

«Las mil caras de la bella malmaridada» nos autores do teatro português do século XVI¹

MATTEO PUPILLO

Universidade de Évora (CEL) / Sorbonne Université (Paris IV)
matteo.pupillo@uevora.pt

1. INTRODUÇÃO E OBJETIVOS

Este ensaio dedica-se ao estudo das interpolações de versos de “La bella malmaridada” – ou provenientes de expressões do romance já autonomizadas no século XVI, embora sobre o assunto o *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* nada nos indique em Seiscentos² – que fazem parte de obras dramáticas de autores portugueses de Quinhentos como dispositivos de diferentes efeitos semânticos e estéticos.

Para desenvolver este exame, partiremos do elenco dos engastes apresentado por Carolina Michaélis de Vasconcelos nos seus artigos «Estudos sobre o Romanceliro peninsular: Romances Velhos em Portugal», publicados na *Cultura Española* (1907-1909) e posteriormente reunidos em livro (1934 e 1980).

O recurso ao catálogo impõe-se por razões bem conhecidas: trata-se do único e ainda válido manual de referência das intercalações romancísticas de mão portuguesa, no qual é identificada a proveniência temática dos engastes de acordo com o conhecimento romancístico na transição dos dois séculos. Como alguns críticos já fizeram notar, nomeadamente na «Apresentação» do projeto de investigação Relit-Rom³, *Revisões literárias: a aplicação criativa de romances velhos (sécs. XV-XVII)*, as fontes conhecidas nos inícios do século XX relativas ao romanceliro antigo foram em geral bastante alargadas ao longo de Novecentos, sendo também o caso do domínio dos testemunhos de «La bella malmaridada» e dos estudos críticos que o deram a conhecer de forma mais ampla. Destarte, também compulsaremos estes contributos posteriores aos *Romances Velhos em Portugal*, com a finalidade de sustentarmos, por um lado, a apresentação da

¹ O presente artigo é um recorte da minha Dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses (Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas), desenvolvida no âmbito do Projeto Relit-Rom (<https://relitrom.pt/index.php>), sob a orientação da Prof.ª Doutora Teresa Araújo (investigadora principal do dito Projeto).

² Correa, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* com “Prólogo” de Miguel Mir e edição de Victor Infantes, Madrid, Visor Libros, 1992.

³ <https://relitrom.pt> (última vez consultado: 10/05/2020).

fortuna antiga da balada e, por outro, aprofundarmos a análise filológica das interpolações, revisitando as edições das obras dos dramaturgos portugueses do século XVI nas quais surgem estes materiais prévios.

Assim, nesta incursão, aproximarmos-nos do objeto central deste estudo com a apresentação do índice de engastes de «La bella malmaridada» em peças dramáticas oferecido pela filóloga. Imediatamente, centramos-nos no romance, procedendo à revisão do estado atual do conhecimento do tema (as fontes e o relato romancístico), partindo dos estudos fundamentais⁴. Feito este exame, incidiremos sobre a estrutura narrativa dos testemunhos castelhanos que transmitiram o romance, bem como da sua linguagem, já que foram detetadas variações discursivas e semânticas entre eles. Seguidamente, debruçarmos-nos sobre a reelaboração discursiva, poética e semântica dos versos aplicados, utilizando critérios de análise filológica, por forma a mostrarmos a diversidade das aplicações e a importância destes estudos para uma reavaliação do teatro quinhentista português.

2. “LA BELLA MALMARIDADA”: ESTADO ATUAL DO CONHECIMENTO DO TEMA

O relato de “La bella malmaridada”, na sua forma mais longa, presentifica a tentativa de um cavaleiro para seduzir uma bela mulher casada, cujo marido está distante e alegadamente é atreito a trair a esposa com outros amores. Seguidamente, mostra a figura feminina disposta a aceitar o galanteio e a sua partida com o cavaleiro com a justificação da infelicidade do seu matrimónio. Termina com a chegada intempestiva do marido.

Trata-se de um dos romances com maior fortuna editorial antiga, sobre o qual contamos com vários estudos, destacando-se o de Labrador Herraiz e Di Franco, por ser particularmente exaustivo no que se refere à inventariação dos numerosos e dispersos testemunhos antigos do romance (glosas, contrafações e citações incluídas). De facto, segundo as palavras dos estudiosos agora mencionados, «la canción más traída y llevada por glosadores buenos y malos en el siglo XVI fue ‘La bella malmaridada’»⁵. Assim sendo, para apresentarmos a fortuna de “La bella malmaridada”, fundamentamos-nos neste estudo de J. J. Labrador Herraiz e R. DiFranco, que dá a conhecer as referências bibliográficas do romance – também compiladas na Base de Dados *Bibliografía de la Poesía Áurea* da responsabilidade dos dois estudiosos que é citada por ambos, mas não está acessível, nem na *web* nem em nenhuma publicação material. Neste trabalho de 2011, são inventariados duzentos e dezoito testemunhos entre versões do romance, aplicações literárias dos seus versos em obras de teatro, em glosas e ainda em formas ao divino.

Também nos apoiámos na Base de Dados digital do Projeto *Revisões literárias: a aplicação criativa de romances velhos (sécs. XV-XVII)*, nomeadamente nas tabelas relativas ao romance. É certo que estas fichas que correspondem aos engastes portugueses

⁴ Cfr. Labrador Herraiz, José J. e DiFranco, Ralph A., «Continuidad de la poesía del XV en cancioneros del XVI», en Jesús Serrano, Juan Fernández Jiménez (eds.), *Juan Afonso de Baena y su cancionero. Actas del I Congreso Internacional sobre “El Cancionero de Baena”*, Baena, 1999, p. 201; Terradas, José Carlos, «Los romances de malmaridada a la luz de códigos cultos», *Miscelánea Medieval Murciana*, XXXI (2007), pp. 149-160; Rio Riande, G. Del e Rossi, Pablo G., «Contrafactum y adaptación de la canción de malmaridada en la Península Ibérica: del Cancionero del rey Don Denis al Cancionero para cantar la noche de Navidad de Francisco de Ocaña», *Revista Letras*, 65-66 (2012), pp. 283-294.

⁵ Labrador Herraiz, José J. e DiFranco; Ralph A., «Continuidad de la poesía del XV en cancioneros del XVI», cit., p. 7452.

de versos da balada tiveram em atenção o precioso inventário de Labrador Herraíz e Di Franco e colheram as suas referências confrontando-as com as do *Manual bibliográfico de Cancioneros y Romanceros* (Siglo XVI)⁶, do *Nuevo Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*⁷ e do *Suplemento al Nuevo Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*⁸.

Com efeito, este recurso digital ordena os testemunhos pelos *incipit* dos poemas, permitindo assim conhecer as diferentes famílias do romance e a respetiva bibliografia. Deste modo, é-nos possível apresentar a seguinte relação das fontes do romance organizada pelos mencionados *incipit*, a partir da qual podemos observar que os testemunhos com o dístico «La bella malmaridada | de las mas lindas que yo vi» provêm apenas de folhetos de cordel e de dois manuscritos, enquanto os restantes não se encontram em suporte manuscrito e procedem de livros poéticos e musicais, além de folhetos de cordel.

1) «La bella mal maridada | de las lindas que yo vi»

LIVROS POÉTICOS

Romances Nueuamente sacados de historias antiguas de la cronica de España (Sepúlveda, 1551/2018: fol. 258r)

Cancionero de Romances nueuamente sacados de historias antiguas de la Cronica de España (Sepúlveda, 1576: fol. 263v)

Romances nveuamente sacados de historias antiguas de la cronica de España (Sepúlveda, 1580: fol. 238r)

Cancionero de obras diversas recopilado por Velazquez de Avila o Velazquez de Mondragon [glosa] (CVAM: 1951)

FOLHETOS DE CORDEL

Egloga fecha por diego de guadalupe. dios te salue aca q[ue] hazeys. d. q[ue] prouar se os ha a sollar. In fine esta vn villancico. aquillotrata carillo. It. vna canció. al dolor de mi cuydado. glossa eiusd. o señor crucificado. It. vn romãce. en los tiẽpos q[ue] me vi. It. outro de Ju.o de çamora. la bella mal maridada. It. Otro. de frãcia salio la niãa. It. vna deshecha. plega a dios q[ue] alguno ameys. It. vn romãce q[ue] se intitula. A la china gala la gala chinela. damas cortesanas. est in

4.o 2. col. Costo en medina del çãpo. 5 mrs. a 21. de nouiembre. de 1524 (Rodríguez-Moñino, 1997: n.o 240).

[Cancionero] [Glosa] (Molina, 1527/1952)

[Cancionero gótico de Velázquez de Ávila] [Glosa] (PBNM, 1961: n.o 180)

Aqui comienzan quatro romances, y este primero dize: Cautiuáronme los moros, y otro, De la bella mal maridada, y otro de Caminando por mis males, con vn villancico (Rodríguez-Moñino, 1997: n.o 677)

⁶ Rodríguez Moñino, António, *Manual bibliográfico de Cancioneros y Romanceros (Siglo XVI)*, coordenado por Arthur L-F. Askins, 2 vols., Madrid, Editorial Castalia, 1973.

⁷ Rodríguez Moñino, António, *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, edición corregida y actualizada por Arthur L-F. Askins y Víctor Infantes, Madrid, Editorial Castalia, 1997.

⁸ Askins, A. L. F. e Infantes de Miguel, V., *Suplemento al Nuevo Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (Siglo XVI) de Antonio Rodríguez-Moñino*, Vigo, Edición de Laura Puerto Moro, 2014.

Aqui comiençan tres Romances glosados y este primero dize Desamada siempre seas. Y otro a la Bella mal maridada. Y otro Caminando por mis males con vn Villancico. Y vn romance (PBNM, 1957: n.o 43)

Aqui se cõtienen dos romances glosados y tres canciones. Este primero es d la bella mal maridada. Y otro de catiuaronme los moros. Y vna cancion q[ue] dize. Salgan las palabras mias Y otra. Las tristes lagrimas mias: Y otra. Si en las tierras do nasci. todas glosadas (PBL, 1989: n.o 55)

Coplas ã español de la bella mal maridada. La bella mal maridada. D. sera triste para mj. es ã. 4.o 2. col. costo ã tarrago.a m.o din.o por ag.o de 1513 (Rodríguez-Moñino, 1997: n.o 804)

LIVRO DE MÚSICA

Los seys libros del Delphin de musica de cifras para tañer Vihuela (Narbaez, 1538: fol. lxxvijr).

Cancionero general de obras nuevas nunca hasta ahora impressas. Assi por ell arte Española, como por la Toscana. Y esta primera es el Triumpho de la muerte (CGon, 1554: fol. xvr) [glosa]

Cancionero general: qve contiene mvchas obras de diuersos autores antiguos, con algunas cosas nuevas de modernos (CGmo, 1557: fol. cccxcjv)

Cancionero general: qve contiene mvchas obras de Diuersos Autores antiguos, con algunas cosas nuevas de modernos, de nuevo corregido y impresso (CGmo, 1573: fol. ccclxxvr)

FOLHETOS DE CORDEL

Romances nueuamẽte cõpuestos por Andres Lopez (Rodríguez-Moñino, 1997: n.o 271)

Aqvi se cotienẽ diuersos romances [y] tonadas muy lindas y propias para cãtar (Rodríguez-Moñino, 1997: n.o 712)

LIVRO DE MÚSICA

Libro de mvsica de vihuela, intitvlado Silva de sirenas. En el qual se hallara toda diuersidad de musica (Valderrauano, [1547]: fol. XXVIv)

3) “La bella malmaridada | de las mas lindas que yo vi”

FOLHETOS DE CORDEL

Aqui comiençan tres romãces glosados y este primero dize Desamada siempre seas. Y otro a la Bella mal maridada. Y otro Caminãdo por mis males con vn Villancico. Y vn romance (PUP, II, 1960: n.o 63).

Aqui comiençan. iij. Romances glosados. Y este mero dize. Catiuarõ me los moros. Y otro / La bella mal maridada Y otro: caminãdo por mis males. Cõ vn villãcico (PUP, II, 1960: n.o 58)

Aqui comiençan. iij. Romances Glosados. y este primero dize. Catiuaron me los Moros. y otro / a la Bella mal maridada. y otro. Caminando por mis males. Con un Villancico (Rom 1421-1520, 2017: n.o 94)

MANUSCRITOS

Cancionero da British Library (CBL: [92v]) [glosa]. Cancionero musical de Palacio (CMP: fol. cxxxvjr).

Apresentadas as fontes do romance, passamos agora a expor os contributos científicos de vários investigadores para o conhecimento do romance, entre os quais se destacam os já referidos Labrador Herraíz e Ralph Di Franco, além de Ramón Menéndez Pidal⁹, Gimena Del Rio Riande e Pablo Rossi¹⁰, José Carlos Terradas¹¹, Pilar Lorenzo Gradín¹² e Isabel Morán Cabanas¹³. Todos eles se debruçaram sobre os testemunhos de “La bella malmaridada”, examinando as versões do romance sob distintos ângulos de perspectiva. Mas quais os seus contributos?

O extenso trabalho de Labrador Herraíz e R. DiFranco é determinante para o conhecimento atual do romance. Aliás, o inventário das fontes é acompanhado por um minucioso estudo dividido em cinco partes. A primeira delas é dedicada à exposição das variadas teses sobre a origem do romance, traçando uma cronologia dos testemunhos principais – isto é, os que, segundo os dois estudiosos transmitiram o romance. Sobre os mais antigos testemunhos, afirmam que «por sus vestígios parece remontarse al siglo XIII [...] circulaba por el siglo XV em castilla y se copió em el llamado *cancioneiro de la British Library, ca. 1500*».

Ainda sobre os testemunhos mais arcaicos do romance, os filólogos Del Rio Riande e Rossi, no seu estudo sobre as importantes malmaridadas musicadas, intitulado «Contrafactum y adaptación de la canción de malmaridada em la Península Ibérica: del Cancionero del rey Don Denis al Cancionero para cantar la noche de Navidad de Francisco de Ocaña», revelam que, no conjunto de *cantigas de amigo* publicadas no *Cancionero de la Biblioteca Nacional de Lisboa* e no *Cancionero de la Biblioteca Vaticana*, surge uma canção da malmaridada da tradição lírica profana galego-portuguesa, da autoria de Dom Dinis, intitulada «Quisiera vosco falar de grado»¹⁴.

Além destes testemunhos e de outros, não esqueçamos que, a partir do século XVI, «La bella malmaridada» começou a ter ampla difusão mediante o comércio de «pliegos sueltos», como bem indicaram os estudiosos espanhóis Labrador Herraíz e Di Franco, advertindo que os folhetos de cordel contribuíram decisivamente para a transmissão do

⁹ Menéndez Pidal, Ramón, *Romancero hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí): teoría e historia*, 2 vols, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, pp. 331-332.

¹⁰ Rio Riande, G. del e Rossi, Pablo G., «Contrafactum y adaptación de la canción de malmaridada en la Península Ibérica: del Cancionero del rey Don Denis al Cancionero para cantar la noche de Navidad de Francisco de Ocaña», cit., pp. 284-294.

¹¹ Terradas, José Carlos, «Los romances de malmaridada a la luz de códigos cultos», cit., pp. 149-160.

¹² Lorenzo Gradín, Pilar, «La Malcasada de Don Denis: la adaptación como renovación», *Revista de Literatura Medieval*, 3 (1991), pp. 118-128.

¹³ Cabanas Moran, Isabel, «Sobre a fortuna da malmaridada no Cancioneiro Geral», em Carrasco, Juan María, González, Leal, María Luísa e Fernández García, María Jesús (coord.), *Actas del Congreso Internacional de Historia y Cultura en la Frontera y Primer Encuentro de Lusitanistas Españoles (Cáceres, 10-12 de noviembre de 1999)*, vol. I, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2000, pp. 151-164.

¹⁴ «Quisera vosco falar de grado, / Aí meu amigu'e meu namorado; / Mais non ous'hoj' eu convosc'a falar, / Ca hei mui gran medo do irado. Irad'haja Deus quen lhi foi dar»: *apud* Rio Riande, G. del e Rossi, Pablo G., «Contrafactum y adaptación de la canción de malmaridada en la Península Ibérica: del Cancionero del rey Don Denis al Cancionero para cantar la noche de Navidad de Francisco de Ocaña», cit., p. 285.

romance e estimularam o nascimento de uma tradição que glosou a balada. Também os livros de música, como *Los seys libros del Deplhin de musica de cifra para tañer Vihuela*, da autoria de Nárvaez (1538), entre os outros acima mencionados, deram notoriedade ao romance, burilando-o de forma mais culta e adequada a ser cantado em círculos cortesãos.

No que se refere a esta presença de «La bella malmaridada» em livros de música, os estudiosos Pablo Del Rossi e Gimena Riande desenvolveram não só uma investigação sobre as “malmaridadas” medievais, como também sobre as «malmaridadas» musicadas e as *contrahechas*. Por seu lado, Isabel Morán Cabanas dedicou-se à presença do romance no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, fazendo notar vários exemplos de mulheres mal casadas e do próprio motivo «malmaridada» mediante expressões, como, por exemplo, «donzela mal maridada» e «gentil mal maridada»¹⁵.

Outra interpretação teve Ramón Menéndez Pidal, quando no *Romancero Hispánico* se pronunciou sobre o adultério da bela mulher malcasada:

El adulterio no es tratado en el romancero bajo forma cómica [...] las canciones de la malcasada que en Francia toman en broma al engañado marido, producen en España el romance de *La bella malmaridada*, donde ella pide a su esposo la muerte que merecida tiene¹⁶.

Num certo sentido, o estudioso José Carlos Terradas corrobora esta leitura de Ramón Menéndez Pidal, mas acrescenta que os testemunhos castelhanos principais deste romance oferecem um epílogo singular e, se por um lado, é certo que dotaram esse romance de um tom mais serio (o investigador compara as fontes castelhanas do romance com as francesas), por outro lado também é verdade que o escárnio inicial do marido não acabou por ser totalmente suprimido. Ambos os contributos, o de Ramón Menéndez Pidal e o de José Terradas, se detêm, segundo veremos mais adiante, na análise e interpretação literária dos testemunhos.

3. O RELATO E O DISCURSO DO ROMANCE

Ao termos compulsado as fontes de “La bella malmaridada”, verificámos que a narrativa do romance não é exatamente a mesma nas suas fontes principais, isto é, no poema que precede a glosa de Quesada¹⁷, no do *Cancionero* de Juan de Molina (1527/1952) e no da coleção de Sepúlveda (1551/2018). Esta diferença é acompanhada por outras ao nível do discurso, ou mais propriamente, da linguagem poética. Neste apartado, centrar-nos-emos, numa primeira etapa, na comparação das sequências narrativas nestes três testemunhos, detendo-nos no exame das variantes discursivas destes poemas autónomos, a fim de podermos reconstituir criticamente a vida textual do romance.

O testemunho poético mais extenso, que se encontra incluído na coleção de Lorenzo de Sepúlveda, apresenta os seguintes segmentos narrativos:

i) o cavaleiro seduz a bela casada, argumentando que o marido lhe é infiel;
ii) a senhora corresponde ao galanteador, pedindo-lhe que a leve consigo com a justificação

¹⁵ Cabanas Moran, Isabel, «Sobre a fortuna da malmaridada no Cancioneiro Geral», cit. p. 155.

¹⁶ Menéndez Pidal, Ramón, *Romancero hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí): teoría e historia*, vol. I, cit., pp. 331-332.

¹⁷ Di Stefano, Giuseppe (ed.), *Romancero I (c. 1421-1520). El primer siglo del romancero en el papel*, Würzburg / Madrid, 2017, pp. 578-579. E-book, URL: <www.clasicoshispanicos.com>.

dos maus tratos do marido e fazendo promessas de afeto e dedicação ao amante; iii) o marido chega subitamente, exigindo explicações do que acaba de ouvir; iv) a casada desculpabiliza o cavaleiro, assumindo a sua culpa e dando instruções ao marido para a penalizar pelos seus amores ilícitos.

Por outro lado, o menos desenvolvido consiste no que lemos a partir do *ebook* de Di Stefano que compendia versões antigas de romances. Este testemunho apresenta apenas os dois primeiros segmentos, apesar de o segundo não aludir às atitudes negativas do marido. O de Juan Molina consiste num poema que inclui os mesmos momentos narrativos deste anterior, mas termina com a chegada do marido, embora não desenvolva este desfecho narrativo como o de Lorenzo Sepúlveda.

Observemos com mais detalhe o relato nos três testemunhos. Como dizíamos, os primeiros dois segmentos narrativos são comuns aos três testemunhos. De facto, todos abrem com os dois famosíssimos hemistíquios «La bella malmaridada | de las mas lindas que yo vi», recitados por um cavaleiro que aproveita a ausência do marido da bela mas triste jovem casada, para a seduzir, mostrando-lhe que o consorte se distrai com outras damas. Seguidamente, a senhora pede ao cavaleiro que a leve consigo, lamentando-se da falta de atenção por parte do marido e prometendo os seus favores amorosos.

Os três testemunhos agora mencionados produzem uma mudança repentina do estado psicológico de «La bella», uma vez que de «triste enjoada» no primeiro segmento passa a ser reativa e, de certo modo, também ousada, correspondendo ao convite do amante. Por outro lado, o poema que leio pelo *Romancero* de Di Stefano também reconfigura o amante, retratando-o de uma forma bastante positiva, como “amador gentil”, para justificar a atitude da “malmaridada”, a qual se mostra esperançosa de começar uma nova vida, abdicando do seu casamento e abraçando uma nova relação amorosa. Para o efeito, compromete-se a desempenhar uma série de tarefas domésticas por forma a agradar ao seu amante. O poema dado a conhecer recentemente por Giuseppe Di Stefano termina com a lista de tarefas domésticas que a jovem se compromete a desempenhar, ao passo que os outros dois, o de Molina e o de Sepúlveda, têm um epílogo diferente.

No *Cancionero* de Molina, a bela «malmaridada» não menciona os trabalhos domésticos a que se dedicará, porque, logo depois de ela aceitar o galanteio e manifestar a sua vontade em acompanhar o amante, chega o marido. Por outro lado, o poema de Sepúlveda, com maior número de versos, desenvolve sobejamente a parte final, isto é, o momento imediatamente posterior ao regresso do marido.

3.1 A LINGUAGEM

Como acabámos de ver, a estrutura narrativa dos três poemas castelhanos apresenta elementos que distinguem estas composições poéticas. Ao nível do discurso poético, também estes testemunhos apresentam variantes. Observemo-las no quadro abaixo (casos assinalados por alíneas) em que transcrevemos os versos comparáveis – como vimos, o poema da coleção de Lorenzo de Sepúlveda termina com uma alocução da «malmaridada» inexistente nos restantes dois:

| | <i>Rom 1421-1520</i> | Molina 1527/1952 | Sepúlveda 1551/2018 |
|----|------------------------------|-----------------------------|-----------------------------|
| | La bella mal maridada | | |
| a) | de las más lindas que yo vi | de las lindas que yo vi | |
| | véote triste enojada | | |
| | la verdad dila tu a mi | | |
| b) | Si has de tratar amores | Si has de tomar amores | |
| c) | vida, no dexes a mí | vida, no dexes a mí | Por otro no dexes a mi |
| | Que a tu marido señora | | |
| d) | con otras damas le vi | con otra mujer lo vi | con otras dueñas lo vi |
| e) | Besando y abraçando | | Besando y retoçando |
| | mucho mal dize de ti | | |
| | Y juraua y perjuraua | | |
| | que te avía de ferir | | |
| | Alli hablo la señora | | |
| | allí habló e dixo assí | | |
| | Sácame tú, el Caballero | | |
| | sacáessesme tú de aqui | | |
| | Por las tierras donde fueres | | |
| f) | Te sabré muy bien [servir | Bien te sabre yo [seruir | Bien te sabria yo seruir |
| g) | Que yo te haré la cama | | Yo te haria bien la cama |
| h) | en que ayamos de [dormir | | en que ayamos de [dormir |
| i) | Guisarete yo la cena | | Yo te guisare la cena |
| j) | como a amador gentil | | como a caullero gentil |
| K) | De gallinas y capones | | De gallinas y capones |
| l) | y otras cosas más de mil. | | y otras cosas más de mil |
| m) | | | [...] |
| | | Ellos en aquesto estando | |
| n) | | su marido veyslo [aqui. | su marido helo aqui |
| | | | [...] |

Concentremo-nos agora nas variantes, comentando-as individualmente:

- a. primeira dissemelhança corresponde à presença ou ausência do advérbio de quantidade que tem efeitos poéticos e emotivos, além de métricos.
- b. A segunda ocorre entre “si has de tratar amores” (*Rom 1421-1520*) e “si has de tomar amores” (Molina 1527/1952 e Sepúlveda 1551/2018), ou seja, entre dois verbos com igual número de sílabas, o que não tem consequências do ponto de vista métrico. Também não tem efeitos semânticos, considerando o sentido dos vocábulos na poesia medieval.
- c. Neste caso, o verso Sepúlveda 1551/2018 distingue-se do que é comum a *Rom 1421-*

- 1520 e a Molina 1527/1952, cujo significado é mais emotivo, dado exprimir o amor do cavaleiro como uma condição vital através do vocativo dirigido à casada como “vida”. O de Sepúlveda sugere a influência que o galanteador quer ter na escolha amorosa da senhora.
- d. O sedutor desvenda a traição do marido através de uma variante discursiva que também é semântica. Os versos *Rom 1421-1520* e Sepúlveda 1551/2018 recitam, respetivamente, “con otras damas le vi” e “com otras dueñas lo vi” e o poema Molina 1527/1952 “con otra mujer lo vi”. Ora, a diferença do número de amantes do marido configura um perfil masculino diferente: em *Rom 1421-1520* e Sepúlveda 1551/2018, é retratado como um *caçador de damas*, conforme referiu o estudioso José C. Terradas, e em Molina 1527/1952, um carácter menos leviano.
 - e. A diferença, que acabámos de sublinhar, de personalidade do marido é reforçada nestes versos pela variante “abraçando” (*Rom 1421-1520*; Molina 1527/1952) / “retoçando” (Sepúlveda 1551/2018). De facto, “retozar” tem, entre outros significados, o de jogo erótico. O facto de Sepúlveda 1551/2018 optar pelo uso deste verbo demonstra, mais uma vez, que o marido da “bella malmaridada” se comportava à maneira de um *don Juan*. Em contrapartida, ao lermos *Rom 1421-1520* e Molina 1527/1952, cruzamo-nos com um marido que tem apenas uma relação extraconjugal.
 - f. A diferente posição do advérbio de modo “bien” nos versos tem efeitos poéticos e de intensificação emotiva distintos. Em *Rom 1421-1520*, surge no meio da frase, enquanto nos restantes aparece no início do verso, de modo a conferir uma maior ênfase à vontade de a senhora cobrir de favores o amante.
 - g. A variação do tempo verbal sugere duas atitudes femininas. O futuro de *Rom 1421-1520* exprime a determinação da casada, enquanto o condicional de Sepúlveda 1551/2018 insinua uma possibilidade.
 - h. Verso sem variantes, mas inexistente em Molina 1527/1952.
 - i. *Idem*.
 - j. *Rom 1421-1520* e Sepúlveda 1551/2018 apresentam uma variante na designação dada pela casada ao sedutor, “amador” e “cavallero”, respetivamente. No primeiro caso, ao utilizar a palavra ‘amador’, antecipa uma intimidade amorosa, enquanto no segundo, usando um certo formalismo e cortesia, a bela mal casada ainda mantém um certo distanciamento relativamente ao seu novo amante.
 - k. Verso sem variantes, mas inexistente em Molina 1527/1952.
 - l. *Idem*.
 - m. *Idem*.
 - n. Variante meramente discursiva: verbo (“veyslo”) / contração de advérbio com pronome (“helo”).

3.2 ANÁLISE CRÍTICA DAS MENÇÕES DRAMÁTICAS AO ROMANCE

Sendo a inserção de fórmulas poéticas prévias, mais ou menos recriadas discursivamente, um dispositivo capaz de produzir novos efeitos poéticos, semânticos e ideológicos, instaurando, aliás, «intencionalmente uma relação criativa entre os textos que produziam e os romances aos quais as formas pertenciam»¹⁸, abeiramo-nos da parte final desta investigação, analisando a reelaboração textual dos versos do romance de “La bella

¹⁸ Araújo, Teresa, «A alusão a romances nas letras portuguesas dos séculos XV-XVII», *Arbor*, 190, 766 (2014), p. 2.

malmaridada”, bem como a função que esse processo desencadeou nas peças. Para o efeito, compulsámos novamente os *Romances Velhos em Portugal* e a Base de Dados do Projeto Relit-Rom, extraíndo a referência das obras teatrais de autores portugueses do século XVI que contêm versos de “La bella malmaridada”, bem como os versos do romance que tiveram entrada pela mão dos dramaturgos – cientes de que o seu público os entendia nos novos contextos literários.

Essas obras são as que enuncio seguidamente organizadas pelos seus autores, tendo sido lidas e examinadas para este estudo a partir das edições digitais dirigidas por José Camões¹⁹. Atentemos na listagem que inclui igualmente as menções ao romance:

a) Gil Vicente

Tragicomédia da Frágua d’Amor: “Le bella mal maruvada | de linde que a mi vê | vejo-ta trisse nojara | dize tu razão puru quê” (vv. 271 – 74)

Tragicomédia do Inverno e Verão: “Marido mal marido | dos mores ladrões que eu vi | vejo-te mal empregado | mas peor vejo eu a mi. (...) Tu velha bem maridada | das mais bravas que eu vi | vejo-te mal castigada | porque eu hei medo de ti. (vv. 1121 – 24; vv. 1136 – 40)

Comédia de Rubena: “de las más lindas que yo vi” (v. 675)

Farsa da Lusitânia: “de los más lindos que yo vi” (v. 915); “la bella malmaridada (v. 956)

b) António Prestes

Auto da Ciosa: “Doutor Casada? | Fernando e maridada | de lás más lindas que vi” (vv. 564 – 66)

Auto do Desembargador: “casado e bem marido” (v. 1114)

Auto do Procurador: “de los más lindos que yo vi” (v. 227)

c) António Ribeiro Chiado

Auto das Regateiras: “E vós bela malmaridada | de las más lindas que yo vi” (v. 448 – 49)

d) Jorge Pinto

Auto de Rodrigo e Mendo: “de los más lindos que yo vi” (v. 178)

e) Francisco de Sá de Miranda

Os Estrangeiros: “Petrónio De ti me vem, que me alevantas os espíritos. Mas, falando de siso, grandes privilégios tem as molheres dos doutores, se os elas entendessem. | Devorante Que negra consolação, principalmente pera as belas mal maridadas. E assi os outros homens, em vosso respeito, certo que se podem chamar corpos sem almas.” (ato III, cena 3)

d) Jorge Ferreira de Vasconcelos

Comédia Aulegrafia: “Aquele bela mal – maridada” (ato 1, cena 6).

Para o exame das interpolações, consultámos novamente a Base de Dados do Projeto Relit-Rom, fazendo uma pesquisa avançada com os seguintes critérios: “Título e IGR do romance”, determinando a condição ser *igual* a “La bella malmaridada”, “Género literário da composição ou secção quadro”, escolhendo como condição *igual* a *dramático* e, por último, “Reelaboração discursiva do verso de origem do engaste”, definindo a visualização de todas as fichas. Com base nesses parâmetros de pesquisa, o resultado a que chegámos foi de onze fichas (total das menções dramáticas quinhentistas ao romance), verificando-se que todas as interpolações foram realizadas com mais ou menos liberdade textual.

¹⁹ <http://www.cet-e-quinhentos.com>; consultado pela última vez a 02/06/2020.

Repetindo o mesmo procedimento, mas substituindo o último critério mencionado por “Reelaboração semântica do verso de origem do engaste” e determinando a opção *paródica*, obtivemos onze resultados – pelo que a alternativa contemplada na Base de Dados, *análoga*, teve como resultado zero. Concluimos, portanto, que todas as reelaborações semânticas são paródicas. Na verdade, esta dedução não é surpreendente, já que todas as peças em apreço remetem essencialmente para três formas literárias humorísticas, a tragicomédia, a farsa e a comédia.

Obtidos estes resultados, debruçamo-nos sobre a análise das menções aos versos do romance, tendo em consideração os seguintes aspetos: a) em que momento do argumento dramático surge o engaste, b) quem o profere c) quais as alterações discursivas e o que as motivou e, por fim, d) qual o efeito e a funcionalidade das interpolações nas peças.

Começamos por analisar as obras do dramaturgo Gil Vicente, o qual, na sua criação dramática, utilizou sabiamente o seu conhecimento romancístico, entre o de outros materiais poéticos prévios. Pere Ferré explicou este domínio do dramaturgo no seu recente estudo «Gil Vicente e a cultura popular» (2018), mostrando-se totalmente de acordo com o que Eugénio Asensio tinha escrito há algumas décadas:

Gil Vicente, con materiales viejos, ha sabido crear un teatro nuevo. Reminiscencias literarias, simbolos religiosos, mitos poéticos, moldeados por su instinto escénico y su imaginación plástica, han dado origen a formas inesperadas de arte²⁰.

Com este enquadramento, concentremo-nos, então, nesses materiais de cariz tradicional que o dramaturgo incrustou nas suas peças, convencido de que o seu público era capaz de reconhecer os romances e entender as alusões como parte integrante das composições dramáticas.

De facto, segundo afirma a investigadora Victoria Sánchez-Élez, existe um conjunto de obras vicentinas em que o autor utiliza apenas um verso ou algumas palavras de um romance, para ativar a memória do público. A tal propósito, a estudiosa ainda relembra que já o Professor Manuel Marques Braga pontificara sobre a intertextualidade entre os versos do romance de «La bella malmaridada» e os pronunciados pela Forneira da *Tragicomédia do Inverno e do Verão*, assim como entre os do romance e os versos proferidos pela personagem Vénus na *Farsa da Lusitânia* e pela feiticeira na *Comédia de Rubena*, segundo também observaremos mais adiante.

A primeira peça em análise intitula-se *Tragicomédia da Frágua d'Amor* (1525) e foi encenada em Évora, por ocasião do casamento de D. João III com D. Catarina. A obra começa com um Peregrino que descreve um castelo segundo um programa alegórico, pois cada elemento simboliza algo que remete tanto para a religião como para a nobreza.

Afirmamo-lo pelas seguintes razões: a didascália inicial afirma que o castelo de que se fala é uma metáfora, «porque se toma Castelo por Caterina», pelo que as sortes de Portugal são representadas pela metáfora de uma conquista: a de D. Caterina como Castelo em Castela. Por sua vez, o Peregrino, ao caracterizar o castelo e, por consequência, Caterina, recorre às três virtudes teológicas: fé, caridade e esperança. Por outro lado, na terceira estrofe, quando a personagem se refere às «cuatro torres muy derechas | fuertes lindas tan graciosas», quer simbolizar a nobreza e as virtudes que enuncia equivalem aos valores ideais da cavalaria, da linhagem à santidade.

²⁰ Asensio, Eugenio, «Las Fuentes de las Barcas de Gil Vicente», *Estudios Portugueses*, París, Centro Cultural Português, 1974, pp. 59-77.

Ora, a conquista do Castelo é realizada por um notável rei, graças ao seu «capitán Copido» (v. 89), que desce, de forma discreta, do céu, voando depressa, para proteger «el castillo angelical | por parte de Portugal» (vv. 98-99). Vénus, mãe de Cupido e rainha da Música, ao dar-se conta do desaparecimento do seu filho, cai em prantos, tanto que as suas músicas se transformam em lágrimas. Enquanto a deusa Vénus, símbolo por excelência da beleza, vai em busca do seu filho, é cortejada por um negro, o qual lhe profere palavras carinhosas, evocando precisamente os primeiros quatro versos do nosso romance²¹.

É o único romance a que se faz menção em toda a peça. Cabe frisar que esta é a única das obras em exame que incorpora os primeiros quatro versos do romance, nos versos 271-281, reelaborando-os do ponto de vista discursivo e também semântico. Todas as outras peças acima referidas limitaram-se a intercalar as conhecidíssimas fórmulas iniciais.

Como se pode ler, Mestre Gil, intervindo nos versos do romance, carnaliza a personagem em questão, o Negro: muda as desinências das palavras terminadas em -a (“linde”, no lugar de “linda”) ou, vice-versa, no caso dos pronomes pessoais com função de complemento direto (“vejo-ta”). Igualmente, registam-se fenómenos de aférese e geminação, como se pode ler no verso 271 (triste - trisse²), ou ainda, uma inversão no uso dos pronomes pessoais sujeito e pronomes pessoais oblíquos, segundo o que lemos no primeiro verso da estrofe (v. 270), «de linde que a mi vê».

Os versos pronunciados pelo Negro também apresentam problemas de concordância verbal (v. 270), assim como de ordem das palavras (v. 274: «razão puru quê», no lugar de “por qual razão”, por exemplo). Portanto, de modo a satirizar o Negro, o dramaturgo reelabora os versos no sentido de os adaptar à pretensa linguagem da personagem, cujo falar é por si só bizarro, pelo que a intervenção do autor se resume sobejamente a retoques linguísticos.

Obviamente, a variação discursiva dos versos de origem dos engastes reflete-se, por seu lado, na semântica. O Negro, que se oferece para servir a bela malcasada, tem plena consciência de que, dada a sua condição social, nunca se poderá casar com a deusa Vénus, branca e símbolo por excelência da beleza, e é justamente por esta razão que Gil Vicente lhe veste as roupas do galanteador, para que o seu falar e o seu contexto social, isto é, a sua personagem, suscitem o riso.

Embora os dramaturgos portugueses do século XVI se atenham somente a reelaborar e aplicar os primeiros quatro ou primeiros dois hemistíquios, a malmaridada acaba por assumir várias “caras” (segundo a expressão de J. Labrador Herraiz no citado estudo), sendo inclusivamente despojada da sua *femineidad* textual e passando algumas vezes a corresponder a uma personagem masculina.

Este é o caso da *Tragicomédia do Inverno e do Verão* (1529), a qual foi representada em Lisboa perante o rei D. João III, por ocasião do parto da princesa Isabel, para celebrar a maternidade da rainha D. Catarina. A peça divide-se em duas partes: a primeira é dedicada ao *triunfo do inverno*, figura alegórica encarnada por um pastor cuja pele é espessa, para se proteger do rijo inverno, como é óbvio, mas que lhe dá um ar quase primitivo. O *verão*, desenhado como um *locus amoenus*, o qual, quase de forma demiúrgica, restituirá aos seres humanos a alegria e aos lugares a beleza e a vitalidade.

Todavia, nem sempre é assim, já que no verão há quem desempenhe ofícios assaz extenuantes, ainda pior se sob o calor de um sol abrasador. É o caso de duas personagens, o Ferreiro e a Forneira, os quais, esgotados pelo calor, começam a desabafar, num diálogo

²¹ «La bella mal maruvada / de linde que a mi vê / vejo-te trisse nojara / dize tu razão puru quê. / A mi cuida que doromia / quando ma foram cassá / se cordaro a mi jazia / esse nunca a mi lembrá / la bele mal maruvada / nam sei quem casá a mi / mia marido nam vale nada / mi sabe razão puru quê» (vv. 271-284).

muito animado, intercalando o famosíssimo romance de “La bella malmaridada”. O dramaturgo coloca os primeiros três versos do romance na boca da Forneira (vv. 1120-1123) e, nos versos 1136-1138, intercala-os novamente, mas atribuindo-os ao Ferreiro:

Forneira
Marido mal marido
dos mores ladrões que eu vi
vejo-te mal empregado
mas peor vejo eu a mi.
Que se fora tecedeira
casada com tecelão
no Inuerno e no Verão
sempre andara a lançadeira.
Ajuntou-nos o pecado
e pois isto é assi
marido desmazelado
mau pesar vej’eu de ti.

Ferreiro
Sem vergonha de ninguém
essas são as falas tuas
porém se no forno suas
eu na frágua também.
Tu velha bem maridada
das mais bravas que eu vi
vejo-te mal castigada
porque eu hei medo de ti.

Os primeiros versos da estrofe, pronunciados pela Forneira, além de servirem para adjetivar o marido como «mal marido», também o classificam como um «dos maiores ladrões», introduzindo um comparativo de superioridade e qualificando-o como desonesto. Logo depois, a Forneira chama-o de «mal empregado»: nos testemunhos castelhanos do romance, o amante da bela malmaridada descreve-a como triste, enjoada, ao passo que ele, o Ferreiro, é apresentado como *mal empregado*, isto é, tem uma ocupação que não lhe agrada e que o faz sofrer. Estas primeiras reelaborações desencadeiam uma alteração semântica muito significativa: não estamos só perante uma mulher malmaridada, como veremos nos versos 1136-1138, mas também ante um homem mal marido. Ainda nos versos 1136-1138, Gil Vicente reutiliza o primeiro verso do romance, reelaborando-o através da substituição do adjetivo foneticamente muito próximo «bella» por «velha». O Ferreiro diz-lhe «vejo-te mal castigada», resolvendo condensar no advérbio de modo todo o mal-estar da “velha” malmaridada. Embora a “bella malmaridada” romancística e a Forneira não tivessem desempenhado o mesmo trabalho, partilham o mesmo castigo: uma sofreu por um castigo amoroso, a outra por uma má sorte que lhe tocou.

Gil Vicente, ao jogar com os versos do romance e ao explorar as possibilidades da tradição romancística, subverte os papéis e cria um cenário *sui generis*, apresentando um mundo às avessas. Segundo as palavras do Professor Pere Ferré, «a sua [de Gil Vicente] criação poética (no âmbito do romanceiro e da lírica tradicionais) é profundamente respeitadora dos textos de que partia, ainda que, nestes casos, os pudesse subverter por completo»²².

²² Ferré, Pedro, «Gil Vicente e a cultura popular», em Cardoso Bernardes, José Augusto e Camões, José (coord.), *Gil Vicente Compêndio*, Lisboa, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2018, p. 98.

Enquanto nas duas peças anteriores há uma reelaboração discursiva e semântica, nas duas últimas mencionadas, a *Comédia de Rubena* (1521) e a *Farsa da Lusitânia* (1532), o dramaturgo interpola os primeiros dois versos do romance sem qualquer retoque linguístico.

Começamos pela análise da *Comédia de Rubena*, representada na corte do rei Dom João III. Esta peça, formada por três cenas, com tema novelesco, principia com um encontro proibido entre um *clérigo mozo*, criado de um abade, e Rubena, filha belíssima deste último. Descobre-se, dali a pouco, que a jovem mulher está prestes a dar à luz uma criança, cujo nome será Cismena, e que o seu marido lhe fugiu. Face a este desaparecimento, Rubena sente-se enganada, abandonada e interroga-se sobre qual será o seu futuro e o da filha que carrega no ventre.

Mas a criança é ilegítima, por isso Rubena é levada por quatro diabos para a montanha, para que o parto se realize em segredo. A partir do momento em que a filha de Rubena nasce, não se volta a falar em Rubena e a protagonista passa a ser Cismena. Por esta razão, alguns estudiosos pensam que o título da comédia é incongruente com o argumento, já que este se concentra em cenas com a filha de Rubena, mas temos de considerar que toda a ação dramática é realmente desencadeada pelo “episódio” Rubena.

A segunda cena abre com a evocação da vida de Cismena, desde o parto até ao nascimento, momento em que é entregue à Feiticeira. Esta logo pede aos *espíritos* que tragam um berço e uma Ama a qual, mal chega, pretende amamentar a criança, mas a Feiticeira começa a desenrolar uma sequência de perguntas, entre as quais a famosa «E que cantigas cantais». A resposta da Ama é um rol de treze “cantigas”, entre outras que diz saber cantar. A quinta que diz conhecer é «e em Paris está don’Alda» (v. 619), o verso do romance «Sueño de doña Alda», publicado no *Cancionero de Romances* (CR, 1550/2017) que, tanto quanto até agora é sabido, apenas foi referido nas letras portuguesas por Gil Vicente. A penúltima é «Muliana, muliana» (v. 626), provavelmente o “Veneno de Moriana” que os compiladores e editores antigos de romances não nos legaram, mas se conserva na tradição moderna (*ibidem*).

A Feiticeira pede aos diabos que vão à “deosa maior” e lhe digam para mandar as fadas mais poderosas e, nomeadamente, as «suas duas fermosas | com melodia serena» (vv. 642-645), para que dotem Cismena de um grande destino. Por seu lado, a Feiticeira preocupa-se com a bênção dos caminhos de Cismena, invocando santos e recitando versos do *Novo Testamento* (vv. 658-660) e ladainhas, como a de «mal me queres bem me queres» (v. 661), para proteger a jovem de eventuais perigos.

À medida que a recitação vai chegando ao fim, a Feiticeira destina que o “demo”, ou seja, o povo também proteja e ame a donzela, prevendo que entoe «de las más lindas que yo vi» (v. 675), aludindo, portanto, ao romance de “La bella malmaridada”. Nos versos 670-675, Gil Vicente aplica este segundo verso do romance, referindo-se não a uma mulher casada, mas a uma jovem. A Feiticeira, através de mais uma menção romancística, procura, tal como a Ama, realçar a bondade das suas intenções ao almejar por um futuro próspero da linda jovem.

Se na *Comédia de Rubena* é o “demo” que entoia o segundo verso do romance, na *Farsa da Lusitânia* são as aves que introduzem o primeiro verso de “La bella malmaridada”, reelaborando-o, do ponto de vista semântico, com uma finalidade claramente paródica. Esta peça foi representada pela primeira vez em 1532, perante a corte de D. João III quando nasceu seu filho D. Manuel. O argumento desenvolve-se em duas partes, sendo a primeira consagrada à representação da vida dum família judaica de Lisboa e a segunda à exposição das origens (míticas, claro) de Portugal. Concentremo-nos na última, dado

que é nela que o dramaturgo incorpora duas menções romancísticas a “La bella malmaridada”. Porque é que Gil Vicente alude ao romance?

Observemos o engaste (verso 915) no seu contexto:

Februa Consuelo de mis entrañas
 alma de la vida mía
 pues que te sobra alegría
 reparte con las montañas
 desiertas sin compañía.
 Que este galán desposado
 de los mas lindos que yo vi
 es planeta venerado
 y te estuvo bien guardado
 en el cielo para ti
 (vv. 909-918)

Ao evocar o segundo verso do romance, Februa refere-se ao deus Mercúrio, com uma finalidade, claramente, paródica, como mostrará a fala de Vénus, nas estrofes que se sucedem a esta, por Mercúrio não possuir as características viris que Vénus almeja. Examinando o engaste sob o aspeto discursivo, nota-se que o dramaturgo adaptou o segundo verso do romance segundo as novas necessidades, isto é, passando “la bella malmaridada” a vestir roupas masculinas.

Depois será Vénus, como dizíamos há pouco, que em resposta ao deus do comércio Mercúrio – figura dramática desprovida de qualidades viris, decidida a propor casamento à belíssima Lusitânia, embora um matrimónio sem consumação –, comenta que a pretendida será uma «bella malmaridada» (v. 957) e as próprias aves lho cantarão pela manhã (vv. 956-958). Esta associação ridiculariza Mercúrio, pois o marido da casada romancística é, segundo o galanteador da balada, um ativo sedutor.

Passando agora a analisar a comédia *Os Estrangeiros* da autoria de Francisco de Sá de Miranda. Primeiramente, torna-se necessário referir a edição da dita comédia em que surge o engaste – a de 1561 (ato III, cena III) –, pois dispomos de outras impressões da mesma obra em que a menção não aparece: a datada de 1559, o *manuscrito Asensio* e o de Harvard (*vide* as edições digitais coordenadas por José Camões). A cena dramática desenvolve-se em Palermo, na altura da denominação espanhola e, conforme o título sugere, os protagonistas principais são estrangeiros em Palermo. Amente, o jovem amoroso, o pai Galbano e o aio Cassiano são valencianos, ao passo que o doutor Petrónio é de Pisa, para onde a donzela Lucrécia vai estudar.

Lucrécia tem quatro pretendentes e cada um deles recorre a uma personagem intermediária, cujo papel é semelhante ao dos alcoviteiros, ou dos casamenteiros. Entretanto, os dois velhos valencianos vão à procura dos respetivos filhos: Galbano tenta reencontrar Amente e Reinaldo, a filha Lucrécia, que tinha sido entregue ao padrinho, o Doutor Petrónio. A tal propósito, o autor retoma o primeiro hemistíquio do romance, sem o reformular do ponto de vista discursivo, para satirizar nomeadamente as mulheres dos doutores, as quais não valorizam, a seu ver, os privilégios que têm. É a personagem Devorante que pronuncia o verso: «Que negra consolação, principalmente para las belas mal maridadas». Ora, algum leitor desta obra mirandiana poderá, justamente, colocar uma questão: será que o autor utilizou o verso do romance ou a sua forma autonomizada, como uma frase feita? Neste caso, não podemos responder perentoriamente, dado que só é utilizada esta fórmula.

Também António Prestes, «o mais fecundo e popular representante da Escola Vicentina depois de António Ribeiro Chiado»²³, não vai mais longe do que F. de Sá de Miranda, reutilizando apenas o segundo verso do romance de “La bella malmaridada” em alguns dos seus autos.

A primeira peça em análise intitula-se *Auto do Desembargador* e é formada por duas cenas. As figuras da primeira cena são as seguintes: duas moças, Lionarda e Silvestra, um moço cujo nome é Lemos, que traz consigo um prato e uma garrafa, e um Barbeiro com uma guitarra. Por outro lado, na segunda cena, comparecem um Desembargador e o seu Moço, o seu Sogro, um Comentador *importuno*, o Dinheiro, a Formosura, a Mulher do Desembargador e a sua Irmã. Esta peça mostra os bastidores da justiça, uma vez que o dramaturgo bem os conhecia, tendo ele próprio desempenhado funções como tabelião em Santarém e em Lisboa.

Mas, se na peça anterior, não pudemos responder à pergunta sobre a verdadeira fonte da menção (seria romancística ou, digamos assim, da fraseologia comum?), neste caso inclinamo-nos pela primeira opção, dado que se encontram alusões a outros romances na peça. Entre estes, encontra-se o de “La bella malmaridada”. Como dizíamos, incorpora apenas o primeiro verso do romance com finalidade paródica. Transcrevemos seguidamente os versos da estrofe, por forma a compreendermos o verso no novo contexto literário em que surge engastado e assim percebermos a relação intertextual.

| | |
|---------|--|
| Irmão | [...] Meu irmão já é casado senhoras, e são despedidas parvoíces do passado. |
| Manceba | Casado e bem marido. |
| Irmão | Vós queriei-lo em três vidas. |
| Moço | Era casal meu señor pois bofé que esta pousada estava mais apoupada co a senhora, seu amor é amor d’arca encourada (vv. 1111-1120). |

O verso 1114 diz «casado e bem marido», alterando sob o ponto de vista discursivo e semântico o de proveniência. E porquê? Para o adequar ao contexto da nova obra literária em apreço, António Prestes substituiu o advérbio originariamente contido no romance, isto é, “mal”, por “bem”, assim como o particípio com função adjetival, *maridado*, passou de feminino para masculino. Além disso, o novo contexto literário em que este fragmento de verso do romance surge é diferente do de origem, ou seja, do romance, dado que, neste caso, a personagem Manceba dirige as palavras «casado e bem marido» a uma personagem masculina, referindo-se nomeadamente ao Amigo do Irmão.

Esta não é a única obra teatral de Prestes que apresenta versos de “La bella malmaridada” – o que confirma a nossa opinião de que o dramaturgo não estaria simplesmente a citar uma expressão comum. Também no *Auto da Ciosa* se encontra interpolado o segundo verso do romance. Mas exponhamos primeiro o *Argumento*, de modo a compreender a incrustação do engaste no auto em estudo.

²³ Braga, Manuel Marques, «Introdução», em Vicente, Gil, *Obras completas*, Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1943, p. 14.

Conforme sugere o título, trata-se de uma peça teatral que relata a vida dum casal em que, como na *Tragicomédia do Inverno e do Verão* (Gil Vicente), os papéis são invertidos: já não há um marido ciumento que delimita um espaço apenas dentro do qual a sua esposa se pode mover, como acontece no romance de “La bella malmaridada”. Pelo contrário, estamos perante uma mulher que enclausura o seu marido no espaço doméstico, ao qual lhe coloca a seguinte pergunta «o bom casado | não tem essa calidade?» (vv. 9-10), referindo-se ao facto de o esposo não ser tão «caseiro» (v. 8). Mais tarde, no verso 566, o dramaturgo intercala a alusão ao romance de “La bella malmaridada”, quando o Doutor pergunta à Mulher se a sua criada é casada e a Mulher responde-lhe afirmativamente. Todavia, é Fernando, o moço do Marido, quem pronuncia o segundo verso do romance, mais uma vez com uma finalidade paródica, embora introduzindo uma subtil variação discursiva não significativa, isto é, eliminando o pronome pessoal sujeito “yo”, que os testemunhos castelhanos contêm. Vejamos os versos: «Doutor: Casada? | Fernando: E maridada | De las más lindas que vi» (vv. 564-566).

Também no *Auto do Procurador* o mesmo dramaturgo interpola o segundo verso do romance, mas tal como fizera Gil Vicente na *Tragicomédia do Inverno e do Verão* e o próprio Prestes no *Auto do Desembargador*: reelabora-o do ponto de vista discursivo, readaptando o género gramatical do verso todo, passando a bela malmaridada a corresponder a uma personagem masculina (v. 277). Nesta peça, aparecem as seguintes figuras: um Procurador e a sua Filha, o Moço do Procurador que se chama Duarte e sua moça Filipa, um escudeiro chamado Tomás de Lemos, e outro solteiro Ambrósio Pegado; depois, um amigo do segundo escudeiro, Brás da Silva de Toar, um Atafoneiro, um Ratinho, o Pajem de um fidalgo, outro escudeiro chamado Mateus de Sousa e, enfim, um Vilão e um outro Ratinho, ambos primos de Ambrósio Pegado. Este auto é de teor religioso, já que nele o dramaturgo resolve dar conselhos e soluções moralistas, assentes em alegorias e na doutrina cristã.

Relativamente ao engaste, é o escudeiro Tomás que pronuncia as palavras «de los más lindos que yo vi» num diálogo com o solteiro Ambrósio Pegado. Como assevera a filóloga Carolina M. de Vasconcelos, o dramaturgo «aplica-a [a fórmula], em sentido derivado, a um engano»²⁴. Observemos os versos no seu contexto:

| | |
|----------|--|
| Ambrósio | Há mal igual ao marteiro do açougue e do terreiro da molher feita em vontades que forçam superfluidades que herdem vosso dinheiro? |
| Tomás | Vedes aí vosso engano de los más lindos que yo vi. Não tendes por soberano matar-vos valenciano chapim de Valladolid ua arte de rica cota um volante, ua marquesota? Que no ganhar-vos amor sejais vós o matador e a dita senhora a sota (vv. 221-230) |

²⁴ Vasconcelos, Carolina Michaëlis de, *Estudos sobre o Romancero peninsular: Romances Velhos em Portugal, Cultura Española*, IX (1908), p. 93.

O escudeiro solteiro Ambrósio considera o casamento um engano (como mostra o romance), de maneira que procura alertar, mais do que uma vez, o escudeiro solteiro Tomás. Já nos versos 120-121, no início desta discussão, Ambrósio afirma que «em que digam que não há | casado sem arrependido». Ainda alerta, como se pode observar na estrofe transcrita acima, que o casamento é igual a um martírio, além de ser um engano, pelo facto de a futura mulher herdar as fortunas do casado, intercalando, portanto, o segundo verso do romance de “La bella malmaridada” com a intenção de avisar parodicamente o escudeiro Tomás. Também neste caso, o engaste foi submetido a um processo de reelaboração discursiva, retocando o género gramatical, para que Ambrósio pudesse proferir o verso dirigido a uma personagem masculina.

Atentemos agora na presença de versos de “La bella malmaridada” numa peça de outro representante da chamada “escola vicentina”: António Ribeiro (“O Chiado”).

A obra que apresenta os engastes é o *Auto das Regateiras*, cuja ação se desenvolve em Alfama, entre gente típica, e termina com um casamento entre o Noivo e Briatriz. A alteração entre a menina Briatriz e a Velha é ensejo para o dramaturgo interpolar os primeiros dois versos do romance de “La bella malmaridada”:

| | |
|----------|---|
| Velha | Inda esse demo nam veo? |
| Briatriz | Inda não. |
| Velha | E como creo qu’ é ‘strada de chafariz eu a meterei no seo e vós bela mal maridada de las más lindas que yo vi saí cá fora saí sei que sois dama ençarrada não sei que diga por ti tu perguiçosa dorminhoca, mentirosa golosa, mixiriqueira rapariga endiçadeira por que não és virtuosa? (vv. 440-449) |

Como se observa acima, o dramaturgo engasta os primeiros dois versos do romance²⁵, assim como constam nas versões castelhanas do romance, não recorrendo, portanto, ao processo de reelaboração discursiva. Todavia, ao intercalar os versos do romance que canta a bela e triste malmaridada, o dramaturgo fá-lo com uma finalidade bem precisa: suscitar o riso por parte do público (e do *demo*) ante uma jovem ainda não casada e que, segundo as falas da Velha, nem possui as qualidades da mulher bem casada, pelo facto de ela não ser virtuosa.

Da designada “escola vicentina”, também faz parte o dramaturgo Jorge Pinto²⁶, cujas informações biográficas escasseiam e, segundo o que se sabe, foi autor do *Auto*

²⁵ Veja-se o paralelo dos casamentos da balada e da peça, que nos aponta para uma menção romancística e não para uma simples utilização de uma frase mais ou menos lexicalizada.

²⁶ Sobre as menções romancísticas entesouradas nas peças teatrais de Jorge Pinto, assinalamos um estudo bastante recente, levado a cabo pela investigadora Ana Sirgado (membro da equipa do projeto *Relit-Rom*), que viu a estudiosa concentrada na análise das alusões ao romance *La bella malmaridada*, entre

de *Rodrigo e Mendo*. O dito auto, segundo a rubrica introdutória, consta das seguintes personagens: um Pai com a sua Filha, um Mestre das obras, dois moços, Rodrigo e Mendo, um trabalhador Castelhana, que é apaixonado pela Filha, dois escudeiros, uma moça chamada Inês, e outro homem, e duas mulheres que cantam. Como noutros autos, tanto de Gil Vicente como de António Prestes, este limita-se a intercalar o segundo verso do romance, quando o Mestre, num diálogo com a Filha, descreve o Castelhana, apaixonado por ela: «de los más lindos que yo vi» (v. 160).

Neste auto, assim como em outros aqui analisados (cfr. *Tragicomédia do Inverno e do Verão e Auto do Procurador*), o dramaturgo Jorge Pinto, na linha dos seus predecessores, Gil Vicente e António Prestes, os quais já tinham largamente manuseado o romance ou os versos já autonomizados, moldando-os segundo as necessidades dramáticas dos novos textos literários, trajou a malmaridada com roupas masculinas. Reformulou o verso de origem do engaste, alterando o género gramatical, gerando efeitos satíricos. E quais são? Segundo a nossa interpretação, quando o Mestre manda chamar o Castelhana, sob conselho do Pai da Filha, e o Pai diz que o moço é bem disposto, o Mestre pronuncia a supradita fórmula do romance ironicamente, com a intenção, provavelmente, de dissuadir a filha de se casar com um obreiro, ainda por cima castelhana. Aliás, nas estrofes seguintes, lê-se uma discussão entre o Mestre e o Castelhana, cada um debatendo sobre as qualidades das respetivas pátrias, através da qual o Mestre critica caustica e reiteradamente a terra de Castela e os seus habitantes: «São eles uns bons ralhadores» (v. 181) e ainda «É que nela [em Castela] | armam um homem cavaleiro | por um nada o põe na sela» (vv. 194-196).

Por fim, a *Comédia Aulegrafia* de Jorge Ferreira de Vasconcelos. A peça contém a alusão ao romance “La bella malmaridada” através da expressão “bela malmaridada”. Embora a simplicidade da citação nos faça duvidar de que provenha do romance, o contexto em que é usada também não nos faz optar com firmeza pela ideia de que corresponde à interpolação de uma frase comum.

- | | |
|----------|--|
| Artur | Mais vos digo que não me pesaria ver-lhe passear a carreira, porque me satisfaz o que vejo. Ela me parece ua bela dama e desenfadida para toda honesta conversação. |
| Germínio | Muito vos engolfais nas esperanças, olhai em o que tendes, que nada se esperou que se alcance sem muito custo. Aquela bela mal-maridada não se toma com fita vermelha” (acto I, cena 6). |

Nesta peça teatral, o dramaturgo faz um retrato minucioso e crítico da corte lisboeta, descrevendo, nomeadamente, a situação de duas personagens: Grisadel de Abreu, amante servidor de Filomela. Todavia, Grisadel será substituído por outro amante, que terá como êxito as intrigas da velha do paço, Aulegrafia, tia de Filomela e alcoviteira. Se jovens enamorados como Grisadel sofrem pela recusa da amada, há outros, como Germínio Soares, que apenas procuram namoricos, mas que acabam involuntariamente por cair em situações mais respeitáveis.

outros: Sirgado, Ana, «Romances no teatro de Jorge Pinto, o “cantar ninguém no enjeita”», *Abenamar. Cuadernos de la Fundación Ramón Menéndez Pidal*, 6 (2023), pp. 163-173. Disponível em <https://www.fundacionramonmenendezpidal.org/revista/index.php/Abenamar/article/view/68> (último acesso: 10/12/2023).

Ora, no que diz respeito à interpolação da fórmula nesta obra, tal como em poucas outras, como, por exemplo, no *Auto das Regateiras*, não há reelaboração discursiva, mas apenas semântica. O dramaturgo, ao falar de uma mulher esquiva, escreve: «aquella bella mal maridada não se toma com fita vermelha». Retoma, portanto, a expressão, mas adequando-a semanticamente, uma vez que não a utiliza para elogiar a beleza da malmaridada a que se refere, como acontece no romance, mas para desprezá-la, daí o acréscimo do pronome demonstrativo “aquella”. Apesar de o pronome em si não fazer parte da citação do enunciado prévio, esclarece o contexto em que a intercalação ocorre, uma vez que o emprego dos demonstrativos constitui, a nível socio-discursivo, ênfase, tanto para demonstrar admiração como desprezo.

4. CONCLUSÃO

Esta análise da incorporação destas menções prévias de versos do romance ou destas fórmulas autonomizadas contribuiu para uma melhor leitura das obras dramáticas, descobrindo-se que a sua finalidade é a de produzir efeitos poéticos. Para compreendermos mais a fundo este fenómeno de criação literária, esmiuçámos as reelaborações discursivas e semânticas que já vêm indicadas na Base de Dados do projeto *Relit-Rom*, procurando identificar os seus efeitos estéticos, poéticos e semânticos nos novos textos literários.

Feito este percurso, pudemos concluir que os dramaturgos portugueses quinhentistas, ao intercalarem versos do romance de “La bella malmaridada” ou de alguns deles já muito provavelmente utilizados a partir da fraseologia comum, em muitos casos procuraram reelaborar os primeiros dois versos a fim de os adaptarem ao novo texto literário. Uma das adaptações mais singular foi, decerto, o facto de retocarem o género gramatical, para que a bela malmaridada passasse a corresponder um velho mal marido (cfr. *Tragicomédia do Inverno e do Verão*). Outra igualmente ímpar foi a carnavalesização do Negro, na *Tragicomédia da Frágua d’Amor*, em que Gil Vicente, por meio da linguagem, pôs o Negro, uma personagem marginal, no mesmo plano da branca deusa Vénus. O espetáculo teatral, segundo a conceção do teórico Bakhtin, representa o lugar privilegiado onde se anulam as fronteiras entre os vários estatutos sociais, para todos se sentirem livres, adotando uma atitude carnavalesca. Relativamente à reelaboração semântica e à funcionalidade dos engastes, todas as menções foram de natureza paródica, procurando construir o dito «mundo às avessas»²⁷. O romance a isso se prestava, por ele trazer tópicos como, por exemplo, a traição feminina e um marido escarnecido, «numa sociedade em que o homem em geral e o marido em particular é um poder dominante [...]. A esposa infiel faz obra de mérito, por conseguinte, transformando o tirano solene em polichinelo grotesco»²⁸.

Por fim, dada a categórica finalidade paródica dos engastes, não é de todo casual que a alusão ao romance de “La bella malmaridada” tenha encontrado terreno fértil em géneros literários como a farsa, a comédia e a tragicomédia, visto que todos eles se constroem em torno do riso e o provocam.

²⁷ Teyssier, Paul, *Gil Vicente: o autor e a obra*. Lisboa: ICALP, 1982, p. 170.

²⁸ *Ibidem*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

OBRAS

- Prestes, António, *Auto da Ciosa*, edição electrónica dirigida por José Camões, em Centro de Estudos de Teatro, Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI - Base de dados textual on-line, <<http://www.cet-e-quinheiros.com/>> (consultadas em 10/09/2018).
- , *Auto do Desembargador*, edição electrónica dirigida por José Camões, em Centro de Estudos de Teatro, Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI - Base de dados textual on-line, <<http://www.cet-e-quinheiros.com/>> (consultadas em 10/09/2018).
- , *Auto do Procurador*, edição electrónica dirigida por José Camões, em Centro de Estudos de Teatro, Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI - Base de dados textual on-line, <<http://www.cet-e-quinheiros.com/>> (consultadas em 10/09/2018).
- Sá de Miranda de, Francisco, *Os Estrangeiros*, edição electrónica dirigida por José Camões, em Centro de Estudos de Teatro, Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI - Base de dados textual on-line, <<http://www.cet-e-quinheiros.com/>> (consultadas em 10/09/2018).
- Vasconcelos, Jorge Ferreira de, *Comédia Aulegrafia*, edição electrónica dirigida por José Camões, em Centro de Estudos de Teatro, Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI - Base de dados textual on-line, <<http://www.cet-e-quinheiros.com/>> (consultadas em 10/09/2018).
- Vicente, Gil, *Comédia de Rubena*, edição electrónica dirigida por José Camões, em Centro de Estudos de Teatro, Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI - Base de dados textual on-line, <<http://www.cet-e-quinheiros.com/>> (consultadas em 10/09/2018).
- , *Tragicomédia do Inverno e Verão*, edição electrónica dirigida por José Camões, em Centro de Estudos de Teatro, Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI - Base de dados textual on-line, <<http://www.cet-e-quinheiros.com/>> (consultadas em 10/09/2018).
- , *Farsa da Lusitânia*, edição electrónica dirigida por José Camões, em Centro de Estudos de Teatro, Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI - Base de dados textual on-line, <<http://www.cet-e-quinheiros.com/>> (consultadas em 10/09/2018).
- , *Tragicomédia da Frágua d'Amor*, edição electrónica dirigida por José Camões, em Centro de Estudos de Teatro, Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI - Base de dados textual on-line, <<http://www.cet-e-quinheiros.com/>> (consultadas em 10/09/2018).

ESTUDOS

- Asensio, Eugenio, «Las Fuentes de las Barcas de Gil Vicente», *Estudios Portugueses*. París, Centro Cultural Português, 1974, pp. 59-77.
- Askins, A. L. F. - Infantes de Miguel, V, *Suplemento al Nuevo Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (Siglo XVI) de Antonio Rodríguez-Moñino*, Vigo, Edición de Laura Puerto Moro, 2014.
- Araújo, Teresa, «A alusão a romances nas letras portuguesas dos séculos XV-XVII», *Arbor*, 190, 766, 109 (2014), <<http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2014.766n2001>> (consultado pela última vez em 11/05/2020).
- Braga, Manuel Marques, «Introdução», em Vicente, Gil, *Obras completas*, Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1943.
- Cabanas Moran, Isabel, «Sobre a fortuna da malmaridada no Cancioneiro Geral», em Carrasco, Juan María, González, Leal, María Luísa e Fernández García, María Jesús (coord.), *Actas del Congreso Internacional de Historia y Cultura en la Frontera y Primer Encuentro de Lusitanistas Españoles (Cáceres, 10-12 de noviembre de 1999)*, vol. I, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2000, pp. 151-164.

- Correas, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* com “Prólogo” de Miguel Mir e edição de Victor Infantes, Madrid, Visor Libros, 1992.
- Di Stefano, Giuseppe, *Romancero I (c. 1421-1520). El primer siglo del romancero en el papel*, Würzburg / Madrid, 2017.
- Ferré, Pedro, «Gil Vicente e a cultura popular», em Cardoso Bernardes, José Augusto e Camões, José (coord.), *Gil Vicente Compêndio*, Lisboa, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2018, pp. 85-122.
- Labrador Herraiz, José J. e DiFranco, Ralph A., «Continuidad de la poesía del XV en cancioneros del XVI», en Jesús Serrano, Juan Fernández Jiménez (eds.), *Juan Afonso de Baena y su cancionero. Actas del I Congreso Internacional sobre “El Cancionero de Baena”*, Baena, 1999, (www.juanalfonsodebaena.org, *Prologus Baenensis*, 1, consultado pela última vez em 11/05/2020).
- Lorenzo Gradín, Pilar, «La Malcasada de Don Denis: la adaptación como renovación», *Revista de Literatura Medieval*, 3 (1991), pp. 118-128, <<https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/5199>> (consultado pela última vez em 11/05/2020).
- Menéndez Pidal, Ramón, *Romancero hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí): teoría e historia*, 2 vols, Madrid, Espasa-Calpe, 1968.
- Rio Riande, G. Del e Rossi, Pablo G., «Contrafactum y adaptación de la canción de malmaridada en la Península Ibérica: del Cancionero del rey Don Denis al Cancionero para cantar la noche de Navidad de Francisco de Ocaña», *Revista Letras*, 65-66 (2012), pp. 283-294.
- Rodríguez Moñino, António, *Manual bibliográfico de Cancioneros y Romanceros (Siglo XVI)*, coordinado por Arthur L-F. Askins, 2 vols., Madrid, Editorial Castalia, 1973.
- , *Nuevo Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, edición corregida y actualizada por Arthur L.-F. Askins y Víctor Infantes, Madrid, Editorial Castalia, 1997.
- Sánchez-Élez, Victória, «Originalidad, reelaboración e intertextualidade en las composiciones romancísticas de Gil Vicente», em Cardoso Bernardes, José Augusto e Camões, José (coord.), *Gil Vicente Compêndio*, Lisboa, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2004, pp. 156-176.
- Sirgado, Ana, «Romances no teatro de Jorge Pinto, o “cantar ninguém no enjeita”», *Abenámar. Cuadernos de la Fundación Ramón Menéndez Pidal*, 6 (2023), pp. 163-173, <<https://www.fundacionramonmenendezpidal.org/revista/index.php/Abenamar/article/view/68>> (último acesso: 10/12/2023).
- Terradas, José Carlos, «Los romances de malmaridada a la luz de códigos cultos», *Miscelánea Medieval Murciana*, XXXI, (2007), pp. 149-160.
- Teyssier, Paul, *Gil Vicente: o autor e a obra*, Lisboa, ICALP, 1982.
- Vasconcelos, Carolina Michaélis de, *Estudos sobre o Romancero peninsular: Romances Velhos em Portugal*, *Cultura Española*, V (1907), pp. 767-803, 1021-1057; IX (1908), pp. 93-132, 435-512, 717-758; XIV, pp. 434-483, 697-732 (artigos compilados em *Estudos sobre o Romancero peninsular. Romances Velhos em Portugal*, 2a ed., Coimbra, Imprensa da Universidade, 1934, reimpresso no Porto, Lello, 1980).