

El *Pranto de Maria Parda* y los límites de lo burlesco

The *Pranto de Maria Parda* and the Boundaries of Burlesque

José Augusto Cardoso Bernardes

<https://orcid.org/0000-0002-8019-2465>

Centro de Literatura Portuguesa / FLUC-Universidade de Coimbra
PORTUGAL

augusto@fl.uc.pt

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 12.1, 2024, pp. 447-457]

Recibido: 23-10-2023 / Aceptado: 14-11-2023

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2024.12.01.29>

Resumen. Quizás por su corta extensión, porque se realizó fuera de la Corte y porque aparece en el último libro de la *Copilaçam* (el libro meúdas), *Pranto de Maria Parda* suele ser interpretado como una manifestación lateral del genio de Gil Vicente. En este estudio, mi propósito es precisamente rectificar esta lectura e integrar la pieza en el conjunto de la obra del autor. Para lograr este objetivo, analizo el texto desde el punto de vista del burlesco y la sátira, buscando identificar conexiones (menos obvias) con otras obras.

Palabras clave. Sátira; burlesco; teatro portugués; interpretación.

Abstract. Perhaps due to its small length, because it was performed outside the court and because it appears in the last book of the compilation (the book "meúdas"), *Pranto de Maria Parda* has been interpreted as a lateral manifestation of Gil Vicente's genius. In this study, my purpose is precisely to rectify this reading and integrate the play into the author's work as a whole. To achieve this goal, I will analyze the text from burlesque and satire's point of view, seeking to identify (less obvious) connections with other works.

Keywords. Satyre; Burlesque; Portuguese theatre; Interpretation.

INTRODUCCIÓN

En una obra extensa y variada, es natural que haya partes menos analizadas y discutidas. Eso es lo que ocurre con *A Compilação* de Gil Vicente. Debido a la falta de contigüidad visible, algunas de las llamadas piezas "menores" pueden confundirse con meros "paréntesis", es decir, géneros que el autor cultivó ocasionalmente, al margen de los temas centrales de su creación. Este parece ser el caso de *Maria Parda*, una pieza que, a primera vista, no presenta fuertes nexos con el resto de la obra vicentina y que, por esa misma razón, ha sido leída de manera aislada. Así se entiende, desde el principio, la valoración que se hace de las circunstancias que lo rodean: la sequía y el hambre que existían en el reino y que muchos asocian con las ideas contenidas en el texto. Según algunos, la obra representa una respuesta (en forma de protesta) a esa misma situación¹. La desesperación de Maria Parda no es más que el eco de un lamento colectivo. La hambruna y la falta de vino no deben interpretarse literalmente, sino que deben tomarse como síntoma de una miseria más amplia: la miseria del pueblo de Lisboa, privado de los bienes necesarios para la supervivencia. Los fundamentos de esa lectura se hacían eco en las crónicas de la época, y era imposible que los espectadores y los lectores originales no los tuvieran presentes. Aun así, juzgo que la obra en cuestión gana si se lee a la luz de la totalidad del *Livro das obras*. Esto equivale a decir que, como ocurre con la gran mayoría de los autos, el significado de *Pranto* puede integrarse en la *gran moralidad* que es la creación vicentina.

Otro vector destacado por la mayoría de los lectores de la obra consiste en la intensa teatralidad que la caracteriza. Y así es, de hecho. La creciente desesperación de una alcohólica adicta y la premonición de su muerte atraen al lector y al espectador, provocando reacciones variables: la risa seguro, pero también la complacencia o distancia crítica. Como bien sabemos, el estilo de la puesta en escena adoptado (más que el contenido de la obra) predispone la reacción del destinatario.

A pesar de su brevedad, conviene recordar que la obra contiene tres partes interconectadas. En primer lugar, hay una introducción en la que María Parda define la angustia de sus privaciones; a continuación los diálogos con los taberneros, a quienes intenta sensibilizar por todos los medios, buscando una solución a sus males. Luego, finalmente, viene el testamento. Cada uno de estos momentos está definido por una dimensión histriónica evidente, que implica modulaciones del tono. La presentación, el diálogo frustrado, que contiene la súplica y la respuesta negativa, y finalmente la determinación de las últimas voluntades sugieren diversas modulaciones.

En esta revisión interpretativa, intentaré establecer una aproximación entre el componente teatral (habitualmente más valorado) y la vertiente dramática.

1. Esta es en particular, la orientación de la lectura seguida por Vieira Mendes (1988) y David-Peyre (1990).

La forma en que ambos se combinan da como resultado un impresionante ejemplo de burlesco, en la línea de otros que encontramos en cancioneros ibéricos y también en el teatro ibérico y europeo anterior a Gil Vicente.

La integración de la pieza en el conjunto de la obra vicentina permite entender las aparentes contradicciones, es decir, nos lleva a la idea de que, al menos en este texto, lo burlesco no es el objetivo principal del dramaturgo. Por intenso que parezca, lo burlesco se transforma en sátira. Se podría decir, en otras palabras, que en el Pranto lo burlesco desempeña el papel de nivel inicial de un estrato de significado más amplio y profundo.

Para facilitar la lectura que me propongo llevar a cabo, precederé el análisis de la obra con una presentación genérica del autor. No se trata, obviamente, de una presentación abstracta. Hablando globalmente de Gil Vicente, preparo y explico, de manera menos imperfecta, la obra de teatro de la que pretendo ocuparme, al tiempo que anticipo algunas de las conexiones que existen entre este autor y el resto de la creación de Vicente.

LA FIGURA Y EL CONTEXTO

Gil Vicente (1465?-1536?) sirvió en la corte de Portugal durante todo el primer tercio del siglo xvi, concibiendo y promoviendo lo que hoy designamos representaciones teatrales. Su actividad servía principalmente para conmemorar festividades litúrgicas (Navidad y Pascua) o acontecimientos civiles relacionados con la familia real (nacimientos de príncipes, matrimonios de príncipes o reyes, etc.).

No disponemos de datos biográficos definitivos sobre la figura de Gil Vicente. Se desconocen, por ejemplo, la fecha y el lugar de su nacimiento y de su muerte. Aun así, su origen humilde no ofrece muchas dudas. Algunas pruebas documentales lo atestiguan, pero, sobre todo, muchas alusiones en sus escritos lo certifican. Siguiendo con la biografía, además de los reyes a los que sirvió (D. Manuel I y D. João III), se puede dar por segura la protección regular que recibió de una figura influyente y poderosa: D.^a Leonor de Lencastre, esposa de D. João II (1458-1525) y hermana del rey Manuel. Bajo su patrocinio (y, a veces, en su presencia) se representaban algunas de sus piezas.

Una de las preguntas que se plantean con más insistencia está relacionada con la naturaleza y el alcance de su cultura. ¿Cómo podemos evaluarlo? Hay quien infravalora sus conocimientos, concretamente los relacionados con las fuentes grecolatinas; pero también hay quien exalta la presencia de una cultura profunda y amplia en su obra. A partir del análisis de los textos que nos han llegado, podemos concluir que Gil Vicente poseía notables conocimientos, al menos en campos tan exigentes como la retórica y la teología. La primera dimensión destaca no solo en algunos de los sermones que compuso, sino también en la forma en que organizó los diálogos y monólogos que forman parte de sus obras teatrales. La cultura

teológica se hace más visible en géneros como las *moralidades* y los *misterios*. Algunos de los autos de temática religiosa presuponen no solo un estrecho contacto con la Sagrada Escritura, sino también con las orientaciones más consolidadas de la doctrina cristiana medieval.

De forma menos perceptible, también hay signos de familiaridad con aspectos de la cultura iconográfica y musical de su época. En conjunto, estos indicadores dejan abierta la posibilidad de un proceso de aprendizaje prolongado, quizá incluso en un entorno académico.

Su permanencia en la corte durante 35 años (1502-1536) lo convierte en un caso excepcional. Durante ese periodo, escribió y representó más de cuarenta y cinco obras de teatro o autos, en un total que se aproxima a la impresionante suma de cuarenta mil versos, en los que intervienen cerca de trescientos personajes. En el marco de la Baja Edad Media, no encontramos muchos ejemplos de una actividad tan extensa, continua y estéticamente significativa.

Gil Vicente no solo era un escritor inusualmente prolífico. Además de haber concebido una gran cantidad de piezas o autos, también intervino en su puesta en escena. Y aunque todavía existen dudas sobre la forma y las condiciones en que se representaron las obras, todo hace pensar que el autor también participó en la representación, aunque solo fuera ocasionalmente. Por todo ello, es legítimo afirmar que Gil Vicente es una de las primeras figuras integrales del teatro europeo.

El significado de esta designación resulta aún más claro si recordamos que el teatro era entonces un arte compuesto. Estaba hecho, sobre todo, de palabras. Gil Vicente no puede, por tanto, desconectarse de lo que habitualmente entendemos por *tradición literaria*, la misma que radica en la poesía que se desarrolló entre los siglos XII y XV y en la novelística caballeresca y sentimental que tanto éxito tuvo en la misma época y que está en la raíz de las comedias vicentinas (escritas en castellano) como *Amadís de Gaula*, *Dom Duardos* o *Rubena*.

La obra de Gil Vicente participa, al mismo tiempo, del ámbito de la literatura y del teatro, sin que exista contradicción entre ambos componentes. Basta recordar que, en aquella época, la poesía mantenía una fuerte vocación oral y gestual de la que luego se distanció. Buena parte de la poesía cancioneril, que Gil Vicente conocía bien, conserva marcas de dicción y teatralidad.

No es de extrañar que, además de haber participado (aunque solo fuera ocasionalmente) en el *Cancioneiro Geral* impreso en 1516, Gil Vicente integrara pasajes líricos de innegable valor en algunos de sus autos.

Pero el teatro de Gil Vicente no está hecho solo de palabras. También implica corporalidad, música, efectos de color y movimiento. Las indicaciones escénicas y las acotaciones que acompañan a los textos nos hacen suponer que, en algunos casos, las manifestaciones no verbales podrían llenar alrededor de un tercio del tiempo de representación de algunas piezas.

Por otra parte, hay que recordar que el artista disponía de un espacio de libertad para parodiar, reprender y criticar. He aquí quizá una de las paradojas que más interpelan a la sensibilidad de nuestro tiempo: a la vez que criticaba su propio medio, el dramaturgo no dejaba de ser apreciado por él. Podemos atribuir esta aparente flexibilidad a la necesidad de vigilancia y autorregeneración propia de las comunidades políticas.

En términos generales, puede decirse que la moral que sustenta la creación vicentina refleja una actitud reactiva o de protesta contra determinados acontecimientos y transformaciones que marcaron el primer tercio del siglo XVI en Portugal.

Me refiero, sobre todo, de las consecuencias de la expansión (africana y asiática) que se dejaron sentir en los planos económico y social. Directa o indirectamente, estas consecuencias se reflejan en las obras de Gil Vicente: el abandono del cultivo de la tierra y de la ética de la fidelidad asociada a ella, el cambio de bienes constantes por otros fáciles e inciertos, como las riquezas materiales procedentes del comercio.

A estos efectos hay que añadir la inobservancia de las virtudes cristianas (como la humildad y la caridad) porque son incompatibles con la ambición de poder o el culto a las apariencias.

Estas coordenadas también se reflejan, en gran medida, en una de las piezas más representadas (pero no tan analizadas) de Gil Vicente.

MARÍA PARDA, ENTRE LO BURLESCO Y LA SÁTIRA

Corría el año 1522 y Gil Vicente, durante sus dos décadas como dramaturgo al servicio de la corte, ya había ensayado las soluciones teatrales más comunes y prestigiosas de la vieja tradición medieval del teatro burgués y popular: monólogos, églogas o pastoriles, farsas y moralidades.

Aunque vinculadas a otras raíces sociales, los autos de Mestre Gil no eran ajenos al ambiente palaciego y, en esa medida, «las [trovas] de Gil Vicente sobre o Pranto de María Parda» representan un caso raro de coincidencia entre el «teatro de corte» y el «teatro de calle»².

A partir de entonces, el autor privilegiaría, cada vez más, el registro estilístico de la comedia caballeresca y sentimental, en una inflexión estética destinada a corresponder a las expectativas de públicos más selectos y exigentes: la *Comédia do Viúvo* puede fecharse en 1521 y *Dom Duardos* en 1522, seguidas, en el mismo cuadrante estético, por *Amadis de Gaula*, en 1523/1524, *Divisa sobre a Cidade de Coimbra* en 1527 y *Rubena* en 1529.

2. Vieira Mendes, 1988, p. 7. La alusión a la Catedral lleva a Margarida Vieira Mendes a suponer que el *Pranto* pudo haber sido representado en las inmediaciones de la Catedral, o en una de las capillas de su claustro. La estudiosa sugiere la posibilidad de que se trate de la capilla de Terra Solta.

Dispuesto, de forma que puede parecer discrecional, en la última parte del *Copilaçam* (que corresponde a las trovas y «cousas meúdas»), el texto en cuestión comparte el estatuto indefinido de los textos «virtualmente representables». Este estatus impreciso recuerda lo que ocurre con las cinco trovas dialogadas de Anrique da Mota, incluidas en el *Cancioneiro Geral*, que también se consideran representables. Aunque no se mencionan las circunstancias de la representación, es probable que haya podido tener lugar. De hecho, son muchos y variados los elementos de carácter escénico teatral que contiene el texto, desde el movimiento que implica la evolución del discurso del protagonista, hasta los diálogos con los taberneros y las propias modulaciones de forma y contenido, visibles en el discurso de la figura principal. El texto se compone de 369 versos en redondillas mayores (divididos en estrofas de 9 versos), distribuidos de forma equilibrada: la lamentación o lamento (14 estrofas), los diálogos con los taberneros (12 estrofas) y, por último, el monólogo que contiene el testamento (15 estrofas).

Maria Parda, la anciana mulata que da nombre a las trovas, comienza quejándose de la escasez de vino, que en aquel año de escasez y esterilidad era inaccesible para los beodos.

El problema se menciona en la instrucción inicial, anticipando los dos fundamentos de la situación dramática: la escasez de vino y la absoluta dependencia de la figura de su consumo:

... o vinho tão caro e ela não podia viver sem ele (p. 491).

El resultado de la acción se limita a dos soluciones: encontrar la manera de reanudar el consumo... o morir.

La inminencia de la muerte se insinúa en la agonía del cuerpo, que se seca: las encías y los labios primero, seguidos de la garganta y la propia "madre" (útero).

Como todas las grandes catástrofes dignas de un llanto público, la incapacidad de explicación es total:

Eu nam sei que mal foi este
pior cem vezes que a peste... (p. 497).

Se establece así una fusión entre lo que es una desgracia personal (la de Maria Parda) y una tragedia colectiva, con efectos devastadores mucho mayores que la propia peste.

Los signos de la nostalgia se suceden a través de la nominación de once calles y lugares de Lisboa, donde antaño se vendía vino en abundancia («andava eu de ramo em ramo»). En todas ellas, Maria Parda bebía abundantemente en otros tiempos, algunas veces integrada en grupo.

Se evoca el consumo inmoderado con una Joana, en la calle Cata que Farás

Onde bebemos, Joana
E eu cento e um cinquino (II, p. 493).

O, en grupo de tres, en Poço do Chão e na Praça dos Escanos:

Ó velhas amarguradas
Que antre três, sete canadas
Soíamos de beber (p. 494).

El último consumo del que se informa es el del día anterior y ya ha supuesto la venta de una prenda, lo que indica la enajenación del decoro:

Ontem bebi a mantilha
Que me custou dous cruzados (p. 491).

La subversión del contenido convencional nos lleva al corazón del proceso burlesco. Cuando el personaje quiere significar los efectos de la añoranza en que la dejó la desaparición de la bebida, identifica los suspiros de dolor con la fisiología de los intestinos, que simbolizan la crudeza de la Fortuna y la vanidad de la vida:

quando eu, rua, por vós vou,
todolos traques que dou,
sam suspiros de saudade!
Pera vós, ventosidade,
naci toda como eřtou (p. 494).

En los diálogos que mantiene con los seis taberneros, Maria Parda recurre, en vano, a algunas artimañas para conseguir el vino que necesita con urgencia. Sin dinero para comprar la bebida (además de la mantilla, ya se había deshecho de los tocados y la enagua) no tiene más remedio que pedir fiado.

Para ello, incluso promete lo que no tiene. A João Cavaleiro le promete su ajuar (que sería propio de una muchacha casada, pero no de una anciana decrepita); a João do Lumiar le habla también de una carga de lino que habría mandado a buscar a Entre Douro e Minho. La estrategia del engaño puede atribuirse a la desesperación experimentada por el personaje, pero no cabe duda de que la propensión al engaño la sitúa al mismo nivel que los numerosos personajes embusteros que pueblan la obra de Gil Vicente, sobre todo los de las farsas³.

3. Entre las muchas otras mujeres engañosas que pueblan las farsas vicentinas, destacamos a Constança del *Auto da Índia* o a Inês Pereira del auto del mismo nombre.

Los comerciantes, sin embargo, son acertados e implacables en su negativa. No se limitan a defender sus intereses. Rechazando lo que se les pide o se les propone, censuran la locura derrochadora de Maria Parda. Utilizan, para ello, aforismos de prudencia⁴.

Branca Leda, por ejemplo, recuerda que

Que bem passa de goloso
O que come o que não tem (p. 496).

Mientras que Martim Alho evoca el dicho común

Quem quer fogo busque lenha (p. 496).

No faltan quienes recomiendan a Maria Parda que sacie su sed con agua. Sigue siendo el caso de Branca Leda:

Muita água há em Borratém
E no Poço do Tinhoso (p. 496).

Después de todos sus intentos por mantenerse con vida (lo que solo sería posible si consiguiera el vino), la protagonista decide enfrentarse a la muerte. La forma de hacerlo es redactando un testamento.

Y si ya todo era burla en la parte anterior, ahora este aspecto se acentúa aún más. Maria Parda comienza nombrando albacea y heredera a una persona con la que está emparentada en el vicio y en el necio procedimiento («Lianor Mendes d'Arruda / Que vendeo como sesuda / Por beber, at'à peneira»). La elección es coherente, ya que, siendo quien es, da garantías de ejecutar fielmente las disposiciones que se expresen. Pero lo burlesco vuelve a ser notorio: en lugar de mostrar arrepentimiento y temor por el castigo *post mortem*, el personaje se muestra pertinaz.

El alma no se confía a un santo, sino a Noé, que aparece aquí como el cultivador de la primera viña y el primer beodo. A continuación, establece que el acompañamiento fúnebre de su cuerpo tendrá lugar a la luz de las cepas (mediante antorchas), expresando el deseo de que sea rociada no con agua bendita, sino con uno de sus odres de vino, antaño lleno de malvasía y ahora vergonzosamente seco como ella.

4. Mi lectura es, por tanto, diferente de la propuesta por Margarida Vieira Mendes, cuando identifica un contraste entre la actitud de los taberneros y la práctica de la caridad, asociada a la figura de D.^a Leonor de Lencastre, protectora del dramaturgo: «os seis taberneiros que recusam fiar o vinho poderão representar um mercado lisboeta sovina, nos antípodas da caridade e do espírito das Misericórdias em que se empenhou a rainha D. Leonor e com ela Gil Vicente» (Vieira Mendes, 1988, p. 6).

En el cuadro paródico de su entierro no faltan detalles como la forma del ataúd (que debería ser la de una vasija) y los odres vacíos que lo acompañan, que ella misma ha gastado. El hecho de que siguiera siendo incapaz de saciar su sed significa que la adicción (esta como otras) es engañosa en sí misma: nunca sirve para satisfacer una necesidad, sino para aumentar aún más la dependencia.

Son ocho los puntos que constan en el testamento, los cuales constituyen una inversión de los últimos testamentos cristianos. Concretamente, determina que, en lugar de ser enterrado en tierra sagrada, el cadáver sea sepultado donde «están siempre bebiendo».

De acuerdo con las determinaciones anteriores, ordenó que las misas de sufragio no sean rezadas, sino cantadas por «ladrones / que no beban menos que yo», significando así, al mismo tiempo, la desacralización de la liturgia y la ineficacia del propio sufragio (lo que convierte a Maria Parda en una condenada irredimible).

Además, puede decirse que la subversión burlesca del funeral se había anticipado un poco cuando la beoda sitúa la consumación de su adicción en la calle Ferrara, el día de Navidad:

Já me a mi aconteceu
Na menhã que Deus naceu
À honra do nacimiento
Beber ali um de cento
Que nunca mais pereceu (pp. 492-493).

El testamento burlesco se cierra con el lema inicial, es decir, la reiteración de la sed y la perdición a la que conduce a Maria Parda y la certificación de que las disposiciones que ordena han sido bien ponderadas:

Assi que por me salvar
fiz este meu testamento
com mais siso e entendimento
que nunca me sei estar (p. 502).

CONCLUSIÓN

La viciosa privación en la que se encuentra el personaje, su errático peregrinaje en busca de un bien inalcanzable y la recalcitrante disposición de sus últimas voluntades se traducen en un marcado efecto teatral propio de lo burlesco.

Este efecto parece orientarse hacia la risa general (tanto en la corte como entre el pueblo), en la línea del filón de la comicidad de inspiración báquica que caracteriza la tradición medieval.

Sin embargo, si tenemos en cuenta el plan más amplio del *Livro das obras*, no cabe duda de que la obra representa también una especie de antítesis del ideal vicentino. Hablo de una moral equilibrada de moderación y renuncia. Y así, además de la composición de la figura de la ebria —ciertamente uno de los tipos de mayor éxito en la tradición teatral de occidente—, o *Pranto de Maria Parda* significa también una sátira del exceso, expresada a través del proceso de caricatura y descalificación social y humana, del que es objeto la figura de la mulata desesperada y al borde de la muerte.

Es precisamente esta proximidad la que apunta a un impacto moralizador. De hecho, más allá de la dimensión cómica que encierra, o *Pranto* indica la derrota de una mujer viciosa o poco preparada. La crítica del sistema, tan frecuente en otras obras, consiste en la reprobación del apego a todo lo que no es esencial. Por regla general, la lección moral de Gil Vicente se basa en la exageración y en la búsqueda de lo fructífero.

La figura de Maria Parda puede leerse así como el símbolo de un Portugal que se dejó subyugar por el placer fácil y la dependencia continuada de un consumo inapropiado. La condena se hace muy visible se mire por donde se mire: además de no conseguir lo que busca, la mujer en cuestión va a morir. El testamento que enuncia es también el de alguien que no alberga ninguna esperanza de salvación. Si tenemos en cuenta el disfraz alegórico que existe en las *Barcas*, podemos intuir que Parda se presentará en el embarcadero con sus pecados a la vista.

Sirva de ejemplo lo que indica de las pobres huérfanas que se quedaban solteras «por beber dos paes». Al ordenar que los alojen, hace aún más evidente su desamparo, la causa del mismo, y su incorregible apego a la bebida:

Item mando agasalhar
 Das orfãs estas no mais
 As que por beber dos paes
 Ficão proves por casar.
 Às quaes darão por maridos
 Barqueiros bem recozidos
 Em vinhos de mui bôs cheiros;
 Ou busquem taes escudeiros,
 Que bebão coma perdidos (pp. 500-501).

El hecho de que la beoda exponga sus excesos y redacte un testamento sin ningún tipo de contrición parece convertirla en un caso de exclusión. En este sentido, y teniendo en cuenta las relaciones que se han apuntado con el conjunto de la obra vicentina podemos concluir que lo burlesco que hemos ido constatando no se agota en sus propios contornos risibles, sino que se convierte en sátira, refiriéndose a una constante transversal del *Livro das obras*.

Más que un personaje necesitado, Maria Parda parece ser, en la vasta galería de personajes vicentinos, el ejemplo de la imprudente que cayó en la desesperación por su propia culpa. De este modo, al igual que ocurre con lo cómico que, en Gil Vicente, nunca se basta de sí mismo, lo burlesco también se convierte en una estrategia al servicio de un propósito más vasto y profundo⁵.

BIBLIOGRAFÍA

Cardoso Bernardes, José Augusto, *Sátira e lirismo no teatro de Gil Vicente*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006, 2 vols.

David-Peyre, Yvonne, «Maria Parda, témoin de son temps», *Archivos del Centro Cultural Português*, XXVIII, 1990, pp. 437-446.

Vieira Mendes, Margarida, *Maria Parda*, en *Coleção Vicente*, Lisboa, Quimera, 1988.

5. El recurso a lo burlesco no se limita a la obra en cuestión. Unos años más tarde, Gil Vicente construiría otro auto globalmente basado en el mismo principio. Me refiero a *Juiz da Beira*, de 1525. Aunque de forma ocasional, hay claras manifestaciones de lo burlesco, al menos en los siguientes autos: o *Pater Noster* que aparece en *Velho da Horta*, el sermón del fraile sandeus, que da comienzo a *Mofina Mendes*, la adivinación astrológica de Mercurio que aparece en *Auto da Feira*, la oración de Constança a San Antonio, que encontramos al comienzo de *Índia* o la cautivación de Cupido por una de sus amantes, que aparece en *Floresta de Enganos*. Sobre la transversalidad de este principio en la obra vicentina, véase Cardoso Bernardes, 2006, pp. 332-346.