geschrieben wurde, um einfach vorgelesen zu werden. Saraiva behauptet, dass in diesem Fall das Theater nur als eine Stütze des Lyrismus dient.[111] Auch Sletjøe[112] meint, dass „*Auto de Dom Duardos*" mehr ein Meisterwerk der dramatischen Poesie, als ein ausgesprochen theatrales Meisterwerk ist.

Der Einfluss der Poesie der Kavaliere in literarischer Hinsicht drang aus dem keltischen Norden in die iberische Halbinsel ein. Bei T. P. Waldron findet sich folgender Hinweis:

> *„Early in the sixteenth century there took place in the Iberian peninsula a curios literary revival. The medieval romance of chivalry, of Celtic origin and French elaboration, took on a further lease of life in a new and idealized form. In Spain and Portugal there appeared, from 1508 onwards, some 50 new romances which were to occupy a prominent position in the polite literature not only of the Peninsula, but of western Europe as a whole, for close on a century."*[113]

Die Inspiration für „*Dom Duardos*" gelangte zu GV aus dem Nachbarland Spanien. Waldron meint darüber:

> „…*Don Duardos and Amadís de Gaula are more accomplished plays, based on episodes from two Spanish romances of Chivalry. The emergence of this type of play,the nearest approach to polite literature to be found in Vicente's work, owes something to the later éclogas of Encina, and rather more to the comedias a fantasía of Torres Naharro, whose Propalladia was published in Naples in 1517, and in Seville in 1520."*[114]

---

[111] Saraiva: História da literatura portuguesa. S.184. *(„O teatro serve aqui de suporte ao lirismo.")*

[112] Sletsjøe: O elemento cénico em Gil Vicente. S. 57. *(„...o Auto de Dom Duardos é mais uma obra-prima da »poesia dramática« que uma obra-prima própriamente teatral.")*

[113] Waldron: Gil Vicente: Tragicomedia de Amadís de Gaula, S. 25.

Wir kennen das Werk „*Dom Duardos*“ in zwei verschiedenen Ausgaben. Es gibt einen großen Unterschied zwischen der ersten Ausgabe (1562) und der zweiten Ausgabe in der *Copilaçam* (1586). Nachstehend sollen durch eine Gegenüberstellung die Unterschiede des einführenden Textes des *Autos* „*Dom Duardos*“ verdeutlicht werden:

Ausgabe von 1562:

Original	**Übersetzung**
Começam as obras do livro terceiro que é das Tragicomédias. E esta primeira é sobre os amores de dom Duardos príncipe de Inglaterra, com Flérida filha do Emperador Palmeirim de Constantinople. Foi representada ao sereníssimo Príncipe e poderoso Rei dom João o terceiro deste nome em Portugal.	Beginnen Werke des dritten Buches, die, von den Tragikomödien. Diese erste, ist über die Lieben von Dom Duardos, Prinzen von England und Flérida, Tochter des Imperators Palmeirim aus Konstantinopel Sie wurde den ruhigsten Prinzen und mächtigen König Dom João der dritte dieses Namens in Portugal, aufgeführt.

Ausgabe von 1586:

Original	**Übersetzung**
Auto nuevamente hecho, sobre los muy delicados amores de Don Duardos Príncipe de Inglaterra, con la hermosa Flérida, hija del Emperador de Constantinopla Hecho por Gil Viciente. Agora de nuevo emendado y puesto en perfección (…)	Das Auto, das wieder gemacht wurde über die sehr zarten Lieben von Dom Duardos aus England mit der schönen Flérida, der Tochter des Herrschers von Konstantinopel Gemacht von Gil Vicente. Jetzt neu geändert und verbessert (...)

[114] Waldron: Gil Vicente: Tragicomedia de Amadís de Gaula S. 11.

In der zweiten Auflage der *Copilaçam* gibt es auch eine Präambel von GV, die in der Auflage von 1562 aus unbekannten Gründen weggelassen wurde. Dieser Text ist dem König Dom João III gewidmet:

> *Como quiera, excelente Príncipe y Rey muy poderoso,*
> *que las comedias, farças y moralidades*
> *que he compuesto en servicio de la Reina vuestra tía,*
> *cuanto en casos de amores, fueron figuras baxas,*
> *en las cuales no havía conveniente retórica*
> *que pudiesse satisfazer al delicado spíritu de V.A.,*
> *conoci que me cumplía meter más velas a mi pobre fusta.*
> *Y assí como desseo de ganar su contentamiento*
> *hallé lo que en estremo desseava, que fue Don Duardos*
> *y Flérida, que son tan altas figuras como su história*
> *recuenta, con tan dulce retórica y escogido estilo,*
> *cuanto se puede alcançar en la humana inteligencia:*
> *lo que yo aquí hiziera si pudiera tanto como la mitad*
> *del desseo, que de servir a V. A. tengo.*
> *Pero yo me confié en la bondad de la historia,*
> *que cuenta cómo Don Duardos ... se combatió con*
> *Primaleón ... sobre la hermosura de Gridonia,*
> *la qual Primaleón tenía enojada.*[115]

GV deutet in dieser Einleitung die Wendung in seiner Arbeit an. Zu diesem Vorwort merkt Waldron an:

> *„ ..., probably addresssed to Vicente's new patron not very long afterwards, has about it the tone of a manifesto, suggesting a turning point in Vicente's literary career. It*

[115] Auszugsweise übers.: „Wie der exzellente Prinz und sehr mächtige König wollte, dass die Komödien, Farcen und Moralitäten, die ich in dem Dienst von der Königin, ihrer Tante, verfasse, wobei es sich um die Liebesumstände niedriger Figuren gehandelt hat, bei denen es keine angemessene Rhetorik gab, die den delikaten Geist Ihrer Hoheit zufrieden stellen konnten, habe ich erkannt... (...) Und so, wie ich begehre Ihre Zufriedenheit zu gewinnen (...) das Dom Duardos und Flérida, die so großen Figuren sind wie ihre Geschichte (...), mit so einer süßen Rhetorik und ausgewähltem Stil, wie nur mit der menschlichen Intelligenz zu erreichen möglich ist. (...)"

seems that, open to all influences, he had been impressen with the comedias of Torres Naharro, and was turning to romantic plots in an effort to produce a more polishe and conventional form of literary drama.“[116]

Es besteht die Möglichkeit, dass die verschiedenen Versionen von „Dom Duardos“, die sich durch die „folhas volantes“ (Flugblätter) erhalten haben, diese Differenzen in den zwei Auflagen erklären können.

Das GV seine Quelle nicht nennt ist am wahrscheinlichsten deshalb, weil er sie nicht verheimlichen wollte, sondern weil die Quelle für das Publikum offensichtlich war. Dom João III, aber auch der Hof, hat höchstwahrscheinlich schon die Geschichte von Primaleón und Palmeirim aus Spanien gekannt oder gelesen. Almeida[117] spricht von der „*particular importância do género no círculo palaciano*“ (Übers.: „besondere Wichtigkeit dieses Genres in den höfischen Kreisen“). GV hat aber die Geschichte, die Figuren und die Situationen verändert und hat seine Quelle sogar übertroffen. „*Primaleón é somente ponto de partida de um extraordinário trabalho de invenção*“[118] (Übers.: „Primaleón ist nur der Ausgangspunkt für die aussergewöhnliche Arbeit der Erfindung“).

Waldron spricht sogar von „*strongly anti-chivalresque elements*“ in „*Dom Duardos*“, wobei er die Figuren Camilote, *o cavaleiro salvagem* - der rohe Kavalier und seine Dame, die hässliche Maimonda, andeutet. Camilote stellt die komische Figur eines Anti-Helden dar. Die Burleske wurde durch diese zwei Figuren in einer Form von mittelalterlichem *momo* vorgeführt.

Obwohl es sich um eine Tragikomödie handelt schreibt Waldron:

„… *the lyrical drama of Don Duardos, an imaginative adaptation of an episode from a romance of chivalry, is exceptional as being the only relatively serious romantic comedy he ever wrote.“*[119]

---

[116] Waldron, T. P.: Gil Vicente. Tragicomedia de Amadís de Gaula. S. 11.

[117] Almeida, Isabel: Duardos. Lisboa: Vicente - Colecção dirigida por Osório Mateus. Quimera, 1991. e-book 2005.

[118] Ebda. S. 8.

[119] Waldron: Gil Vicente. Tragicomedia de Amadís de Gaula. S. 16.

7.1.1.2 Kurzfassung des Werkes

Die Figuren: Dom Duardos; der Herrscher Palmeirim; Primaleón, sein Sohn; Flérida; Amandria und Artada, die Damen Fléridas; Camilote; Maimonda; Dom Robusto; Olimba, die Infantin; Julião, der Gärtner; Constanca Roiz, seine Frau; Francisco und João, die Söhne von diesen; ein Patron aus Galera.

Die erste Szene spielt in Konstantinopel am Hof des Herrschers Palmeirim. Dom Duardos, der Prinz aus England, kommt zu Palmeirim mit festlichen Worten und bittet um Erlaubnis, mit seinen Sohn Primaleón zu kämpfen. Das Motiv ist, eine beleidigte Dame zu verteidigen. Es gibt ein Duell zwischen Dom Duardos und Primaleón. Der Herrscher, der keinen von den beiden tot sehen möchte, schickt seine Tochter Flérida, um die beiden zu trennen. In dem Moment verliebt sich Dom Duardos in Flérida. Dieser gefällt auch der unbekannte und tapfere Kavalier und sie bereut später, dass sie seinen Namen nicht erfragt hat. Auf die Bühne kommt Camilote mit Maimonda, die beide auf den Weg zum Hof sind. Dazwischen ergeht die Herausforderung von Dom Robusto an Camilote, sich zu duellieren.
Ein nächstes Bild: Es tritt die Infantin Olimba mit Dom Duardos auf. Er enthüllt ihr seine Leidenschaft, die er für Flérida empfindet. Nachdem die Beiden wieder abgehen, kommen die Gärtner, wo auch Dom Duardos in einem Gärtnergewand erscheit. Er bittet um eine Arbeit als Gärtner im königlichen Garten, damit er in der Nähe von Flérida bleiben könne. Er ändert sein Gewand, seine Sprache und ändert auch seinen Namen in Julián. Ohne zu zögern, lassen die Gärtner ihn in ihr Haus hinein und nennen ihn ihren Sohn. Flérida kommt mit ihren Damen durch den Garten zurück, die Herausforderung zwischen Dom Duardos und Primaleón besprechend. Dom Duardos, jetzt schon der Gärtner, spricht zu ihr. Flérida erkennt in ihm nicht den Prinzen, obwohl sie an der Echtheit des Gärtners zweifelt: „*Debes hablar como vistes/ o vestir como respondes*“ (Übers: „Du solltest sprechen, so wie du dich anziehst, und dich anziehen, so wie du antwortest“). Aber der Inkognito-Prinz will nicht verraten,

dass er nicht ein Gärtner, sondern ein Kavalier ist, damit ihn Flérida liebt, für das, was er ist und nicht für seinen tatsächlichen Status. Dom Duardos/Julián leidet aber in der Rolle des Gärtners, die er für sich selbst ausgewählt hat. In seinen langen nächtlichen Monologen spricht er über sein Leiden.
Julião, der Gärtner, schlägt Dom Duardos eine Heirat mit Grimanesa vor. Dom Duardos erzählt der Dame von Flérida, Artada, über seine Leidenschaft, die er für Flérida empfindet. Das Stück entwickelt sich weiter auf eine komplizierte Weise, mit weiteren neuen Figuren. Nun, nachdem ihm Flérida sagt, dass sie ihn liebt, zeigt Dom Duardos, wer er in Wirklichkeit ist. Zum Schluss kommt Dom Duardos angezogen als ein Prinz. Das Stück endet mit der Hochzeit der beiden.[120]

7.1.1.3 Die Zensur in „*Dom Duardos*“

In dem inquisitorischen Index von 1551 wurde die Tragikomödie *„Dom Duardos*“ mit diesen Worten verzeichnet: *Auto de dom Duardos que nao tiver censura como foy emendado* (Übers.: Auto von Dom Duardos, das nicht zensiert wurde, wie verlangt wurde). Es wird nicht genau angegeben, wie bei den anderen Autos, was genau im Stück „*Dom Duardos*“ zensiert werden sollte. Nach Vasconcelos Meinung wollte damit vielleicht ausgedrückt werden, dass es nicht nur verboten war, die Originalversion ohne die Änderungen nachzudrucken, wie sie durch die Zensur angeordnet wurden sondern, dass auch in jedem Exemplar, das noch von dieser Auflage existiert, die Korrektoren bestimmte Wörter, die gegen die Gottesgebote als sündhaft angesehen werden könnten, mit einem schwarzen dicken Strich durchgestrichen werden sollten, um sie unlesbar zu machen.[121]

---

[120] Zusammenfassung Vgl. Sletjsøe: O Elemento Cénico em Gil Vicente. S. 110 - 111. und Teyssier: Gil Vicente. O autor e a obra. S. 83 - 85.

[121] Vasconcelos: Notas Vicentinas. S. 524. *(„Talvez queira dizer que ficava proibido reimprimir a redacção original que corria, sem as alterações impostas na mesa de censura, mas também que em cada exemplar ainda existente daquela edição, (...), os revedores haviam de riscar com traço preto e grosso, tornando-os ilegíveis, certos vocábulos, considerados como pecaminosos contra o segundo dos mandamentos de Deus.“)*

Weiter war den Zensoren vor allem der Überfluss von Liebeserklärungen und Missbrauch der heiligen Worte in „*Dom Duardos“* nicht gefällig. Es gibt viele Liebesaussagen wie z. B.: *mi amada* - meine Geliebte; *mi amor* - meine Liebe; *mi alma* - meine Seele; *mi corderito* - mein Lämmchen, wobei es mehrere Liebespaare gibt (Flérida / Dom Duardos, Camilote / Maimonda, Julião / Constança). Auch die zeitgenössische Autorin Isabel Almeida[122] ist der Meinung, es sei nicht schwierig zu verstehen, dass das Verbot vor allem die Liebesrede betroffen hat, deren hintergründiger Wortlaut an Häresie eigentlich grenzt und trotzdem scheint diese Passage 1562 in der ersten *Copilaçam* auf. Vasconcelos hingegen spricht vom Missbrauch von heiligen Bezeichnungen in diesem Werk wie: *santo*, *sagrando*, *consagrado*, *divino*, *divinal*, *milagroso*, und den Missbrauch des Verbs *adorar* für *amar muito*, so wie der Substantive *deus* (*dios*) und dem femininen *deusa* (diesa), die für sterbliche Wesen verwendet wurden, und vor allem im Plural *deuses* e *deusas* als Anrufung verwendet wurde, worin die Inquisitoren viele heidnische Makel gesehen hatten.[123]

Dass in der ersten Auflage des *Copilaçam* der komplette „*Dom Duardos*“ ohne zensierte Verse gedruckt wurde, ist dank zwei Einflüssen von „oben“ geschehen: Dona Catarina, die regierende Königin, hat das vicentinische Theater stark unterstützt und Dom Henrique, der Generalinquisitor, stand der ersten *Copilaçam* wohlwollend gegenüber.

Wie schon erwähnt unterscheidet sich „*Dom Duardos*“ in der zweiten Ausgabe der *Copilaçam* von der früheren, wobei die zweite Ausgabe durch die inquisitorische Zensur stärker angegriffen wurde. Erstaunlich ist, dass es auch neue, vorteilhaftere Änderungen in dieser Ausgabe gibt. Der zweite Text kopiert und zensiert nicht den ersten, sondern bietet eine andere Druckversion an, die wahrscheinlich auf einem anderen „*folha volante*“ (Flugblatt) basieren könnte. Diese zweite Version weist sogar mehr Verse auf als die der ersten Ausgabe

---

[122] Almeida, Isabel: Duardos. S. 4. („*...não é difícil perceber que o expurgo terá incidido principalmente sobre o discurso amoroso, cujo teor hiperbólico, a raiar a heresia, parece haver sido preservado em 1562.*“)

[123] Vasconcelos: Notas Vicentinas. S. 524.

und erwähnt auch eine neue Figur, nämlich die Grimanesa.[124] In dieser Ausgabe gibt es auch das schon angesprochene Manifest, das GV an den neuen König Dom João III (cirka um 1521) geschrieben hat, wobei er hier sein Werk vorstellt. Ein anderer positiver Unterschied zu der ersten Ausgabe sind die gedruckten Bilder, die die Aufführungen in Form von Figuren und Szenen dokumentieren.[125]

Durch die folgenden inquisitorischen Indexe wurden viele Verse verkürzt oder verboten. Es gab so viele Löschungen und Veränderungen in „*Dom Duardos*“, dass man sie nicht alle aufzählen kann.[126]

7.1.2 „Auto dos Físicos“

7.1.2.1 Das Werk und seine Quelle

Für das Theaterstück „*Auto dos Físicos“* (Das Auto der Ärzte) gibt es keine eindeutigen Hinweise zum Jahr oder Ort der Aufführung, denn es werden zwei verschiedene Erscheinungsjahre genannt. Braamcamp Freire gibt das Jahr 1512 an, während I. S. Révah eindeutig vom Jahr 1524 spricht. Das Stück ist in portugiesischer und spanischer Sprache, wenige Verse sind auch in Latein verfasst. *Auto dos Físicos* dient auch als eines der Hauptdokumente für die Geschichte der Medizin im Portugal des XVI. Jahrhunderts. Dieses Werk wurde im Jahre 1920 durch Professor Maximiano Lemos[127] erhellend in Hinblick auf die medizinischen Aspekte durchleuchtet und analysiert.

---

[124] Grimanesa ist die hässliche Braut, die vom Gärtnerehepaar für Dom Duardos ausgewählt wurde. Grimanesa und Maimonda sind die komischen Figuren, die im Kontrast zu der hübschen Flérida stehen, deren Schönheit von Dom Duardos gelobt wird.

[125] Vgl. Mateus, Osório: Livro das Obras. Lisboa: Vicente – Colecção dirigida por Osório Mateus. Quimera, 1993. e-book 2005.

[126] Vgl. Freire, Anselmo Braamcamp: Vida e obras de Gil Vicente. Trovador, mestre da balança. S. 462-463.

[127] Lemos, Prof. Maximiano: O «Auto dos Físicos» de Gil Vicente. Comentário médico. Porto: Tip. A vapor da «Enciclopédia Portuguesa», 1921. Ein weiteres Werk zu diesem Thema: Brito, Alberto da Rocha: A „Farsa dos Físicos“ de Gil Vicente vista por um médico. Coimbra: Biblos, 1937.

So wie auch viele andere Werke GVs, ist *„Auto dos Físicos“* in Form eines „folheto“ (Flugblatt) verbreitet worden. Dies könnte auch der Grund dafür sein, dass die Originalversion verloren gegangen ist. Es ist nicht bekannt, für wen eigentlich diese Farce geschrieben wurde, es scheint aber nicht ein Auftragswerk des Hofes zu sein. Ebenso ist es unsicher, dass *„Auto dos Físicos“* am königlichen Hof in Lissabon aufgeführt wurde, obwohl in einem Vers eine Anspielung auf Lissabon gemacht wird: *Sardinha há na Ribeira* (Es gibt Sardinen auf der Ribeira[128]). Was aber gegen Lissabon als Ort der Aufführung spricht: 1524 herrschte in Lissabon die Pest und die Königsfamilie hatte in anderen Städten (z.B.Évora) Portugals Zuflucht gesucht.

Maria Jorge, die eine Analyse dieses Stückes gemacht hat, meint allerdings, dass *„Auto dos Físicos“* vor dem Königshof*,* oder zumindest vor einem gebildeten Publikum, aufgeführt wurde. Maria Jorge[129] führt weiter aus, dass die Zuschauer sachverständig in der medizinischen Wissenschaft waren. Sie verstanden die poetischen Modelle, die in der Szene parodiert wurden und sie wussten zwischen religiöser Empfindung und Kritik am Klerus zu unterscheiden. Im Werkstext findet sich folgender Hinweis: *„Bissexto é ano agora“* (es ist die Jahreszeit des Zwischenraums). Mit diesem Satz wird auf die Zeit zwischen Weihnachten und Fastenzeit symbolisch hingedeutet. Daher ist anzunehmen, dass die Farce also am wahrscheinlichsten im Zeitraum des Karnevals aufgeführt wurde[130] und auf die kommende Osterzeit verweist.

Die Hauptfigur dieser Farce ist ein Geistlicher namens João Calado. Gleich in der ersten Szene erkennt das Publikum sein Problem: seine Liebe zu Branca Denisa wird nicht erwidert. Das macht ihn krank, melancholisch und führt ihn bis zur Agonie. Der Liebeskummer des Geistlichen wirkt sehr humoristisch, wobei die karnevalesque Atmosphäre noch durch die anderen Figuren unterstrichen wird. Es kommen vier Ärzte und eine volkstümliche Heilerin, Brásia Dias, die

---

[128] Ribeira ist ein bekannter Markt in Lissabon.

[129] Maria Jorge: Físicos; Quimera; Lisboa 1991; e-book 2005. („*Os espectadores seriam entendidos em ciencia médica ou observadores esclarecidos das suas práticas; conheceriam os modelos poéticos parodiados em cena; saberiam distinguir entre o sentimento religioso e a crítica aos homens da Igreja.*“)

[130] Palla, Maria José: Carnaval/Quaresma. O corpo carnavalesco de João Calado no Auto dos Físicos de Gil Vicente. Lissabon: Fotokopien der Professorin; Universidade Nova de Lisboa, 2005. S. 1.(„*A farsa foi*

eher wie eine Hexe wirkt. Sie versuchen den Kranken auf verschiedenste Weisen zu heilen. Nur moço (der Knecht), hier der Diener des Geistlichen, ist der einzige, der den wirklichen Grund der Krankheit kennt. Moço steht auf der Seite des Zuschauers, assistiert und kommentiert das Geschehen. Die Ärzte und die Heilerin Brásia schreiben verschiedene Heilmittel vor, die in engem Zusammenhang mit den Faschingsfesten und dem Fasten stehen. Jeder hat seine eigene Meinung zur Krankheit des Geistlichen und schlägt auch deshalb ein anderes Heilmittel für dessen Genesung vor. Brásia Dias, die symbolische Repräsentantin des Faschings, kocht für den Kranken verschiedene fettige Gerichte, wovon manche auch als Aphrodisiaka (favas de Guiné) bekannt waren. Ein solches Heilmittel ist ganz und gar gegen die Ratschläge der vier Ärzte, die symbolisch das Fasten repräsentieren. Diese meinen, dass magere Gerichte dem Geistlichen helfen können. Jedes Essen, das dem kranken Geistlichen vorgeschrieben wird, erfüllt einen bestimmten Zweck. Es handelt sich regelrecht um eine „*batalha alimentar*“[131] (Übers.: Ernährungsschlacht). Die ganze Situation erweckt das Bild einer Persiflage.

Interessant ist, dass die vier Arztfiguren in dieser Farce eine Karikatur der gelehrten Männer, die am Anfang des XVI Jhd. in Portugal tätig waren, darstellen. GV kreierte die erste Figur, Mestre Felipe, als die Karikatur des tatsächlichen Mestre Felipe, „*físico e lente de Astronomia nos Estudos Gerais de Lisboa*“[132]. Die anderen drei, Físico Torres, Mestre Anrique und Mestre Fernando, stammen auch aus der Geschichte der Medizin und Astrologie Portugals. Mestre Fernando wurde durch A. B. Freire als der Physiker und Chirurg, der im Dienst des Marques de Vila Real stand, identifiziert.[133] Torres ist die Karikatur des Physikers Tomás de Torres, der Astrologe und Mathematiker der Estudos Gerais de Lisboa.[134] Die Sprache der Arztfiguren wurde durch GV verändert, damit jede von ihnen humorvoller wirkt: Mestre Felipe wiederholt

---

representada numa terça- feira gorda perante a corte portuguesa. Gil Vicente inscreve-se assim na tradição europeia de celebrar este dia com uma representação.“)

[131] Palla, Maria José: Carnaval/Quaresma. O corpo carnavalesco de João Calado no Auto dos Físicos de Gil Vicente. S. 4.

[132] Freire, Anselmo Braamcamp: Vida e obras de Gil Vicente. Trovador, mestre da balança. S. 91.

[133] Ebda. S. 92-93.

[134] Freire, Anselmo Braamcamp: Vida e obras de Gil Vicente. Trovador, mestre da balança. S. 97-98.

immer wieder „*entendeis?*“ (verstehen Sie?); mestre Fernando „*ouvi-le*“ (hören Sie?); mestre Anrique „*haveis mirado?*“ (Sehen Sie?) und Torres „*si?*“ (Ja?), am Ende des Satzes.
Ob die hier erwähnten gelehrten Männer auch persönlich bei der Vorstellung anwesend waren, ist nicht bekannt.

7.1.2.2. Kurzfassung des Werkes

Figuren: João Calado, der Geistliche; Moço - Knecht des Geistlichen; Brásia Dias; Mestre Felipe; Mestre Fernando; Mestre Anrique; Torres – der Physiker; Frei Diego, der Beichtvater.

Einleitend beginnt das Stück:

> *Auto chamado dos físicos, no qual se tratam uns graciosos amores de um clérigo.* [135]

Die Szene spielt im Inneren des Hauses des Geistlichen namens João Calado Er ist total und unheilbar in die junge Wäscherin Branca Denisa verliebt. Er befiehlt seinem Diener Branca aufzusuchen, um sie über seine Liebe zu benachrichtigen. Der Diener/Knecht, der vom Geistlichen „Perico“ genannt wird (der Name Perico ist nah mit dem Wort „penico“, was Nachttopf bedeutet, verwandt), erwidert seinem Herrn, dass Branca kein Interesse hat, aber der Geistliche besteht auf seinen. Der Knecht verlässt die Szene. Der Geistliche bleibt, hält einen Monolog und bemerkt gleichzeitig, dass sich der Diener viel Zeit läßt. Nach längerer Zeit kommt der Knecht und erzählt von der erfolglreichen Ausführung des Auftrages. Der Geistliche bricht zusammen. Daraufhin betritt Brásia Dias, die volkstümliche Heilerin, die Szene. Sie will den Geistlichen mit Fleisch, fettigen Suppen und gebratenem Rindfleisch heilen. Nach der Anwendung der Mittel fällt hier der Geistliche das Erstemal um. Das wiederholt sich bei jedem Besuch von einem der vier Ärzte. An einem

[135] (Übers.: „Auto von Ärzten genannt, das von der witzigen Liebe eines Geistlichen handelt.“)

bestimmten Punkt der Szene kündigt Brásia an: „*Mestre Felipe vem aqui!"* (Übers.: Es kommt Meister Felipe her!). Dieser betritt die Szene, fragt was los sei, und bekommt als Antwort von dem Geistlichen: „*Anteayer me comenzó...*" (Vorgestern hat es begonnen...). Mestre Felipe verschreibt ihm einen Klistier, eine Diät aus Rosmarin als Heilmittel. Brásia widerspricht, dass sich hier ein gebratener Ziegenbock gut machen würde, indem sie sagt „E *pescoço de bode assado, assi curei eu João Franco*" (Übers.: Mit einem gebratenen Stück Hals eines Ziegenbockes habe ich João Franco geheilt). Mestre Felipe verspricht, dass er am nächsten Morgen wiederkommt. Auch die nächsten drei Ärzte machen das gleiche Versprechen. Nach einiger Zeit informiert Brásia wieder das Publikum: *„Aqui vem Mestre Fernando!"* Dieser versucht anhand des Urins des Geistlichen die Krankheit zu diagnostizieren. Brásia dagegen schlägt vor, dass der Geistliche eine „*pastel de lebre*" (Hasenpastete) essen sollte. Mestre Fernando schreibt aber wiederum eine Diät vor, die sich aus einer „Medizin" zusammensetzt, die bekannt für die Erhöhung der Produktion von Sperma war.[136] Nachdem dieser Arzt auch weggeht, kündigt Brásia wieder an: „*Mestre Anrique vem aqui!*" (Übers. „Mestre Anrique kommt an!"). Dieser tritt zugleich auf und der Geistliche sagt ihm, dass er seit vier Tagen krank sei. Mestre Anrique diagnostiziert Fieber und verschreibt dem Patienten eine Diät, die sich aus getrockneten Weintrauben (bekannt als Heilmittel bei Liebeskummer) zusammensetzt. Dieses Mal widerspricht Brásia, dass hier nur roter Wein, eine Wurst und vier Kaninchen helfen könnten. Nachdem auch Mestre Anrique weggeht, richtet der Knecht wieder das Wort an seinen Herrn. Aber Brásia unterbricht erneut: „*Aqui vem o Físico Torres*!" (Übers. „Hier kommt der Artzt Torres!"). Dieser bittet um Entschuldigung, dass er nicht früher kommen konnte und sagt, dass er jedoch den Krankheitsfall schon mit den anderen „físicos" diskutiert habe (zu diesem Zeitpunkt dauert die Krankheit des Geistlichen schon 10 Tage). Torres fragt: „*Isto não serão amores?"* (Übers.: Wird das nicht die Liebe sein?), und beginnt sogleich den Fall ernsthaft zu behandeln. Er diagnostiziert, dass der Geistliche melancholisch ist und Torres verschreibt ihm

[136] Jorge, Maria: Físicos. Lisboa: Quimera, 1991. e-book 2005. S. 16. *(„...o grão-de-bico, diurético e flatulento, era usado para aumentar a produção de esperma.*)

eine vegetarische Diät (gekochter Kürbis, Linsen, gekochtes Wasser). Aber im Endeffekt hat weder die Medizin der vier Ärzte noch die von Brásia geholfen. Der Geistliche fühlt sich noch schlechter als vorher und wünscht sich schon den Tod.

Hier kann nur noch der Pater Frei Diego helfen – der kommt, um dem Geistlichen die Beichte abzunehmen. Der Geistliche erzählt ihm die ganze Wahrheit über seine Liebe zu Branca, die schon seit zwei Jahren andauert. Aber auch Frei Diego lebt in Sünde, weil er schon seit fünfzehn Jahren in eine Frau verliebt ist. Der Pater hält eine lustige Predigt, die gleichzeitig auch ein Lob auf die Liebe ist. Schließlich kommen vier Sänger noch dazu und singen eine „*ensalada*“, ein witziges Lied, das die Maifeste, Karneval, den Heiligen Johannes und den Heiligen Peter evoziert.[137]

7.1.2.3 Die Zensur in „*Auto dos Físicos“*

Ein Stück Namens „*Auto dos Físicos*“ findet sich im *Rol dos livros defesos* von 1551. Obwohl hier der Name des Autors nicht erwähnt wird, besteht die Vermutung, dass der verbotene Text von Vicente stammt. Die Nachsicht der Zensur hat erlaubt, dass der *Copilaçam* von 1562 die „*Físicos*“ in ihrer Vollständigkeit beinhaltet. Der *Copilaçam* konnte so den Index aus dem *Rol* von 1551 teilweise ignorieren. Die Teufel aus dem Stück „*Lusitânia“*, die Mette von „*Clérigo da Beira“* kommen auch im *Copilaçam* vor, obwohl sie verboten wurden. Dies könnte bedeuten, dass die „*Físicos*“ ohne irgendwelche Abänderungen herausgegeben wurden.

Doch die Inquisition sollte nicht für lange Zeit nachsichtig sein. Man liest in dem *Catálogo dos livros defesos nos reinos de Portugal* aus 1581 folgende Kriterien, die die Aufführung von Werken verbieten: „Komödien, Tragödien, Farcen, *Autos* in denen als Figuren geistliche Personen vorkommen und in denen Sakramente gespendet werden oder ein sakramentaler Akt vollzogen wird, oder in denen

[137] Palla, Maria José: Carnaval/Quaresma. O corpo carnavalesco de João Calado no Auto dos Físicos de Gil Vicente. S. 2.

man tadelt und flucht über die Personen, die die Sakramente empfangen und die Kirche besuchen, oder Beleidigungen irgendwelcher Ordnung macht, [... etc.].“[138]

„*Auto dos Físicos*“ wurde aus der zweiten Ausgabe des *Copilaçam* (1586) herausgenommen. Was die Zensur gegen dieses Theaterstück hatte, ist offensichtlich. Es handelt sich nicht nur um einen verliebten Geistlichen, sondern gleich um zwei, nämlich João Calado und den Beichtvater Frei Diego, die in Sünde leben. Es wird auch kurz ein heiliger Text parodiert, denn als der Geistliche allein bleibt, beginnt er einen Psalm zu rezitieren, in dem er Gott anfleht. Es wird hier ein Vers aus dem *Te Deum* parodiert: *in te Domine speravi non confundar in aeternum*.[139] Es wird oft an *Dios* (Gott) appelliert, sowie an die Heilige Mutter Maria durch den Pater und an Jesus Christus durch Brásia.

Zudem hat vieles in diesem Stück mit Zauberei zu tun. Branca nennt den Geistlichen »teuflisch« (*demoninhado*) und sagt später auch: Der Dämon hat dich hierher gebracht. Die Beleidigungen strecken sich bis zur Zauberei aus.[140]

Maria Jorge sieht in diesem Stück eine starke Methaphorik, die in der Darstellung des kränkelnden Geistlichen auch den Zustand der katholischen Kirche offenbart.

7.1.3 „*O Clérigo da Beira*″

7.1.3.1 Das Werk und seine Quelle

[138] Originaltext: *Comédias, tragédias, farsas, autos, onde entram por figuras pessoas eclesiásticas, e se representa algum sacramento, ou acto sacramental, ou se repreende e pragueja das pessoas que frequentam os sacramentos e os templos, ou se faz injúria a alguma ordem, ou estado aprovado pela Igreja.*

[139] Vasconcelos: Notas Vicentinas. S. 268.

[140] Vgl. Jorge, Maria: Físicos. S.8. (..., Branca chama ao Clérico demoninhado e dirá mais tarde o demo o ele trouxe aqui. Os seus insultos estendem-se ao alcoviteiro ...).”

GV begann 1502 religiöse Werke zu schreiben, aber schon 1509 hat er seinen Stil geändert und ist zu den Farcen übergangen. In dieser Gattung hat er am meisten seinen kreativen Geist, nämlich den des Beobachtens der Macht, und die Darstellung durch die Satire entwickelt und dadurch auch die Kritik ermöglicht. Hier stellt GV verschiedene *„tipos“* - Typen der portugiesischen Gesellschaft anfangs des XVI. Jhds. vor. Es wurde eine repräsentative Auswahl, fast schon eine reiche Galerie, der Persönlichkeiten und der Sprachen geschaffen, wobei jede Persönlichkeit ihren eigenen Sprachstil hat. Durch diese Typen wurden das gesellschaftliche, religiöse und politische Milieu der Epoche lebendig in Szene gesetzt.[141]

In „*Clérigo da Beira“* stellt uns GV die Provinz „Beira“ in Portugal vor, die schon in mehreren anderen Stücken vorgekommen ist.[142] Das Entstehungsjahr dieser Farce ist nicht genau bekannt, es kann zwischen 1529 und 1530 angesiedelt werden.

GV stellt hier die Figur eines Geistlichen satirisch dar. Es handelt sich um einen Landpfarrer, der ungepflegt und ungebildet ist und der schlimm lateinisch radebrecht. Außerdem lebt er in wilder Ehe und scheint mehr ein Bauer als ein Geistlicher zu sein.[143] GV schildert in seiner Farce eine Situation in der der Geistliche am Heiligen Abend mit seinem Sohn zur Jagd geht, dabei lässt GV die beiden die „*matinas*“ (Mette) rezitieren. Und in diesen „*matinas da Beira*“ entwirft GV eine seiner größten Parodien der heiligen Texte, was der Inquisition nicht verborgen blieb. Im zweiten Teil handelt es sich um einen einfachen Bauernsohn, der am königlichen Hof ein Geschäft machen will und dabei von zwei jungen Adeligen beraubt wird. Saraiva sieht hier einen starken Symbolismus GVs angedeutet, wobei der junge Bauer der Repräsentant der ländlichen Bevölkerung darstellt, der als ein ständiges Opfer der Ausbeutung durch die Höfischen gesehen wird.

Zum Schluss kommt ein Mädchen, das vom so genannten „Pedreanes“ - Geist

---

[141] Mehr zu diesem Thema Kapitel 8.1

[142] Viele Kritiker meinen, dass GV aus dieser Provinz stammt.

[143] Vgl. Teyssier: Gil Vicente. O autor e a obra. S. 76-77.

besessen ist und aus deren Mund dieser Geist spricht. Sie erstellt das Horoskop von verschiedenen Persönlichkeiten des Hofes. „Pedreanes“ hatte die Funktion eines Loses, das gewöhnlich am Ende des Abends am Hof gezogen wurde. Pedreanes kennt die Vergangenheit, die Zukunft und die verheimlichte Gegenwart.[144] In dem Stück wird vorgetäuscht, dass der Hof eigentlich abwesend ist und daher ist es ein Leichtes, auf der Bühne umsomehr von dem Hof zu sprechen.[145] Freire nimmt auch an, dass alle Personen, von denen in dem Auto gesprochen wird, auch persönlich bei der Vorstellung waren. Es sollten dies der Graf aus Penela, ein alter Adeliger; der Botschafter des Herrschers; der Graf aus Marialva; der Graf aus Redondo; Jorge de Melo, der Oberförster des Königreiches; Gaspar Gonçalves, der Hauptmann aus Sintra; Brez'Eanes und viele andere gewesen sein. Freire meint, dass alle diese Personen oder Figuren wie schon in anderen Autos von GV, den eigenen Namen in dem Auto verarbeitet gehört haben. Von den Damen wird nicht gesprochen. Teyssier meint, dass die Szene von Pedreanes für den heutigen Leser nicht mehr von sehr großem Interesse ist, wie es damals vielleicht sicherlich war. Nach Teyssier ist diese Szene die fundamentalste der ganzen Farce, was auch zur Folge hatte, dass dieses Werk im Index von 1551 „*O Auto de Pedreanes“* genannt wurde und nicht „*O Clérigo da Beira″*. Der heutige Leser fokussiert sein Interesse auf den bäuerlichen Geistlichen, meint Teyssier. „*O Clérigo da Beira″* wird wegen der chaotischen Aneinanderreihung von mehreren Autoren kritisiert. Z.B. nennt Leif Sletsjøe dieses Theaterstück „*descosido*“ (Übers.: losgetrennt), wobei es eine Intervention von einem Geistlichen gibt, aber als das Essenzielle der Raub des bäuerlichen Jungen scheint.[146] Auch António Bragança meint dagegen: „Es ist eine Farce, deren

---

[144] Correia, Ângela: Clérigo. Lisboa: Vicente – colecção dirigida por Osório Mateus. Quimera, 1989. e-2005. S. 27. („*Pedr'Eanes é como as sortes que se costuavam tirar ao fim do serão na corte: sabe o passado, o futuro e o presente oculto.*“)

[145] Vgl. Freire, A. Braamcamp: Vida e obras de Gil Vicente. S.136-174. („*Perante a corte, finge-se a sua ausência e fala-se dela.“*)

[146] Vgl. Sletsjøe: O elemento cénico em Gil Vicente. S. 119. *(„Com isto acaba esta peça um tanto descosida, onde houve a intervenção dum clérigo, mas em que o essencial parece ter sido o roubo do vilão.*“)

Struktur aus Episoden ohne irgendwelchen Zusammenhang gebildet wurde.“[147] Saraiva wiederum kritisiert die mangelnde Einheit des Werkes: „Es gibt überhaupt keine Einheit von Protagonisten, da immer wieder neue Figuren auftreten und bleiben, während die, die auf der Bühne waren, verschwinden.“ [148]

7.1.3.2 Kurzfassung des Werkes

Die Figuren: ein Geistlicher; Francisco - sein Sohn; Gonçalo - Bauernsohn; Almeida und Duarte - die Jungen vom Hof; der Neger; eine alte Frau; Cezília Pedreanes.

Die Farce beginnt mit diesen Worten:

Original	**Übersetzung**
Segue-se outra farsa de folgar	Es folgt eine weitere Farce zum Vergnügen
que trata como um clérigo da Beira	die von Geistlichen aus Beira handelt
béspora de Natal determinou de ir	der am Heiligen Abend sich entschließ
aos coelhos e indo pera a caça com	nach den Hasen zu gehen
um filho seu rezam as matinas.	mit seinem Sohn beten sie die Mette.
Trata-se outrossi de um vilão que	Es handelt sich noch um einen Bauernsohn
indo vender à corte ũa lebre e uns	denem nach dem Hof gehend ein Hase
capões e um cabaz com fruita	einige Kapaune und ein Korb mit Früchten
foi roubado que até o chapeirão lhe	geraubt wurden, und sogar sein Hut
furtaram, o qual furto foi descoberto	wurde ihm gestohlen, dessen Diebstahl
per Cezilia demoninhada em quem	durch Cezília entdeckt wurde
deziam que falava um Pedr'Eanes	die von dem Pedreanes besessen ist.
Foi representada ao muito poderoso	Farce wurde vorgeführt dem mächtigen
e cristianíssimo rei dom João o	und christlichen König Dom João

[147] Bragança, António: Lições de literautra portuguesa. Séc. XII a XVI. Porto: 1973. S. 331. („*É uma farsa cuja estrutura é feita de episódios sem qualquer ligação.*“)

[148] Saraiva: História da literatura portuguesa. S. 178. („*Nem sequer existe aqui a unidade dos protagonistas, visto que novas personagens vão entrando e vão ficando, enquanto desaparecem as que já estavam no palco.*“)

terceiro do nome em Portugal	dritten dieses Namens in Portugal
em Almeirim.	in Almeirim.
Era do senhor de M.D.XXVI. [149]	Es war Jahr des Herrn 1526.

In diesem Theaterstück geht der Geistliche aus Beira am Heiligen Abend mit seinem Sohn Francisco auf die Hasenjagd. Der Sohn tadelt den Vater, dass er anstatt die Messe zu lesen, auf die Jagd gegangen ist. Die beiden beten eine Mischung von Psalmen und Wünschen, damit die Jagd gut verläuft. Der Geistliche liest dann eine Messe im Gebirge. Die Hunde beginnen zu bellen und es kommt Gonçalo, ein Bauernsohn mit einem zugedeckten Korb, mit einem Hasen und zwei Kapaunen drin und sagt dem Geistlichen, dass er zum Hof geht.

Neues Bild:

Es kommen zwei Jungen aus dem Hof, Duarte und Almeida, in ein Gespräch verwickelt. Da sagt Duarte: „*Eu vejo vir um vilão*“ (Übers.: Ich sehe einen aus dem Dorf kommen). Dieser „*vilão*“ ist Gonçalo, der den Hasen und die zwei Kapaunen am Hof verkaufen will. Die drei kommen ins Gespräch. Während sich Gonçalo für einen Moment vorbeugt, flieht Almeida mit dem Hasen. Als Gonçalo ihn suchen geht, nimmt Duarte ihm den Korb mit den Kapaunen. Als dann Gonçalo zurückkommt, findet er gar nichts mehr. Er macht einen verbitteten Kommentar und geht zurück ins Dorf. Auf dem Weg begegnet er dem Geistlichen, der ihm seine Hilfe anbietet. Er sagt zu ihm, dass er voraus gehen soll, macht ihn aber noch aufmerksam auf einen verbrecherischen „Neger“[150]. Gonçalo geht und trifft den Neger, der mit großer Geschicklichkeit das Vertrauen von Gonçalo erwirbt. Der Junge gibt ihm beiläufig zu verstehen, dass er ein erfrischendes Bad nehmen wolle. Hinterlistig spielt der Neger vor, dass er sich entfernt. Gonçalo geht in dem Fluss baden und der Neger raubt

---

[149] Original aus: Vicente, Gil: Copilaçam de todalas obras de Gil Vicente. Obras completas de Gil Vicente. Reimpressão fac-similada da edição de 1562. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1928.

[150] Wenn hier die Bezeichnung “Neger” verwendet wird, so stellt dies in keinster Weise ein rassistisches Kriterium dar, sondern im Portugiesischen ist mit “Negro” einfach der Andersfarbige, hier ein Schwarzafrikaner, gemeint. Auch GVs Figur „Negro“ handelt von einem solchen „Neger“.

ihm inzwischen den Gürtel, den Hut und die Geldbörse. Da kommt Gonçalo zurück und sieht, dass er wieder beraubt wurde. Aber in dem Moment kommt eine alte Frau und bringt die „*endemoninhada Cezília*“ (Übers.: die besessene Cezília) mit. Da sie vom Geist des Pedreanes besessen ist und somit magische Fähigkeiten besitzt, kann sie herausfinden, wer den Jungen beraubt hat. Das Mädchen beschreibt, was passiert ist und beginnt auch die Prognosen für die Zukunft zu machen. Da kommen die Jungen aus dem Hof, Duarte und Almeida, die auch den Geist Pedreanes etwas fragen wollen. Auf diese offene Weise endet dieses Theaterstück.[151]

7.1.3.3 Die Zensur in „*Clérigo da Beira*“

In dem *Rol dos Livros Defesos* aus dem Jahr 1551 kommt dieses Auto unter seinem früheren Titel „*Auto de Pedr'Eanes“* vor. Das Verbot wurde in dieser Form angegeben: *O auto de Pedr'Eanes por causa das matinas* (Übers.: Auto von Pedreanes wegen der Mette). Dieser frühere Name deutet nicht direkt auf die „*matinas*“, die von dem Geistlichen und seinem Sohn gebetet wurden, hin. In der ersten Auflage der *Copilaçam* kommt dieses Auto bereits unter dem Namen „*Clérigo da Beira“* (Der Geistliche aus Beira) vor, das schon mit dem verbotenen „*matinas*“ einen größeren Zusammenhang hat. Die „*matinas*“, die von dem Geistlichen und seinem Sohn Francisco gebetet werden, sind keine richtige Gebete, sondern nur die Anfangssätze von Psalmen. Nicht alle dieser Psalmen sind aus der Mette, aber alle beziehen sich auf die Zeit des Advents und auf Weihnachten. Angela Correia, die eine Analyse dieses Werkes verfasst hat meint, dass diese Fragmente der Psalmen bei der Vorstellung auch gesungen werden könnten. Es kann auch sein, dass ein Teil in Latein gesungen und der andere Teil in portugiesisch gesprochen wurde.[152]
Gil Vicente parodiert hier die Gebete und die liturgischen Texte, wobei der Geistliche und sein Sohn um eine erfolgreiche Jagd beten. Nachstehende

[151] Zusammenfassung Vgl. Sletsjøe: O elemento cénico em Gil Vicente. S. 118-119.

Metten-Szene soll die Vermischung von lateinischer und portugiesischer Sprache verdeutlichen, wie sie GV verwendet hat. Die lateinischen Verse bleiben in Original, die portugiesischen werden indirekt zitiert ins Deutsche übersetzt wiedergegeben.

G = Geistliche und F = Francisco

Original	**Übersetzung**
G: *Domine, labia mea*	*„Domine, labia mea*...,"
Tu, priol, a pé irás.	*Der* du voraus zu Fuß gehen wirst.
F: *Se cansares, assentar-te-ás,*	Wenn du dich ermüdest, setzt du dich,
Pois que não tens facanea.	weil du kein Pferd hast.
G: *Venite, exultemos*	„*Venite, exultemos*,"
Que cães e forão que temos	dass wir die Hunde und Frettchen
Pera tempo de mister.	für die Zeit der Not haben.
F: *Domine, dominus noster*	„*Domine, dominus noster*",
Nos dê com que os manter	gib uns die Gnade, damit wir sie behalten,
e coelhos que levemos.	die Kaninchen, die wir fangen.
G: *Coeli enarrant gloriam Die*	Die Himmel preisen den Herrn,
nam cuide papa nem rei	sorg dich nicht um Papst und König,
que está no cume da serra.	der auf der Spitze des Berges ist.
F: *Domini est terra*	„*Domini est terra*",
que é senhor de toda grei.	der Herr, der des ganzen Volkes ist.
G: *Ora te Deum laudamus*	Also „*te Deum laudamos*",
pois que tal menhã levamos	für den schönen Tag, den wir haben,
pera provarmos a perra.	damit wir die Hündin ausprobieren.
F: *Jubilate Deo omnis terra*	„*Jubilate Deo omnis terra*,"
diz que rezemos e vamos.	Sag, dass wir beten und gehen.
G: *Assi manda Deus, Deus meus*	So schick her „*Deus, Deus meus*",

[152] Correia, Ângela: Clérigo. S. 6. *(„... salmos podem ter sido cantados; para isso aponta, a heterometria de alguns versos. Pode ter sido número duplamente misto: latim/português, cantado/não cantado.")*

e nos dá dia par eles.	und schenk uns den Tag für sie die Kaninchen.
(...)	(Vorhin erwähnter Priester)
G: *Dixit Dominus que tinha*	„*Dixit Dominus*“
ua muito boa asninha	der eine sehr gute Eselin hatte,
non sede a dextris meis.	„*non sede a dextris meis*.“
F: *Donec ponam tem seis*	„*Donec ponam*“ hat sechs (Eselinnen).
e mais ua mulatinha	und noch eine kleine Eselin,
vede se as havereis.	siehe, ob du sie haben wirst.
G: *Beatus vir que tem sendeiro*	„*Beatus vir*“ der ein Pferd hat,
que lhe aparou Deus Deorum.	das er braucht „*Deus Deorum*“.
F: *Abiit consilium impiorum*	„*Habet consilium impiorum*“,
nam o emprestar sem dinheiro.	wird er nicht ohne Geld ausleihen.
G: *Deus in nomine tuo dê graça*	„*Deus in nomine tuo*“ gib Gnaden,
salva-me na tua faca.	rette mich auf deinem Pferd.
F: *Com dous arráteis de vaca*	Mit zwei „*arráteis*“ [153] einer Kuh,
escusaríeis a caça.	würdest du nicht zur Jagd müssen.
G: *Ir à caça cada dia*	Jeden Tag zur Jagd gehen,
aleluia aleluia.	*H*alleluja, halleluja.
F: *Vamo-nos a bom bispo*	Gehen wir zu einem guten Bischof,
pedrada no teu toutiço	kriegst du in den Schoss.
G: *Oremus.*	*Oremus*.
F: *Bem faremos.*	Das machen wir gut.
G: *Venham-me os cães*	Kommen mir nur die Hunde,
as redes e o forão	das (Fang)etz und die Frettchen,
mas o coelheiro não	aber nicht der Kaninchenstall,
que vives e reinas	der lebt und herrscht,
na vila do Pedrogão.	In der Villa von „Pedrogão“.
F: *Abém.*	„*Abém*“[154] (So sei es!)

[153] arrátel - plural: arráteis, ist die alte Maßeinheit, die 459 Gramm entspricht.

Dieses Lächerlichmachen von heiligen Texten wurde als ein Angriff auf die christliche Religion angesehen und dieser Teil sollte daher gemäß den Zensurbestimmungen im Theaterstück ausgelassen werden. Trotz des Verbots im *Rol* von 1551 kommt „*Clérigo de Beira“* schon in der ersten Auflage des *Copilaçam* in seiner Gesamtheit, d. h. auch mit dem verbotenen „*matinas“,* vor. Wahrscheinlich führte die Veränderung des Titels von „*Auto de Pedr'Eanes“* zu „*Auto de Clérigo de Beira*“ zu einer Verwirrung der Zensoren und somit verhalf dieser Umstand eigentlich dem Werk zur Aufnahme in den *Copilaçam*.[155]

7.1.4 *„Auto da Lusitânia“*

7.1.4.1 Das Werk und seine Quelle

„*Auto da Lusitânia*“ wurde aus Anlass der Geburt des Prinzen Dom Manuel, Sohn von Dom João III, aufgeführt. Dieses Stück wurde nicht in Alvito, wo der königliche Hof vor der Pest Zuflucht gesucht hatte und wo die Königin Dona Catarina am 1. November 1531 Geburt gegeben hat, aufgeführt. Die Aufführung erfolgte erst später. Der königliche Hof kam erst 1532 zurück nach Lissabon und „*Auto da Lusitânia*“ wurde wahrscheinlich erst dann aufgeführt.[156]
Durch einen Kompilator wird „*Auto da Lusitânia*“ im *Copilaçam* als Farce vorgestellt und kommt unter einem anderen Namen:

„*Auto Chamado da Lusitânia“* (Übers.: Ein Auto namens Lusitanie) vor. Óscar de Pratt[157] stimmt der Einteilung der Gattung dieses Stückes nicht zu und

---

[154] „Abém“: bedeutet die Zusammenfügung von „Amen“ und „bem“ (gut); parodiert das: „Sei der Wille!“ oder „So sei es!“

[155] Correia, Ângela: Clérigo. S. 32.

[156] Freire, A. Braamcamp:Vida e obras de Gil Vicente. S.35. Freire ist dieser Meinung, weil die Figur der *Licenciado* den Namen der Stadt *Lixboa* erwähnt.

[157] Pratt, Óscar de: Gil Vicente. Notas e comentários. Lisboa: Livraria Clássica Editora. II. Aufl.; 1970. S. 256. (*„O ambiente semimitológico em que a acção se desenvolve e o estilo por vezes empolado em que se*

argumentiert dies folgendermaßen: Die Aktion entwickelt sich in einer halbmythologischen Stimmung und in einem manchmal aufgewühlten Stil, in dem sich die adligen Figuren ausdrücken. Dies hat zur Klassifizierung des Stückes als eine Tragikomödie beigetragen. Es war ein Zusatz in der einführenden Szene über die Juden, die den Zusammenfasser zu dem Fehler bei der Klassifizierung geführt hat.

„Lusitânia" ist eines der komplexesten *Autos* von GV und wird durch zwei miteinander gekoppelten Werken gebildet. Diese zwei Teile unterscheiden sich voneinander. Der erste Teil ist auch viel kürzer als der Zweite. In der ersten Szene präsentiert uns der Autor eine ganz normale jüdische Familie in ihrem Alltag. Die Familie wirkt sympathisch und sehr traditionell. Der Vater, der nach Hause kommt sagt, dass er sich mit dem „regedor", dem Richter, einem alten Christen getroffen hat und dass er von ihm in einer sehr höflichen Weise begrüßt wurde. Auch seine Tochter Lediça wird in einer Szene durch einen christlichen Kavalier höflich begrüßt. Dann veranstaltet der Vater mit seinen jüdischen Freunden eine Gedenkfeier aus Anlass des Ankommens der königlichen Familie in Lissabon.

Der zweite Teil weist eine mythologische Atmosphäre auf und bildet auf den ersten Blick keinen grossen Zusammenhang mit dem ersten Teil. Erst nach näherer Analyse lassen sich Gemeinsamkeiten finden. So wie der erste Teil ist auch der zweite symbolisch, jedoch nicht realistisch, sondern eher phantasievoll. Es handelt es sich um die Fabel über den Ursprung Portugals. Es gibt viele phantastische Persönlichkeiten: die junge Prinzessin Lusitânia - die Tochter der Sonne und der Nymphe Lisibea; Portugal - der Prinz-Jäger, der die Eroberungen und die Kriege vorstellt; sein Konkurrent in der Liebe ist Mercúrio – der Gott des Geschäftes, der den Geiz und Geschäft als eine sündhafte Aktivität vorstellt[158]. Dies ist wiederum eine Anspielung auf die jüdische Frage. Weiter gibt es den Gesandten der Sonne – Maio; die orientalischen Göttinnen, die auf zigeunerische Weise tanzen und singen. Diese haben die Teufel Dinato

---

expressam as suas personagens nobres levam a classificar a peça entre as tragicomédias. Foi o apenso da cena inicial dos judeus que induziu o compilador ao erro da classificação,...")

[158] Vgl. Teyssier, Paul: Interpretação do Auto da Lusitânia. In: Temas Vicentinos. Actas do colóquio em torno da obra de Gil Vicente. Lisboa: Diálogo. Compilação. Ministério da educação, 1992. S. 177.

und Berzabu als Kaplane. Dann gibt es die zwei Personifizierungen von „Todo-o-Mundo“ (Der ganzen Welt) und „Ninguém“ (Der Niemand), wobei Todo-o-Mundo einen reichen Geschäftsmann und Ninguém einen Bettler vorstellt. Diese zwei Persönlichkeiten sind mit einer starken Symbolik verknüpft.

Paul Teyssier hat beim Vergleich der beiden Teile mehrere Parallelen gefunden.[159] So wie die junge Jüdin Lediça ist auch Lusitânia ein Mädchen zum Heiraten und beide müssen ihre Entscheidung treffen. In beiden Fällen gibt es die Mutter, die eifersüchtig auf die Jugend und Schönheit der Tochter ist.

Vicente inszeniert dieses Auto in der Zeit der Einführung der Inquisition in Portugal und während einer schwierigen Zeit für die Juden im Land. In seinem Auto zeigt er eine Familie von alten Juden, die harmonisch in die christliche Gemeinschaft aufgenommen wird, womit GV demonstrieren will, dass die jüdische Frage auch anders behandelt werden kann, nämlich auf eine viel tolerantere und friedlichere Weise.[160]

In dieser Zeit wurden die alten Juden gezwungen, die christliche Religion zu akzeptieren. So ist eine neue soziale Gruppe entstanden: die Neuen Christen. In diesem Werk wird nicht die Existenz der Juden beklagt, sondern das Verschwinden der alten Juden, wobei sich eine total neue Gruppe herausbildet, die aber weder den Juden, noch den Christen zugeordnet wurde. In weiterer Folge wurden sie daher als Neue Christen bezeichnet.[161]

Paul Teyssier meint, dass obwohl GV die jüdische Familie mit Toleranz präsentiert, die Figur des jüdischen Schneiders, in der Person des Vaters von Lediça, kritisiert wird: „Der Schneider ist dann lächerlich in dem Maß, da er die Christen imitieren will, ihren Geschmack und Werte übernehmend, anstatt der Gruppe, deren er angehört, treu zu bleiben,...“[162] Der Höfling, der Lediça begrüßt, steht in einer ähnlichen Position wie der jüdische Schneider, wobei er auch von seinem sozialen Stand durch das Liebesverhältnis mit einer Jüdin

---

[159] Vgl. Ebda. S. 175-185.

[160] Vgl. Muniz, Márcio Ricardo Coelho: 1531. Gil Vicente, Judeus e a instauração da inquisição em Portugal. S. 95-108.

[161] Vgl. Teyssier: Interpretação do Auto da Lusitânia. S. 184.

[162] Teyssier: Interpretação do Auto da Lusitânia. S. 183-184. („*O alfaiate é, pois, ridículo na medida que quer imitar os cristãos, adoptando os gostos e valores deles, em vez de manter-se fiel ao grupo a que pertence,...”)*

aufsteigen will. So lehnt jeder seine eigene Gruppe ab und deswegen mussten sie getadelt werden, wie es Theyssier [163] formuliert. In Gegenposition zu diesen beiden steht Lediça, die als einzige treu ihre Werte beibehalten hat.
GV übt durch dieses Werk eine starke Kritik an den falschen Anstrengungen, um eine bessere soziale Position zu erreichen. Paul Teyssier fasst die Philosophie GVs, die er mehrmals in seinen *Autos* ausdrückt, zusammen: „ *a ordem social é um bem e não deve ser alterada.“*[164] (Übers.: die soziale Ordnung ist ein Gut und soll nicht verändert werden.“)
Saraiva meint zu diesem Stück: „... in einem ruhigem suggestiven Rahmen eines lauwarmen Ambientes, fast unschuldig, ohne irgendwelche antijüdische Absicht... (...)...es fehlt eine klare satirische Absicht.“[165]

7.1.4.2 Kurzfassung des Werkes

Die Figuren: Lediça; die Mutter und der Vater von Lediça; ein Höfling; Saulinho; Jacob; „Licenceado“ (der Gelehrte); Lisibea; Lusitânia; Portugal; Mercúrio; Maio; Vénus; Vercinta; Februa; Juno; Dinato; Berzebu; Ganze Welt (Todo o Mundo); Niemand (Ninguém).

Das Stück beginnt mit diesen Worten:

Original	**Übersetzung**
A farsa seguinte foi representada	Die folgende Farce wurde dem
ao muito alto e poderoso Rei D. João,	hohen und mächtigen König D.João
o terceiro deste nome em Portugal,	dritter dieses Namens in Portugal
ao nacimento do muito desejado	zur Geburt des sehr erwünschten
Príncipe D. Manuel seu filho,	Prinzen D. Manuel, seinem Sohn,

[163] Ebda. S. 184. („*... também quer sair da sua condição natural de cristão, namorando uma judia. Assim cada um recusa os seus, e por isso deve ser censurado.“)* Es ist bekannt, dass in der Zeit viele alte Christen nach einer Heirat mit den Erbinnen von Familien der Neuen Christen gesucht haben. Vgl. Ebda. S. 182.

[164] Ebda. S. 184.

[165] Saraiva, A. J.: História da literatura portuguesa. S. 177. („*..., num quadro sereno, sugestivo de um ambiente tépido e quase inocente, sem a intenção anti-judaica...falta um claro propósito satírico.“)*

era do Senhor de 1532.[166] vorgestellt. Es war des Herrn Jahr 1532.

Im ersten Teil wird das Zuhause einer jüdischen Familie in Lissabon gezeigt. Es handelt sich um eine Schneiderei, in welcher sich Lediça, die Tochter des Schneiders, befindet. Es kommt ein Mann vom Hof und fragt nach ihrem Vater und ihrer Mutter. Lediça antwortet, dass die Mutter oben näht. Der Mann vom Hof ist sehr höflich zu ihr, aber das Gespräch wird durch die Mutter unterbrochen. Der Höfling sieht, dass der Vater von Lediça nach Hause kommt und zieht sich zurück. Der Vater setzt sich an die Arbeit und singt nebenbei. Dann kommt Jacob, der Bruder des Vaters, mit einem anderen Juden. Die Männer wollen alleine sprechen und Jacob schickt die Frauen nach oben. Nachdem sie weggegangen sind, sagt Jacob, dass er ein „*Auto*" machen will, aber er weiß nicht, wie er das machen soll. Der Vater schlägt vor: „*vejamos hum excelente que presente Gil Vicente...*" Dann sagt er auch, dass dieses *Auto* zur Ehre des Prinzen gemacht wurde. Dann kommt *Licenciado* (der Gelehrte) und erklärt die im nächsten Bild folgende Tragikomödie, in Vers und Prosa.

Ein neues Bild: Es kommt Lisibea, die Nymphe aus Serra de Sintra mit ihrer Tochter Lusitânia auf die Bühne. Nach kurzem Gespräch sagt Lusitânia: „*Eis ca vem hum caçador*" (Übers.: da kommt ein Jäger). Es handelt sich um einen Kavalier aus Griechenland, der Portugal heißt. Es gibt eine Szene voll Eifersucht zwischen Mutter und Tochter. Lisibea geht weg und Lusitânia bittet Portugal, dass er sie ebenfalls verlassen soll. Er geht und Lusitânia weint in ihrer Verzweiflung. Dann kommt Maio singend als Bote der Sonne und verkündigt das Ankommen von Mercúrio und der zwei orientalischen Göttinnen Vénus und Vercinta, die tanzend hereinkommen. Mit denen kommen auch Dinato und Berzebu, die zwei Kaplane der Göttinnen, die einen Dialog führen. Dann kommt Todo-o-Mundo (Ganze Welt), ein reicher Mann, und nach ihm der sehr arme Ninguém (Niemand). Dinato schreibt alles auf, was sie sagen. Am

[166] Original aus: Vicente, Gil: Copilaçam de todalas obras de Gil Vicente. Obras completas de Gil Vicente. Reimpressão fac-similada da edição de 1562. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1928.

Schluss kommt Vénus zurück und ruft alle Figuren zusammen und befiehlt: „*concluyamos nuestras bodas*“ (Übers.: vollenden wir unser Hochzeitsfest). Alle beginnen zu tanzen. Dann folgen die Rezitationen der Götter und Göttinnen. Dann kommt Portugal von der Jagd zurück. Lusitânia nimmt ihn zum Ehemann. Das Theaterstück endet mit der Hochzeit und einem Lied.[167]

7.1.4.3 Die Zensur in „*Lusitãnia“*

„*Auto da Lusitânia*“ kommt als eines der sieben verbotenen Werke GVs in dem *Rol dos Livros Defesos* von 1551 vor. Die Zensur hat mit diesen Worten die Szene mit den Teufeln verboten: „*Auto da Lusitânia com os diabos – sem eles poder-se-á emprimir*“ (Übers.: Auto der Lusitanie mit den Teufeln – ohne die kann (die Auflage) gedruckt werden). Die Inquisitoren verbannen so die parodisierte Umkehrung und Herabwürdigung von „*Ofício das Horas*“ (Stundengebet), das von den beiden Teufeln Dinato und Berzabu gebetet wird. In dieser Szene haben die Zensoren eine Satire über den Klerus gesehen.
Im zweiten Teil des Stückes gibt es vielfache Kreuzungen von Kulturen, Werten und Religionen. Graça Abreu[168] verdeutlicht dies an folgendem Beispiel: Nicht nur die Teufel sind zweideutig (*dúplices*), sondern selbst die Göttinnen, die von weit herkommen, bilden zwei heterogene Gruppen. Eine wird als Römerin bezeichnet, die andere als Trojanerin und somit wird durch die unterschiedliche kulturelle Herkunft, deren Ursprung und ihre Religion bzw. ihr Glauben auf karnevaleske Art vermischt.
Dinato und Berzabu sind einerseits die Kaplane der heidnischen Göttinnen, für die sie eine Vorstellung des Gottesdienstes geben. Dabei stehen ihnen die beiden Göttinnen an den entsprechenden christlichen Altären bei. Anderseits sind sie die Diener von „*deos rei Lucifer“* (Übers.: Gott König Luzifer), welchem

[167] Vgl. Sletsjøe: O elemento cénico em Gil Vicente. S. 122-123.

[168] Abreu, Graça: Lusitânia. Lisboa: Vicente. Colecção dirigida por Osório Mateus. Quimera, 1988. e-book 2005. S. 16. („*Não só os diabos são dúplices. As próprias deusas, vindas de longe, formam dois grupos heterogéneos que o texto finge ordenar, chamando romanas a um e troianas a outro, (...), carnavalizando e confundindo oriýUgens e crenças.“)*

sie die Ehre erweisen. Wie der Autor auch klar zu verstehen gibt, ist der Name des zweiten Teufels Berzabu mit Belzebub-Luzifer einfach zu verwechseln. Weiters wird ein Ausschnitt des Gesprächs zwischen Dinato und Berzabu gezeigt, wobei genau vorhin geschilderte Szenen ausschlaggebend sind, dass ohne diese das Werk herausgegeben werden konnte.

Um die Sprunghaftigkeit und mitunter zusammenhanglosen Sätze, die metaphorische Bedeutungsebene in GVs Werk zu demonstrieren soll der nachstehende Textauszug zur Verdeutlichung bringen. Durch die Konfusität des Sprachgebrauchs wurde hier mangels Übersetzungsfähigkeit auf eine Übertragung ins Deutsche verzichtet. Es bleibt dem kompetenten Rezipienten überlassen, aus der Textstruktur seine Schlüsse zu ziehen.

Original

Din.: *No saber universal*
crê que o meu spirito voa.

Ber.: *Queres uma cousa boa?*
Antes que entremos ao al
Rezemos a sexta e noa,
e despois todalas horas
das negligências mundanas,
em louvor das soberanas
diesas nossas senhoras,
e milagrosas Troianas.

Din.: *Ora rezemos parceiro*
E porque seja milhor
Toma ves i o salteiro
De nabucdonosor
Que lhe furtou frei Sueiro.

Ber.: *Quem comecará primeiro?*

Din.: *Tu que és amancebado*
E és padre verdadeiro
Que tens filhos ao teu lado

E eu sam ainda solteiro.

(...)

Ber.: *Não se poderá cuidar*
mal, que a gente não adore,
louvemos seu descuidar,
que o mundo quer-se finar,
e não há hi quem no chore.

Din.: *Não sòmente quem o creia:*
nem sentem as criaturas
que há-de morrer sem candeia
e espirar às escuras,
como triste em terra alheia.

Ber.: *Os infernos são pasmados*
dos sofrimentos de Deus,
que lhes criou sete céus,
todos sete a eles dotados.

Din.: *E eles desacordados*
de tanta benfeitoria,
vão-lhe pecar cada dia
em todos sete pecados.
Aleluia, aleluia,
Vamo-nos aos bons bispos.

Ber.: *Acharemos porcos piscos.*

Din.: *Oremos.*

Ber.: *Rogo-te, irmão, que acabemos,*
porque nunca acabaremos.

Din.: *Acabemos.*

Ber.: *Por darmos alguma conta*
ao Deus rei Lucifer,
põe-te tu a escrever
tudo quanto aqui se monta,
e quanto virmos fazer;

porque a fim do mundo é perto,
e pera o que nos hão-de dar,
cumpre-nos ter que alegrar
pois pera provar o certo,
escreve quanto passar.[169]

Was den Zensoren im Gespräch der zwei Teufel nicht gefallen hat, ist nicht nur das Lächerlichmachen der Gebete, sondern auch die Benennung „Gott König" für Luzifer und „Göttinnen" für die orientalische Vénus und Vercinta.

7.1.5 *„Auto da Vida do Paço"* und *„Aderência do Paço"*

Diese zwei Stücke sind die einzigen GVs, von denen wir am wenigsten oder gar nichts wissen. Beide wurden schon 1551 durch die Inquisition verboten.
José Camões[170] Informationen nach wurde das Werk „Auto da *vida do paço"* (Übers.: das Leben am Hof) nicht zensusiert, weil es um das Lächerlichmachen des Adels geht und auch nicht, dass öffentlich die Geheimnisse der Liebe aufgedeckt werden, sondern aus folgendem Grund: Weil das Theater das Verbotente aufgezeigt hat, nämlich die Hexerei und die Ketzerei. Oberste Prämisse der Zensur ist, gesetzestreu und nicht Moralistin zu sein.
Über das Werk „Adêrencia do Paço" (Übers.: Die Protektion des Hofes) gibt es leider überhaupt keine Informationen. Es ist lediglich bekannt, dass diese zwei Werke durch den Rol dos Livros defesos 1551 verboten wurden und nicht im *Copilaçam* von 1562 aufscheinen. Weiters wurde das Werk auch nicht in die zweite Ausgabe von 1586 integriert, im Gegensatz zu den vorhin erwähnten Werken.

---

[169] Original aus: Vicente, Gil: Copilaçam de todalas obras de Gil Vicente. Obras completas de Gil Vicente. Reimpressão fac-similada da edição de 1562. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1928.

[170] Camões, José: Fadas. Lisboa: Vicente - colecção dirigida por Osório Mateus. Quimera, 1989. e-book 2005. S. 4. („*Ao contrário do que o título poderia sugerir-vida do paço-a censura actuaria não porque se punham a ridículo pessoas da nobreza e se desvendavam segredos (públicos) de amor, mas sim porque o teatro representava o proibido a bruxaria e a heresia. A censura é aqui legalista, e não moralista. Na reedição da Copilaçam, em 1586, censurada pela Inquisição, o texto do auto desaparece integralmente.*")

7.1.6 „*Jubileu dos amores*“

Das dritte verlorene Werk GVs heißt „*Jubileu dos amores*“ (Verherrlichung der Liebe) auch „*Jubileu de Amor*“ genannt, und ist Gegenstand der Studien von C. M. de Vasconcelos. Dieses Theaterstück wurde zwischen den Jahren 1525 und 1531 geschrieben und wegen der heftigen Kritik an Rom von der Zensur verboten.

Anhand von erhaltenen Briefen ist zu erfahren, dass „*Jubileu dos amores“* in Brüssel am 21. Dezember 1531 im Haus des portugiesischen Botschafters Pedro de Mascarenhas zur Gedenkfeier der Geburt des Prinzen D. Manuel, Sohn von Dom João III, aufgeführt wurde.

Esperança Candeira[171] ist der Meinung, dass die Möglichkeit besteht, dass es sich um die erste Aufführung eines portugiesischen Theaters außerhalb der Landesgrenzen handelt. Die Zeitzeugen bezeichnen dieses Auto als eine Komödie. Wir wissen nicht, ob es sich um ein neues *Auto*, bestimmt für die Feier des neugeborenen königlichen Sohnes handelt, ob es schon früher in Alvito oder in Lissabon vorgeführt wurde, oder ob sich einige Teile des „*Jubileu de Amores*“ in einem anderen Auto befinden.[172]

Nach vielen erfolglosen Versuchen um einen Nachfolger war das königliche Paar, Dom João III und Dona Catarina, über die Geburt des erwünschten Sohns Manuel begeistert. Der Hof hat sich in der Zeit der Geburt in Alvito befunden, weil die Pest in Lissabon drohte. Mehrere Dokumente zeigen, dass die Nachricht von dem neugeborenen Prinzen als eine positive Wendung gesehen wurde, was nicht nur den königlichen Hof, sondern dem ganzen Volk eine Lust zum Feiern gegeben haben sollte. Die glückliche Nachricht drang

---

[171] Candeira, Esperança: Jubileu. Lisboa: Vicente - colecção dirigida por Osório Mateus. Quimera, 1993. e-book 2005. S. 3. (*„Pode ter sido a primeira representação de teatro português fora de Portgual.“)*

[172] Ebda. S. 7. Die Autorin gibt die Möglichkeit an, dass das Auto „*Jubileu“* nicht in *Copilaçam* erwähnt wird, weil es Fragmente dieses Autos in anderen Texten wie z. B. in „*Templo de Apolo“, „Auto da Feira“* oder *„Auto da Lusitânia“* geben könnte, um Wiederholungen zu vermeiden. Dieses ist der Fall bei „*Auto da Festa*“, das absichtlich bei der ersten Ausgabe der *Copilaçam* 1562 ausgelassen wurde, weil sie

auch in andere Länder vor. Der Taufpate war der Schwager von D. João III, Karl V. Es wurde in mehreren Städten gleichzeitig gefeiert. Die Festlichkeiten in Brüssel dauerten sogar drei Tage lang.

Dieses Auto ist in Form eines „folheto“ (Flugblatt) in Umlauf gebracht worden. Es wurde durch den *Rol dos Livros defesos* 1551 verboten, aber nicht in *Copilaçam* von 1562 und nicht in die zweite Ausgabe von 1586 integriert (wobei andere verbotene Werke wie „*Dom Duardos“, „Auto da Lusitânia“*, „*Auto dos Físicos“* und „*Clérigo da Beira“* in beiden Ausgaben vorkommen). Der Text ist uns nicht bekannt, aber zwei Personen, die bei der Aufführung in Brüssel anwesend waren, gaben die Nachricht von der Repräsentation dieses Stückes. Einer ist ein italienischer Kardinal namens Girolamo Aleandro, der einen Brief an den Sekretär des Papsts schrieb, worin er die Präsentation dieses Stückes beschreibt.[173]

Der andere ist André de Resende, der durch ein langes Gedicht in lateinischer Sprache über die Festlichkeiten in Brüssel berichtet. Dieses Gedicht wurde unter dem Namen „*Genethliacon Principis Lusitani, ut in Gallia Belgica celebatum est*“ in Bologna 1533 publiziert.[174] Dieses Gedicht spricht von den Festen, die durch den Botschafter Pedro Mascarenhas als Gedenk zur Geburt des Prinzen gegeben wurden. André de Resende beschreibt das dreitägige Fest, wobei er beim dritten Tag die Komödie von „*Gillo Vincentius poeta comicus*“ erwähnt. Dabei nennt er ihn „*auctor et actor*“ (Übers.: Autor und Akteur). Dieses bedeutet wahrscheinlicherweise, dass GV auch persönlich bei der Vorstellung war und selbst eine Rolle in dem eigenen Stück hatte.

Kardinal Girolamo Aleandro resümiert in seinem an Rom gerichteten Brief, worin er seiner Empörung über das Stück auf folgende Weise Ausdruck verleiht:

Da wurde vor der ganzen Versammlung eine Komödie in Spanisch und Portugiesisch, von einer schlechten Sorte, unter dem Titel „Jubileu de Amores“

---

eine ganze Szene aus „*Templo de Apollo*“ wiederholte. In dem Fall von „*Jubileu*“ ist dieses eine der Möglichkeiten des Verlorengehens des ganzen Textes, aber dies wurde noch nicht nachgewiesen.

[173] Original dieses Briefes im Anhang S. 99

[174] Original dieses Gedichtes im Anhang S. 101

vorgestellt. Die Satire manifestiert sich gegen Rom und sie beschreibt so klar die Dinge, dass die Satire die Punkte an „ii“ gibt: Das von Rom und vom Papst nichts anderes gekommen ist, als Nachsicht zu üben und wer seinen Obolus an die Kirche nicht leistet, wird nicht nur nicht losgesprochen, sondern sogar exkommuniziert. So beginnt diese Komödie, wird in diesem Sinne weitergeführt und kommt auch so zum Schluß. Es gab vor allem eine Figur, die gesprochen hat, wobei sie den bischöflichen Stab in der Hand und eine Kappe des Kardinals auf dem Kopf trug. Die Insignien erhielt er im Haus des Hochwürdigen Gesandten, der ihm diese überreicht hat, ohne zu wissen, wofür. Und das gesamte Publikum hat darüber so viel gelacht, dass es den Anschein erweckte, als ob die ganze Welt in dem Jubel untergehen würde. Und mir ist mit dem Ganzen fast das Herz zerbrochen. Es war, als ob ich mich in Sachsen befinden und dem Luther zuhören würde, oder in der Mitte der Horrors der Plünderung in Rom stünde.[175]

Dieser Brief enthält die Kommentare über die Gründe, die ausgereicht haben oder hätten, um dieses Stück auf den inquisitorischen Index anzuführen. Ob das Verbot letztendlich auf das zurückzuführen ist, kann nicht eindeutig geklärt werden. Ableiten lässt sich aus den erhaltenen Briefen, dass die Aufnahme in den Index auf der starken Kritik an der Kirche beruht. GV kritisiert und macht diejenigen lächerlich, die den Ablass der Sünden verkaufen. Dies war genug, um das Werk in seiner Gesamtheit zu verbieten.

Dieses Auto ist nicht das Erste, in dem GV die religiöse Gesellschaft kritisiert. Schon in „*Barca da Glória*“ und „*Auto da Feira*“ hat er direkt das Papsttum angegriffen, wo er Rom als eine Theaterfigur präsentiert, die mit der Vergebung von Sünden Geschäfte macht.[176]

---

[175] Der portugiesische Oringinaltext in: Vasconcelos, C. Michaelis de: Notas Vicentinas. Nota 1. S.14. *(„Aí foi representada perante toda a assembleia uma comédia em castelhano e português, de má espécie, que sob o título „Jubileu de Amores“ era sátira manifesta contra Roma, e punha pontos nos ii (designando as coisas claramente): que de Roma e do papa nao vinham senão traficâncias de indulgências, e quem não dava dinheiro não somente não era absolvido, mas até excomungado sempre de novo. Assim começou; assim continuou; e assim acabou a comédia. Havia principalmente um que falava envergando um roquete de bispo, e tinha um barrete de cardeal na cabeça, obtido em casa do reverendíssimo legado, por ele dado sem que os nossos soubessem para que fim. E todos riram tanto que parecia que todo o mundo se desfazia em júbilo. A mim contudo estalava-me o coração. Julgava a achar-me dentro da Saxónia e ouvir Lutero ou estar no meio dos horrores do saque de Roma.“)*

[176] Candeira, Esperança: Jubileu. S. 6.

8 Die Figuren von Gil Vicente

Es gibt unzählige Figuren im vicentinischen Theater. Es ist fast unmöglich, alle zu nennen. Teyssier[177] unterteilt sie in mehreren Gruppen:

a.) Zur ersten Gruppe gehören diejenigen Figuren, die mit der religiösen Tradition etwas zu tun haben. Dazu zählen die Heiligen Drei Könige, die Apostel, Adam, Eva, Abel, Hiob...usw. Sogar Christus persönlich kommt in mehreren Autos vor. Auch verschiedene Heilige treten auf: wie der Heilige Ambrosius, Martin, Augustin, Hieronymus und der Heilige Thomas. In der religiösen Tradition stehen auch die Hirten, die Engel, aber auch die Teufel.

b.) Die nächste Gruppe der Figuren des vicentinischen Theaters kommen aus der Mythologie und Geschichte. Man kann in den Autos mehrmals Jupiter und Merkur finden. Auf die Bühne kommen auch Apollo, Venus oder Mars, aber auch Persönlichkeiten aus den Legenden wie Achilles, Hannibal, Hector...

c.) Die dritte Gruppe umfaßt die allegorischen Figuren. GV hatte eine sehr reiche Phantasie und hat viele dieser Figuren für sein Theater geschaffen. Wahrheit, Glaube, Tod, Seele, Welt und Zeit werden personifiziert, womit sie auch eine eigene Verkörperlichung erhaltenen. Aber nicht nur für die religiösen Stücke wird die Allegorie verwendet. Auch in den profanen Werken kommen mehrere Personifikationen von Serra da Estrela, der Stadt Lissabon, Sommer oder Winter vor. Sehr bekannt ist auch die Szene aus *„Auto da Lusitânia“,* wo ein Gespräch zwischen Todo-o-Mundo (Der Ganzen Welt) und Ninguém (Niemand) vorkommt. Das Nichthumane als Figur auftreten zu lassen, hatte für GV seinen eigenen Sinn:

Saraiva meint, dass die Imagination von Gil Vicente nie in den Grenzen der beschriebenen und beobachteten Realität eingeschlossen wird: sie steht außerhalb praktisch in der Wirklichkeit oder zumindest bleibt die Tür zur

[177] Teyssier: Gil Vicente. O autor e a obra. S. 115.

Fantasie geöffnet. Er (Gil Vicente) dient nicht der Fantasie, sondern bedient sich ihrer.[178]

d.) In die vierte und letzte Gruppe fallen die „*tipos*“. GV hat mehrere neue Typen und Figuren kreiert, die keine Vorgänger kennen. Mit diesen stellte er die Vielfalt der sozialen Gesellschaft seiner Zeit vor.[179]

So vermischt sich in dem vicentinischen Werk das Reale mit dem Phantastischen und Symbolischen. Die realen Figuren treffen das Irreale wie z.B. mythologische, allegorische oder legendäre Elemente. Es trifft in den Werken ein Kaleidoskop von Persönlichkeiten zusammen und es scheint auf den ersten Blick, dass sie keinen Zusammenhang haben. Die heidnischen Götter vermischen sich mit den christlichen Heiligen, die Kavaliere mit den biblischen Figuren, die Engel mit den Teufeln und die Jahreszeiten treffen die verschiedenen theologischen Tugenden an. Dies alles ergibt eine überaus reiche Mischung, die nicht nur humorvoll ist, sondern auch zum Nachdenken führen soll.

8.1 Die „*Tipos*“

Das Theater von GV gibt uns ein satirisches Abbild der portugiesischen Gesellschaft. Es präsentiert uns die sozialen Typen, die alle portugiesischen Gesellschaftsschichten seiner Epoche umfassen: Könige, Mönche, Kleinadelige und Großadelige, Knechte und Dienstmädchen, Bauern, Händler, Neger, Juden, Kupplerinnen, Intrigantinnen oder bürgerliches Mädel. Alle diese Figuren treffen auf der vicentinischen Szene zusammen. Sie sind aber keine individuellen Persönlichkeiten, sondern jeder von ihnen steht als Repräsentant für seine Gruppe. Dazu meint Paul Teyssier:[180] Sie (die „*tipos*“) sind

---

[178] Vgl. Saraiva, António José: Teatro de Gil Vicente. Lisboa: Portugália Editora. 2. Aufl., 1963. S. 17-18. („A imaginação de Gil Vicente nunca se deixa fechar dentro dos limites da realidade descrita e observada: fica de fora ou, pelo menos, com a porta aberta para a fantasia; serve-se dela em vez de a servir.“)

[179] Das Thema von den „tipos“ von GV werde ich in dem nächsten Punkt weiterentwickeln, weil diese Frage eine komplexere Behandlung benötigt.

[180] Teyssier: Gil Vicente. O autor e a obra. S. 118. *(„São seres humanos em parte inteira mas que incarnam traços colectivos de um grupo.“)*

Einzelindividuen, aber verkörpern die kollektiven Charakterzüge einer Gruppe. Auch Saraiva[181] spricht von der Psychologie der vicentinischen Figuren als einer Psychologie einer sozialen Gruppe und nicht Psychologie einer des einzelnen Individuums. Was zählt ist die Kategorie, die gesellschaftliche Position, der eine Persönlichkeit angehört. Die psychologischen Typen wie »der verliebte Alte«, sind Ausnahmen im vicentinischen Theater.[182]

Das Interesse des Dramatikers hat sich auf die Präferenz der niedrigeren bis mittleren Schicht in seiner täglichen Existenz fokussiert. Was von GV meistens beobachtet und kritisiert wird, ist die Ausbeutung der Bauern durch die oberen Schichten.

João Mendes[183] kritisiert die wenig herausgearbeiteten Persönlichkeitsprofile der Figuren GVs und auch den Mangel ihrer Absichten sowie GVs unkritische und sparsame Auswahl der Persönlichkeiten. Was Mendes klar erkennt sind lediglich einige karikierte Figuren, wie der arme und eingebildete Adelige, der Mönch, der inkonsequente Geistliche, die Intrigantin und die anderen, die schon im *Cancioneiro Geral* und anderen *Cancioneiros* vorgekommen sind.

Mendes meint weiter, dass GV nicht alle Facetten der ganzen portugiesischen Gesellschaft zeigt: „G*ente séria e construtiva, o de todos os que andavam empenhados nas grandes empresas da nação*“ (Übers.: den seriösen und konstruktiven Leuten, die in den grossen nationalen Betrieben eingesetzt worden sind) räumt GV fast keinen Platz ein.

Aubrey Bell[184] sieht diese Mischung als einen Vorteil. Er meint, dass uns GV Dank seiner kreativen Spontaneität eine reiche Galerie der portugiesischen Gesellschaft, ihrer Art von Sein und Leben, hinterließ.

---

[181] Saraiva: Teatro de Gil Vicente. S. 15. *(„A sua psicologia é uma psicologia de grupo social, e não uma psicologia individual.“)*

[182] Saraiva: História da Literatura Portuguesa. S. 185. *(„Os tipos psicológicos como o Velho enamorado, são excepções no teatro vicentino.“)*

[183] Mendes, João: Gil Vicente. In: Literatura Portuguesa I. S. 163. *(„Exceptuando algumas figuras caricatas, como a do fidalgo pobre e presunçoso, a do frade, ou clérigo inconsequente, a alcoviteira e outras que já vinham do Cancioneiro Geral e dos cancioneiros anteriores, o que se nota à primeira vista é uma certa falta de intenção e economia crítica na escolha dos personagens.“)*

[184] Bell, Aubrey: Estudos Vicentinos. Lisboa: Imprensa Nacional, 1940. S. 90.

GV hat alle sozialen Schichten seiner Zeit satirisch durchleuchtet und macht auch keinen Unterschied zwischen dem Klerus, den Adeligen oder der breiten Bevölkerungsschicht.

Saraiva meint, dass Gil Vicente in der portugiesischen Gesellschaft drei Gruppen unterscheidet und zwar: der immer verfolgte und ausgebeutete Bauer; der Adelige und der Geistliche, die von der Arbeit des Bauern und anderer Bediensteter profitieren und einem Hof der Parasiten und Angestellten, gleich raubend, die außerdem noch käuflich und korrupt sind. Und das ist eigentlich das Schema der sozialen Vision und der Politik von Gil Vicente. Alle anderen Elemente, die in seinen Autos auftreten, können als nebensächliche oder zusätzliche angesehen werden.[185]

Diese Zeitepoche war eine Ära voll von Ruhm, wenn nicht sogar dekadent. GV kritisierte durch und in seinen Theaterstücken die Veränderung der portugiesischen Gesellschaft. Nach Nicolau Clenardo, einem Humanisten, wurden dem portugiesischen Charakter drei verschiedene Unmoralitätem zur Last gelegt: die Nichtsnutzigkeit – (ociosidade), die Auflösung der Sitten – *(*dissolução dos costumes*) und die Adelsmanie (*mania nobiliárquica*).*

In dieser Zeit, in der GV gelebt hat, konnte er starke Veränderungen erleben und sie auch offen angreifen. In seinen *Autos* treten die Repräsentanten aller sozialen Klassen und verschiedenster Berufe auf. Alle erwähnten können entweder gelobt oder bestraft werden, jeder seinem Verdienst nach.

GV mischte sich nicht nur unter das Volk, sondern war auch am Hof beheimatet, wodurch er einen Zugang zu höheren Schichten hatte. Beides diente ihm als Vorlage für seine Theaterstücke. Gil Vicente beobachtet die Vorgänge am Hof und in Anbetracht seiner persönlichen Erfahrungen, sind

[185] Saraiva, António José: Gil Vicente, Reflexo da Crise. História da cultura em Portugal. Vol. II. Lisboa: Gradiva, 2000. S. 80. *(„...Gil Vicente vê principalmente na sociedade portuguesa três elementos: o colono camponês perseguido e espoliado; o fidalgo e o clérigo terratenentes que usufruem o trabalho do camponês e de outros servidores; e uma Corte de parasitas e funcionários, igualmente espoliadora e além disso venal e corrompida. Este é o esquema da visão social e política de Gil Vicente. Todos os outros elementos que intervêm nos seus autos podem considerar-se episódicos ou complementares.“)*

diese auch die bestimmenden Voraussetzungen, dass er den Hof in seinen Stücken bewusst anspricht.[186]

So zeigen zum Beispiel seine *Autos der Kavaliere* das Abbild der typischen höfischen Adligen seiner Zeit. In dieser Art von Autos stehen seine realistischen und pöbelhaften Figuren im Gegensatz zu den Adeligen. Diese einfachen Figuren sind immer wieder in seinen anderen Werken zu finden.

Wie das möglich ist, dass GV solche Kritik am Hof und vor dem Adel persönlich ausüben konnte, kann nur durch den königlichen Schutz den GV genoss erklären. Saraiva spricht von GV als „*dependente do Rei*“[187] (Übers.: abhängig von dem König), was für ihn bestimmte Voraussetzungen bedeutete und seine politische Richtung auch beeinflusst hatte. Aus seinen Werken kann man die Sympathie des Autors für die Kriege in Übersee und seine Begeisterung für die Kreuzzüge herauslesen. Andererseits gibt es in seinen Werken eine überaus scharfe Kritik am Klerus. Saraiva meint, dass die vicentinische Satire voll von Doppeldeutigkeiten sind. Wir sehen GV die Adeligen gewaltsam angreifen und zur gleichen Zeit begeistert er sich über die typischen Ideen des gleichen Adels.[188]

Was aber für Saraiva an dem Werk von GV interessant ist, liegt in der Möglichkeit des weiten Blickwinkels, die uns seine Spiele anbieten. Seine Beobachtung der Realität unter verschiedenen Gesichtspunkten „ermöglicht eine Breite, Verschiedenartigkeit und relative Objektivität.“[189]

Nachstehend möchte ich noch einige „*tipos*“ des vicentinischen Theaters vorstellen:

8.1.1 „Negro“

[186] Saraiva, António José: Gil Vicente, Reflexo da Crise. História da cultura em Portugal. Vol. II. Lisboa: Gradiva, 2000. S. 185. („*Gil Vicente fala e observa da corte onde se encontra instalado e que lhe impõe dadas condições.“)*

[187] Ebda. S. 185.

[188] Ebda. S. 185. („*A sátira vicentina está cheia de duplicidades. Vêmo-lo atacar violentamente a nobreza, e ao mesmo tempo exalçar os ideias típicos da mesma nobreza*;…“)

[189] Ebda. S. 185. („*Isto possibilita a largueza, a diversidade e a relativa objectividade…“)*

GV hat als erster Dramatiker die Figur des „Negro“ entwickelt. P. Teyssier schreibt[190], dass während der Entdeckungsfahrten entlang der afrikanischen Westküste die portugiesischen Seeleute den ersten Kontakt mit Schwarzafrikanern hatten. Ab 1441 wurden sie immer häufiger nach Portugal geschafft, wo sie als Sklaven dienen mussten oder weiterverkauft wurden.
R. Köhler schreibt auch in seiner Dissertation:

> „*Besonders in Lissabon wurde die Gestalt des Negers bald zu einem vertrauten Anblick. Er fand daher auch sehr schnell Eingang in die portugiesische Literatur. Zum ersten Mal wurde diese Figur von Fernão da Silveira in 1455 verwendet, wobei er die komische Wirkung durch lingua de preto (Übers.: Sprache des Negers) erzielt. Weiter wurde diese Figur von Anrique da Mota durch eine kindliche Syntax, und Gebrauch der Verben im Infinitiv weiterentwickelt.(...*) *GV knüpft somit an eine in der portugiesischen Literatur vorhandene Tradition an, als er in der Frágoa d' Amor erstmalig auf der iberischen Halbinsel die Gestalt des Negers auf der Bühne als dramatische Figur in Erscheinung treten lässt.“*[191]

Weiters kommt die Figur des Negers in „*Nau d' Amores“* und „*Floresta de enganos“* vor.
Am besten wurde die Figur in „*Clérigo de Beira“* geschildert, wo der Neger den jungen naiven Bauernsohn beschwindelt und sich als der Klügere zeigt. Hier nimmt er eine verhältnismäßig bedeutende Rolle ein. Ein schwarzer Sklave zeigt sich hier als der Intelligentere, wobei er durchaus psychologisches Geschick beim Hintergehen des Bauernsohns an den Tag legt.

8.1.2 „*Diabo*“

[190] Teyssier, Paul: A língua de Gil Vicente. Lisboa: Dir. Ivo Castro. trans. Telmo Verdelho. Filologia Portuguesa. Imprensa Nacional. Casa da Moeda, 2005. S. 227.

[191] Köhler, Rudolf: Der Einfluss Gil Vicentes auf das spanische Theater des „Goldenen Zeitalters“. S. 201.

„Diabo“, oder der Teufel, in dem A. J. Saraiva ein klares Erbe des Mittelalters sieht, ist eine der lebhaftesten Persönlichkeiten im ganzen Werk GVs. Saraiva meint zum vicentinischen Teufel, dass es sich um eine Figur voll von Paradoxien handelt.[192] In „*Barca do Inferno*“ kommt der Teufel in der Rolle eines Richters vor, wobei dieser jede Person, die in dem Stück vorkommt, kennt. „Diabo“ ist hier derjenige, der die Seelen in die Hölle führt und tritt als eine überaus spöttische und ironische Figur auf. In anderen Autos haben Teufelsfiguren eine andere Rolle, wo sie mehr an „parvo“ erinnern. P. Teyssier[193] meint zur Figur des Diabo, dass sie in den Autos viel zahlreicher als die Engel vorkommt. Die Teufel sind pittoreske und burleske Persönlichkeiten. Ihre Präsenz erzeugt gleich die Atmosphäre der Farce.

8.1.3 „*Parvo*“

GV hat mehrere Werke geschrieben, in denen die Figur des „*parvo*“ (Übers.: der Trottel, was allerdings zu drastisch klingt und daher könnte man auch den Begriff „Esel“ oder „Einfaltspinsel“ hier als Übersetzung für den Parvo verwenden) vorkommt. So auch in den Stücken: „*Velho da Horta*“ (1512), „*Auto da Barca do Inferno*“ (1517), „*Frágua de Amor*“ (1524), „*Nau de Amores*“ (1527), „*Auto da Fama“* (1510) und „*Floresta de Enganos*“ (1536).
Das Wort „parvo“ stammt vom lateinischen *parvus* ab und steht in einer starken Verbindung mit der Natur und der Erde. Diese Figur hatte eine wichtige Rolle im europäischen Theater des Mittelalters.
Die Idee des „*parvo*“ kam zur iberischen Halbinsel durch die mittelalterlichen Farcen, die im französischen als *Sot* oder *Fou* bezeichnet werden. Nach M. J.

[192] Saraiva: Teatro de Gil Vicente. S. 18. (*„O Diabo vicentino é muitas vezes o instrumento do paradoxo: ele demonstra, defendendo-a, o absurdo da astrologia (Auto da Cananeia), ou, encarnando-a, a inanidade de uma concepção >realista< da vida (Auto da Alma).“)*

[193] Teyssier: Gil Vicente. O autor e a obra. S. 116. (*„..., os Diabos são muito mais numerosos nos autos do que os Anjos. São personagens pitorescas e burlescas. A sua presença suscita logo uma atmosfera de farsa.”)*

Palla[194] hatte diese Figur eine Hauptrolle im europäischen Theater des Mittelalters, namentlich in den Soties. Diese Stücke wurden in Frankreich im Zeitraum des Karnevals aufgeführt. Vor allem in Paris und in Rouen, beides Städte, wo die Märkte eine sehr wichtige Rolle spielten. Ein „parvo“ ist einfach, gutherzig, ohne irgendwelche Bosheit. Er durchwandert alle Situationen ohne Schaden. In „*Barca do Inferno*“ stellt er sich sogar dem Teufel ohne Probleme entgegen und beleidigt ihn. „Parvo“ gehört zu den wenigen, die nicht in die Hölle verdammt werden. Für seine Demut und seine wahrhaftigen Werte gelangt er bis zum Paradies. M. J. Palla[195] betont, dass es mehrere Typen von »parvo« gibt, je nachdem in welchen Stücken er wie vorkommt, denn er ist eine polyvalente Figur. Martin Angele[196] ist der Meinung, dass die Figur des „parvo“ GV geholfen hat, um sich hinter der Rolle des Hofnarren zu verstecken und um damit seine Kritiken durch Narrenfreiheit zu relativieren. Palla[197] bestätigt dies mit ihrer Charakterisierung des parvo, da er für sie ein komplett freies Wesen ist, das keine Autorität und keine Zensur akzeptiert. Er ist immer eine komische Figur und die Verrücktheiten und Beleidigungen, die er anstellt, führen immer zum Lachen (...).

8.1.4 „*Clero*“

[194] Palla, M. J.: O parvo e o mundo às avessas em Gil Viente. Algumas reflexões. In Temas Vicentinos. Lisboa: Ministério da educação, 1992. S.88. („*…papel primordial no teatro europeu da Idade Média, nomeadamente nas soties. Estas peças representavam-se em França por ocasião do Carnaval: em Paris e em Rouen, cidades onde as feiras tinham um papel muito revelante.*“)

[195] Ebda. S. 91. („*Há vários tipos de Parvo, consoante as peças em que participa: este é uma personagem polivalente.“)*

[196] Angele, Martin: Os Autos das Barcas. S. 8.

[197] Palla: O parvo e o mundo às avessas em Gil Viente. S.93. („*É um ser completamente livre, que não admite autoridade nem censura. É personagem sempre cómica e as injúrias e tolices que profere conduzem ao riso …*“)

Saraiva[198] weist darauf hin, dass allgemein betrachtet festgestellt werden kann, dass das prinzipielle Thema der vicentinischen Satire, das fast in allen Autos behandelt wird, der reguläre Klerus – gemeint ist hier der einfache Klerus - ist. Unter dem Klerus sind mehrere Figuren zu verstehen: Geistliche, Patres, Mönche, doch mitunter auch Päpste, können als Ziel der vicentinischen Satire in seinen Werken vorkommen. Man kann hier von einer eigenen Gattung sprechen: die vicentinisch-antiklerikale Satire[199]. Die in dieser Gattung enthaltene Kritik bezieht sich nicht nur auf die Mönche, sondern GV will auch den immer mehr sich verbreitenden Klerus und seine im Entstehen begriffene Dekadenz zum Ausdruck bringen. Eine der Figuren GVs sagt in einem Theaterstück: „*Somos mais frades que a terra.*“[200] (Übers.: „Es gibt mehr Mönche als Land.“) GV kritisiert vor allem den Unterschied zwischen der Lehre des Klerus und dessen Praktiken. Der Mönch kommt in den meisten Autos GVs vor. Es gibt fast kein Theaterstück, in dem er nicht auftreten würde.[201] Fast in allen Theaterstücken wird er unter dem gleichen Zeichen gezeigt: er ist lebensfreudig, lustig, singt und tanzt viel. Man bescheinigt ihm einen überaus schlechten Charakter. Oft ist er verliebt („*Auto dos Físicos*“), hat eine Geliebte („*Barca do Inferno“*) oder auch Kinder („*Clérigo da Beira“*). Durch die Figur des Mönches wird keine bestimmte Person kritisiert. GV will durch diese Figur nicht den Einzelnen, sondern die ganze Kirche tadeln.

8.2 Die Sprache im vicentinischen Theater

Die Sprache, die GV verwendet, ist überaus facettenreich. Dies ist darauf zurückzuführen, dass in seinen Theaterstücken eine sehr variantenreiche Skala aus verschiedensten Gesellschaftsklassen, die es in Portugal in dieser Epoche

---

[198] Saraiva: História da literatura Portuguesa. S. 186. (*„Globalmente, verificamos que o objecto principal da sátira vicentina, tratado em quase todos os autos, é o clero regular.“)*

[199] Saraiva: História da literatura Portuguesa. S. 186.

[200] Ebda. S. 186.

[201] Saraiva: Teatro de Gil Vicente. S. 17. *(„O tipo mais frequentemente e duramente satirizado é o clérigo: quase não há peça em que ele não apareça como alegre gozador da vida.“)*

gab, auftreten: Ärzte, Richter, Bauern, Afrikaner, Zigeuner, usw. Daher hat jeder auch seine sprachlichen Eigenheiten.

Dazu merkt der Linguist Paul Teyssier an, dass GV manchmal die Aussprache zwischen den Personen wechselt und somit auch die verschidenen Persönlichkeiten und ihr herkömmliches Milieu vertauscht.[202]

Es ist zu beachten, das GV in seiner Spontaneität wenig kritisch war. Er verwendete in seinem Werk viele Varianten von verschiedenen Sprachen und Dialekten. Diese wurden durch den Autor noch zusätzlich und absichtlich bereichert. Es können die gleichen Worte vorkommen, die einmal in ihrer archaischen Form und ein anderes Mal in moderner Form verwendet werden. Einmal gibt es ein Wort in seiner populären Version und ein anderes Mal konnte das gleiche Wort in höfischer Form verwendet werden. Einige Figuren sprachen Portugiesisch, andere Spanisch und mitunter sogar eine Mischung aus beiden Sprachen. In manchen seiner Werke ließ er sogar Zigeunerinnen mit andalusischem Akzent sprechen oder den Negro mit dem von GV erdachten künstlichen Dialekt auftreten. Den Geistlichen lässt er absichtlich ein fehlerhaftes Latein sprechen. Er wagt es sogar in einem Stück, die Kindersprache nachzuahmen, was in der Literatur und im Theater eine Novität darstellte. Zu GVs Jonglieren mit der Sprache meint A. J. Saraiva,[203] dass die Wörter des vicentinischen Wortschatzes mit seinen Varianten sehr zahlreich sind. Er weist eine wahrhaftige Palette von expressiven Deklinationen der verschiedenen sozialen Schichten, Regionen und mentalen Typen auf.

Die Hauptcharakteristik der Sprache der Persönlichkeiten GVs ist, dass sie den Wortschatz ganz natürlich und selbsverständlich verwenden, als würde dieser ihrer sozialen Stellung entsprechen. Als ob dies nicht schon genug wäre, ging GV noch weiter. Er verwendete Aphorismen, populäre Sagen, traditionelle und folkloristische Zusammenhänge oder Verse von Liedern, die er in sein Theater

---

[202] Mehr in: Teyssier, Paul: La langue de Gil Vicente. Paris: 1959., oder Ders.: A língua de Gil Vicente. Lisboa: Dir. Ivo Castro. trans. Telmo Verdelho. Filologia Portuguesa. Imprensa Nacional. Casa da Moeda, 2005.

[203] Saraiva: Teatro de Gil Vicente. S. 20. (*„Numerosas palavras do vocabulário vicentino, com as suas variantes, podem dizer-se verdadeiros leques de declinações expressivas de camadas sociais, de regiões e de tipos mentais.")*

hineinverarbeitete. Diese Mischung stellt, nach Saraiva[204], einen Kristallisationspunkt eines lebendigen und suggestiven Ausdrucks der iberischen Folklore dar und gibt die poetische Weltanschauung, die zu charakterisieren versucht wird, wider.

9 Publikationen zu Gil Vicente

Aufgrund der so unruhigen Zeit, in der GV gelebt und gewirkt hat, ist es verständlich, dass sein Werk nicht in seiner Originalform und daher mit mehreren Mängeln überliefert wurde. Óscar de Pratt hat sogar die erste Ausgabe der *Copilaçam* (von 1562) als den am meisten verstümmelten literarischen Text des XVI. Jhd. bezeichnet. Auch die Studien von Israel Salvator Révah zeigen, dass die Herausgabe, der sogenannten „Originalversion", nichts Glaubwürdiges an sich hat. Saraiva[205] schließt sich derselben Meinung an und sagt, dass die erste Ausgabe von GVs Werken unpräzis und unkomplett ist. Sie stimmt weder mit den ursprünglichen Bezeichnungen von manchen Autos noch mit dem Kriterium der Klassifizierung, die durch den Autor selbst einige Jahre davor gemacht wurde, überein. Es ist jedoch die einzige Quelle über das Werk GVs, die heute existiert und wird deswegen auch als Primärliteratur immer wieder benutzt.

Es wurden nachträglich vier neue Werke gefunden, die GV zugeschrieben werden. Die Authentizität dieser vier Werke, die nach I. S. Révah die Originalwerke von GV sein sollen, ist jedoch nicht belegbar, daher kann eine weitere Beschäftigung mit diesem Thema in vorliegender Arbeit nicht verfolgt werden.

---

[204] Saraiva: Teatro de Gil Vicente. S. 20. („*…expressão viva e sugestiva daquela cristalização do folclore peninsular e daquela mundividência poética que tentamos caracterizar.")*

[205] Saraiva, António José: Gil Vicente e o fim do teatro medieval. Lisboa: Bertrand. III. Aufl., 1981. S. 89. („*Primeira edição completa das suas obras, é inexacta, incompleta, e está em desacordo com as primitivas designações de alguns dos autos e ainda com o critério de classificação seguido pelo próprio autor alguns anos atrás.*")

Aus eigener Initiative heraus hat GV zu Lebzeiten nur einige Werke publiziert. Nach Mendes[206] sollen von GVs Autos mehrere Auflagen in Form von „folhetos de cordel“ (Flugschriften) für die Verbreitung in den Volksschichten gemacht worden sein, aber erst nachdem sie zuvor am Königshof aufgeführt wurden. 1562 wurden sowohl die „folhetos de cordel“ als auch die „folhas volantes“ (Flugblätter) in einer Kollektion gesammelt, für die GV einen Prolog verfaßte.

Der Sohn GVs, Luís Vicente, hat die Werke ungefähr 25 Jahre nach dem Tod seines Vaters in der „*Compilaçam de todalas obras de Gil Vicente*“ (Übers.: Kompilation des Gesamtswerkes Gil Vicente) zusammengestellt. Das Werk GVs wurde dann nicht so aufbewahrt, wie es der Originalzusammenstellung von GV entspricht, da es von seinem Sohn Luís nachträglich korrigiert und verändert wurde. Wie weit diese Korrekturen gegangen sind, lässt sich nicht nachvollziehen und bleibt daher ungeklärt.

Im Jahr 1582 wurde die zweite Ausgabe der *Copilaçam* veröffentlicht, in der viele Passagen durch die Inquisition stark eingeschränkt wurden. Es waren vor allem diejenigen Werke, die in einem reformierenden Ton von Hexereien, Antiklerus oder einer Kritik an Rom gehandelt haben. Auch diejenigen Passagen, die nur begonnen wurden, um Skandal darzustellen sind gekürzt worden.[207]

Erst 1834 erschien auf Initiative von Barreto Feio und J. Monteiro eine Neuauflage des Original-*Copilaçam,* in Mamburg, Deutschland, zum ersten Mal. Die Faksimile-Version des *Copilaçam* wurde in Lissabon in 1928[208] herausgegeben.

In dieser Zeit erfolgten noch weitere Veröffentlichungen u.a.:

Carolina Michaëlis de Vasconcelos und Teófilo Braga: *Geschichte der portugiesischen Literatur* in: Grundriss der Romanischen Philologie, (Straßburg 1897). Teófilo Braga: *Gil Vicente e as origens do theatro nacional* in: História da litteratura portugueza, VIII, (Porto 1898), A escola de Gil Vicente e

[206] Vgl. Mendes, João: Gil Vicente. In: Literatura I. S.158.

[207] Vgl. Saraiva, A. J.: História da Cultura em Portugal. Lisboa: Vol. II.; 1955. In: Mendes, João: Gil Vicente. Literatura I. S. 159.

[208] Vicente, Gil: Obras completas de Gil Vicente. reimpressão fac-similada da edição de 1562. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1928.

desenvolvimento do theatro nacional, (Porto 1898) und M. Menéndez Pelayo: *Antología de poetas líricos castellanos* (Madrid 1898).

Es handelt sich hier um einige fundamentale Studien, die sich mit dem komplexen Werk und der Person GVs zum ersten Mal intensiver beschäftigen. Während Braga GVs Verhältnis nur zur portugiesischen Bühne schildert, ordnen ihn die zwei Autoren M. de Vasconcelos und Menéndez Pelayo in die hispanische Tradition ein. Pelayo beschreibt dabei gleichzeitig den anfänglichen Einfluß der spanischen Dramatik, insbesondere von Juan del Encina, auf GVs frühes Schaffen.

Der erhellendste Forschungsbericht über GV und seinem Werk, das auch einen weiten Einblick in den historischen Hintergrund gibt, ist die Untersuchung von Anselmo Braampcamp Freire[209]: Außerdem sind an dieser Stelle auch C. Michaëlis de Vasconcelos: *Notas Vicentinas V*, (2. Aufl., Lisboa 1949) sowie Óscar de Pratt: Gil Vicente, Notas e comentários, (Lisboa 1931) zu erwähnen. Diese Autoren behandeln allgemeine Probleme, die den Autor und sein Werk betreffen. Mit Fragen der Textüberlieferung beschäftigen sich Stephen Reckert in: *Espírito e Letra de Gil Vicente* (Lissabon 1983) und I. S. Révah: *Recherches sur les oeuvres de Gil Vicente*, (2 Bde., Lisbonne 1951 u. 1955), während Paul Teyssier in: *La langue de Gil Vicente*, (Paris 1959) die vicentinische Sprache analysiert. GVs Ideen und sein Verhältnis zum Mittelalter und zur Renaissance beschreiben A. E. Beau: Gil Vicente: *O aspecto medieval e renascentista da sua obra* (Coimbra 1959) und A. J. Saraiva in: *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*, (2. Aufl., Lisboa 1965, 1. Aufl., 1942) und in História da cultura em Portugal, II. (Lisboa 1953)[210].

[209] Vida e obras de Gil Vicente. Trovador, mestre de Balança. Porto: 1919., Lisboa: 2. Aufl. 1944.

[210] Vgl. Köhler, Rudolf: Der Einfluss Gil Vicentes auf das Spanische Theater des „Goldenen Zeitalters". S. 2-3.

10 Zur Rezeptionsgeschichte

GVs Werk ist im XVII. und XVIII. Jahrhundert in Vergessenheit geraten und wurde im XIX. Jahrhundert neu entdeckt. Was die Ursache für diese lange Pause ist, konnte in vorliegender Arbeit nicht geklärt werden. Saraiva[211] gibt an, dass GV einer der größten Autoren des XVI. Jhds. ist, der nicht im XVII. Jhd. neu editiert wurde und das in einer Epoche, in der auf den portugiesischen Bühnen aus Mangel an nationalen Originalwerken, zahlreiche spanische Komödien aufgeführt wurden. Saraiva meint weiter, dass die Zensur das verlorene Interesse am Werk GVs in den nächsten Jahrhunderten verursacht hat und deswegen ist „Gil Vicente für das portugiesische Theater verloren gegangen.“[212]

GV war selbst voll von Kontrasten und schrieb entsprechend seine Stücke. Er war ein überaus kulturell gebildeter und gelehrter Mann, was aus seinen Werken herauszulesen ist. Aber anderseits, und widersprüchlich zugleich, war er sehr spontan und burlesk in seinem Schaffen. Mendes [213] erkennt in GVs Werken Werte einer „escala caseira“ (hausbackenen oder bodenständigen Skala), die den Eindruck erweckt, als ob der Autor unfähig wäre, sich längere Zeit in einem höheren Niveau zu etablieren.

Zur Einordnung GVs als einen entweder mittelalterlichen oder mehr der Renaissance zugehörenden Dramatiker, meint J. N. Alçada[214]: GV als ein Mann seiner Zeit, die auch die unsere ist, bildet ein Bindeglied zwischen dem dramatischen Ausdruck und der menschlichen Aktivität im allgemeinen. Er konstruiert und visualisiert das Leben der Gesellschaft durch jede Gruppe und verleiht ihr eine Demonstration der eigenen Existenz.

---

[211] Saraiva: A inquisição Portuguesa. S. 98. („*O facto é que Gil Vicente é um dos raros grandes autores quinhentistas que não são reeditados no século XVII, e isto numa época em que se representavam nos palcos portugueses numerosas comédias espanholas, por falta de originais nacionais*.“)

[212] Ebda. S. 103. („*Gil Vicente perdeu-se para o teatro português*.“)

[213] J. Mendes: Gil Vicente; Literatura Portuguesa I, Lisboa S. 166. („*„...transpondo os valores a uma escala caseira, como se fosse incapaz de se manter muito tempo em níveis de muita altura.“)*

[214] Alçada, João Nuno: Temas Vicentinos. Lisboa: Ministério da educação, 1992. S. 17. („*GV dramaturgo da Idade Média ou do Renascimento? Melhor GV homem do seu tempo, que é também o nosso, constituindo um elo entre a expressão dramática e a actividade humana em geral, visualizando a vida da sociedade através de cada grupo e dando-lhe o espectáculo da sua própria existência.“)*

Saraiva spricht von der poetischen Welt von GV als der reichsten in der portugiesischen Literatur.[215] Reis Brasil meint, dass Vicentes Theatertechnik für ihre Zeit überaus modern ist und dass GV von einer großen Bedeutung für die Weltliteratur ist. Für Brasil gilt[216]: Gil Vicente ist der Schöpfer des portugiesischen Theaters; Gil Vicente ist der Schöpfer des iberischen Theaters; Gil Vicente ist der Schöpfer des modernen europäischen und des Welttheaters (...). Das ganze Theater von heute lebt noch, oder zumindest teilweise, unter dem Eindruck von Meister Gil.

Resümee

Gil Vicente gehört leider heutzutage noch immer zu den unbekannten Dramatikern. Auch in seinem Geburtsland Portugal ist sein Werk nur eingeschränkt bekannt. Als sein bekanntestes Stück gilt „*Auto das Barcas*“, das in den Schulen Portugals gelehrt und auch in den heimischen Theatern meistens als einziges Aufführungswerk präsentiert wird. Nach Meinung der Verfasserin vorliegender Arbeit ist es bedauerlich, dass keines der Werke aus Gil Vicentes Oeuvre in der heutigen Zeit bearbeitet wird und auf der Bühne seine Präsenz findet. Was GV dem heutigen Leser sagen kann, formuliert am besten Waldron:

> *„Vicente makes greater demands on his modern readers than most authors; the main essentials for an understanding of his work are a sense of humour and lack of critical preconceptions.“* [217]

---

[215] Saraiva: Teatro de Gil Vicente. S. 18. („*O mundo poético de Gil Vicente é o mais rico da nossa literatura.“)*

[216] Brasil, Reis: Gil Vicente e o teatro moderno. Tentativa de esquematização da obra vicentina. Lissabon: 1965. In: Angele, Martin: Os Autos das Barcas. S. 166. („*Gil Vicente é o criador do teatro português; Gil Vicente é o criador do teatro peninsular; Gil Vicente é o criador do teatro moderno europeu e mundial (...). Todo o teatro de hoje vive ainda, ao menos parcialmente, sob o signo de Mestre Gil.“)*

[217] Waldron, T. P.: Gil Vicente. Tragicomédia de Amadis de Gaula. S. 15.

Ich meine, dass das Theater GVs dem heutigen Theater viel näher steht, als man denken könnte, weil dieser Autor dem heutigen Publikum noch immer viel zu sagen hat. Und das auch über die Grenzen Portugals hinaus. Die Differenz zwischen den „*exploradores*“ (Ausbeuter) und „*explorados*“[218] (Ausgebeutete), die GV in fast jedem seiner Werke andeutet, gibt es in der heutigen Gesellschaft noch immer. Und die Satire, die aus dieser Ambivalenz erfolgen kann, lässt sich fast ohne Einschränkung auf unsere modernen Zeiten übertragen, indem man GVs Werke zeitgenössich adaptiert und interpretiert. GVs stärkste Waffe ist der Humor[219], der keine Grenzen kennt und der als eine internationale Sprache angesehen werden kann.

Das Ergebnis meiner Auseinandersetzung mit diesem äußerst aussagekräftigen Autor soll zu einer besseren Kenntnis dieses portugiesischen Dramatikers Autors beitragen. Aus diesen Gründen heraus hoffe ich, dass in Zukunft Gil Vicentes Werken und Wirken einer heutigen Sichtweise zugeführt wird und in aktuellen Bühneninszenierungen Eingang findet.

---

[218] Rebello, Luíz Francisco: História do teatro Português. Lisboa: Portugália Editora, 1969. S. 43. (*„…imagem da luta de classes numa humanidade dividida em exploradores e explorados,…“)*

[219] Angele, Martin: Os Autos das Barcas. S. 167. Angele beschreibt, dass der Humor GV als ein „*ständiger Antrieb und als Grundhaltung diente. Es ist ein Humor, der immer wieder auf Ausnutzung sprachlicher Möglichkeiten basiert*.“

ANHANG

Der Brief von Girolamo Aleandro

Vom 26. 12. 1531 in der Originalsprache Italienisch:
(Dieses Manuskript liegt im Archiv des Vatikans.)

Fussimo invitati il di di Santo Thomaso, il Reverendissimo Legato, io et gli precipui Oratori di Principi, insieme con gli primi Consiglieri Caesarei et infiniti altri Baroni et Nobili di questa Corte, ad un banchetto presbeos tes Lusitanias, il qual dia ton prototokon tou basileos autou ha fatto feste inaudite primo a Cesar et alla Regina sorella et poi a noi, dove fu recitata presente mundo una comedia iberisti kai lusitanisti di una mala sorte, che sotto nome di un Jubileo d'amor era manifesta satyra contra di Roma, sempre nominando apertamente ogni cosa: che da Roma et dal Papa non veniva se non vendition di Indulgentie, et chi non dava danari, non solo non era absoluto, ma excomunicato da bel nuovo, et cossi comminció et perseveró et finì la comedia. Et era uno principal che parlava, vestito cum un rocchetto da Vescovo, et fingeasi Vescovo et havea una baretta cardinalesca in testa, havuta da casa dil Reverendissimo Legato, datali peró senza che gli nostri sapessero per che fine. Et era tanto il riso di tutti, che parea tutto il mondo jubilasse; a me veramente crepava il cuore parendomi esser in meggia Saxonia, ad udir Luther, over esser nelle pene dil sacco di Roma; et non potei far che sumissa voce non ne facesse un cegno di querela cum Bari che mi sedea presso: et dopoi etiamdio l'ho detto a alcuni di precipui, con bel modo, che questi non son atti da far in luogo di christiani, et tanto meno nella corte d'un tanto et tam virtuoso et catholico Imperator, qual certo só l'havrá per male, et maxime procedendo tal desordine da una natione la qual tenemo per propugnatrice di la fede. Mi é stato resposto che certo

non é cosa fatta hora, ma comedia d'altri tempi, di la qual per non avere altre, si sono serviti; resposi che quomodocumque era cosa brutta, et se mai a tempo niuno al presente scandalosissima et fuor d'ogni proposito et ragione: vedi V.S. come va il Seculo. Ben pregola che tenghi occulte queste mie accioché non incorrensse appresso costoro in nome di humo chi mette al ponto; il che certo peró non faccio, ma besogna pur advertire Nostro Signore di quello che passa che forsi Sua Santità ne fará qualche paterna admonitione (…)[220]

[220] Aleandro, Girolamo: Aleander Sangae. Bruxell. XXVI Decemb. 1531. Hugo Laemmer (Hrsg.) 1861. Monumenta Vaticana. In: Cardeira, Esperança: Jubileu. Lisboa: Vicente. Colecção dirigida por Osório Mateus. Quimera, 1993. e-book 2005. S. 8.

Die Fragmente des lateinischen Gedichtes von André de Resende

Über die Festlichkeiten in Belgien: *„Genethliacon Principis Lusitani, ut in Gallia Belgica celebratum est, a viro chlariss, D. Petro Mascaregna, regio legato“* (1533)

(…)
Inducunt Satyrithyasos, et carmina Baccho
Sileni exulalant. madidoque Mymallones ore,
Evoe Bacche, Evoe, clamant, titubanteque terram
Ter pede, ter quatiunt thyrsis, et vina reposcunt.

(…)
Gillo Vincentius poeta comicus
cunctorum heinc acta est magno comoedia plausu,
quam Lusitana Gillo auctor, et actor, in aula
egerat ante, dicax, atque inter vera facetus.
Gillo, iocis levibus doctus perstringere mores.
qui si non lingua componeret omnia vulgi,
et potius Latia, non Graecia docta Menandrum
ante suum ferret, nec tam Romana theatra,
plautinosve saleis, lepidi vel scripta Terenti
iactarent. Tanto nam Gillo praeiret utrisque,
quanto illi reliquis, inter qui pulpita rore
oblita Corycio, digitum meruere faventem.
(…)[221]

[221] Resende, André de: Genethliacon Principis Lusitani, ut in Gallia Belgica celebratum est, a viro clariss. D. Petro Mascaregna, regio legato. Bolonha: 1533., In: Colecção dirigida por Osório Mateus. Lisboa: Quimera, 1993. e-book 2005. S. 9.

Jahr	Name in Portugiesisch	Deutscher Titel	Gattung
1502	*Auto da Visitação* oder *Monólogo do Vaquiero*	Auto des Heimsuchens oder Monolog des Rinderhirten	Religiöses Werk
1502	Auto Pastoril Castelhano	Kastilisches Auto-Pastorale	Religiöses Werk
1503	*Auto dos Reis Magos*	Auto der heiligen drei Könige	Religiöses Werk
1504	*Auto de São Martinho*	Auto des heiligen Martins	Religiöses Werk
1505-1515?	*Quem Tem Farelos*?	Wer hat Kleie?	Farce
1506?	*Sermão perante a Rainha Dona Leonor*	Abendvorstellung vor der Königin Dona Leonor	Religiöses Werk
1509?	*Auto da Sibila Cassandra*	Auto der Sibila Cassandra	Religiöses Werk
1508-1518?	*Auto da Alma*	Auto der Seele	Religiöses Werk
1509	*Auto da Índia*	Auto Indiens	Farce
1510	*Auto da Fé*	Auto vom Glauben	Religiöses Werk
1511?	*Auto dos Quatro Tempos*	Auto der vier Jahreszeiten	Religiöses Werk
1511? 1527?	*Auto das Fadas*	Auto der Feen	Farce
1512	*Auto do Velho da Horta*	Auto des alten Gemüsegärtners	Farce
1513? 1514?	*Exortação da Guerra*	Aufruf des Krieges	Tragikomödie
1514	*Comédia do Viúv*o	Komödie von dem Witwer	Komödie
1515-1516?	*Auto da Fama*	Auto des Ruhmes	Farce
1515	*Auto da Festa*	Auto der Feier	Farce
1517	*Auto da Barca do Inferno*	Auto der Barke der Hölle	Religiöses Werk
1518	*Auto da Barca do Purgatório*	Auto der Barke des Fegefeuers	Religiöses Werk
1518	*Auto da Barca da Glória*	Auto der Barke der Seligkeit	Religiöses Werk
1521	*Comédia de Rubena*	Komödie von Rubena	Komödie
1521	*Cortes de Júpiter*	Jupiters Hof	Tragikomödie
1521?	*Auto das Ciganas*	Auto der Zigeunerinnen	Farce
1522	*Pranto de Maria Parda*	Das Maria Pardas Weinen	Komödie
1522?	**Dom Duardos**	**Dom Duardos**	**Tragikomödie**
1523	*Farsa de Inês Pereira*	Farce der Inês Pereira	Farce
1523	*Auto Pastoril Português*	Portugiesisches Auto-Pastorale	Religiöses Werk
1524?	***Auto dos Físicos***	**Das Auto der Ärzte**	**Farce**
1524?	*Frágua de Amor*	Fabrik der Liebe	Tragikomödie

1525?	*Farsa do Juíz da Beira*	Farce vom Richter aus Beira	Farce
1526	*Farsa do Templo de Apolo*	Farce des Tempel Apollos	Tragikomödie
1526? 1527?	*Breve Sumário da História de Deus*	Kurze Zusammenfassung der Gottesgeschichte	Religiöses Werk
1527?	*Auto da Festa*	Das Auto der Feier	Farce
1527	*Auto da Ressurreição*	Das Auto der Auferstehung	Religiöses Werk
1527	*Comédia sobre a Divisa da Cidade de Coimbra*	Komödie der Devisen aus Stadt Coimbra	Komödie
1527	*Nau de Amores*	Schiff der Liebe	Tragikomödie
1527	*Tragicomédia Pastoril da Serra da Estrela*	Schäfers - Tragikomödie aus Serra da Estrela	Tragikomödie
1527	*Farsa dos Almocreves*	Farce von Tiertreibern	Farce
1528?	*Auto da Feira*	Auto des Marktes	Religiöses Werk
1529?	***Farsa do Clérigo da Beira***	**Der Geistliche aus Beira**	**Farce**
1529?	*Triunfo do Inverno e Triunfo do Verão*	Triumph des Winters und Triumph des Sommers	Tragikomödie
1531	***Jubileu de Amores***	**Feier der Liebe**	**Komödie**
1532	***Auto da Lusitânia***	**Auto der Lusitanie**	Farce
1523? 1533?	*Auto de Amadis de Gaula*	Auto des Amadis de Gaula	Tragikomödie
1533	*Romagem dos Agravados*	Wallfahrt/Kirchweih der Geschädigten	Tragikomödie
1534	*Auto da Cananeia*	Kanaanein-Auto	Religiöses Werk
1534?	*Auto de Mofina Mendes oder Mistérios da Virgem*	Auto der Mofina Mendes oder Die Mysterien der Jungfrau	Religiöses Werk
1536	Floresta de Enganos	Wald der Täuschungen	Komödie

Biographie GVs im historischen und kulturellen Kontext:

1465 das angebliche Geburtsjahr GVs

1466 vermutliches Geburtsjahr von Erasmus von Rotterdam

1469 Geburt von Juan del Encina

1471 Geburt von Albrecht Dürer
Geburt von Michelangelo Carvaggio
Eroberung Tangers durch die Portugiesen

1478 Errichtung der Inquisition in Spanien
Geburt von Thomas Morus

1479 „Frieden von Alcáçovas“, Portugal muss auf alle Ansprüche auf den kastilischen Thron verzichten

1481 Tod von Dom Afonso V, auf den Thron steigt Dom João II

1482 Expansion des portugiesischen Handels mit Sklaven, Gold und Gewürzen
Geburt von Martin Luther

1483 Kämpfe zwischen Dom João II und dem Adel, Exekution von Duque de Bragança in Évora

1484 Dona Leonor, Frau von D. João II, gründet das Hospital von Caldas da Rainha
GV heiratet Branca Bezerra
Diogo Cão führt die erste Fahrt nach Süden von Guiné durch

1487 Bartolomeu Dias erreicht „Cabo das Tormentas“ (Kap der Ängste) in Südafrika, diese wird dann von D. João II an „Cabo de Boa Esperança“ (Kap der guten Hoffnung) umgenannt

1489 das erste Buch wird in Lissabon gedruckt

1490 Heirat von Prinz D. Afonso, Thronerbe, mit D. Isabel, Tochter der Katholischen Könige von Spanien

1491 unglücklicher Tod von Prinz D. Afonso
Geburt von Henry VIII aus England

1492 D. João II nimmt die ausgewiesene Juden aus Spanien in Portugal auf

Christoph Kolumbus entdeckt Amerika im Auftrag der katholischen Könige Spaniens, wobei er vorher von Dom João II abgewiesen wurde

die Katholischen Könige vertreiben die Juden aus Spanien

1493 Vereinheitlichung Österreichs durch Kaiser Maximilian I

1494 Tratado de Tordesilhas“, Vertrag, nach dem die ganze Welt in zwei Hemisphären unterteilt wurde, wobei eine Hälfte den Portugiesen und die andere den Spaniern gehörte

1495 Tod von D. João II, auf den Thron steigt D. Manuel I

1496 D. Manuel gibt einen Befehl zur Ausweisung aller Juden, die nicht zum Christentum konvertieren

1497 es wird der Seeweg nach Indien durch Vasco da Gama gefunden

1499 Dom Manuel fügt zu seinen Titeln „Herr der Eroberung, der Seefahrt und des Handels in Äthiopien, Arabien, Persien und Indien“[222] zu

1500 die offizielle Entdeckung Brasiliens durch Pedro Álvares Cabral

1502 die erste Vorstellung von GV, „*Monólogo do Vaqueiro“* oder „*Auto da Visitação“*, zu der Geburt des Prinzen D. João, dem zukünftigen D. João III, aufgeführt

Anfang der Konstruktion von Mosteiro dos Jerónimos (Hieronymitenkloster in Belém)

1504 Gründung von „Estado da Índia“

Epidemie in Lissabon

/06 Pogrome gegen die Neuen Christen (die konvertierten Juden) in Lissabon

1506 Goldschmied GV vollendet Custódia de Belém (die Monstranz aus Belém)

1510 die Besetzung von Goa durch Afonso de Albuquerque

1511 bekommt Dramatiker GV von Camâra de Lisboa für eine unbekannte Repräsentation am „diea des Corpo de Deus“ 5070 réis, und wird zum „vassalo de El-Rei“ (Übers: Vasall des Königs)[223]

[222] "Senhor da conquista, navegação e comércio de Etiópia, Arábia, Pérsia e India“

Eroberung von Malakka in Malaysia

1512 gehört Goldschmied GV der „Casa dos Vinte e Quatro“ als Vertreter der Goldschmiede an

„Ordenações Manuelinas“ – die ersten Anordnungen Dom Manuels

1513 wurde Goldschmied GV zum „Mestre da Balança“ (Direktor der Münze) durch die Casa da Moeda ernannt und wird durch die Meister zum Repräsentant gewählt

die Eroberung Timors durch die Portugiesen

Besuch Dom Manuels I bei Papst Leo X

1514 Tod von Branca Bezerra, der ersten Frau GVs

Konstruktion von Torre de Belém (Tor von Belém)

1515 Eroberung von Hormuz (Oman) durch die Portugiesen

1517 Tod von Dona Maria, zweite Frau von D. Manuel

GV heiratet zum zweiten Mal, Melícia Rodrigues

1518 dritte Heirat von D. Manuel mit Dona Leonor

1519 Tod von Leonardo da Vinci

Tod von Kaiser Maximilian I, sein Nachfolger ist Karl V

Fernão Magalhães macht als Erster eine Seefahrt um die Welt

1520 führt GV die Feste des Einstiegs von Dona Leonor

Exkommunikation Martin Luthers durch Papst Leo X

1521 Tod von D. Manuel, es beginnt die Herrschaft von D. João III

1522 Hungersnot in Lissabon

1524 es wird eine Leibrente von 12 000 réis von Dom João III an GV verliehen, diese wird später noch mehrmals erhöht

Luís Vaz de Camões schreibt das Nationalepos: „*Os Lusíadas*“

1525 Heirat von Dom João III mit Dona Catarina

Tod von Dona Leonor, der Witwe von Dom João II

angebliches Geburtsdatum von Luís Vaz de Camões

1526 Heirat von Carlos V mit Prinzessin Isabel aus Portugal

1527 Pest in Portugal

---

[223] Miguel, António Dias: Entremezes e representações na procissão do Corpo de Deus no reinado de D. Manuel. Colóquio. Fasc. 43., 1967. S. 65. In: Mendes, João: Gil Vicente. Literatura Portuguesa I. S. 157.

1530 Erdbeben in Lissabon und in der Nähe Lissabons
die Unterteilung des brasilianischen Territoriums in sogenannte „capitanias“

1531 D. João III beantragt beim Papst die Errichtung der Inquisition in Portugal

1531 zugunsten der Neuen Christen tritt GV gegen die Franziskaner von Santarém ein, an die er eine Rede richtet, und von diesem Ereignis einen Brief an D. João III schreibt

1532 Geburt des Prinzen Dom Manuel, Sohn von Dom João III
es wird die erste dauerhafte Siedlung in Brasilien durch die Portugiesen gegründet

1535 Karl V erobert Tunis

1536 Errichtung der Inquisition in Portugal
das angebliche Jahr des Todes von GV

1537 Kardinal Dom Henrique wurde zu dem ersten Generalinquisitor

1539 die ersten verbotenen Bücher in portugiesischer Sprache

1540 Ankunft der Jesuiten in Portugal

1549 Gründung der ersten Hauptstädte Brasiliens - Salvador da Bahia

1562 trotz der Inquisition wurde:
“*Copilaçam de todalas obras de Gil Vicente*” publiziert

1586 die zweite Auflage der *Copilaçam* wird publiziert

Die Dynastie von Avis[224] (1385-1580)

Herrscher	Regierungszeit	Beiname	Gattin
João I	1385-1433	***O da Boa Memória*** (Der Guten Gedächtnis; der Verteidiger)	Filipa de Lencastre
Duarte I	1433-1438	***O Rei-Filósof*** (Der Philosophenkönig)	Leonor, Infantin Aragoniens
Afonso V	1438-1481	***O Africano*** (Der Afrikaner)	Isabel, Infantin Portugals Joana aus Kastilien
João II	1481-1495	***O Príncipe Perfeito*** (Der Vollkommene)	Leonor, Infantin Portugals
Manuel I	1495-1521	***O Venturoso*** (Der Glückliche)	Isabel aus Aragonien Maria aus Aragonien Leonor aus Österreich
João III	1521-1557	***O Piedoso*** (Der Fromme)	Catarina aus Österreich, die Infantin Spaniens
Sebastião	1557-1578	***O Desejado*** (Der Erwünschte)	-
Henrique	1578-1580	***O Cardeal-Rei*** (Der Kardinalkönig)	-
António	1580	***O Prior do Crato*** (Der Gegenkönig)	

[224] wird auch „Zweite Dynastie“ oder „Dinastia Joanina“ (Übers.: Johannesische Dynastie) genannt

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Aleandro, Girolamo: (1531) Aleander Sangae. Bruxell. XXVI Decemb.; Hugo Laemmer (Hrsg.). 1861 Monumenta Vaticana. In: Cardeira, Esperança: Jubileu. Lisboa: Vicente. Colecção dirigida por Osório Mateus. Quimera, 1993. e-book 2005.

Resende, André de: (1533) Genethliacon Principis Lusitani, ut in Gallia Belgica celebratum est, a viro clariss. D. Petro Mascaregna, regio legato. Bolonha. Joannes Baptista Phaellus; Fidelino de Figueiredo (Hrsg.) Lisboa: 1987. (edição fac-similada) In: Cardeira, Esperança: Jubileu. Vicente. Lisboa: Colecção dirigida por Osório Mateus. Quimera, 1993. e-book 2005.

Teatro de Gil Vicente. Apresentação e leitura de António José Saraiva. Lisboa: Edição revista Dinalivro, 1988.

Vicente, Gil: Obras completas de Gil Vicente. Reimpressão fac-similada da edição de 1562. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1928.

Vicente, Gil: Obras Completas. Com prefácio e notas do Prof. Marquês Braga. Lisboa: Colecção de Clássicos Sá da Costa. 6 Bände, 1974.

Sekundärliteratur

„Auto da Lusitânia“ seguido de „Triunfo do Inverno“. Prefácio de Joaquim Cardoso Martins. Lisboa: Hugin, 2003.

Breve história da literatura portuguesa. Lisboa: Colecção Universal. Texto Editora, 1999.

„Carta que Gil Vicente mandou de Santarém a El-Rei D. João III, estando sua Alteza em Palmela, sobre o tremor da terra que foi a 26 de janeiro de 1531“ seguida de „A origem e estabelecimento da Inquisição em Portugal“. por Alexandre Herculano. Lisboa: Frenesí, 2005.

História e antologia da literatura portuguesa XI. Obras de Gil Vicente. Coord. Isabel Allegro de Magalhães. Lisboa: Fundação Calouste Culbenkian. Serviço de Bibliotecas e Apio a Leitura, 1999.

História da literatura portuguesa. Renascimento e Maneirismo. Gil Vicente por José Augusto Cardoso Bernardes. Vol. II. Lisboa: Publicações Alfa, 2001.

Historia de la literatura espanola. II. Renacimiento y Barroco. Coord. Jesús Menéndez Peláez. Madrid: Everest, 2005.

Abreu, Graça: Lusitânia. Vicente. Lisboa: Colecção dirigida por Osório Mateus. Quimera, 1988. e-book 2005.

Alçada, João Nuno: Para um novo significado da presença de ‘Todo o Mundo’ e ‘Ninguém’ no „Auto da Lusitânia“. In: Arquivos do Centro Cultural Português, t. XXI. Lisboa – Paris: Centro Cultural Português. Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.

Alçada, João Nuno: Temas Vicentinos. Lisboa: Ministério da educação, 1992.

Almeida, Isabel: Duardos. Lisboa: Vicente. Colecção dirigida por Osório Mateus. Quimera, 1991. e-book 2005.

Alonso, Dámaso: Gil Vicente. Tragicomédia de Don Duardos. Madrid: Gredos, 1942.

Alonso, Dámaso: Obras Completas. Vol. II. Madrid: Estudios y ensaios sobre literatura, 1973.

Angele, Martin: Os Autos das Barcas. Kassel: Edition Reichenberger, 1995.

Anselmo, Artur: História da edição em Portugal. Das origens até 1536. Porto: Lello & Irmão, 1991.

Aubailly, Jean-Claude: Le Théâtre médiéval profane et comique. Paris: Larousse, 1975.

Barata, José de Oliveira: História do Teatro Português. Lisboa: Universidade Aberta, 1991.

Bell, Aubrey: Estudos Vicentinos. Lisboa: Impresa Nacional, 1940.

Bernardes, José Augusto Cardoso: Sátira e lirismo. Modelos de síntese no teatro de Gil Vicente. Coimbra: Actas Universitatis Conimbrigensis, 1996.

Braga, Marquês: Obras Completas de Gil Vicente. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 3. Aufl., 1958.

Braga, Teófilo: História da literatura portuguesa. Gil Vicente e as Origens do Teatro Nacional. Porto: Lello & Irmão, 1898.

Bragança, António: Lições de literautra portuguesa. Séc. XII a XVI. Porto: 1973.

Brasil, Reis: Gil Vicente e o teatro moderno. Tentativa de esquematização da obra vicentina. Lissabon, 1965. In: Angele, Martin: Os Autos das Barcas. Kassel: Edition Reichenberger, 1995.

Candeira, Esperança: Jubileu. Lisboa: Vicente. Colecção dirigida por Osório Mateus. Quimera, 1993. e-book 2005.

Carneiro, Alexandre Soares: Notas sobre as origens do teatro de Gil Vicente. Tese de mestrado. Universidade Estadual de Campinas: Instituto de Estudos da Linguagem, 1992.
Camões, José: Fadas. Vicente. Colecção dirigida por Osório Mateus. Lisboa: Quimera; 1989. e-book 2005.

Carvalho, Joaquim de: Os sermões de Gil Vicente e a arte de pregar. In: Obra Completa. Vol. II. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.

Correia, Ângela: Clérigo. Lisboa: Vicente. Colecção dirigida por Osório Mateus. Quimera, 1989. e-book: 2005.

Costa, Dalila Pereira da: Gil Vicente e sua época. Lisboa: Guimarães, 1989.

Cruz, Duarte Ivo: História do teatro português. Lisboa: Verbo, 2001.

Faria, Paulo Manuel Miranda: Gil Vicente. O Mestre da corte de D. Manuel e de D. João III. Tese de mestrado em história e cultura medievais. Universidade do Minho: Instituto de Ciências Sociais, 2005.

Fraga, M. Tereza: Humanismo e experimentalismo na cultura do século XVI. Coimbra: Almedina, 1976.

Freire, Anselmo Braamcamp: Gil Vicente. Trovador e Mestre da Balança. Lisboa: Revista Ocidente. 2. Aufl.; 1944.

Hart, Thomas R.: Courtly love in Gil Vicentes Don Duardos. Romance Notes II, 1961.

Hart, Thomas R.: Gil Vicente. Farses and Festival Plays. Aufl. Thomas Hart. University of Oregon, 1972.

Hart, Thomas R.: Gil Vicente. Obras dramáticas castellanas. Madrid: Clásicos Castellanos, 1962.

Keates, Laurence: O teatro de Gil Vicente na corte. Lisboa: Teorema, 1988.

Köhler, Rudolf: Der Einfluss GV auf das Spanische Theater des „Goldenen Zeitalters“. Dissertation. Göttingen: 1968.

Lemos, Maximiano: O «Auto dos Físicos» de Gil Vicente. Comentário médico. Porto: Tip. A vapor da «Enciclopédia Portuguesa», 1921.

Lopes, Óscar: O Sem-Sentido em Gil Vicente. In: Ler e depois. Porto: Editorial Inova, 1969.

Macedo, Maria Emília Pinto de: Gil Vicente e a Farsa dos físicos. Tese de licenciatura em Filologia Românica. Universidade de Coimbra. Coimbra: 1945.

Marquês, Fernando Carmino: Poemas e cantigas de Gil Vicente. Guarda: Câmara Municipal, 2003.

Mateus, Osório: Livro das Obras. Vicente. Lisboa: Colecção dirigida por Osório Mateus. Quimera, 1993. e-book 2005.

Mateus, Osório: Pregação. Lisboa: Colecção dirigida por Osório Mateus. Quimera, 1989. e-book 2005.

Mateus, Osório: Teatro em Portugal até 1500. Lisboa: Bibliografia Cosmos, 1991.

Mateus, Osório: Vicente, Santarém, 1531. Lisboa: Colóquio-Letras, 1983.

Meira, João de: Gil Vicente. Jubileu de amores (1530). Guimarães: Sociedade Martins Sarmento, 2002.

Muniz, Márcio Ricardo Coelho Muniz: 1531, Gil Vicente, Judeus e a instauração da inquisição em Portugal. Contexto: Revista do Departamento de Línguas e Letras Programa de Pós-Graduação em Letras, da UFES. Vitória. ano VII. 2000.

Nqueca, João da Silva: A imagem do negro em Gil Vicente: Frágua d'Amor, Clérigo da Beira e Nau d'amores. Tese de mestrado em literatura portuguesa clássica. Universidade de Lisboa. Lisboa: 2003.

Oliveira, Marquês A. H. de: História de Portugal. Vol II. Palas. X Aufl., Lisboa: 1984.

Palla, Maria José: A Palavra e a Imagem. Lisboa: Editorial Estampa, 1996.

Palla, Maria José: Carnaval / Quaresma. O corpo carnavalesco de João Calado no Auto dos Físicos de Gil Vicente. Fotokopien der Professorin. Universidade Nova de Lisboa. Lissabon: 2005.

Palla, Maria José: O Auto dos físicos de Gil Vicente e o comentário médico de Maximiano Lemos. In: Imagens médicas. Fragmentos de uma história. Coord. Manuel Valente Alves. Porto: Porto Editora. Tripé da Imagem, 2001.

Palla, Maria José: O parvo e o mundo às avessas em Gil Viente. Algumas reflexões. In: Temas Vicentinos. Lisboa: Ministério da educação, 1992.

Paxeco, Elza Fernandes: Da tragicomédia de Dom Duardos. Lisboa: Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1938.

Picchio, Luciana Stegagno: História do Teatro Português. Lisboa: Portugália, 1969.

Pimpão, Costa: História da literatura portuguesa. Coimbra: Editora Quadrante, 1947.

Pratt, Óscar de: Gil Vicente. Notas e Comentários. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1931, II. Aufl. Lisboa: 1970.

Rebelo, Luíz Francisco: História do teatro português. Lisboa: Portugália Editora, 1969.

Rebello, Luiz Francisco: O Primitivo Teatro Português. Lisboa: Instituto de Cultura e língua portuguesa, 1997.

Rebelo**,** Brito: Gil Vicente. Lisboa: Livraria Ferin, 1912.

Reckert, Stephen: Espírito e letra de Gil Vicente. Lisboa: Imprensa Nacional. Casa da Moeda, 1983.

Reckert, Stephen: O essencial sobre Gil Vicente, Lisboa: Imprensa Nacional. Casa da Moeda, 1993.

Rêgo, Raul: Os índices expurgatórios e a cultura portuguesa. Lisboa: Biblioteca Breve, 1982.

Rensch, Heinrich: Die Índices Librorum Prohibitorum des sechzehnten Jahrhunderts. 1886. II. Edição fac-similada. B. de Graaf: Nieuwcoop, 1970.

Révah, Israel Salvator: La Censure Inquisitoriale Portugaise au XVI siècle. Vol. I. Lisboa: Instituto de Alta Cultura, 1960.

Rodrigues, Graça Almeida: Breve história da censura literária em Portugal. Lisboa: Biblioteca Breve, 1980.

Rosa, Gonçalves: O Gil Vicente trovador é o mestre da balança. Publicações Academia, 1966. In: Mendes, João: Literatura Portuguesa I. Lisboa: Verbo 1987.

Sá, Artur Moreira de: Índices dos livros proibidos em Portugal no século XVI. Lisboa: Instituto Nacional de investigação científica, 1983.

Saraiva, António José: A inquisição Portuguesa. Lisboa: Colecção Saber / Publicações Europa – América, 1956.

Saraiva, António José: Gil Vicente e o fim do teatro medieval. Lisboa: Bertrand, III. Aufl., 1981.

Saraiva, António José: Gil Vicente, reflexo da crise. In: História da cultura em Portugal. Lisboa: Jornal do Foro. II. Aufl., 1955.

Saraiva, António José: História da literatura Portuguesa. Lisboa: Colecção Saber, 1950.

Saraiva, António José: Poesia e Drama. Bernardim Ribeiro, Gil Vicente, Cantigas de Amigo. Lisboa: Gradiva Publicações, 1990.

Saraiva, António José: Teatro de Gil Vicente. Lisboa: Portugália Editora. II. Aufl., 1963.

Saraiva, José Hermano: Outras maneiras de ver. Temas portuguêses. Lisboa: Círculo de Leitores, 1979.

Sérgio, Antônio: Breve interpretação da história de Portugal. Lisboa: Sá da Costa, 1989.

Siepmann, Helmut: Sprache und Stil – Zum Bilinguismus im Theater Gil Vicentes. In: Sprachkultur und Kultursprachen. Herausgegeben von Georg Fehrmann und Helmut Siepmann. Bonn: Romanistischer Verlag, 2002.

Silva, Joaquim Palminha: Livros desaparecidos X. Beja: Arquivo de Beja, 1999.

Sletsjøe, Leif: O Elemento Cénico em Gil Vicente. Gotemburgo: Instituto Ibero – Americano, 1965.

Stathatos, Constantin C.: A Gil Vicente Bibliography (1995-2000). Teatro del Siglo de Oro: bibliografías y catálogos. XXXVI. Kassel: Edition Reichenberger, 2001.

Teyssier, Paul: A língua de Gil Vicente. Dir. Ivo Castro. trans. Telmo Verdelho. Filologia Portuguesa. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2005.

Teyssier, Paul: Gil Vicente. O Autor e a Obra. Lisboa: Biblioteca Breve, 1982.

Teyssier, Paul: Interpretação do Auto da Lusitânia. In: Temas Vicentinos. Actas do colóquio em torno da obra de Gil Vicente. Lisboa: Diálogo Compilação. Ministério da educação, 1992.

Tomé, José Ferreira: Duas Fases da Vida de Gil Vicente. Lisboa: Publicações Central, 1938. In: Mendes, João: Literatura Portuguesa I. Lisboa: Verbo, 1987.

Vasconcelos, Carolina Michaëlis de: Notas Vicentinas V. Lisboa: Revista Ocidente, II. Aufl. 1949.

Vitali, Sylvio S.: Pequeno vocabulário vicentino. Vitória: Graphis, 2001.

Waldron, T. P.: Gil Vicente. Tragicomédia de Amadis de Gaula. Manchester: University Press, 1959.

Zimic, Stanislav: Ensayos y notas sobre el teatro de Gil Vicente. Frankfurt am Main: Vervuert, Madrid. Iberoamericana, 2003.

Zimic, Stanislav: Los médicos del Auto dos físicos de Gil Vicente. In: Actas del V congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Münster 1999). Aufl. Christoph Strosetzki. Frankfurt am Main: Vervuert, Madrid. Iberoamericana, 2001.

Internetquellen:

URL: http://pt.wikipedia.org/wiki/Inquisi%C3%A7%C3%A3o_portuguesa (Zugriff: 12. 2. 2008)

ABSTRACT

Gil Vicente, der portugiesische Dramatiker, war am Anfang des XVI. Jhd. tätig. Er gilt als Gründer des portugiesischen Theaters, aber auch als einer der wichtigsten Autoren im ganzen iberischen Sprachraum. Sein bilinguales Werk (Portugiesisch und Spanisch) hat nicht nur in Portugal, sondern auch in Spanien großen Einfluss gehabt und hat die Entwicklung des Theaters in den beiden Ländern mitbestimmt. Sein Werk ist eine der wichtigsten Quellen am Ende des Mittelalters und am Anfang der Renaissance für das Studium der Theatergeschichte der iberischen Halbinsel.

Die vorliegende Arbeit versucht das Leben und Werk Gil Vicentes vorzustellen, wobei noch ein Einblick in den historischen Hintergrund gegeben wird.

Am Anfang wird die Frage über den biografischen Ursprung des Autors gestellt. Es besteht nämlich die Möglichkeit, dass es sich bei Gil Vicente um den gleichen Mann, nämlich den Goldschmied und den Dramatiker, handeln könnte. Weiters wird seine Beziehung zu dem königlichen Hof untersucht. Er überlebte die Königreiche von vier verschiedenen aufeinanderfolgenden portugiesischen Herrschern. Gil Vicente war bei dem Hof beliebt, wobei vor allem die Frauen der Regenten seine Karriere als den Hofdramatiker unterstützten.

Es werden auch die Anfänge und Quellen des vicentinischen Theaters untersucht, wobei hier gefragt wird, woher die Inspiration für Gil Vicentes Werk kam, was und wer am meisten sein Schaffen beeinflußt hat und welcher Zusammenhang zum spanischen Nachbarland besteht.

Ein Überblick über GVs Gesamtwerk mit dem Schwerpunkt zur Problematik der „jüdischen Frage“ und wie der Autor zu dieser Thematik Stellung nimmt sind Inhalt vorliegender Arbeit. Es wird die Frage gestellt warum viele seiner Theaterstücke durch die Inquisition verboten wurden, was die portugiesischen inquisitorischen Indexe erklären könnten. Gegenstand der Untersuchungen dieser Arbeit sind die ersten sieben verbotenen Werke, die von der Inquisition mit dem ersten Index von 1551 zensuriert wurden. Von diesen sieben Werken sind in ihrer Gesamtheit nur vier bis zum heutigen Tag erhalten geblieben. Die anderen drei sind nicht mehr auffindbar. Durch die ersten vier Werke wird der

Stil und die Ästhetik in Gil Vicentes dramatischen Schaffen vorgestellt. Die Darstellung einiger Theater-Typen und die sprachliche Dichtung in Gil Vicentes Theater runden das literarische Werk ab.

Zum Schluss widmet sich diese Arbeit der bis heute noch existierenden Literatur, die über das Werk und das Leben Gil Vicentes Einzug in die Bibliotheken gehalten haben.

Andrea Wallnerová
Bagarova 16
84101 Bratislava
SLOWAKEI

LEBENSLAUF

Name:	Andrea Wallnerová
Daten:	geboren am 30. 05. 1981, Bratislava, Slowakei
Schule:	1987 – 1991 Volksschule, Bratislava, Slowakei 1991 – 1995 Hauptschule, Bratislava, Slowakei 1995 – 1997 Fachschule, Langenlois, Österreich 1997 – 2000 Handelsakademie, Bratislava, Slowakei
Universität:	2001 – 2008 Universität Wien (ausländisches Studium in Lissabon, Portugal)
Jobs:	Ersatzlehrerin in englischer Sprache in QSI (Quality School International) Bratislava, Slowakei Private Lehrerin Portugiesische Sprache, Bratislava Dolmetscherin bei ofiziellen Besuchen von Botschaftsangehörigen der slowakischen Regierung (Portugiesisch - Slowakisch) Diverse Übersetzungsarbeit für Zeitungsartikel, Aufsätze etc. (Portugiesisch - Slowakisch)